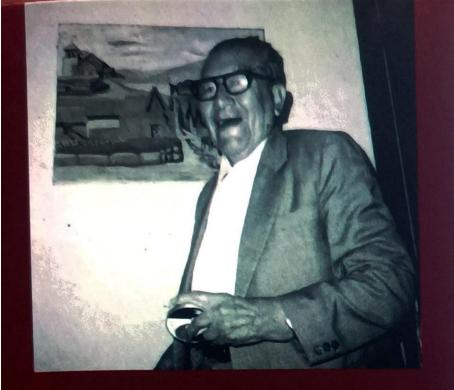
# DANZAS Y BAILES del Altiplano

José Portugal Catacora





Universidad Nacional del **Altiplano**RECTORADO



JOSÉ PORTUGAL CATACORA. (Ácora-Puno, 1911-Lima, 1998). Profesor de escuela, escritor. Compilador de relatos y cuentos de autores puneños. Estudió la educación primaria en su pueblo natal y los concluyó en el Centro Escolar Nº 881 de Puno. Inició su ejercicio docente en Ayaviri en la Escuela de Varones Nº 861. Cooperó en la sección primaria del Colegio Nacional San Carlos de Puno (1936-1945). Asumió entonces la jefatura de una brigada de alfabetización, la dirección de un curso de especialización en sanidad rural v servicio social para maestros peruanos y bolivianos (1946-1947). Tuvo la dirección del Instituto Experimental de Educación de Puno (Marzo 1947-Marzo 1958). Fue enviado a especializarse en la universidad de Puerto Rico (1957). Trabajó en el Ministerio de Educación Pública (1958), hizo de subdirector de Educación Primaria (hasta agosto de 1963); así como de la Dirección General de Educación (1965).

Publicó 29 libros entre ellos "Niños del Kollao" (1937), que lo ubica entre los fundadores de la literatura infantil en el Perú, "El Cuento Puneño" (1955), "Danzas y Bailes del Altiplano" (1981) y "Psicopedagogía del Lenguaje".

# José Portugal Catacora

# DANZAS Y BAILES DEL ALTIPLANO

Universidad Nacional del Altiplano

# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

# Dr. Edgardo Pineda Quispe RECTOR

**Dr. Germán P. Yábar Pilco** VICERRECTOR ACADÉMICO **Dr. Eduardo Flores Condori** VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

# © Universidad Nacional del Altiplano

Av. El Ejército N° 329 Telf. (051-368338) Web: www.unap.edu.pe

Dr. Lucio Ávila Rojas

Past Rector

M.Sc. Néstor Collantes Menis Jefe de la Oficina Universitaria de Investigación

## © Danzas y Bailes del altiplano José Portugal Catacora

Tiraje: 1000 ejemplares Primera Edición Crítica

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú № 2015-05416 ISBN: 978-612-4188-41-1

# COMISIÓN ESPECIAL DE PUBLICACIONES

- © Coordinador y Editor General: José Luis Velásquez Garambel
- © Cuidado de edición: Walter Segundo Díaz Montenegro
- © Editor Gráfico: Moisés Bustincio Cahui

Prohibida la reproducción total o parcial de las características gráficas de este libro por cualquier medio, salvo que lo acrediten fines académicos. Libro no venal de carácter educativo y de difusión cultural.

Impreso en: Editorial Altiplano E.I.R.L. Jr. Moquegua Nº 450 - Int. 02 - Puno

Puno, Abril 2015

# **PRESENTACIÓN**

**Dr. Edgardo Pineda Quispe**Rector de la UNA-P

En toda América no existe un esfuerzo como el materializado por la Universidad Nacional del Altiplano, el de presentar una colección de 100 títulos (libros), todos sobre Puno (sobre historia, antropología, sociología, arquitectura, literatura, medicina, etc.), "La Biblioteca Puneña", compuesta por clásicos, inhallables en cualquier biblioteca pública, inalcanzables a los lectores comunes, textos que por lo difíciles de encontrar se habían convertido en joyas al alcance de raros coleccionistas.

Había sucedido, como en el medioevo europeo, que los libros más importantes sobre Puno eran de acceso sólo para ciertos elegidos por alguna divinidad, el conocimiento sobre "lo nuestro" se había elitizado, generando toda una cultura de la dominación y marginación en base al conocimiento, el imperio de esa época oscura ha concluido, y la universidad, ha jugado el rol que le corresponde, ser luz y mecanismo de democratización del saber, y de esa relación espiritual entre conocimiento e identidad.

Hay ejemplos de democratización de la información como el de Escorza, con los populibros, el de Venezuela con la Biblioteca Ayacucho o el del Gobierno Revolucionario de Juan Velazco Alvarado con la Colección Monumental del Perú; pero ninguna iniciada y encausada por una universidad, ninguna sobre el rescate de toda la inteligencia y grandeza del terruño, ninguna que articule identidad, cultura y desarrollo. Por ello estamos seguros que nuestra región con este aporte está preparada para conocerse a sí misma, lograr el tan ansiado despertar, más allá de cualquier mesianismo, lograr una identidad basada en amor a lo propio y a partir de esto, que es material, generar un espíritu e interés colectivo, una unidad que nos lleve al desarrollo.

Esta biblioteca es un instrumento, un arma de guerra contra la indiferencia que sufre Puno y acaso todo el sur peruano, representa la victoria de las identidades subalternas, constituye además un homenaje a todos los hombres que hicieron de Puno una región de tradición, inteligencia y grandeza cultural. Estos libros son de carácter no venal, son distribuidos en todas nuestras bibliotecas (centrales y especializadas), así como en las bibliotecas municipales, centros de documentación, archivos y centros educativos emblemáticos de nuestra región, hemos cumplido con el objetivo trazado con este proyecto, somos el alma mater de Puno, la quinta universidad más antigua del Perú.

Es tarea del lector, del estudioso, del investigador, de los maestros, el conocer esta región en todas sus dimensiones; no existen excusas para no amar y engrandecer Puno.

# La presente edición

La tarea de edición del presente texto hubiera resultado imposible sin la ayuda de las siguientes personas:

En primer lugar a la Biblioteca del CENDOC Puno y a la Sra. Yanina de la Riva por facilitarnos las fotografías del libro original y algunas páginas dañadas en nuestro texto matriz.

A Juan Condori Chambi, en la digitalización y la revisión de los borradores. Gotardo Bernedo Catari, en el cuidado de interiores.

\* \* \*

Danzas y Bailes del Altiplano se publicó por primera vez en Lima (Editorial Universo) en 1981.

Se han hecho correcciones ortográficas mínimas, especialmente en el índice de la edición original, donde no figuraban algunos de los títulos presentes en el texto.

# Un libro fundador

Omar Aramayo

La tarea de edición del presente texto hubiera resultado imposible sin la ayuda de las siguientes personas:

José Portugal Catacora es uno de los maestros más notables que ha producido esta cuna entrañable del Titikaka. Don José, en su escuelita experimental de la calle libertad, cuando Puno, una pequeña y hermosa ciudad andina, alentaba con la prosapia intelectual propia de los indigenistas de los años veinte, en medio del mar de la feudalidad. De alguna manera es un epígono de ese movimiento de vanguardistas y rebeldes, constructor de un sistema pedagógico que valoraba al niño como eje del sistema educativo y tenía como premisa sobre cualquier consideración, la personalidad y la singularidad del niño, por eso que cada uno de ellos encontraba el grado, el año escolar, no de acuerdo al cumplimiento de los currículos sino de su capacidad, habilidades, desarrollo mental, de su proyección en la sociedad, como lo pensara muchos años antes su mentor, el maestro de maestros del Perú, José Antonio Encinas, con quien mantuvo relaciones profesionales y de mutua admiración y afecto.

Pero don José, además era un fino etnógrafo empírico, con los ojos y oídos despiertos al medio ambiente, con la memoria viva, la infancia y el recuerdo asertivo de los padres que supieron transmitirle lo más hondo de la tradición altiplánica.

En 1981, año del Señor, y que debe consignarse dentro de la cronología del desarrollo del folklore puneño, dada su importancia, publica Danzas y Bailes del Altiplano. Muchos intentos se han suscitado desde entonces por alcanzar su nivel, algunos con cierta documentación, otros frutos del espontaneísmo, de la inspiración, del reto del rapto, son los más, pero ninguna con la competencia, con la mirada total, la penetración de Portugal Catacora. Libro pionero y fundador, de alguna manera modelo para los que se vinieron luego.

Sin embargo en aquellos años el interés por captar, describir, interpretar, averiguar en las bibliotecas era mínimo y sus presupuestos inexistentes, por lo que el libro tiene ciertos vacíos comprensibles, omisiones involuntarias, distorsiones propias de la época, que pasan desapercibidas gracias a la competencia cultural del autor, el mensaje, la sabiduría que viene con la leche materna.

Portugal recupera veintiún danzas, a las cuales clasifica entre antiguas y actuales, refiere a las primeras como de origen prehispánico y a las segundas de origen colonial y republicano, las caracteriza con el sentido de un maestro, in situ, y su caracterización aunque podría ser ampliada, hoy permanece válida. Es sobre estos temas que los estudiantes de antropología debiesen de profundizar, investigar y proyectarse, aplicar las nuevas teorías de la ciencia, tienen el pastel en sus manos.

De las danzas que nos presenta, aunque todas son tan importantes, hay algunas donde la prolijidad del texto es arrobadora. La más importante de ellas es la danza de los Choquelas, a mi parecer la danza más antigua del altiplano, donde se evidencian el rito y el mito del hombre que se hace a su medio y que se apropia de él. El cazador y el domesticador de camélidos, pero además el hombre que entra en contacto con las fuerzas superiores, deidades o solo fuerzas de la naturaleza. Danza, que por su coreografía, sus personajes, los roles que desempeñan, roles de poder, el escenario natural que ocupa, su vasta simbología, tendrían que estar ubicadas dentro de las más bellas y singulares del mundo. Lástima que este delirio por las lentejuelas y telas sintéticas brasileñas, oculte la magnificencia de esos antiguos parien-

tes nuestros que inventaron la danza, que inventaron la cultura y fueron la base de la pirámide de la cultura peruana. Harry Tschopik, hizo observaciones muy interesantes de esta danza, en Chucuito, en 1942, que deberían tenerse en cuenta.

En los años setenta tuve la oportunidad de escuchar las lecciones de Pierre Clastres, en la Escuela de Altos Estudios Latinoamericanos, en la Sorbona, allí me informé de la realidad histórica de los Chiriguanos, en algo difundidas. La cultura Guayaquí o guaraní que se desarrolló en Paraguay como epicentro, en el siglo XIV entró en una crisis demográfica absoluta, su espacio vital, no obstante que su territorio se dilataba hasta lo que hoy es el Brasil, se hizo apremiante: ante esta realidad aparecieron sus sacerdotes gobernantes, creadores de un sistema de democracia inversa, en el que las autoridades no se servían del pueblo sino que eran auténticamente sus humildes servidores, y que profetizaban la existencia del imperio de los cielos, el paraíso que se extendía cruzando el desierto, detrás de las cordilleras. Cuando llegaron los españoles, en el siglo xvi, aun los encontraron cruzando el Chaco, los quechuas que los miraban los bautizaron como chiriguanos, era gente castigada por el frio en el estómago y se deshacía en feroces deposiciones, ajenos al clima. Chiri, en quechua, frio y guano deposición. Llegaron al Ecuador, Cusco, Huancané, y Yunguyo. Ala fecha aún se pueden detectar a esos grupos descendientes guaranís.

Otro texto, ligado a la gran mitogonía prehispánica, es la danza de la Cullawa, en ella se puede leer el origen del sol y la luna, los avatares de la madre tierra, la presencia del Wakón, y cuantos símbolos más.

Este es un tratado de identidad, como dije, sus limitaciones son menores y deben actualizarse. La disquisición entre los términos danza y baile, requieren un espacio propio. Es un libro fundador y su publicación debe tenerse en cuenta dentro de un marco de revisión de la exigua documentación puneña como un élam vivificador.

Puno, febrero, 2015.

# **PROLOGO**

El folklore, la artesanía y el turismo han sido actividades que, hasta hace poco, se realizaban espontáneamente. En los dos primeros intervenía, casi en un ciento por ciento, el sentido de creación del pueblo. En menor proporción, la naturaleza. En el turismo influye, en porcentaje considerable, la naturaleza. La belleza, las particularidades del paisaje. Como complementos de esa belleza, refuerzan el atractivo del turismo la obra del hombre del pasado, en la arquitectura, en las artes, en la artesanía y en el folklore, en sus diversas modalidades: música, danza, costumbres, alimentación, etc. El folklore y la artesanía, creaciones espontáneas de los pueblos, han nacido, por esa su característica esencial, asimismo, han seguido desarrollándose, legítimamente, al margen del proceso capitalista, ese reino de Midas que transforma en oro todo lo que toca, deshumanizándolo. Pero la espontaneidad, ignorante de la propaganda, del rédame, mantenía esas actividades surgentes, en estado de aislamiento, para usos locales, en gran parte para celebrar con entusiasmo, con fervor panteísta o religioso, la unión del hombre con la tierra, cuando éste cumple el acto supremo de arrancar a aquélla el fruto de su esfuerzo en la faena agrícola, o cuando el hombre, para agradecer a la tierra el regalo vital y constante que le asegura la existencia, se confunde, en cumplimiento de una ley inevitable, con el polvo.

El folklore y la artesanía así nacidos, transmitiéndose de una generación a otra, desinteresadamente, venían a constituir esa misteriosa argamasa que da unidad, en el fluir del tiempo, a la vida y obra del hombre, formando lo que llamamos la nación y la patria. Por eso es que muchos, así como son opuestos a que modifiquen el (himno o la bandera, y tratan de mantener intangibles estos símbolos. Con más severidad todavía que las fronteras físicas de su país, pugnan porque el folklore y la artesanía sean conservados sin cambio v sin mezclas, idénticos a sí mismos. Que el himno y la bandera o el escudo, permanezcan siempre intangibles, permanentemente iguales a ti mismos, es un anhelo que no peca de exceso de celo o de ortodoxia. Son como esas figuras de plomo derretido, que al ser echadas en el agua, se endurecen, se cristalizan, se solidifican. Ya son independientes del amasijo humano. No así el folklore y la artesanía que viven en permanente acción, sobre todo el primero, que mué unido a la actividad del hombre, y no sólo del hombre como individuo, sino del hombre dentro de una expresión colectiva. Por eso, nos inclinamos a creer que es absurdo, antinatural, pretender, como alguna vez de boca de Arguedas, la fosilización del folklore, exigiendo permanezca siempre idéntico a sí mismo. Un hombre no es idéntico a sí mismo, durante toda su vida. Se modifica en tanto que vive, somática y espiritualmente; pero el cambio que se produce en él, por ser orgánico, no atenta contra su personalidad, que sigue siendo la misma. Y siendo el folklore obra del hombre como ente colectivo, estará sujeto, con mayor razón, a mutaciones que no alteren el mensaje que porta en su seno.

Pero todo esto varía en cuanto el folklore comienza a sentir la influencia del capitalismo; en cuanto el folklore, que nace, se desenvuelve y vive espontánea y desinteresadamente, se convierte en mercadería, y todos los que en él participan se esfuerzan por transformar la maravilla que existe en el mensaje imponderable, en algo palpable y contante. Entonces, ese folklore, sometido a la acción de una fuerza interesada, sufre modificaciones que equivalen a otras tantas heridas de muerte. Y esto es lo que estamos viendo todos los días, con nuestros propios ojos. Estamos viendo cómo se modifica, cómo se prostituye ese símbolo, ese mensaje que

une ardiente y misteriosamente a las generaciones coetáneas y a las que se suceden en el discurrir de los años forjando el sentimiento y la emoción de lo que llamamos patria.

Y si los efectos del capitalismo liberal, creador de mercancías, de proletarios, de desocupados y de hambrientos; amasador de fortunas y rapaz conquistador de colonias, sirven para impulsar pervirtiendo su esencia y su mensaje original, la artesanía y el folklore, ya se puede imaginar la influencia disolvente y mortal que ejerce sobre estas creaciones de los pueblos el capitalismo que no se limita a asegurar el beneficio y la ganancia que le producen sus monopolios y colonias, sino que aspira, valido de recursos infinitamente más poderosos como son las transnacionales y la exportación de técnicas, a poseer el poder supremo de disolver, sin violar fronteras ni atentar contra los símbolos convencionales de la independencia y soberanía de las naciones, y sin hacer, además, uso visible de maquinarias militares, el tuétano, el alma mater de los pueblos: su cultura. El imperialismo ha creado refinados métodos para desarticular, de manera imponderable, digamos electrónicamente, las culturas de los pueblos que aspiran a devorar, consciente de que en ellas reside la voluntad y la fuerza para mantenerse libres, soberanas, independientes.

Por lo general, la gente se interesa por el folklore con un sentido puramente recreativo. Por medio de él, se siente incorporada a la sociedad del terruño mismo, o devuelta a sus años juveniles o de infancia. Pero los menos advierten que el folklore, al ensamblar las fuerzas espirituales de un pueblo, mejor, de lo que pueden hacerlo la bandera o el himno, constituye la fortaleza invisible de la patria, la mejor defensa contra los intentos de dominación de una nación o de intereses extraños. Porque de nada sirve un fusil en manos de quien carece de sentimiento y de emoción de patria, que no los dan el conocimiento de las fronteras ni de la geografía de su país. Bailando su huayno natal, el joven se está preparando mejor para esa defensa, que haciendo ejercicios militares. Hay instantes de jolgorio que representan para toda la vida la tierra, la familia, la amada y el contorno social inicial del hombre. Por eso, hacer conocer el

valor del folklore a través de sus infinitas peculiaridades, es obra bella, humana y patriótica. Y esto es lo que está haciendo José Portugal Catacora, puneño de cepa que domina desde niño las dos lenguas nativas de ese extraordinario departamento que es Puno, al ofrecer esta vez un bello libro, no a base de documentos, sino de lo vivido a lo largo de su rica experiencia de maestro que ha recorrido, ha observado y ha enseñado principalmente en las zonas rurales de Puno. Portugal Catacora ha producido y publicado numerosas obras de pedagogía, siempre a base de su incomparable experiencia, con gran sentido de responsabilidad, de puneñismo y de honestidad. En este libro: Danzas y bailes del Altiplano este maestro ejemplar, que también es un verdadero escritor, estudia y presenta las más características danzas que le han dado al Collao preeminencia, en materia folklórica, sobre todas las regiones del Perú, lo que, por consenso general, le ha valido a Puno el título de Capital Folklórica del Perú.

Es muy grande la deferencia que tiene para conmigo el ilustre amigo y paisano al encargarme el prólogo para su libro, máxime si se tiene en cuenta que son muchas las personas que conocen más que yo los secretos y maravillas del folklore puneño. Sospecho que si él lo ha querido así, es porque ha advertido que mis escritos se caracterizan por tener una raíz política que se hunde profundamente en la tierra de mi terruño y de mi patria.

Ernesto More

# **MOTIVACIÓN**

I

La historia fragmentada de nuestro pasado reducido a los hechos ocurridos apenas en cerca de cinco siglos, y la ignorancia de los milenios vividos antes por las mayorías peruanas, han conducido nuestro destino nacional por sendas bifurcadas que han impuesto discriminaciones sociales y desniveles culturales, en detrimento de su desarrollo integral.

La conciencia de este fenómeno nos impone, en estos momentos, en forma más exigente que nunca, la responsabilidad de rastrear las huellas humanas de las culturas que florecieron hace miles de años y cuyas supervivencias son indispensables estudiarlas, como elementos de juicio de nuestra historia para promover el desarrollo total del Perú.

П

Aquellas supervivencias se encuentran en los restos arqueológicos, en los mitos y leyendas, en las artes folklóricas y artesanales y en una infinidad de valiosas manifestaciones culturales, que han logrado resistir a las catástrofes históricas y sociales

que han pasado sobre ellas, cuyo mensaje histórico es indispensable recogerlo.

Nosotros cumplimos con mostrar a las nuevas generaciones, un jirón de aquel ancho mensaje, objetivado en las danzas, los bailes y la música del sector nacional más rico en este orden, PUNO, al que con justicia se le ha otorgado el título de Capital Folklórica del Perú.

#### Ш

Hemos intitulado este estudio: Danzas y Bailes del Altiplano. Este título exige una diferencia entre Danza y Baile. El consenso social le asigna a la danza un significado de interpretación simbólica de algo dramático; en cambio, el baile es simplemente juego de movimientos con sentido de diversión.

Desde este punto de vista, la mayoría de las expresiones nativas consideradas son danzas, porque interpretan algo. En cambio, la Pandilla es sólo actividad de diversión de la pareja o parejas que la ejecutan; y en el área indígena, el *Qajelo* o (K'ajelo), los diversos carnavales o el casarasiri, son bailes.

#### IV

El estudio de las veinte danzas y el baile cholo está precedido de un enfoque relativo a ciertas características generales de las danzas altiplánicas, y cada una consta de la glosa, la ilustración y la música.

En las glosas literarias se rastrean las raíces culturales, se trata la organización coreográfica, se describe la dinámica de la danza, se comenta el fondo musical y se intenta expresar su valor estético.

Y las ilustraciones fueron hábilmente realizadas por el pintor puneño J. Moisés Aguilar Villanueva, en cuya personalidad artística se resumen su profundo conocimiento de la realidad folklórica puneña y su experiencia en el tratamiento de motivos antropográficos de la zona altiplánica, con los que hizo valiosas exposiciones en diversas oportunidades.

#### V

Al presentarlo, creemos necesario dejar constancia de que las danzas y bailes consignados, se ejecutan en cada pueblo con atuendos y dinámica peculiares y que algunos suelen tomar distintas denominaciones; lo cual hace dificil recoger todas las variedades, o exponer todas las diferencias en sus detalles; aún más, ellas están sujetas a constantes innovaciones o estilizaciones, justificables o no justificables.

Valga esta aclaración para satisfacer juicios críticos exigentes. Que la obra llegue al público, sobre todo a las nuevas generaciones, como un aporte al conocimiento del hombre peruano y como base de nuestra integración nacional.

JOSÉ PORTUGAL COTACORA

I

Iniciamos este estudio analizando algunos conceptos generales y determinadas características que son comunes a las danzas de la Altiplanía de Puno, como premisas básicas para la mejor comprensión de cuanto se refiere a las veinte danzas y un baile cholo que contiene este estudio etnográfico.

# Las Danzas Antiguas

Las leyendas nos hablan de los Lupaqas u hombres sol, los Urus u hombres día y los *Chullpas* u hombres gigantes, como los primeros pobladores del Altiplano del Titicaca. Pero quienes rastrean el pasado en sus restos arqueológicos y etnológicos nos informan que de las estructuras primitivas emergió la cultura Pucará y ella evolucionó hacia la cultura Tiahuanaco. El *élan vital* de estas culturas, objetivadas en múltiples costumbres redivivas, se ofrecen en la vida de sus descendientes que pueblan hoy mismo el vasto escenario del Titicaca.

Una de esas manifestaciones es la danza, una expresión vital en la que vibran cuanto de estético pudieron crear y conservar aquellos legendarios hombres. Pero, como es natural, las danzas han sufrido las consecuencias de la evolución que destruye y renueva. Ludovico Bertonio, el autor del celebrado Diccionario de la Lengua Aymara, registra como "maneras de bailar" encontradas por él cuando se instaló en Juli, capital de la Provincia Aymara de Chucuito, las siguientes: Aymatha, Sokhatha, Apal—apaltatha, Sifa—quirquitha, Chiachiatha, Hucchuta, Quirquitha, Quira—huihuchu-quitha, Huayñufitha, Hualltha, Llullmitha, Makheta, Mirkahuayñufitha, Quefuatha, Huayllitha, Quirquitha, Sacapani—quirquitha, Taquita, Khochutha, Chiuchi, Chillchiri y Chillichitha.

Estas danzas ya no existen en la actualidad, posiblemente que algunas tomaron diferentes nombres y otras desaparecieron. La verdad es que ninguna danza con estas denominaciones se conoce en la actualidad.

Guamán Poma y los cronistas españoles Cristóbal de Molina, Bernabé Cobo, Juan de Betanzos, Martín de Murúa, José de Acosté, y el Inca Garcilaso de la Vega, mencionaron también diversas danzas en otras áreas geográficas del Tahuantinsuyo, caído en poder de los españoles, pero tampoco subsisten dichas denominaciones.

#### Las Danzas Actuales

Las danzas actuales son muy variadas y numerosas. Julio Jesús Arguedas, cuando ejercía en Puno la Jefatura de la Oficina de Turismo, registró 273 danzas. Y el Instituto Nacional de Cultura tiene catalogadas más de 140 danzas. Si bien estamos seguros de que ellas pasan del centenar, creemos que muchas de las danzas toman diferentes nombres según la zona donde se baila. Así la danza de los Sicuris toma tos nombres de Sampoñas, Sicu, Sicuri, Suri Sicuri, Phusiri, Phusamoreno, Torero, Morenada, Diablada, etc. siendo en el fondo la misma danza con ciertas variantes.

Un intento de clasificación de las danzas actuales puede basarse en factores geodemográficos, históricos y culturales.

1°.— El Departamento de Puno está dividido en zonas aymara y quechua. Por esta razón las danzas actuales pueden dividirse en aymaras y quechuas. En algunos casos existen comparsas equivalentes como entre la *Huifala* quechua y el *Cahuiri* aymara. En otros casos hay danzas exclusivamente aymaras como el *Sicuri*, o el *Ayarachi* que

existe sólo en la zona quechua. También hay danzas que son comunes en ambas zonas como el carnaval, el casarasiri o danza del matrimonio, con diferencias lugareñas.

- 2°. Según el proceso histórico podemos distinguir las danzas actuales en las de raíz aborigen y las creadas durante la Colonia. Las primeras como el *Choqela* o el *Chiriguano* tuvieron origen en épocas lejanas perdidas entre las brumas de la prehistoria. Las segundas nacieron en la época del Coloniaje, como los *Ayarachis* y los *Sicuris*. Algunos creen en la importación de ciertas danzas españolas y mencionan el *Cintaqana* o trenzado de cintas que existe en España y otros países europeos. Nos parece inadmisible esta versión porque los españoles trajeron bailes para su distracción como el Minué, la Mazurca o el Vals, pero no los de carácter folklórico, además el *Cintaqana* es una danza con elementos simbólicos que recuerdan seres míticos; tal el caso del Lulli, el ave sagrado de la paz que se encuentra en la cúspide del palo del que penden las cintas.
- 3°.— En función del proceso cultural, las danzas son unas, genuinamente aborígenes porque lo bailan los campesinos y otras mestizas porque lo bailan los "mistis". Hay una sola danza mestiza, la Pandilla, que no es bailada por los campesinos, sino por la cholada que forma el estrato inferior de la clase media, de sangre india y española. En cambio, las danzas aborígenes constituyen la mayoría, y este grupo es el más rico en variedad y número; presenta diversos y muy diferenciados géneros. Hay danzas dramáticas como el *Choqela*, trágicas como el *Ayarachi*, guerreras como el *Chiriguano*, marciales como el Qhapu, viriles y fuertes como las *sampoñas*, pastoriles como la *Llamerada*, míticas como los *Pulis* o el Cullagua, agrícolas como los Carnavales, ceremoniales como el Casarasiri, románticas como el Qajelo.

#### Carácter Colectivo

El pueblo aborigen del Altiplano y de toda la amplia región andina de América se caracteriza por el espíritu colectivo de su conducta social. Tal espíritu se ha trasmitido, de generación en generación, a través de los siglos y las culturas que se han sucedido en su historia, y actualmente subsiste en diversas formas.

El trabajo es eminentemente colectivo. En la lengua Aymara, predominante en el Altiplano, no existe la acepción del trabajo como actividad individual, pero sí existe el *Ayni* cuyo significado es trabajo—colectivo con sentido de ayuda mutua.

Existen costumbres instituidas que aseguran la subsistencia económica de cada individuo en las comunidades. Cada niño que nace recibe de sus padres la *chijma*, obsequio base de su futura economía personal, que significa cabecera, la cabecera de su economía. Luego recibe del padrino la *Cheqa* o ala del bautizo, como segundo obsequio para incrementar su economía. Más tarde, en el Rutuchi o corte de pelos recibe nuevos obsequios de los miembros de la familia estricta. Y finalmente, en el matrimonio recibe el *Qepi* u obsequio de todos los miembros de la familia extensa o sea de la comunidad. Con estas cuatro aportaciones materiales el hombre entra en la vida social con el futuro asegurado.

Ciertas actividades sociales, como el techado de la casa, las obligaciones religiosas, dígase de Misani, de Altarero, de Albero, o la organización de danzas, se desenvuelven cómodamente con la contribución en comestibles o *Apjata*, y en bebidas o *Jaljhata*, que efectúan los demás miembros de la comunidad.

En el caso de las danzas durante las festividades religiosas, el que recibe la obligación de organizarla y presentarla, sólo desempeña el papel de promotor o coordinador. Es la comunidad la que aporta con las dos formas de contribución que acabamos de mencionar, durante los ensayos y la presentación en los días que dura la fiesta.

Este espíritu colectivo opera en la estructura de la coreografia de las danzas; pues todas, o casi todas las danzas, son de ejecución colectiva. Por eso se afirma frecuentemente que las danzas aborígenes son danzas de masas, no de parejas ni de individuos, como ocurre en los bailes de la cultura occidental. Hay una sola danza que escapa de esta característica y es el *Qajhelo*, que es baile de una pareja con fuerte inspiración amorosa y romántica entre el hombre y la mujer, entre el *Hualaycho* y la *Linlicha*, que son sus personajes.

La pandilla también es baile de masas con acción individual de parejas. Se justifica esta doble caracterización porque es un baile mestizo en el que se aderezan movimientos y figuras de conjunto indígena con figuras por parejas que imitan a la cuadrilla española.

## Complejo Religioso

Escudriñando las raíces culturales de las danzas, se percibe que el significado de la mayoría de ellas se desprende de leyendas y mitos relativos a la religión panteísta y helioteísta de los antiguos peruanos.

Cullagua, es la primera mujer creada como compañera del primer hombre, Wiracocha, y Choqela, es uno de sus hijos, según la mitología aymara, por eso la Cullaguada y los Choqelas son dedicados a la memoria de aquellos seres legendarios.

Cintak'ana, es una danza dedicada como homenaje al ave sagrado, símbolo de la paz, Lulli. Según las leyendas aymaras, solía aparecer en épocas pretéritas para anunciar buenas nuevas a las gentes, pero desde que no ha vuelto más, el hombre ha vivido víctima e todas las desgracias históricas que ha sufrido.

Y la serie de Pulis son danzas míticas, dedicadas al desarrollo del más preciado grano que por edades y siglos ha servido de sustento al hombre en estas alturas la quinua.

De este modo, cada danza simboliza seres y cosas, hechos y actitudes, mitológicos. Pero sorprende que estas danzas se presentan en las festividades religiosas establecidas por el catolicismo y dedicadas a la Virgen o al Santo Patrón del pueblo o pueblos de la Altiplanía, asistiendo devotamente a la misa, acompañando las procesiones y, naturalmente, danzando en honor a los dioses cristianos.

Y es que en la mentalidad del indio se produce un complejo religioso que es dificil explicar. Por un lado sigue siendo panteísta, adora a sus manes tutelares, el sol, la luna, las cumbres, pero se vio forzado a realizar prácticas religiosas del catolicismo, por imposición de los conquistadores. Como alguien ha observado, cuando un indio ingresa a un templo, se arrodilla al pie de un altar y de Cristo Crucificado, se agacha y besa la tierra, no se puede afirmar ni negar si está adorando a Cristo o a la Pachamama a la que besa.

Este complejo espiritual se objetiva en el caso de las danzas con mucha frecuencia. Los indios danzan en las festividades en honor de los dioses cristianos en apariencia, pero no estamos seguros si es a ellos hacia quienes fluye su sentimiento religioso.

## La Estética de las Danzas

La apostura del hombre altiplánico y del serrano en general es tranquila, serena y apacible, diríase hierática. Alguien ha afirmado que tal actitud traduce la roca andina de su pétrea cuna, y aunque así lo fuera, ya que es innegable la influencia ecológica en la conducta humana, nosotros creemos que ella es síntoma de una profunda paz interior que es, a su vez, consecuencia de una moral superior que conquistaron las culturas de que desciende y que la mantiene rediviva, pese a la condición infrahumana de siervo a que lo sometió el Coloniaje y la discriminación esclavista que le siguió imponiendo la República. El indio ha sabido conservar con una fortaleza realmente pétrea su elevada dignidad humana, aun en los trances que más humillaciones le ha impuesto la historia. Recordemos cómo murieron: Túpac Amaru, Vilca Apaza o José Olaya. Jamás descendieron hasta los fondos del apóstata o la traición cobarde.

Por eso, porque es heredero del genio espiritual de una raza superior, sabe conducirse con donaire y cortesanía, con seguridad de su propio valer. Estas características espirituales confieren una apostura severa y elegante a su cuerpo cuando baila o danza, convertido en ritmo o movimiento que suscita más que diversión, admiración.

Hay que ver la actitud cortesana de los danzantes del Ayarachi, la agilidad en el *Huifala*, la gracia en la *Cullagua*; y hasta los personajes de la Diablada derrochan arrogancia, más que simples diabluras cuando danzan.

Todas las danzas hacen gala de elegancia y belleza en los movimientos individuales y colectivos. Las figuras que tejen a lo largo de la danza, son sencillamente bellas exteriorizaciones dinámicas de individuos, parejas, grupos y de conjunto. En el *Qajelo*, el *Hualaycho* y la Linlicha hacen derroche de figuras de las más dificiles, las Huifalas hacen maravillas con los *huichihuichis* multicolores y los *Cintak'anas* trenzan y destrenzan las cintas de colores con habilidad extraordinaria.

Debemos agregar un aderezo más a la belleza de las danzas, y es el ritmo lento que prima en la mayoría. Ese ritmo traduce la tranquilidad, la serenidad, también la resistencia vital del hombre; pues comúnmente las danzas se ejecutan durante horas y días en forma persistente, en ocasión de las festividades.

## El Espíritu Humorístico

El espíritu humorístico es una cualidad muy propia de la raza que puebla el Altiplano. Pues el hombre aymara revela una sutil, aguda y fina habilidad irónica para la fisga y la sátira.

Esta característica se hace presente en varias danzas, especialmente las que fueron creadas durante los siglos de la colonización.

Los danzarines del sicuri llevan una indumentaria similar al vestir fastuoso y oropelesco del español cortesano y palaciego; y objetiva en los movimientos de la danza los mohines y genuflexiones de tal conducta. Ha incluido como figuras decorativas los místicos personajes de la religiosidad católica, haciendo bailar al son del mismo ritmo, ángeles y diablos, hombres y bestias selvícolas y andinas, por los cuales el español siente complejos sentimientos de adoración o terror. Pero, el indio se divierte con la melodía de la sampoña que, paradójicamente, es uno de los sones más fuertes, el que mejor traduce la actitud viril del hombre aymara.

Pero la danza que más picarescamente satiriza las aficiones del español es la de los *Cusillos* o monos que durante el baile hacen lo que los españoles hicieron, al perseguir a las mujeres nativas hasta el escándalo.

El vestir común de la gente del Altiplano es muy sencillo, pero variado en diseños, ya que podemos encontrar marcadas diferencias entre ayllu y ayllu o distrito y distrito. En la Provincia de Puno, los de Capachica visten de manera diferente a los de Paucarcolla, éstos de otra manera que en Chucuito, Pichacani o Acora, etc. Pero hay una característica común, el color; pues en general predomina en el Altiplano el negro, el gris o el blanco, no los colores chillones. Solamente durante los días de fiesta se prefiere el colorido. Las mujeres usan polleras y lliclas multicolores, y los hombres usan ponchos verdes, rojos y hasta amarillos.

Esta preferencia por los colores en los días festivos es más ostensible en los atuendos de las danzas; aunque es perceptible encontrar diferencias entre los atuendos genuinamente nativos y los de influencia española.

Las danzas eminentemente aborígenes o nativas usan atuendos de materiales fabricados de recursos naturales que se aplican en prendas de lana teñidas de diversos colores, con adornos, grecas y flecos, todo en colores. En el carnaval de Ycho, se cubren prácticamente el cuerpo, hombres y mujeres, con sendos flecos formados de inmensas motas de colores matizados con gran gusto estético. En otras danzas como los *Ayarachi* y *Chiriguanos*, aderezan sus atuendos, además, con sendos plumajes de aves selvícolas, en forma de grandes y vistosos arreglos. Los *Choqelas* usan un atuendo a base de colores naturales, negro y violeta oscuro, moteados con lana de vicuña.

En cambio, las danzas que fueron creadas durante la conquista lucen magníficos atuendos que bien interpretan la oropelesca vestimenta de los españoles. La serie de sicuris llevan trajes bordados con hilos de plata y oro, con pedrerías de colores, lentejuelas y espejuelos, que le dan una presentación realmente fastuosa. Es admirable y espectacular contemplar los trajes relumbrantes que se usan en la Diablada, el *Caporal* o diablo mayor, los diablos menores y la *China Diabla* o *Qachu diablo*. Algunas danzas nativas como la *Cullaguada* o la *Llamerada* también aderezan su atuendo con pedrerías, joyas y monedas de plata y oro, que se colocan como prendedores, pendientes, zarcillos, brazaletes, collares, anillos.

Ambas formas de atuendos se han venido mixtificando en los últimos tiempos en forma irreverente con la tradición.

Así los sampoñistas se cubren de pequeños ponchos el cuerpo, se ponen pantalones bombachas de colores y chullos en la cabeza, en reemplazo de los antiguos y maravillosos atuendos. Lo mismo ocurre con los atuendos nativos.

#### La Música

Suele denominarse al desgaire y comúnmente con el título de huayño a las manifestaciones musicales indígenas. En esto, como en los demás casos inherentes a la realidad indígena, estamos simplemente equivocados. También solemos afirmar que la música indígena es triste, monótona y primitiva, sin razones que justifiquen tales afirmaciones.

En principio podemos catalogar la música puneña en dos áreas generales, la una rica en géneros musicales y la otra, en melodías.

La primera pertenece a la música específicamente aborigen, indígena o nativa. Ella es muy rica y variada y repetimos extensa en géneros, aunque los expertos no lo destacan. En esta área no se dan casos de sintomatología triste, sino en forma aislada. Tenemos melodías exultantes como la música en que danzan los *Cahuiris* aymarás o los *Huifalas* quechuas, los *Casarasiris* o los *Carnavales*; rítmicas y serias como la de los *Cullahuas* y *Llameros*; fuertes, sonoras y viriles, como la de las Sampoñas ceremoniales como la de los *Pulis* y *Cintak'anas*; dramáticas como la de los *Choqelas*; guerreras como la de los *Chiriguanos*; fúnebres como la de los *Ayarachis*; marciales como la de los *Qhapus*; y románticos como la de los *Qhajelos*. Esta última sí trasunta tristeza porque se trata de música romántica, y todo romanticismo conlleva sentimentalismo o depresión espiritual. Esta variedad ingente de melodías constituye a nuestro juicio géneros musicales, en cada una de las cuales se ejecuta una danza específica.

En la otra área se ubica el huayño propiamente dicho, que como hemos afirmado, si bien no presenta diferentes géneros, en cambio ofrece una inagotable variedad de melodías.

El huayño deriva del vocablo aymara *Huayna* que significa juventud. Es música mestiza que se da en las capitales de distritos y provincias, con una característica típica en su ritmo que es fácil percibir. Pues en cada pueblo tiene un ritmo propio. El huayño puneño o capitalino es lento, el ayavireño es acelerado, el huancaneño es de sabor indígena, el chucuiteño es parecido al puneño, pero es menos lento, etc.

El huayño mestizo sí es triste, por lo romántico y sentimental. Hay razones que justifican esta característica. El huayño nació después de la conquista. Pertenece a ese grupo étnico producto del mestizaje racial, no cultural, en cuyos personajes vibra el ancestro doble de lo español que añora la tierra distante y de lo indígena que destila su amargura de raza vencida.

Su inspiración es eminentemente emocional, amorosa. En sus melodías vibra el complejo de las relaciones sentimentales del hombre y la mujer.

Por lo expuesto, no es explicable que eh todo un pueblo o en una cultura de manifestaciones superiores se tenga una expresión musical exclusivamente triste. Y la variedad de motivaciones que acabamos de mencionar nos permite inferir que la música indígena no es tan poco monótona. Por último, es deprimente afirmar que es primitiva. Durante el Imperio y aún antes, es indudable que tuvo expresiones musicales superiores e inferiores, de calidad técnica elaborada y también música popular. Esto es lógicamente aceptable en cualquier realidad cultural. Y en el caso de la música puneña tenemos géneros serios como el de los *Ayarachis*, *Chiriguanos*, o la serie de *Pulis*, y música popular como la de los carnavales y matrimonios o *Casarasiris*, *Huifalas* y *Cahuiris*.

#### Los Instrumentos Musicales

Los instrumentos musicales empleados en el área altiplánica pueden catalogarse en tres extensos grupos: 1º los instrumentos nativos, de viento; 2º los instrumentos importados, de cuerda; y 3º los instrumentos modernos, de viento. El empleo de los tres grupos se adereza con algunos instrumentos de percusión, sonoros.

Los instrumentos nativos son todos de viento, fabricados de caña, material que no existe en la zona, pero existe en la zona selvícola o en los valles de la costa; lo cual da el indicio de que los habitantes del Altiplano mantenían una estrecha relación con los pueblos de dichas zonas. De las cañas se fabrican distintos instrumentos, *pitos*, *pinquillos*, *quenas*, *chaqallos*, *tarqas*, este último de tronco de qolli, o cedro o caoba, pero en forma de caña. Esta enumeración se ha hecho en orden, dimensiones y grosor.

El pito es el más pequeño y delgado, produce sonido muy estridente y agudo, es semejante a la nauta europea, se toca en posición horizontal.

El *pinquillo* es de caña, delgada con varios huecos y de varios tamaños, se toca en posición vertical.

La quena es el tercero en dimensiones, tiene una ranura detrás y varias adelante para tocar, fue el más empleado en todas las zonas del Perú serrano.

El *pinquillo* y el *chaqallo* tienen un dispositivo al final o extremo superior en forma oblicua y una ranura para la entrada del aire lo que permite emitir el sonido característico al soplar.

La quena quena o qena-qena, y el toqoro tienen también una ranura rectangular para soplar.

Todos los instrumentos enumerados, tienen agujeros a lo largo de la caña, los cuales se tapan y se destapan para modular las notas de las melodías.

Dícese que estos agujeros ofrecen una condición superior al de los instrumentos de viento modernos con tapones mecánicos.

Hay que agregar que las sampoñas, técnicamente, son conjuntos de doce y catorce cañas de variado tamaño, dispuestas en dos filas. Hay dos clases de sampoñas (Phusas), el *arca* y la *ira* como diríamos los bajos y los altos que en la ejecución dialogan y forman la escala musical. Además, por las dimensiones, hay diversos tamaños de sampoñas. En los instrumentos de caña se tocaban las danzas nativas, en los más pequeños las danzas alegres, en los medianos las más serias y en los grandes las ceremoniales y guerreras.

El segundo grupo de instrumentos de cuerdas, fue importado por los españoles. Los principales fueron, en un principio, la bandurria, que ha sido reemplazada por la mandolina, la guitarra, el guitarrón y el violín. En los últimos tiempos se han agregado, la concertina, el piano—acordeón y el chelo, en algunos casos. Con estos instrumentos se ejecutan los huayños mestizos por conjuntos musicales. La quena fue asimilada a los conjuntos mestizos; por un tiempo fue olvidada y ahora se está renovando su uso. Se advierte que los indígenas no revelaron vocación para el manejo de instrumentos de cuerda.

El tercer grupo de instrumentos está formado por los de viento modernos de metal. Son los que emplean las bandas de músicos en las ciudades, como saxofones, clarinetes, cornetines, flautas, trombones, etc. Con este grupo de instrumentos se organizan las bandas de músicos campesinas que en los últimos tiempos están desplazando a los instrumentos de caña primitivos.

Por rara excepción, el indígena se ha inspirado en la guitarra para inventar un instrumento muy parecido, que es el charango, en el que se baila únicamente el *Qajelo*. El charango se presenta en dos formas, uno con caja de madera y cuerdas de alambre, y otro con caja de concha de armadillo, con cuerdas de tripas; ambos pequeños, no más de 40 o 50 centímetros de longitud. Al primero se le llama *chillador* y al segundo, *Kirki*.

#### Los Músicos

La sensibilidad artística para la música es universal. En todos los pueblos del mundo se exterioriza esta sensibilidad en formas aisladas e individuales, agudas y geniales. Pero en los pueblos del Altiplano esa sensibilidad es general, de masas. Allí los casos carentes de habilidad musical son más bien raros; en cambio, los más, diríase el noventinueve por ciento de personas, tocan instrumentos musicales.

Aguzando la observación se descubren algunas diferencias entre el pueblo aborigen y el mestizo, entre el indio auténtico heredero del mensaje estético de milenarias culturas, y el cholo en cuyas venas circula sangre española en alguna proporción.

El indio auténtico es músico por naturaleza y no por circunstancias. El indio toca algún instrumento, dígase el pinquillo o el charango, la quena o el pito, en todos los trances de su vida, cuando está alegre y cuando esta triste, cuando nace un niño, se casa alguien o se muere un anciano, no solamente en ocasiones de festividad. Aun cuando recorre los caminos solitarios que conducen a las ciudades o que unen zonas apartadas, pueblos distantes o cabañas con cabañas. Cuando se está recorriendo los caminos altiplánicos no es raro encontrarse con las notas festivas de un *chaqallo* que suena entre los chacrales de las zonas lacustres, o con los sones románticos del charango que vibra entre los pajonales de las punas bravías. Para el indio el instrumento musical es parte de su atuendo personal y la música, alegre o triste, romántica o festiva, es la expresión vital de su existencia.

No solamente todos los hombres, masivamente, ejecutan algún instrumento, sino que cada uno es capaz de ejecutar todos los instrumentos. Hemos visto grupos de jóvenes, tocar sampoñas, pinquillos, chaqallos o tarqas, con igual maestría; lo cual no se da en la cultura occidental donde existen violinistas, guitarristas o pianistas especializados.

Los músicos mestizos comparten estas mismas características. Los mestizos que habitan las poblaciones urbanas en el Altiplano son tan aficionados a la música como sus antepasados de la rama materna de quienes descienden. Por eso en los poblachos se arman estudiantinas o conjuntos musicales con mucha y fácil frecuencia. Llega un matrimonio, un santo o cualquier motivo de humorada, y los jóvenes

buscan sus instrumentos y se arma la jarana, sin necesidad de conjuntos organizados ni de previos ensayos.

En cada poblacho altiplánico existen no sólo uno, sino varios grupos orquestales, de los cuales algunos han adquirido justa fama por su calidad o porque han grabado muchos discos. Y estos músicos de las aldeas altiplánicas, como el indio, pueden pulsar con igual maestría la guitarra, el charango o la mandolina, en cualquier circunstancia. Lo que más bien los diferencia del indio es que en algún instrumento se especializan y secundariamente tocan otros instrumentos. Por eso se advierte entre los mestizos, casos geniales como ejecutantes y también como compositores. En Puno, Valcárcel, Huirse, Rivarola, Echave, por no citar tantos, son músicos mestizos cuya creación ha adquirido prestancia nacional y aún internacional.

## Los Cantantes y el Canto

Es posible que la altura y las fuerzas telúricas que en el ambiente predominan, no sean factores ecológicos favorables para una conveniente conformación de los órganos vocales del hombre y, consecuentemente, para la expresión y el cultivo de la capacidad para cantar. A diferencia de los factores apreciados en relación a la música, aquí se percibe una ostensible incapacidad para el canto, ausencia de cantantes, tanto en hombres como en mujeres, pero más en aquellos que en éstas.

Este déficit se observa más agudamente en el indígena, no Obstante de que algunas danzas se ejecutan con canto en diversas formas. Generalmente los cantos son colectivos, en algunos casos dialogados entre hombres y mujeres y en otros, ejecutados sólo por mujeres. Entre los incas y Collas hay diálogo entre ambos sexos, en el *Choqela* sólo las mujeres cantan, pero con indisimulable carencia de calidad vocal. Algunas canciones son en lengua nativa arcaica y en Otros casos en castellano, con dicción inentendible.

El mismo fenómeno se percibe en el sector social mestizo; pues entre ambos no hay cantantes. Más bien se ha visto la presencia de mujeres que sí ejecutan bellos huayños pandilleros. De un modo general, hay mestizas que cantan, aunque muy pocas; pero en hombres hay muy raros casos.

El cantar mestizo puneño es profuso y ofrece una calidad literaria de apreciable valor poético, de fondo romántico, emocional. Pues, abundan huayños bellamente expresados.

#### Las Danzas en el Perú

Los países andinos que fueron conquistados por los españoles conservan, como una de sus manifestaciones típicas y ancestrales, la danza en una diversidad de formas. El Perú ostenta la mayor riqueza en estas manifestaciones, lo explica su condición de haber sido la sede del más grande imperio precolombino de la América del Sur.

En el Perú se pueden distinguir zonas típicas en este orden. Comenzando por el Sur: Puno, Cusco, Ayacucho, Huancayo, Ancash y Cajamarca, son los Departamentos que tienen el privilegio de poseer las más auténticas y originales danzas aborígenes. A ellas se pueden agregar las danzas selvícolas y otras nuevas zonas como Arequipa, que se ha hecho presente en los últimos tiempos.

Actualmente las danzas más difundidas son la Chunguinada y el Huaylash de Huancayo, las Tijeras de Ayacucho, las Hondas y los Qachampas del Cusco, pudiéndose anotar por decenas en cada Departamento.

Puno tiene un lugar preferencial, tanto por la cantidad que supone variedad como por la calidad estética de las danzas. Y es ésta la razón justa por la que los estudiosos y el consenso social ha llamado a Puno Capital Folklórica del Perú y América, de modo similar a como se ha venido en titular al Cusco, Capital Arqueológica.

Las danzas de cada zona esperan un estudio especial; pero estamos seguros que las notas que hacemos énfasis en este capítulo preliminar pueden ser aplicables a las danzas de todas las regiones del Perú, al margen de las naturales diferencias regionales.

#### Una Aclaración

El fenómeno histórico de la conquista significó la superposición de dos culturas: la nativa dominada y la española dominadora.

Los restos sociales de la cultura nativa que han resistido a la presión devastadora de siglos de esclavismo, conservan sus más auténticas manifestaciones. Las que han tenido la oportunidad de rebasar el mundo campesino de las danzas y su música, que han invadido las ciudades despertando sorpresa y admiración.

A ellas se ha venido en llamar genéricamente "Danzas Folklóricas". Si por Folklore entendemos las manifestaciones del bajo pueblo nacidas en forma anónima, parece aparentemente aceptable esta adjetivación; pero nos resistimos a aceptar que el pueblo peruano nativo realmente sea inferior. Otra cosa es que haya sido reducido a esa condición.

Sus restos arqueológicos, sus remembranzas leyéndicas, su estatus cívico, su moral sexual, sus costumbres sociales y sus conquistas en materia de ciencias como la medicina, demuestran todo lo contrario. Y las noticias dejadas por decenas de autorizados cronistas, a pesar del prejuicio con que fueran escritas, atestiguan que se trata de una cultura diferente, de características extraordinarias, pero de ningún modo inferiores.

Desde otro punto de vista se ha generalizado la idea de que el pueblo aborigen es el único sector social que posee manifestaciones folklóricas, lo cual crea un signo equívoco de discriminación que es necesario superar.

No podemos reivindicar a un pueblo cuyas manifestaciones culturales se tratan con desdén o con actitud peyorativa. Para liberar realmente a un pueblo hay que empezar por respetar sus valores culturales. De otro modo la revolución peruana habrá arado en el mar.

La revolución iniciada por las Fuerzas Armadas ha declarado la ciudadanía única de los peruanos, sin discriminaciones; por tanto, es necesario revalorar las cosas y ubicarlas en la justa posición cultural que le corresponde, para que el Perú reconquiste su verdadero destino histórico—cultural.

# **AYARACHI**

#### Su Denominación

La palabra *Ayarachi* deriva de alguna de las dos raíces quechuas siguientes: con la raíz *ayar* se vincularía con los legendarios fundadores del Imperio de los Incas que fueron los cuatro *Ayar*, y, con la raíz *aya* se vincula con la muerte, como ayacucho o rincón de los muertos, *ayahuiri* o viento de muerte y *ayapata* o encima del muerto o de la muerte. Nos inclinamos por esta última derivación, como se aclara en el capítulo que sigue; aunque Mario Franco Inojosa explica que significa "Alma que llora".

# El Origen

El origen de la danza *Ayarachi*, se ubica en el periodo transicional y violento de la conquista española.

Cuando las huestes faunescas de Pizarro invadieron el Cusco y se apoderaron de la capital incaica, cuéntase que algunas familias de la realeza Inca, cortesanos de la estirpe de los hijos del sol, abandonaron la capital del Imperio, huyeron hacia lejanas regiones donde lo inhóspito de la naturaleza no permitiese llegar a los españoles en su persecución.

Unos se internaron hacia los manglares tropicales de la selva, como Sairi Túpac que desde allí resistió por varios años y al fin fue redu-

cido. Otros se fueron hacia las montañas donde la altura y el frío fueran sus naturales protectores. Un grupo de estos últimos se subieron hacia las altas cordilleras de *Paratía*, donde la lluvia se Mienta por temporadas y la nieve cubre sus encrespadas cumbres.

Allí vivieron ignorados por los españoles e ignorantes de cuanto ocurría por la acción devastadora de éstos; pero angustiados por la nostalgia de la vida aristocrática que llevaban en el Cusco.

Esta actitud espiritual ocasionada por la caída del Imperio, que se debatía como un gran organismo sin cabeza, después de la muerte del Inca, dio origen a una lúgubre acción ritual que se convirtió en danza, la del *Ayarachi*.

## El Significado

La danza Ayarachi se ejecuta exclusivamente por los pueblos cordilleranos quechuas de las montañas de Paratía, en la Provincia de Lampa.

Por el origen quechua de sus creadores y de sus actuales cultores, se supone que en los primeros tiempos durante el coloniaje y hasta "el siglo pasado sólo se practicaba en las comunidades cordilleranas.

En los últimos decenios de este siglo se presenta en el pueblo de Lampa, capital de la misma provincia. El Ayarachi no ha incursionado en otras provincias, y no ha llegado aún a la fiesta de la Candelaria de Puno como la mayoría de las danzas altiplánicas.

# II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

# La Organización

En las costumbres sociales de la comunidad de Paratía se advierte todavía manifestaciones de fina y severa cortesanía que heredaron de sus antepasados, descendientes de las cortes reales del Cusco.

Dentro de esta severidad, por disciplinada rotación entre los miembros de la comunidad, se asume la obligación de organizar la comparsa de esta danza cada año. Y como las comunidades cordilleranas son generalmente reducidas en población, todos sus miembros participan en la danza, por cumplimiento de una ley consuetudinaria y, salvo casos de impedimento justificable, se dispensa a alguno.

Posiblemente durante el periodo del Coloniaje se ejecutaba en las fechas coincidentes con las grandes festividades del Imperio; el *Inti Raymi*, el *Capac Raymi*, el *Coya Raymi*, etc. Pero, en los tiempos posteriores se presenta en las fiestas patronales establecidas por el catolicismo.

Con la necesaria anticipación, los más experimentados conocedores de las normas de la danza se encargan de dirigir los ensayos.

Y los del cargo asumen la obligación de atender a los danzarines durante los ensayos y el desarrollo de la fiesta.

#### La Estructura

Los danzarines y los músicos son las mismas personas, cada danzante toca dos instrumentos: las sampoñas y el tambor. Consecuentemente, su estructura coreográfica se limita a un cuerpo único que toca y danza.

Pero van acompañados de algunas personas no totalmente disfrazadas, hombres y mujeres, con atuendos de fiesta que llevan las bebidas y algunas viandas frías.

Los *Ayarachis* bajan de sus montañas ya disfrazados y después de tomar parte en la festividad, se vuelven a los lares de su procedencia, en la misma forma, tocando y danzando.

#### El Atuendo

Su atuendo corresponde a la manera como seguramente vestían las gentes de las cortes del Cusco en tiempo del Incario.

Los hombres llevan pantalones largos apretados hasta la rodilla y hacia abajo tienen una abertura en la parte de atrás al final. El saco es de tela gruesa sencilla, pero tanto esa prenda como los pantalones llevan adornos distribuidos en los bordes y el resto de las prendas.



Dichos adornos, especialmente los de los bordes, son de monedas antiguas y en general cintas de múltiples colores, pegadas para formar variadas y vistosas figuras en el pecho y las mangas. En los pies llevan ojotas hechas con cuero de llama. Sobre la cabeza, la prenda más espectacular es una especie de casco, hecho de paja, forrado con tela de color, adornado con una profusa cantidad de plumas de gran tamaño que toman la forma de un halo de diversos colores. Las plumas son de avestruz y de algunas aves selváticas. Completa el atuendo una cinta larga delgada, tejida de lana, de la cual penden una gran cantidad de flecos a manera de zarcillos, los que cubren el pecho y la espalda. Llevan una gran sampoña y un bombo pequeño que forma también parte del atuendo.

Las mujeres visten con numerosas polleras de bayeta negra con dos o tres listones de satén de colores, verde, rojo o amarillo, al final. Los jubones de las mujeres están igualmente adornados con cintas de colores, formando caprichosas figuras y una gran cantidad de monedas antiguas de plata. Un sombrero de copa pequeña y achatada que casi es una montera plana, toda ella adornada de cintas y zarcillos de colores pendientes de los bordes que cubren la cara de las mujeres.

Los acompañantes van también ataviados con semejantes atuendos, pero con menos lujo de adornos. Por ejemplo, los hombres no llevan la fastuosa montera de plumas.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

## La Presentación

La presentación de la danza es muy severa, majestuosa y ritual, que ofrece un impresionante espectáculo.

Hay severidad en los atuendos, en la apostura de los danzantes y el ritmo que les sirve de fondo musical.

Hay majestad en la actitud de las personas; los movimientos aristocráticos en los que se sincroniza su andar rítmico, que da una impresión de cortesana majestad.

El signo de lo ritual imprime el acento de la música lúgubre, que parece al propio tiempo un quejido y una protesta.

La presencia de los Ayarachis conmueve al pueblo de Lampa cuando esta comparsa se hace presente en su festival, imprimiendo a ésta un matiz de severa sonoridad que llena plazas y calles, atrayendo a las gentes que los contemplan con respetuosa atención.

## La Ejecución

La ejecución de la danza del Ayarachi parece un cortejo fúnebre o una procesión, pues los participantes van por plazas y calles más caminando que bailando; el caminar es evidentemente cortesano y esta manifestación no es irónica imitación de lo español como ocurre en otras danzas; es más bien natural expresión de la actitud espiritual del hombre que la ejecuta, como herencia de lejanos antepasados. Se desplazan por los caminos y las calles de dos en fondo, tocando sus grandes y gruesas sampoñas unos y medianas y pequeñas otros, sus notas son una sinfonía sin igual y el compás se lleva con unos bombos que cada uno golpea marcando el ritmo.

Cuando se detienen en los ángulos de las plazas forman un círculo y caminando con el mismo compás se desplazan siempre tocando sus dos instrumentos cada uno.

En la ejecución ritual de la danza se hacen presentes la nostalgia y el dolor de siglos sufridos por su estirpe, aunque aparentemente dirigidos a una virgen de la cristiandad.

# IV FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La melodía del Ayarachi tiene la característica de música de cámara o clásica, con una particularidad, una pieza no se repite a lo largo de los tiempos, como el de los *Pulis* o *Cintaqanas*, sino que de vez en cuando aparecen nuevas piezas melódicas, lo que indica que entre los habitan-

tes actuales de aquellas cordilleras hay artistas compositores de ese género musical.

Pero la esencia de la melodía del Ayarachi es una rara combinación, en cuyo trasfondo se armoniza la belleza melódica, lo epopéyico y fuerte y lo lúgubre y triste, suscitando en quien escucha esta melodía, lo bélico, lo místico y lo sentimental.

Por esta complejidad de su contenido emocional, la melodía del Ayarachi es extraordinariamente interesante, pues muy pocas melodías tienen tan compleja y honda significación.

#### El Ritmo

El ritmo de la melodía del Ayarachi es lento y cadencioso, diríase parsimonioso, un cuatro por cuatro lento.

La sucesión de sus notas no invita a la danza, concita más al movimiento lento, diríase al caminar majestuoso.

Por esta característica, al son de esta melodía no se baila, se camina con una marcialidad lenta y ritmo disciplinado, con apostura aristocrática, cortesana y viril, con pisadas seguras y fuertes.

#### Los Instrumentos

Los instrumentos en los que se ejecutan la música del Ayarachi son las sampoñas y los bombos.

Las sampoñas son de cañas gruesas y largas, de tamaños mediano, pequeño y muy pequeño; esto indica que producen sonidos de dos, tres, hasta de cuatro octavas. Por esta razón, al producirse el sonido en conjunto es una completa sinfonía y acordes; parece que estas características influyen en la típica sonoridad lúgubre de la melodía. Durante la ejecución, la sampoña es llevada con la mano izquierda, lo que requiere ejercitación, ya que en los sicuris este instrumento se lleva con la mano derecha.

El bombo se lleva pendiente del hombro derecho y terciado hacia el costado izquierdo. Al ejecutar se golpea con la mano derecha en forma rítmica utilizando un pequeño palo envuelto al final de un extremo con trapos para no dañar el bombo.

La sampoña es instrumento típicamente nativo, no así el bombo, que fue importado por los españoles, aunque ya se conocía en tiempo de los incas según algunos informantes.

#### Los Músicos

Los participantes en la comparsa, son diestros ejecutantes de la sampoña, aunque no practican constantemente, pero llegada la oportunidad, y faltando una o dos semanas para la festividad, los músicos ensayan la melodía y también la danza.

Los músicos son generalmente, a diferencia de otras danzas, hombres mayores experimentados.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El Ayarachi es una danza histórica de conjunto espectacular, por el atuendo y los instrumentos que lleva cada danzante. Podemos compararlo con las marchas de protesta que en estos tiempos se realizan cuando son conculcados los derechos ciudadanos o de los obreros, por la explotación del hombre por el hombre; o con los cortejos fúnebres que arrastran multitudes cuando muere algún personaje importante.

Tanto por el atuendo de la comparsa como por la melodía, ambos elementos de extraordinaria majestad, el Ayarachi puede llevarse a la categoría de espectáculo teatralizado; especialmente por su significado histórico.

No obstante tales características, esta danza permanece al margen de la espectacularidad, y raras veces participa en los concursos folklóricos.

# **AUQUI-AUQUI**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Literalmente, la interpretación de *auqui-auqui* es: *viejo-viejo* en lengua nativa aymara. En quechua suele llamarse: *Machu-Tusuq* que quiere decir *baile de viejos*. También en algún lugar de la misma zona aymara se le llama *Achachi-Kumo*, o viejo agachado por el peso de los años. Es decir, la danza se denomina de distinta manera en regiones aymaras y quechuas. Este fenómeno ocurre también con otras danzas.

# Su Origen

Los aymaras del Altiplano son descendientes auténticos de las grandes culturas prehistóricas, Pucará y Tiahuanaco; sus costumbres ofrecen reminiscencias milenarias.

Una de estas manifestaciones se refiere a la mayoría de edad como signo de autoridad. Dentro del desarrollo social asumen cargos de *jilaqatas*, alcaldes, contadores, los hombres de más edad del ayllu; y en el núcleo familiar, después de los padres, la autoridad corresponde en orden jerárquico al hermano mayor, luego al segundo, al tercero, etc.

Esta concepción de la autoridad tiene raíces mitológicas, porque según los aymaras, los más antiguos personajes del ayllu están personificados en los picachos, a los cuales se les llaman respetuosamente *Achachila*, palabra cuyo significado literal es, abuelo.

Es indudable que esta danza se ha originado en esta concepción propia de los aymaras en lo que corresponde al sentido de autoridad.

## Su Significado

La ancianidad en los ayllus del Altiplano es muy respetada, por la razón cultural que hemos glosado, pero lo es también porque el hombre del Altiplano es muy longevo y no al mismo tiempo. Expliquémonos: Los naturales del Altiplano llevan milenios de adaptación biológica a la altura; los mestizos, algo más de cuatro siglos; y los foráneos no están adaptados. Los primeros o aborígenes pueden vivir más de cien años, los segundos o mestizos hasta cincuenta o sesenta años, y para sobrevivir a esta edad se trasladan a lugares bajos, y los terceros o blancos tienen que emigrar a la costa periódicamente para subsistir.

De acuerdo con esta premisa, los naturales en general podrían alcanzar edades centenarias, pero no ocurre así. Grandes flagelos, como la hambruna consecuencia de la sequía, o las inundaciones, las enfermedades epidémicas como el tifus, o las endémicas como las infecciones broncopulmonares, ocasionan mortandad en masa, especialmente entre los niños. De esta manera sólo logran sobrevivir unos pocos, lo que significa superioridad y fortaleza que hay que dignificarla y honrarla.

Por eso esta danza de los ancianos enfatizan su identidad y vitalidad a través de lo que son capaces de hacer bailando.

#### Las Festividades

La danza del *Achachi–Kumo* o *Auqui–auqui*, se presenta solamente en las festividades que se realizan en homenaje a algún santo, como San Pedro, San Andrés, San Antonio, etc. No se presentan en festividades que se realizan en homenaje a santas o a la Virgen. Este hecho parece

homologar con el sentido del homenaje que representa en sí la danza, es decir, homenaje al hombre anciano que ha alcanzado largos años de existencia y al mismo tiempo homenaje al santo patrón que casi siempre se representa por un anciano, porque la mayoría logró la santidad en la vejez, no en la juventud.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

1:1

La organización de esta danza era responsabilidad de los hombres de mayor edad de la comunidad que la presentaba. De modo que si en una comunidad habían veinticinco personas de más de cincuenta años, el de mayor número de años recibía el cargo en cada fiesta, aunque participasen como danzantes todos o la mayoría de los ancianos.

Se regulaba para cada año por la razón natural de que mientras unos mueren, otros alcanzan la mayoría de los cincuenta años.

Los demás ancianos contribuyen con la *Apjata* y la *Haljata*. La primera consiste en la contribución de la comunidad con elementos alimenticios; y la segunda, con bebidas para el sostenimiento de la comparsa en los días de fiesta. Durante los ensayos, el sostenimiento es del que tiene el cargo.

## Los Componentes

En un principio solamente los músicos eran hombres jóvenes o de cualquier edad; no los danzantes. Pero en los últimos tiempos, se ha advertido que los danzarines ya no son siempre ancianos, sino hombres de toda edad. En las presentaciones teatralizadas que hemos visto, los danzantes son jóvenes que imitan a los ancianos.

Los danzarines pueden ser en cualquier número, pero en cifra par, porque danzan en forma coordinada de dos en dos, emparejados entre varones.

La otra parte de la comparsa está formada por los músicos cuyo número es también indeterminado, pero pueden ser muchos, a veces más de diez. Ellos ejecutan la música en pinquillos, instrumentos de viento hechos de caña, acompañados de un bombo que toca una persona.

Un complemento de la danza son los acompañantes, miembros de la familia del cargo, también en cantidad indeterminada; cuando la danza se presenta como espectáculo se suprimen los acompañantes.

## La Descripción

La presentación general primitiva era un conjunto de ancianos encorvados por el peso de los años, con los rostros arrugados y luciendo barbas ralas, porque los nativos del Altiplano son generalmente barbilampiños.

Sus vestiduras eran las más naturales y escogidas entre las ropas usadas o viejas, de modo que el conjunto daba simplemente la impresión de viejos pobres por la edad, como por los vestidos.

Mas esto ha cambiado completamente en los últimos tiempos; hoy son jóvenes disfrazados de ancianos luciendo barbas y jorobas artificiales, portando bastones. Sus vestiduras son de imitación del vestir de los blancos y mestizos de tiempos idos; pantalones de fantasía, chaqué, chaleco blanco, tongo y guantes también blancos.

Este nuevo atuendo parece que ha dado lugar que a los clásicos *Auqui-auquis* se les llame "Doctorcitos", nombre con que algunos conjuntos se han presentado en espectáculos estilizados. En este caso el color de los vestidos es negro de pies a cabeza.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

## La Presentación

La presentación de los *Auqui-auquis*, es muy disciplinada, pues los ancianos reales o simuladores se disponen en dos filas, sólo entre hombres.

Cuando aparecen en las plazas la recorren de esquina en esquina, con paso rítmico y juvenil, como dando la apariencia de que los ancianos, no obstante de estar agachados y con grandes jorobas, son capaces de realizar movimientos ágiles.

## La Ejecución

)

Los ancianos, o presuntos ancianos, realizan movimientos rápidos y ágiles, combinando pasos cortos con pisadas fuertes de izquierda a derecha e izquierda, al son de música acentuada.

Los movimientos individuales son coordinados o uniformados y ofrecen una dinámica de conjunto muy simpática, tanto por la postura de los ancianos, las jorobas, y las barbas que lucen, como por los movimientos que ejecutan con el bastón hecho de madera primitiva de *Qolli* árbol oriundo de la zona, (o de *qeñua*) de conformación retorcida que le da una apariencia graciosa. En síntesis, los movimientos del cuerpo sobre las dos piernas y el bastón se ejecutan en forma muy espectacular.

## Las Figuras

Aparte de los movimientos descritos en la ejecución de esta danza, no hay figuras específicas. Aunque a veces suelen hacer malabares o juego de bastones, pero no en forma generalizada.

Las evoluciones que realizan al detenerse en un ángulo de la plaza o en algún escenario son de conjunto, por grupos o por parejas.

Pueden considerarse como figuras coreográficas que les permiten asumir e! carácter de espectáculo teatralizable, los movimientos corporales, las evoluciones de conjunto y los juegos con los bastones.



## IV FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La melodía de la música en que danzan los *Auqui-auquis* o *Acha-chi-Kumos* es muy alegre, vivaz y ágil; características que contrastan con la apariencia de los danzarines. Precisamente parece que el espíritu de la melodía es demostrar el contraste de que los ancianos son capaces de sentirse jóvenes, y de hacer lo que hacen, cuando danzan. En esta forma se trata de demostrar el fenómeno biológico universal de todo hombre, que al envejecer va perdiendo, lenta pero inevitablemente, las potencialidades físicas y psicológicas que la naturaleza le ha concedido al hombre joven, pero que en la vejez se la vuelve a quitar, sin misericordia, inexplicablemente. Ante este hecho el hombre trata de simular seguir poseyéndolas, como un modo heroico de alejar la muerte de su existencia.

#### El Ritmo

El ritmo de la melodía, según hemos descrito, es rápido, acelerado y dinámico, pero muy acentuado para dar énfasis a los movimientos.

Este ritmo permite que los ancianos puedan realizar movimientos esforzados y hasta peligrosos, cuando realmente son ancianos pero, cuando no lo son, el ritmo es un condimento que le confiere espectacularidad a la danza.

#### El Instrumento

El instrumento en el que se ejecuta la alegre melodía de los ancianos es el *pinquillo*, uno de los instrumentos nativos de viento, el segundo en tamaño creciente después del pito.

Y es que el pinquillo es el instrumento que da las notas alegres a la melodía. El pito es chillón y los demás instrumentos son de mayor sonoridad y dan a la música cierta severidad, hasta sugieren tristeza, como la quena, que se usa poco en la zona aymara; la quena es instrumento eminentemente quechua.

#### Los Músicos

Hay que destacar que los músicos ejecutantes de esta danza son hijos o nietos de los danzantes, por lo menos lo eran cuando los ancianos eran de verdad; mas, en los últimos años, como ya no lo son, los músicos son grupos de personas escogidas por su habilidad para tocar el pinquillo.

Pero de todos modos son jóvenes, diríase adolescentes, tanto por el significado de su presencia en la danza, como por el tipo de instrumento que ejecutan; pues el pinquillo es por excelencia un instrumento de la música de juventud.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

Los Auqui-miquis o Achachi-kumus en aymara, o Machu-tusoq en quechua, es una danza que simboliza la longevidad del hombre del Altiplano y es, al propio tiempo, un homenaje a la autoridad natural y moral que él encarna, por su sabiduría que se deriva de la experiencia que dan los años vividos, la única sabiduría que, según los aymaras, entraña el saber real y efectivo en la vida humana.

Por su presentación coreográfica, su ejecución disciplinada y espectacular y por sus atuendos, aunque últimamente bastante estilizados, es una danza que ha logrado ser teatralizada.

Se le ha teatralizado con el nombre de Doctorcitos sin que haya justificación para tal cambio de nombre; pero en el fondo y la forma la danza es el clásico danzar de los ancianos.

Valga esta alusión para expresar que si bien es justificable el esfuerzo creador, éste resulta desnaturalizador cuando se mixtifican los hechos que son auténticas manifestaciones de la cultura nativa.

Hay que crear pero no hay que mixtificar, o mejor dicho, no hay que confundir conceptos que desnaturalicen la realidad, cuando ésta de por sí es espectacular.

# **CALLAHUAYA**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Callahuaya deriva de la voz compuesta aymara Qolla-Huayo, qolla es medicina y huayo significa jalar. Diríase que ambas voces se refieren a quien jala medicinas. De modo que la denominación Callahuaya quiere decir el que jala o lleva medicinas.

# Su Origen

)

Hasta los primeros decenios de este siglo, solía recorrer por pueblos y comunidades del Altiplano un personaje de extraña vestimenta.

Llevaba pantalones y saco de tela blanca, gruesa, de algodón, un poncho de colores a rayas sobre un hombro y sobre el otro, unas pesadas alforjas de tela semejante al poncho, un sombrero alón de paja, ojotas de hechura superior a los que se usaban en el medio. Completaba el atuendo un paraguas. A veces caminaba acompañado, pero casi siempre iba solo. Se le llamaba con mucho respeto *Callahuaya*.

El Callahuaya cargaba en sus alforjas medicinas consistentes en diversas sustancias, granos, semillas, guijarros, hojas de plantas no conocidas en la región. Los Callahuayas o Qolla-aguayos, eran personajes salidos de las selvas del Beni boliviano, detrás de las montañas del Sorata, del Illimani o el Illampu, los picos más elevados de la cordillera oriental que cierra la cuenca del altiplano por el lado Este.

Eran conocidos como vendedores de medicinas y también como médicos. Surtían a los chifleros de las chucherías que estos vendían a las gentes indígenas y también mestizas. Estos las adquirían para la realización de sus ritos panteístas, como pagar a la tierra y a los *Achachilas*, curar enfermedades o servían de talismán para la buena suerte. Pero también vendían directamente a las gentes; pues en caso de enfermedades ellos diagnosticaban y recetaban las hierbas que llevaban consigo.

Los enfermos tratados por los Callahuayas sanaban frecuentemente, porque estos conocían el valor curativo de muchas hierbas. Por esta razón se los trataba y miraba con reverencia. Pues hasta hace poco sólo en las capitales departamentales y provinciales existían médicos que ofrecían sus servicios en forma liberal; en los pequeños poblachos y comunidades no había servicio médico alguno. Solamente desde hace unos dos decenios se han establecido postas sanitarias.

Estos antecedentes convirtieron a los Callahuayas o Qollahuayos en personajes mitológicos y han inspirado la creación de la danza de los *Callahuayas* que hoy ya no existen.

# Su Significado

La mentalidad del hombre del Altiplano es eminentemente mágica. Esta característica se ha conservado con más vitalidad en las manifestaciones de su cultura milenaria. Y aunque ella es base de la supervivencia de otros muchos aspectos de aquella cultura, paradójicamente, es también síntoma del primitivismo de su desarrollo mental, debido a que las conquistas de la civilización, la ciencia y la tecnología, no han sido asimiladas por habérsele mantenido marginado y esclavizado.

Existen, pues, numerosas y claras manifestaciones de ese tipo de mentalidad que podemos percibir en sus relaciones con la tierra, la supervivencia de los muertos que se personifica en los apus, el origen y el tratamiento de las enfermedades y en una serie de creencias que regulan su vida anímica, tanto desde el punto de vista positivo como negativo.

Esta característica mental es, a no dudarlo, la que ha inspirado al hombre del Altiplano, especialmente de las comunidades aledañas al lago Titicaca, superior y diferente, dedicándole un acto mítico a través de una danza.

Por eso la danza del *Callahuaya* o *Qollahuayo* como se le debería llamar más propiamente, es la reviviscencia de estos personajes que tanto bien solían hacer a las gentes campesinas y que ahora han desaparecido casi absolutamente.

#### Las Festividades

Esta danza se presenta en la mayoría de las fiestas patronales de los pueblos que tienen organización urbana, como las capitales de Distrito y Provincias en el Altiplano. Frecuentemente se le ve en los pueblos aymaras y no quechuas.

Este es un caso complejo en que un hecho o acción humana, producto de la mentalidad mágica del hombre, se mezcla con el espíritu religioso católico en una simbiosis inexplicable, pero real. El Callahuaya es una danza en memoria de un personaje convertido en mito, pero la danza se dedica a un santo o santa de la religiosidad católica. Inicialmente pertenece o corresponde a una manifestación de la cultura nativa, pero la acción se realiza convertida en costumbre de la cultura occidental.

# II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

En las comunidades la danza del Callahuaya se organiza por el sistema del cargo que es una persona devota de la virgen o del santo patrón del pueblo y que se encarga de presentar la danza en la festividad del año siguiente. El cargo lo otorga el sacerdote párroco del pue-



blo y la persona que lo recibe asume la responsabilidad de realizar su cometido sin más compromiso, aliento ni fundamento que su fe religiosa. Esta persona se encarga de comprometer a los danzarines, dirigir los ensayos con la *yanapa* o ayuda de personas entendidas. Y durante los días que dura la festividad, los componentes de la danza beben y se alimentan por cuenta del responsable del cargo y la contribución de la comunidad en forma de *apqata* o puesta de comestibles y *jaljata* o puesta de bebidas, con todo lo cual queda asegurado el sostenimiento de la comparsa, cumpliéndose el cargo religiosamente.

## Sus Componentes

Esta danza ha sufrido diversos cambios en su estructura personal en los últimos tiempos.

En los primeros decenios de este siglo hemos visto Callahuayas formados exclusivamente de hombres, vestidos con el mayor sentido imitativo de lo que en realidad eran estos personajes. Ellos danzaban al compás de una música especial ejecutada en pinquillos, tambores y bombos.

Últimamente, el interés de llevarlo a escenarios teatrales y darle mejor presentación coreográfica, ha determinado la formación de comparsas de hombres y mujeres y los músicos son ya bandas de músicos que ejecutan instrumentos metálicos de viento. Pero; en los pueblos pequeños la danza se sigue presentando en su estructura primitiva.

#### El Atuendo

Los Callahuayas usaban un atuendo casi exactamente igual al vestido de los personajes reales Vestidos blancos, alforjas y ponchos de colores a rayas, y sombrero de paja toquilla alón y ojotas de especial fabricación, e integraba el atuendo un paraguas o quitasol.

Pero los Callahuayas de los últimos tiempos, además de asimilar personajes, han hecho modificaciones del atuendo.

Los hombres sólo llevan unas pequeñas bolsas que los naturales

llaman *chuspas*, adornadas de monedas de plata metálicas antiguas en vez de alforjas, y calzados en vez de ojotas.

Las mujeres visten como las cholas o mestizas, polleras de color, de gros o de otras telas, blusa blanca, una lliclla a las espaldas y adornos de joyas en el pecho, sin calzados.

Hombres y mujeres llevan sombreros negros de la forma como usan los boy-scouts (niños guías) y pequeños paraguas, diríamos mejor quitasoles de colores a veces matizados, otras veces uniformes.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

#### La Presentación

La presentación general de la danza del Callahuaya es muy espectacular, tanto por el atuendo, colores y adornos de joyas, como la ejecución rítmica y uniformidad.

Los hombres y las mujeres van en dos filas emparejadas. Los hombres a la izquierda y las mujeres a la derecha, cuando recorren las calles y las plazas de los pueblos. Pero cuando se detienen forman un círculo mixto intercalado hombre y mujer.

Los círculos se rompen para formar evoluciones generales y parciales.

# La Ejecución

La ejecución de la danza se realiza a través de evoluciones variadas. Filas generales y aisladas de hombres y mujeres; círculos generales y aislados de hombres y mujeres, agrupamientos aislados y generales de hombres y mujeres, al paso cadencioso y arrogante apostura de los danzarines.

Veinte o cuarenta danzarines adiestrados en la realización de los movimientos y evoluciones ofrecen un espectáculo digno de ser presentado no solamente en un lugar público sino en cualquier escenario teatral.

## Las Figuras

Los movimientos constituyen figuras que adquieren vistosidad y elegancia estética en el juego de los paraguas o quitasoles por el color de éstos. Los variados movimientos y posiciones que se hacen con ellos le confiere a la danza una extraordinaria espectacularidad. Asumen la apariencia de presentaciones de masas en trance de gimnasia rítmica que suelen jugar con bastones, aros, cintas o banderines; pues, eso es lo que hacen con los quitasoles de colores.

## IV FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La melodía musical en que se realiza la danza del Callahuaya es sencilla, sin muchos giros, pero rítmica y lenta, sin dejar de ser alegre y animada.

Hay que advertir que cada danza tiene su tipo musical, diríase, si los expertos lo aceptaran, un género musical. Así como en los bailes populares de la cultura occidental el vals, el tango, el bolero o los bailes afrocubanos, tienen su música en la que se ejecuta el baile, de manera análoga, en la cultura altiplánica, cada danza tiene su melodía propia que se aplica a las características de ella.

#### Los Instrumentos

Los instrumentos en que danzaban los Callahuayas primitivos eran pinquillos acompañados por tambores y bombos. Pero en los últimos tiempos se les ha desplazado por instrumentos de viento modernos, como saxofones, clarinetes, flautas, trombones, acompañados por instrumentos de percusión como platillos, triángulos, bombos y tambores. Comúnmente ahora se danza al son de melodías ejecutadas por bandas de músicos de numeroso personal que en el Altiplano existen en cantidad; pues en cada ayllu se organiza una banda de músicos. Su aparición ha ocurrido desde la venida de los adventistas.

Sin embargo, es posible que en algún lejano poblado de la zona se dance todavía al son de pinquillos, ya que la vitalidad de las energías culturales es muy fuerte, especialmente entre los aymaras, que no tienen oportunidad de recibir la presión de las costumbres del blanco o mestizo o las de orden importado.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

La danza del Callahuaya es una de las más modernas; no tiene la antigüedad de otras danzas, como la de los *Pulis* o *Cintakanas* que datan de tiempos prehistóricos. Sin embargo, es una de las que ha sufrido notorias modificaciones.

Por su coreografía y la dinámica de su ejecución, es una danza que ha logrado ser llevada a certámenes provinciales y también exhibida en escenarios teatrales.

La vestimenta no es tan costosa, pero sí vistosa. Los movimientos y figuras asumen carácter espectacular. Y finalmente su música es una melodía bastante sencilla, pero ágil, dinámica y atrayente, sobre todo por su ritmo.

## **CARNAVAL**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Llamase carnaval o carnestolendas a la fiesta universal que se celebra durante los tres días que anteceden al miércoles de ceniza dentro de los ritos cristianos, cuya característica es la alegría que entraña música, baile, juego y amor. Se celebra generalmente disfrazado y con mascaritas.

# Su Origen

La más antigua y significativa cultura del Altiplano fue esencialmente agrícola, por tanto, sus manifestaciones míticas como festivas estaban vinculadas con la agricultura.

Habían, consecuentemente, danzas dedicadas a la siembra, al nacimiento de las plantas, a su florecimiento, a su maduración y a las cosechas.

En cada etapa se ofrecían danzas apropiadas para el estado del proceso agrícola. Las que se ofrecían a las plantas en floración eran alegres por el sentimiento que suscita la belleza de los chacrales en flor. Una de estas danzas entre los aymaras era el *Marini* o *Cahuiri* y el *Huifala* entre los quechuas.

Posteriormente, con la organización política que caracterizó al Imperio Incaico, las actividades anuales se sistematizaron en festividades. En el mes de febrero se realizaba la fiesta de *Huchuy poqoy* o sea la pequeña maduración, durante la cual las plantas florecen. Esta coincidía con la fiesta pagana de los carnavales que se realiza en febrero y que los conquistadores trajeron a América. Y como la cultura de los conquistadores se impuso de manera presionante sobre las costumbres nativas, las antiguas fiestas se adaptaron a los nuevos estatus de vida que impusieron los españoles. De aquí que la fiesta agrícola del *Huch'uy-poqoy* se convirtiera en fiesta de carnaval y así se llama actualmente.

## Su Significado

El significado de los bailes de carnaval son de carácter agrícola pero también responden a las modalidades de la fiesta de Momo o de carnestolendas.

Con este doble significado se presentan los bailes y danzas de los carnavales, en cada comunidad, de acuerdo con las peculiaridades de cada una. Algunas son muy significativas, tanto desde el punto de vista de la coreografía como de la danza y la música.

Los carnavales de Icho, Capachica, Chucuito, y de la provincia de Puno son espectaculares, así como los de Santiago de Pupuja, de Arapa en la provincia de Azángaro, son también notables.

Estas glosas las dedicamos al carnaval de Icho, por dos razones: Primero, porque los habitantes de Icho y de Chimu fueron mitimaes traídos del *Reyno de los Chiris de Quito*, pues a ambos grupos humanos se les llama generalmente Chiris, (Ch'iris); los mitimaes han sabido recibir el mensaje milenario de la zona y adaptarse a las costumbres locales en forma extraordinaria, superando muchas manifestaciones. Luego, porque el carnaval de Icho ha logrado notoriedad entre las danzas del Altiplano por su atuendo lleno de colorido y espectacular belleza.

#### El Escenario

El escenario de los bailes carnavalescos nativos es el campo abierto, junto a los chacrales florecientes de las pampas, las quebradas, las lomas y las laderas.

Esta danza se baila exclusivamente durante los días de carnaval y nunca ingresa a las ciudades o pueblos. Sólo en los últimos tiempos la importancia que se le viene confiriendo a las danzas folklóricas, suscitando la organización de festivales con carácter de concurso, ha determinado que llegaran a las plazas, como Puno, en plan de disputa.

Esta misma circunstancia ha determinado que esta danza sea llevada a escenarios teatrales de Puno, Arequipa, Cusco y Lima, por artistas aficionados, despertando gran espectacularidad.

# II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

Las danzas o bailes de carnaval se organizan en cada comunidad de modo que puedan participar el mayor número de personas, hombres y mujeres en parejas, independientemente.

Personas entusiastas se encargan de comprometer a los que van a participar, algo así como las suscripciones que realizan los mestizos o blancos, para los bailes de carnaval, o de cualquier índole.

Los participantes adquieren la obligación de contribuir al *Apthapi* que significa juntar las comidas y bebidas con que aportan los bailarines, mujeres y hombres, respectivamente; no en condición de *apjata* ni *haljata* como en otras danzas en que la organización de la danza es la responsabilidad de quien recibe el "cargo".

Cuando los conjuntos son muy numerosos, se forman grupos que contribuyen cada día. Se forman tantos grupos como días ha de durar el baile.

# Los Componentes

Los componentes son, preferentemente, hombres y mujeres jóvenes ya que la época de floración agrícola se puede cotejar con la juventud humana, etapa de la floración de alegría y de energías; pero sobre todo porque la juventud es la edad de la diversión y que bien coincide con

las que ofrece el signo alegre y bohemio de las fiestas de momo, en que nacen romances inesperados o esperados; pues muchos romances indígenas florecen también como las plantas en las fiestas carnavalescas o encuentra en ella su cauce de realización plena.

#### Variedades

Una observación general sobre los carnavales que se organizan en las comunidades del Altiplano daría lugar a un estudio extenso.

Cada comunidad tiene su manera típica de presentar el carnaval. Aunque de un modo general hay aspectos y características que los identifican como un solo tipo de bailes, suelen haber diferencias que se perciben, desde las muy simples hasta las más ostensibles en su atuendo, su coreografía, su ejecución y su música.

Podemos resumirlos en tres grupos. Los carnavales como el de Icho, Sok'a, Arapa, Santiago de Pupuja, que han llegado hasta los escenarios teatrales. Los carnavales que, no obstante de ostentar caracteres espectaculares, no han entrado en el boom de las danzas folklóricas llevadas a escenarios teatrales y que se bailan cada año en su comunidad nativa. Y finalmente, los carnavales de las innumerables comunidades que permanecen en el anonimato.

# Descripción

La danza del carnaval de Icho ofrece a primera vista su origen autóctono, exornado de colores rojo y amarillo preferentemente; pero de todos los colores en los últimos tiempos. La preferencia de los colores rojo y amarillo sobre fondo negro parece herencia étnica de las culturas costeñas de la zona norte, pues estos colores dominan en los restos arqueológicos de las culturas que poblaron la costa norte del Perú, Chimú y Mochica, tanto en los tejidos como en la cerámica.

Las mujeres llevan numerosas polleras de bayeta, plizadas, de colores las interiores; y negra la de encima; una faja larga, artísticamente tejida con dibujos en los que se pueden percibir figuras de aves y peces estilizados. Decoración explicable porque Icho está en la orilla de la Bahía de Puno, aunque también se puede pensar que es herencia

de las culturas costeñas de las que desciende. Un jubón ceñido al cuerpo, con escote cuadrangular sobre el pecho y con mangas bombachas
recogidas en el puño, adornados de grecas de colores, cubre el busto.
Llevan en la cabeza una montera de dos picos cerrados en cono, con
amplias faldas voladas, negro por fuera y de color por dentro. Son prendas accesorias un chuco o rebozo que cubre la cabeza y gran parte del
cuerpo por la espalda y una *llicta* multicolor tejida en Juli en forma de
atado, llevada en la espalda. Por sobre todo esto, cruzado sobre los
hombros, una gran cantidad de motas de hilos de colores prendidas a
largas cintas. Este adorno es el que típicamente resalta en el carnaval
de Icho.

El hombre lleva saco corto, ceñido al cuerpo y pantalones con abertura hacia atrás al final de las piernas, por la que sobresale el calzoncillo plizado blanco, dándole a las piernas una apariencia original. Sobre el vestido lleva también la carga de las motas de color, en cantidad igual o mayor que las mujeres, envolviendo el cuerpo en forma cruzada sobre el pecho y las espaldas.

Los hombres llevan calzados de suela gruesa y puntiaguda claveteadas con chinches amarillos, y ambos, mujeres y hombres, llevan *huichi–huichis*, pequeñas hondas moteadas de colores, que durante el baile hacen de pañuelos.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

#### Su Presentación

La danza del carnaval de Icho parece, como dijera algún literato, "un abigarrado conjunto de flores de sank'ayo sobre un espinal obscuro". En efecto, la preponderancia de los colores rojo, verde y amarillo en el atuendo, como las casas rodeadas de flores que se levantan en la quebrada que habitan, dan esa impresión: rojo en las casas, verde en las plantas y amarillo en las flores silvestres.

Los hombres y mujeres van en hileras autónomas dando vueltas lentas y pesadas, por el peso de los adornos de colores que llevan. Los músicos los siguen confundidos con los acompañantes y espectadores.



A lo largo de su recorrido hombres y mujeres hacen evoluciones, deteniéndose de chacra en chacra. A veces ingresan a la plazuela del pueblo rural, sobre la que se levanta una capilla; pues muchas comunidades poseen capillas y plazas para el caso de las festividades. Entonces la plazuela se torna en escenario en que la presentación de bailes es verdaderamente espectacular.

## Su Ejecución

La comparsa recorre dando vueltas a izquierda, derecha y viceversa, agitando los *huichi–huichis* en el espacio, como policromos pájaros selváticos que volaran al compás de la música.

La ejecución incluye juegos de hondas, que forman vistosas figuras en movimientos de conjunto, unas veces hombres y mujeres, independientemente, y otras, intercaladas.

## Las Figuras

Las numerosas figuras que realizan los bailarines del Carnaval de Icho son muy informales; por tanto, es dificil enumerarlas, mucho menos describirlas. En cada pareja suelta se advierte el interés por bailar con la mayor gracia.

Los varones hacen derroche de energías, taconeando sobre el suelo en forma alternada; de tal manera que realizan figuras muy personales, especialmente con movimientos de piernas cubiertas de pantalones originales, con aberturas que lucen botones dorados a lo largo, así como el calzoncillo plizado que sobresale en triángulo de la abertura; mientras los cuerpos se contorsionan al son de la música en forma muy atractiva por el volumen de los flecos y bellotas de lana de color con que se cubren.

En cambio las mujeres bailan con más lentitud, dando vueltas y revueltas rítmicas, durante las cuales se percibe el arcó iris que cubre su cuerpo en forma de numerosas polleras que le dan un aspecto donairoso, imponente.

# IV FONDO MUSICAL

Entre las expresiones musicales del arte nativo la música de los carnavales son melodías muy alegres. Y la del carnaval de Icho es realmente dulce, alegre y movida que bien traduce el espíritu humano que vive bajo la acción exultante de las características ecológicas de que se reviste la naturaleza altiplánica en los meses de enero y febrero. Aunque en el mes de febrero, al que se le apoda "loco" por las intensas lluvias que se producen durante las noches, en los días suele hacer sol, pleno sol.

Las lluvias hacen que las plantas desarrollen en forma exuberante y se cubran de sus galas floridas.

Estas galas en la comunidad de Icho tienen una característica típica; pues los comuneros de Icho son horticultores y floricultores en la zona. En sus campos hay muchos jardines y huertos.

A esta acción externa hay que agregar la alegría interna que vibra en los corazones de los mozos y mozas que participan en el baile, quienes en su mayoría suelen estar poseídos de fuertes sentimientos amorosos.

#### El Ritmo

El ritmo de la música carnavalesca de Icho, como las de las demás variedades de carnaval, es acelerado de una manera general; hay cierta lentitud en el ritmo de los carnavales de la zona aymara y más celeridad en los de la zona quechua. Por ejemplo, el *carnaval de Soqa*, comunidad costanera del lado occidental del lago, es bastante lento; no así el *carnaval de Arapa* que es muy rápido.

El ritmo imprime mayor o menor dinamicidad a los bailes. A mayor rapidez, mayor dinámica. A mayor lentitud, movimientos suaves.

El carnaval de Icho es de ritmo intermedio entre dichos extremos, debido seguramente a que está en zona lindante entre aymaras y quechuas.

#### El Instrumento

El instrumento en que se ejecuta la melodía de los carnavales en general, es el *pinquillo*, instrumento de dimensiones medianas entre los de su género.

Esta condición determina que produzca notas agudas y sonoras que confieren a la melodía alegría y agilidad.

El pinquillo es instrumento de uso popular entre las comunidades que viven de la agricultura, así como el charango lo es en las zonas altas.

De manera que casi toda la juventud masculina sabe ejecutarlo y los conjuntos se improvisan porque no exigen músicos especialistas.

## V LA INTERPRETACIÓN

En la actualidad, los carnavales, como danza y música, prácticamente constituyen una manifestación común a las culturas nativa y mestiza o blanca, porque tuvo origen en los estatus culturales del *Huch'uy-poqoy* o floración de las plantas, y en las fiestas universales de carnestolendas, con las cuales se identifican en la alegría y el amor que fluyen en ambas expresiones estéticas y exultantes.

Cada variedad de carnaval presenta un grado de tipicidad que ofrece encantos especiales y característicos, en los que se hace presente un factor ambiental de la zona donde está ubicada la comunidad.

Además de los carnavales aymaras y quechuas, hay otras influencias típicas de cada lugar. Así, el carnaval de *Soqa* presenta el baile como algo influido por el vaivén de las olas del lago que se advierte ostensiblemente en el movimiento de balanceo de las caderas. El carnaval de Santiago de Pupuja ofrece movimientos que se asemejan al andar o correr de las avestruces y el atuendo mismo hace que los bailarines se parezcan a estas aves, porque el pueblo de Santiago de Pupuja está ubicado en zona alta donde suelen haber manadas de avestruces. En cambio el carnaval de Icho se identifica con las flores que cultivan sus bailarines; así sus atuendos son tan variados en colores como las flores que suelen traer a la ciudad de Puno para vender, entre las que se destacan rosas, dalias, claveles, amapolas, lirios.

# BIBLIOTECA MUNICIPAL M

# **CASARASIRI**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Breve Historia

El primer núcleo social que nació de un modo natural fue la familia. De ella se desprendieron las formas extensas y cada vez más amplias de la vida social.

En el Perú, para ejemplo, primero nació el ayllu gen, equivalente a la familia estricta. El ayllu gen evolucionó en ayllu clan, equivalente a la familia extensa, la que fue y es actualmente el ayllu en un específico sentido. El ayllu clan evolucionó hacia el ayllu tribu y el conjunto de grupos tribales dio origen a la formación del imperio o imperios.

La primera institución que recogió al matrimonio y lo hizo como algo estable fue la religión, mediante el rito sacramental; más tarde, los estados le dieron sentido legal o personalidad jurídica.

Cuando los españoles llegaron al Perú ya existía el matrimonio. Entonces, como todos los actos sociales, eran de masas; es decir, los matrimonios eran en masa durante el incario. Los indígenas tuvieron que aceptar lo que los españoles impusieron: el carácter individual del matrimonio, como en todo.

De modo que el matrimonio es un acto cuyo carácter ceremonial realizan los campesinos de acuerdo con las normas sociales de la cultura occidental en la forma; pero como en el fondo no renunciaron creencias y modos de pensar profundos, el matrimonio ha derivado en una danza, cuya naturaleza es una evocación de su vida anterior a la conquista.

#### **Actividades Prematrimoniales**

En la vida social nativa la conformación del matrimonio está precedido de una serie de actos sociales. Los jóvenes varones que se enamoran, mediante la anuencia y participación de sus padres, nacen el "Pedido de Mano" de la futura esposa. Luego se realiza la etapa del sirvinacuy o sirvisiña en las lenguas quechua y aymara respectivamente. Este es un hecho de prueba matrimonial que dura de seis meses hasta dos años. Después de este tiempo se produce el matrimonio.

La prueba del matrimonio tiene por objeto probar la armonía biológica, sicológica y social entre los futuros cónyuges para asegurar la estabilidad del hogar o prevenir el fracaso. Es, indudablemente, una experiencia de extraordinario valor social.

Hecha la prueba matrimonial con resultados positivos, pues de lo contrario no se realiza el matrimonio y la moral social del nativo lo acepta, se formaliza el compromiso matrimonial.

Se solicita el padrino que preferentemente es una autoridad o una persona influyente de la población cercana, quien asume la responsabilidad de apadrinar el enlace y al mismo tiempo de proporcionar el atuendo matrimonial a los novios, pero en forma prestada. En realidad asume la responsabilidad de disfrazar a los novios para el acto del matrimonio, con lo cual se produce ya el preparativo de la danza con el atuendo correspondiente.

Llegada la fecha del matrimonio, los novios se disfrazan en la casa de los padrinos y se dirigen en cortejos al templo donde el cura bendice la unión matrimonial con las formalidades que el rito cristiano impone; así como el cumplimiento de las leyes, pues a veces en el mismo templo se forma el contrato del matrimonio.

La danza se produce después de realizadas las formas religiosa y civil del matrimonio.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

#### Los Disfraces

El disfraz del matrimonio responde a una actitud de fina ironía con que el nativo imita al "misti" o mestizo.

El hombre se viste de negro de pies a cabeza, es decir, el temo, el sombrero y hasta los calzados que suelen ponerse a veces por primera vez y entonces le martirizan los pies, acostumbrados como están a las andanzas desnudas. La camisa es otra prenda que le impone un suplicio; pues generalmente se trata de una de esas camisas antiguas, blancas, con pechera, cuello y puño artificiales y almidonados de tal manera que el hombre no puede mover fácilmente la cabeza, pero tiene que llevarlo y bailar.

La mujer lleva el vestido, como las cholas: polleras de felpa o gros, blusa de telas floreadas, mantilla de pecho, mantón bordado de manila y sombrero de copa redonda. Así vestidos, los novios destacan del conjunto en forma que despiertan curiosidad y también hilaridad.

# El Cortejo

Una vez disfrazados los novios, el cortejo nupcial se dirige a la iglesia al son del *qhapu* pero no bailando. Lo encabezan los novios, lo siguen los padrinos que son cuatro: Los del matrimonio y los de arras, que llevan un azafate de metal conteniendo las trece monedas simbólicas de plata con las que según el rito católico se compra a la esposa.

A continuación van los invitados "mistis", amigos de los padrinos, los parientes de los novios y los miembros de su comunidad.

Cierra el cortejo un conjunto musical que luce vistosos ponchos de colores rojo o verde y chullos multicolores con sus pinquillos, tambores y bombos. En el templo se realiza el acto del sacramento religioso y luego el cortejo vuelve a casa de los padrinos. Al salir del templo, los músicos ejecutan la música especial que es el *qhapu*, al son de cuyas notas el cortejo deja el templo. A este momento inicial podemos llamarle preludio de la danza. Porque ésta ha de durar muchos días.

## El Banquete

Vale la pena anotar el banquete con que los padrinos obsequian a la asistencia de vecinos del pueblo, invitados en honor de los recién casados o ahijados.

Al banquete asisten lo más graneado de los vecinos del pueblo, desde las autoridades como el gobernador, el alcalde, los jueces y el párroco hasta los amigos y familiares de padrinos y novios.

Es interesante que los novios tomen asiento a la mesa y servirse con los cubiertos como cucharas, tenedores, cuchillos, cucharitas, etc. Y como los nativos no lo saben usar, hay que ver los papelones que juegan los alujados en estos casos: son escenas de dramatismo para los actores y de hilaridad para los asistentes.

Los nativos suelen recordar su matrimonio relatando lo que les ocurrió aquel día con aguda ironía. Por ejemplo cuando describen la entrada preparada a base de carnes conservadas con aceitunas, suelen decir en aymara o quechua que aquel día tuvieron que comer unas carnes podridas y unas taquias enormes sabe Dios fie qué animales raros. Qué cochinos son los "Mistis", parecen cerdos. Más aún, cuando beben grandes porciones de orines de burro, léase cerveza. La gracia con que lo dicen en su lengua nativa es dificil de transponer al castellano.

# El Cacharpari

Después del banquete los novios emprenden la retirada del pueblo, se trasladan a algún pintoresco lugar de los alrededores de donde parte el camino a la comunidad. Y allí se realiza el cacharpari que también tiene su música. Por última vez bailan los padrinos con los ahijados y el cortejo se aleja por sendas solitarias bailando al son del cacharpari o música de despedida.

## DINÁMICA DE LA DANZA

## El Despliegue de la Danza

La verdadera danza se inicia después del cacharpari. Es encabezada por los novios, lo siguen los padrinos de arras que son nativos siempre, los padres, los amigos y los miembros de la comunidad asistente.

Los hombres endomingados con sus mejores vestidos y ponchos y las mujeres con la mayor cantidad de polleras, cruzan cantando pampas y cerros, bailando incansablemente.

La danza se ejecuta con la mayor alegría y con la mayor libertad de movimientos, no hay reglas ni cánones; todos los movimientos surgen de lo más interno de los seres para demostrar alegría, la alegría de vivir entre hombre y mujer.

#### La Ofrenda

Después de horas, y a veces después de viajar día y noche bailando con breves pausas, los casados llegan a su comunidad donde los espera la casa de los recién casados con una bandera peruana izada en una gran asta elevada en el centro de la casa y engalanada de flores.

El primer acto en la casa consiste en la entrega de la ofrenda matrimonial que hace la comunidad. Esto se realiza en el siguiente orden: en primer lugar, los padres de los contrayentes entregan el *lari* a sus hijos. El *lari* es el obsequio matrimonial de los padres. En segundo lugar, la comunidad entrega el *qepi*, cada asistente pone al pie de la bandera un atado conteniendo dinero en efectivo como base para la formación económica de los recién casados, envuelto en una lliclla de colores en forma de un atado de donde viene el nombre de *qepi*.

Hay que entender que esta contribución es la cuarta ofrenda que los contrayentes reciben como miembros de su comunidad. Primero fue la *chijma* u obsequio de nacimiento de los padres. Luego la *cheqa* u obsequio de los padrinos bautizo. Más tarde fue el obsequio del



rutuchi o corte de los primeros pelos por los miembros 'de la comunidad más próximos a la familia. Y la última es el qepi.

#### El Final de la Danza

Terminando este acto, los novios pasan a sus habitaciones donde se cierran por razones explicables, durante días y noches. Mientras tanto, los familiares y los miembros de la comunidad bailan incansablemente, a veces hasta ocho días, al final de los cuales termina la fiesta y la danza.

Estos días de fiesta son sostenidos por los padres y por los miembros de la comunidad con la *apjata* y la *jaljata*, aportes con los que la comunidad resuelve todos los problemas de sus integrantes en todos los casos sociales.

## IV FONDO MUSICAL

### El Qhapu

En oportunidad del matrimonio se ejecutan tres melodías: el *Qhapu* el *Casarasiri* y el *cacharpari*.

El *qhapu* es una especie de marcha que comúnmente se toca acompañando precisamente el *qhapu*. Esta es una costumbre por la cual el día de las vísperas de toda festividad llegan al pueblo grandes cargamentos de leña que por la noche se queman en la plaza, en vez de los fuegos artificiales que se queman en las ciudades grandes. Los cargamentos de leña llegan al son de la música que lleva ese nombre y son traídos por los miembros de las comunidades vecinas en burros cumpliendo una devoción.

Cuando el cortejo matrimonial se dirige de la casa de los padrinos al templo y cuando vuelven, los músicos ejecutan la melodía marcial del *ghapu*.

#### El Casarasiri

Para las ocasiones de matrimonio existe, entre los nativos del altiplano, una melodía especial que se llama *casarasiri*. Se trata de una melodía alegre, rítmica, bailable, que se ejecuta exclusivamente durante la celebración del matrimonio.

Por eso diríamos que es algo así como la marcha nupcial de Mendelssohn que se ejecuta durante las ceremonias de matrimonio de la sociedad de la cultura occidental. A veces, los recién casados y su cortejo bailan a la salida del templo por las calles del pueblo y en la casa de los padrinos, así como en su choza de sus lares nativos y durante los ocho días que dura la celebración.

### El Cacharpari

Esta es otra melodía que entra como aderezo en la celebración del matrimonio. Pero de un modo general se ejecuta en todos los fines de fiesta con carácter de despedida. Precisamente *Cacharpari* quiere decir despedida. Por eso, cuando los novios se despiden de sus padrinos, se toca y se baila durante el viaje la melodía del *Cacharpari* que es una melodía un tanto tristona y nostálgica.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El matrimonio es un acontecimiento social que da lugar al nacimiento de la familia; pero se ha erigido en una danza en honor del matrimonio.

Por la serie de actos y actividades que en ella se suceden, así como por las especiales melodías que se ejecutan sólo para el baile nupcial, puede llevarse a la categoría de Ballet.

Ya el Conjunto Theodoro Valcárcel, seleccionando sus múltiples actos, organizando el Conjunto, estilizando su vestuario y armonizando sus tres formas melódicas, puede lograr una estructura coreográfica de apreciable valor estético. En muchos pueblos aymaras y quechuas, durante los matrimonios la música se acompaña con cantares alusivos en los que fluyen expresiones relativas a los recién casados, aderezadas con fina y exultante ironía para el porvenir de los cónyuges y de la futura familia.

## **CINTAKANA**

### I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Cintakana es una expresión compuesta, formada de cinta y kana. Cinta es voz castellana y kana es voz aymara, que resulta un giro del verbo kanaña o trenzar. Consecuentemente, cintakana quiere decir trenzar cintas.

Esta denominación, que incluye voz española, posiblemente es una asimilación posterior a la conquista. La denominación primitiva de la danza debió ser otra; ya que ella está vinculada con hechos legendarios ocurridos en tiempos muy remotos, en la vida de los pobladores del Altiplano.

Pero es interesante observar que esta expresión es, indudablemente, uno de los primeros síntomas del mestizaje lingüístico, hoy muy generalizado, ya que las lenguas nativas han asimilado a su léxico muchas voces castellanas y viceversa.

### Su Origen

Su origen data de épocas muy lejanas de la pre-historia americana, de esas épocas perdidas en la bruma de los tiempos. Por eso sus huellas son perceptibles sólo a través de las leyendas. Y precisamente está vinculado con una de las leyendas más bellas y fascinantes de la mitología aymara que narra acerca de la venida del ave símbolo de la paz, procedente de mundos extra terrestres, divinos

Según dicha leyenda, cada vez que los hombreo de la tierra licuaban a la disipación o el desorden, el dios sol enviaba a su mensajero *Lulli*, el ave símbolo de la paz, cuya aparición lograba devolver la paz, la armonía y el amor a los hombres.

Esta ave se la describe como un gran pájaro, más grande que el cóndor, de plumaje brillante y tornasolado, entre blanco y rojo cuya presencia en los producía la misteriosa influencia de cortar estados anímicos de belicosidad, rebeldía o de guerra y producir amor, comprensión y paz entre los hombres.

Según el recuerdo de los aymaras, la última vez que estuvo Lulli en la tierra fue cuando el Inca Mayta Cápac incursionó en plan de conquista al Altiplano. Y después de vencer a los Ayajhuayras y Ashuancaros, Atuncollas y Paucarcollas, avanzó sobre los aymaras que en aquel entonces vivían bajo el gobierno de Zaphana y Kari.

Los aymaras se aprestaron a resistir la invasión inca, y un día ambos ejércitos se dispusieron en plan de batalla en la pampa que media entre llave y Juli y que hoy se denomina Bebedero del Inca.

Los pututos o trompetas de guerra ya sonaban anunciando el combate, cuando apareció *Lulli* en el cielo occidental y al influjo de su presencia, los aymaras cayeron rendidos en actitud que imitaron las huestes del Inca Mayta Cápac.

Cuando los dos ejércitos tomaron conciencia del hecho, los líderes de ambos bandos parlamentaron y acordaron un pacto de paz. De este modo se unieron los aymaras y los kechuas, y ese pacto sirvió para que los habitantes del Altiplano constituyeran el Kollasuyo, con el derecho de conservar las más significativas manifestaciones de su cultura como la lengua.

Después del pacto, se fundó la ciudad de Lulli, que castellanizado se cambió en Juli, y los naturales crearon una danza en su honor, en honor del pájaro sagrado y símbolo de la paz.

### Su Significado

Entre los componentes de la danza, un hombre lleva un largo y pulido palo de unos cinco o seis metros de largo, en cuya cúspide está ubicada un ave esculpido en madera y pintado con los colores blanco y rojo. De los pies del ave se desprenden numerosas cintas de no más de un centímetro de ancho, pero más largos que el madero que sirve de sostén al ave. Estas cintas son de los colores del arco iris. Por eso se le atribuye el signo de la paz; pues cuando después de un día tormentoso, la lluvia cesa al atardecer, entonces la cesación de la lluvia, o sea la paz después de la tormenta, es anunciada por el arco iris, con cuya aparición el ambiente se inunda de una brillante luz amarilla que se va diluyendo en el crepúsculo de la tarde, mientras el arco iris se levanta imponente sobre los picachos, sobre las lomas o en medio de una amplia pampa.

Así que la Cintakana es una danza mítica en memoria del ave que simboliza la paz y una invocación para su retorno, que los aymaras esperan, como los cristianos esperan el retorno del redentor. Hoy se cree que su dios los ha olvidado, y que por eso no vuelve el ave de la paz. Y a ello atribuyen las calamidades que sufren.



## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

### Su Organización

La danza del *Cintakana* se organiza por un miembro de la Comunidad que recibe el "cargo" o el encargo de presentarla, como una ofrenda religiosa al santo patrón o patrona del pueblo, en el mismo acto en que el párroco reparte dichos cargos a los que deben hacer el papel de altareros, alféreces, alberos, etc.

La persona del cargo se encarga de comprometer a las personas y dirigir los ensayos consiguientes para una buena presentación.

Una vez organizada y ensayada la danza se presenta en la festividad correspondiente, para lo que la comunidad contribuye con la *apjata* y la *jaljala*, como se ha descrito en otros capítulos.

De este modo los miembros de la comparsa son bien atendidos durante los días de la festividad.

#### Su Estructura

La danza comprende distintos elementos. El hombre que lleva el palo, sobre el cual va posado el ave y del que penden numerosas cintas de colores como se ha descrito antes.

El cuerpo de danzantes está formado por hombres y mujeres, no por parejas, sino intercalados. La danza es colectiva, de masas. Los varones que son danzantes también ejecutan la música.

Por tanto, no hay músicos especiales, ni bombos ni tambores, lo cual es una demostración de que la danza es auténticamente nativa y antigua; ya que el bombo y los tambores fueron traídos' por los españoles y en algunas danzas creadas posteriormente fueron asimilados como en el caso de los sicuris.

Más bien, nunca faltan los bailarines acompañantes que son los organizadores y los miembros de la comunidad que participan como un acto de pleitesía de la comunidad al valor mítico de la danza.

#### Las Festividades

El *Cintakana* se presenta una sola vez al año en la fiesta patronal que es la principal del pueblo. Muy raras veces se presentan en dos o más festividades.

La presentación de esta danza dedicada a una deidad mitológica aymara, se realiza también como homenaje de religiosidad católica. Hechos como este son frecuentes y variados en el desarrollo de la sociedad campesina. Lo cual plantea una interrogante dificil de responder; pues, no se puede afirmar o negar con certeza cuál de los sentimientos religiosos prima. Si lo panteísta y lo católico.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

### La descripción

El hombre que lleva el palo es seleccionado tanto desde el punto de vista de su fortaleza física como por sus virtudes espirituales que lo hayan hecho acreedor al respeto de la comunidad; todo lo cual es la base que determina su selección como porta-estandarte de la danza.

Los danzarines y músicos varones van aliviados con el mejor de sus vestidos: pantalones y chaleco negros, camisa blanca y sombrero de oveja, con la falda gacha y adornado con cintillo de color; y las mujeres van también ataviadas con lo más lujoso de los vestidos llevan por sobre sus numerosas polleras una prenda que casi ya no existe, el *urkhu*, de tela gruesa y negra, como el que se le emplea para los ponchos; pues es una pollera plizada de una sola pieza que cubre el cuerpo por delante y por detrás, sujetos con prendedores de forma de ave símbolo de paz, de artística presentación y de gran tamaño, que lucen como dos joyas sobre el pecho. Llevan cubierto sobre la espalda lujosas *llicllas* negras con rayas color

violeta oscura, llamadas *huayllasa–aguayo*, o lliclla de huayllas, como quien dice, mantón de manila; lliclla que se lleva o se luce solo en esta danza. Completan el vestir femenino la montera con dos picos, cónica y con falda volada de forma circular. Cada una lleva la punta de una de las cintas con la mano derecha.

### Desplazamiento

Dentro de la estructura de la danza, el hombre que lleva el palo se ubica en el centro cuando la comparsa se detiene, pero cuando se traslada de una esquina a otra o de una plaza a otra, va al medio de las dos filas en la que se desplaza la danza, un poco hacia adelante, casi corriendo, como simulando hacer volar el ave que porta.

Los danzarines, hombres y mujeres, se distribuyen en dos filas, independientemente. Primero, se ubican las mujeres, mas próximamente al portador del palo y a los costados los hombres. De este modo, cuando avanzan las mujeres van en dos filas todas en la misma dirección pero con autonomía de movimientos.

Los acompañantes son dos clases de personas, sin distinción de sexos. Primero van los organizadores y sus familiares; y luego los amigos que son los miembros de la comunidad. La participación indeterminada de la comunidad asume dos significaciones. Primero, como la danza tiene carácter mítico, panteísta, la presencia de la comunidad significa la actitud multitudinaria en trance de culto al ave símbolo de la paz. De este modo resulta algo así como una procesión musicalizada de un santo católico. El personaje de la procesión es el ave de la paz, los danzantes son los sacerdotes que hacen la ofrenda de su actitud y los acompañantes, los de la procesión total.

El segundo grupo de acompañantes, son especialmente las mujeres, que llevan garrafas de hojalata, a veces de plata, de forma de un ave, llena de alcohol terciado con agua, con lo que contribuyen los miembros de la comunidad en condición de *jaljata*.

### Ejecución

En la plaza, la danza se ejecuta dando pasos largos, pero elevando el cuerpo como corriendo con los brazos estirados a lo largo de la quena-quena, que mide de 50 a 60 cm. Y las mujeres danzan en forma similar corriendo pesadamente, llevando el peso de la docena o más polleras puestas.

Al detenerse en una esquina, forman rueda, en la que automáticamente se intercalan hombres y mujeres. Es en esta circunstancia que se ejecutan las figuras más espectaculares y complicadas. Como cada mujer tiene entre manos la punta de una cinta, durante la danza ejecutan movimientos mediante los cuales trenzan las cintas, y con similares movimientos, y en sentido contrario, logran destrenzar; dicen que este acto significa otra ceremonia especial, en donde los, danzarines tienen que poner especial cuidado para no enredar las cintas, ir enrollando cuidadosamente para otra oportunidad.

Las figuras de trenzar y destrenzar, se realizan en cantidad creciente de mujeres, primero entre dos mujeres, luego entre cuatro, después entre cinco. Al final se produce una breve pausa, para desplazarse de una esquina a otra donde se repetirán las figuras.

## Las Figuras

Durante el desenvolvimiento podemos distinguir figuras de conjunto y figuras parciales, todas muy simples.

Las figuras de conjunto son los desplazamientos en cuatro filas, dos de mujeres y dos de hombres. En este caso, los hombres van haciendo evoluciones, mientras las filas de mujeres avanzan lentamente. Las evoluciones consisten en que las filas vuelven hacia atrás y toman su primitiva posición, tantas veces como lo propicie la iniciativa del que va a la cabeza.

Las figuras parciales se realizan cuando la comparsa se sitúa en las esquinas de la plaza. Primero se forman dos círculos cerrados, uno interno de mujeres y otro externo de hombres. En un segundo movimiento se intercalan hombres y mujeres y empiezan a dar vueltas en una dirección, luego en dirección contraria. Una siguiente figura consiste en que se detienen, no en posición inactiva, sino en movimiento. Entonces se ejecutan las principales figuras de las mujeres, mientras los hombres siguen tocando. Estas figuras consisten en el trenzado y destrenzado de las cintas que resultan ser las figuras más espectaculares de la danza.

Terminado el trenzado, se nota una filigrana de figuras ceñidas al palo matizado de varios colores vivos. Cabe mencionar que el acto de trenzado se ejecuta mientras se danza el baile.

Terminado el trenzado y destrenzado que parece ser el acto misterioso de comunión o comunicación espiritual entre el ave y los danzantes, a través de las cintas, la danza descansa, como si llegara al acto culminante en la realización de la danza.

## IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La música de los *Cintakanas* es una melodía muy bella, suave y alegre. Tiene la calidad de las melodías clásicas; diríase que lo es dentro del proceso artístico de la cultura nativa.

La música de los *Cintakanas* existe desde tiempos inmemoriales y se ha conservado a lo largo de los siglos en la memoria de los músicos aymaras. No se trata de melodías que se crean; se trata más bien de melodías que se repiten, pero que no pierden actualidad

La música de otras danzas se incrementa con nuevas melodías cada año; pero la de los *Cintakanas*, no. Ella supervive a lo largo de los años, y acaso de siglos.

#### Su Estructura

La melodía del *Cintakana* consta de diversos cuerpos melódicos, ligeramente variados, que se suceden con extraordinaria armonía y cada trozo remata en terminales semejantes que son estribillos propiamente dichos.

Los cuerpos melódicos son de carácter alegre sin ser eufóricos. Y los estribillos le dan cierta solemnidad, pues parecen ser insistencias de una actitud emocional en el rito de la danza.

En los cuerpos melódicos se advierte movimiento y agilidad, diríase dinámica, que denota presteza musical. En cambio el ritmo de los estribillos es lento y monótono.

#### Los Instrumentos

El instrumento en que se ejecuta la música del *Cintakana* es originalmente nativo, hecho de caña. En dimensión y grosor, es el segundo. Primero es el *toqoro*, y le sigue la *quena-quena*, que es el instrumento en que se ejecuta la melodía del *Cintakana*.

La quena-quena, es de unos 50 centímetros de largo y de unos dos centímetros de grosor, con cinco agujeros, una ranura cuadrangular para soplar y tapado en el otro extremo.

La mayoría de los instrumentos nativos son instrumentos de viento, hechos de caña.

Del carrizo, que es material en que se construyen estos instrumentos, se proveen en la selva del lado oriental del lago, y los del lado occidental en los valles de la costa.

Existen hombres especializados en la construcción de estos instrumentos, que los hacen a base de cálculos aproximados, cuya precisión está determinada por la pericia técnica del constructor. Y los instrumentos salen en condiciones de producir los sonidos y notas con precisión.

### La Preparación

Para la preparación de la música se buscan a los expertos, quienes son depositarios consuetudinarios de estas melodías. Estos acuden a la llamada que realiza el que tiene el encargo religioso de organizar y presentar la danza. Lo primero que los danzantes ensayan es la música, ya que primero tienen que aprender la melodía y luego la ejecución.

En una segunda fase se ensaya la música y la danza unidas, es decir, tocando y ejecutando los movimientos, primero sólo entre hombres y al final las mujeres.

De esta manera se presenta la danza con su atuendo coreográfico, el dominio de sus movimientos y la diestra ejecución de su melodía, en la festividad para la que se ha preparado.

### V INTERPRETACIÓN DE LA DANZA

### El Conjunto

En conjunto, la danza es bella y espectacular. El palo con el ave posada sobre la punta, las cintas pendientes de sus pies, las mujeres portando las puntas de las cintas, los hombres tocando gruesas y grandes cañas y sobre todo el enorme gentío que la acompaña, le da una presentación imponente.

Como queda dicho, es homenaje a la memoria de un ave de la mitología aymara: *Lulli* una invocación ritual para su retorno, pero en la forma es un presente al santo o santa de la religión cristiana. He aquí un complejo espiritual más que raya en lo enigmático e indescifrable.

#### Los Elementos

El ave sobre el palo simboliza a Lulli volando en el cielo. Las cintas representan rayos de luz de color en comunicación entre el ave y

las gentes por intermedio de la mujer que personifica a la madre tierra. Y el trenzado y destrenzado son los diálogos en la comunicación entre los seres humanos y el ave símbolo de la paz.

La música es bellísima. Diríase que es la expresión límpida y clara de la vida interior del hombre aymara, sereno y silencioso, que ha vivido milenios, cultivando la tierra en paz y sin más angustias que la presencia periódica de las fuerzas telúricas como las sequías o las inundaciones, que los conmueven.

Y la presencia de multitudes como acompañantes supone la participación en masa de las comunidades íntegras, porque se trata de una actividad ritual que arrastra el élan vital del ancestro aymara.

# **CULLAHUA**

## I RAÍCES CULTURALES

### Su Denominación

Alguien dice que *Cullahua* deriva de *Cullaca*, voz aymara que significa hermana. Así que *Cullahua* sería Baile de hermanas o hermandad. Pero realmente *Cullahua* es una voz arcaica de las lenguas que se hablan en el Altiplano y es el nombre con que la leyenda identifica a la compañera del primer hombre creado en estas tierras. En consecuencia, es una denominación legendaria de la mujer.

## Su Origen

Según la leyenda matriz que se cuenta, de generación en generación, entre los aymaras del Altiplano, *Cullahua* fue la esposa de *Wiracocha*, el primer hombre creado sobre la tierra. Esta leyenda de Wiracocha y Cullahua representa el *Thuno* o raíz humana de estos lares.

Wiracocha fue hecho con la esencia de los tres seres o reinos de la naturaleza: el *llamppu* o esencia animal la *qoa* o esencia vegetal y el *sihuayro* o esencia mineral; por eso representa la esencia de los seres creados.

En cambio *Cullahua* fue hecha del limo extraído de la tierra, la Diosa *Pachamama*, que sustenta con sus frutos a todos los seres creados.

Más precisamente, *Cullahua* significa el ser que cura los males. Según la leyenda fue creada para curar el mal de soledad y angustia que sufría *Wiracocha* por sentirse impotente para cultivarse a sí mismo y proyectar su progenie a la posteridad.

¿Tiene alguna relación esta versión leyéndica con la filosofia existencialista de nuestros tiempos?

Sería arduo e impropio de este estudio tratar de explicar, lo único que podemos adelantar es que en los mitos y leyendas nativas está, a no dudarlo, el sedimento filosófico del hombre americano del Sur, por lo menos del hombre altiplánico. Es posible que el origen de esta danza se remonte a aquellas lejanías históricas, perdidas: en la bruma de los tiempos prehistóricos, de los cuales, cómo de muchas cosas esenciales, el hombre actual tiene apenas reminiscencias míticas, sin saber explicar el concepto de su significado original.

## Su Significado

Al margen de esta disquisición, cuya conciencia no se percibe en las gentes que practican la danza, ella se ejecuta en homenaje a la Virgen de la Candelaria, es decir, como una danza religiosa, dentro de los ritos de la religión católica. En esto, como las demás manifestaciones de índole folklórica, no se puede negar que su significado entraña algo profundo, vinculado con *Cullahua*, la esposa de Wiracocha, pero que se ejecuta en función de las presiones ejercidas con la nueva cultura importada por los españoles conquistadores.

Actualmente es una de las danzas más brillantes y artísticas del folklor altiplánico que se denomina con palabra castellanizada, *Cullahuada*, así como se dice del *llamero*, *Llamerada*.

Se practica en las comunidades del lado sur del lago Titicaca, pero en los últimos tiempos se ha generalizado en toda la cuenca del lago del que salieron Manco Cápac y Mama Ocllo.

#### Su Escenario

El escenario de la *Cullahua* o *Cullahuada* siempre es un pueblo donde se realiza una celebración religiosa católica. El pueblo que, A manera de nidos de cóndores, como dijera algún poeta, se enfila en las orillas del lago Titicaca y prendidas en las faldas de las cordilleras Occidental y Oriental de los Andes, que circundan el Altiplano. Muy particularmente los pueblos aymaras y la ciudad de Puno, durante la festividad de la Virgen de la Candelaria, son los escenarios en que se presenta la *Cullahuada*. Sus calles y sus plazas frecuentemente son fastuosos escenarios cuando albergan comparsas de la *Cullahuada*, que, por la brillantez de sus atuendos, lo artístico de su presentación y su música cadenciosa, exaltan cualquier sitio donde ella aparece.

Y entre las comparsas que han ocupado escenarios teatrales de Puno, Cusco, Arequipa y Lima, la admiración del público de los más diversos estratos sociales, está indudablemente en la *Cullahua*.

Aún más en Lima, la Pandilla puneña, baile mestizo y las danzas nativas de la *Cullahuada* y la *Diablada*, son los conjuntos folklóricos cuyas destrezas han sido asimiladas por los escolares, de manera que también han llegado hasta los escenarios de las actuaciones educativas.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

### Su Organización

La organización de la *Cullahuada* se verifica por el sistema religioso del cargo. Una persona de la comunidad recibe el cargo de organizar la danza para la festividad del siguiente año y la cumple con la mayor responsabilidad, tanto desde el punto de vista de la presentación de la danza como del financiamiento de los gastos en bebida y comida, las cuales son incrementadas por el antiguo sistema comunal del Ayllu, consistente en la *Apjata* o poner comidas, y la *jaljata* o poner bebidas. En los últimos tiempos, debido a que la *Cullahuada* ya no es solamente presente religioso, sino se ha convertido en una danza de arte folklórico que se presenta en certámenes o hace gira con otros conjuntos, formando embajadas folklóricas que recorren departamentos y países vecinos, los que la organizan constituyen instituciones artísticas con personal de cuerpo de danza permanente que ensayan disciplinadamente.

El grupo Theodoro Valcárcel ha traído esta danza a Lima en diversas oportunidades y los grupos Brisas del Titicaca y Cuerdas del Lago mantienen sus cuerpos de danzas en la Capital.

Desde luego las formas nativas o primitivas de organización comunitaria en los Ayllus y haciendas continúan vigentes, cuando se presentan con sentido de devoción religiosa.

#### La Estructura

La Cullahuada comprende los danzantes y los músicos, o sea dos cuerpos numerosos.

Los danzantes son hombres y mujeres jóvenes con capacidad artística para ejecutarla. En el desenvolvimiento de la danza van en cuatro hileras, dos de mujeres al centro y dos de hombres a los costados. En el desarrollo se desmenuza el cuerpo de danza en parejas de hombre y mujer.

En un segundo plano, es decir hacia atrás, van los músicos. En los primeros tiempos la *cullahuada* se ejecutaba al son de instrumentos nativos hechos de caña, los pinquillos. Actualmente la danza se presenta al son de instrumentos de vientos modernos, es decir, de metal. Por tanto, el conjunto musical constituye por sí una segunda parte perfectamente diferenciable en la coreografía. Aunque en los teatros luce al son de música de orquesta.

### El Atuendo

El atuendo que luce la danza de la cullahuada es sencillamente fastuoso y costoso. A simple vista no da la impresión de disfraz de una danza, sino la complicada vestimenta oropelesca de extraños personajes de una, misteriosa corte imperial de alguna legendaria prosapia que los mitos, que aun vibran entre las gentes nativas del altiplano, evocan con recuerdos diáfanos. Por eso parece ser evidente la deducción evocativa de aquella Cullahua que la leyenda matriz americana pinta como la primer mujer del mundo, la esposa de Wiracocha, la que sustenta a todos los seres y la que cura todos los males, es decir, la diosa Pachamama, la madre tierra, hecha ser humano, acompañada de su esposo Wiracocha, el primer hombre americano, creado con la esencia de todos los seres.

La concepción occidental pinta los personajes de estas tierras, de los lejanos tiempos prehistóricos, casi siempre semidesnudos. No falta alguno dominado por su hispanismo suntuario que se aventura a afirmar que la mayor parte de los atuendos de las danzas nativas son imitaciones indígenas del vestuario de los españoles.

Nosotros nos negamos a aceptar tales conceptos. Los restos arqueológicos como los encontrados en las planicies de Nazca o la grandiosa ciudad de Machupicchu o los restos del Qenqo en el altiplano, nos permiten afirmar que los hombres primitivos de estos lares fueron seres superiores y alcanzaron un alto grado de desarrollo cultural.



La vestimenta de la *cullahuada* refleja para nosotros esta afirmación. Los hombres representan a *Wiracocha* y las mujeres a *Cullahua*. Pero la danza es dedicada a *Cullahua*.

Las mujeres llevan lujosas polleras de felpa o gros de distintos colores, blusas blancas con mangas bombachas recogidas en los puños, una pechera de telas a rayas de multicolores profusamente recamadas en joyas de plata que representan figuras de la fauna de la región, como peces, aves y cuadrúpedos de extraños cuerpos; y una diadema ancha cubre la frente, adornada también de joyas, entre las que sobresale la figura del sol, hecha con un borde de estrellas. Una lliclla a rayas de colores vistosos, terciada sobre el hombro y la cadera, completa el atuendo de la mujer.

Los hombres llevan el vestido bordado de hilos de colores, luciendo lentejuelas y espejuelos artísticamente ubicados en las partes que mejor lucen. Cubren las camisas blancas, pecheras y espaldares grandes escapularios de hilos de oro y plata, en las piernas llevan pantalones apretados y largos de tela fina y una montera corta en la cabeza.

Hombres y mujeres llevan pequeñas hondas adornadas de colores, semejante a los *huichihuichi* de la *Wifala* o *Cahuiri*. Estas son más cortas y llevan también adornos y flecos.

Los músicos no llevan atuendo especial, van vestidos con su ropa natural. Eso sí, esta ropa es de fiesta, de pies a cabeza, pues generalmente llevan calzados, chullos multicolores y cuando el temporal no es bueno, llevan ponchos doblados sobre el hombro, de colores claros: rojo, verde, amarillo.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

La comparsa da una impresión fascinante por el juego de luces que se desprenden de los vestidos. Se presenta en cuatro filas: dos de mujeres al centro y dos de hombres a los costados. Parece ser qué esta disposición de las mujeres en lugar de preferencia y los hombres a los costados como protegiéndolas, tiene una significación social propia de su cultura.

Primero aparecen los bailarines con movimientos rítmicos y suaves y en segundo plano van los músicos, luego cerrando va la comparsa que es seguida por una multitud de gentes de toda edad cuando la *Cullahua* se presenta en las plazas y calles de pueblos. Y cuando la presentación se hace en un teatro, los músicos ocupan su lugar detrás de las bambalinas o al pie del escenario.

### Su Ejecución

Una de las danzas nativas que ofrece una depurada dinámica en cuanto concierne a la calidad de los movimientos, el ritmo y la destreza de los danzantes, es la *Cullahuada*.

Los movimientos son compuestos y simples. Los movimientos compuestos, constan de tres pasos cortos y rápidos y un cuarto paso al aire. Los pasos al aire se realizan a la izquierda y a la derecha. La ejecución de estos movimientos se realiza con mucha gracia, elegancia y donaire. Los movimientos simples forman la estructura de los movimientos compuestos; pero para que resulten bien ejecutadas se realiza con precisión matemática, con sujeción, ritmo de la música; lo cual exige de los bailarines destreza y excepcionales cualidades físicas. Los movimientos compuestos se ejecutan entre grupos de hombres y mujeres, aisladamente.

La precisión con que se realizan los movimientos simples y compuestos confieren a la danza categoría de ballet que puede lucir y que en realidad ha lucido en escenarios teatrales, sin tacha alguna, no obstante que los ejecutantes son simplemente jóvenes estudiantes, en la mayoría de los casos, nativos, quienes saben ejecutar la danza con naturalidad.

Este hecho nos da fundamento para afirmar una vez más que el hombre nativo es un eximio artista múltiple por su naturaleza.

### Sus Figuras

La Cullahua, cuando se presenta en la plaza de los pueblos o en escenarios teatrales, ofrece un espectáculo que sale del común de las danzas, por la variedad de movimientos que ejecuta.

Las *Cullahuas* se realizan en masa, conservando independientemente la fila de hombres y mujeres; pues muy pocas veces se mezclan los sexos. En las evoluciones se conforman círculos, dobles estrellas autónomas o grupos entrelazados que se desdoblan en conjuntos, dentro de los cuales los individuos se desplazan con gracia; pero el conjunto no pierde su presentación estética de masa danzante.

### IV FONDO MUSICAL

#### Su Melodía

La música de la *Cullahuada* es uno de los géneros musicales nativos en que la melodía y el ritmo se combinan de una manera bellísima, que da a las piezas musicales una agilidad de compases y una acentuación que hace posible la realización de movimientos rápidos que culminan en movimientos calmos.

La música invita a la danza porque comunica al organismo inquietud dinámica, entusiasmo incontenible y alegría espontanea.

A pesar que le damos la prestancia de ser una de las más antiguas danzas, su música le da carácter moderno.

No tiene características clásicas de otras melodías que se repiten a lo largo de los tiempos; pues la melodía de la *Cullahuada* se crea con mucha frecuencia y por tanto se incrementa en la misma forma como ocurre con la música de las sampoñas, ya que la creación es colectiva y se renueva continuamente, porque cada año aparecen nuevas melodías cada vez más bellas y llenas de colorido.

#### Sus Instrumentos

Hemos afirmado que la capacidad estética del hombre altiplánico es propensa al arte clásico dentro de su cultura; tal fenómeno no sólo repercute en las piezas musicales, sino también en el instrumento musical; ya que la mayoría de las danzas se ejecutan en instrumentos de caña.

Pero en el caso de la melodía de la *Cullahuada* se nos presenta un fenómeno nuevo, diferente, que contrasta con los demás. Se ha cambiado el instrumento de caña con un instrumento de viento moderno, de metal.

Por eso la *cullahuada* se baila al son de bandas de músicos cuyos integrantes ejecutan toda clase de instrumentos musicales modernos como el saxofón, el trombón, el cornetín, la flauta; combinados con instrumentos de percusión, como tambores, platillos, triángulos y otros.

### Los Conjuntos

Hasta principios de este siglo, los nativos sólo eran aficionados a tocar la corneta de guerra. Y era verdaderamente espectacular que los movilizables se presentaran a los desfiles de la Jura de la Bandera, el 7 de junio de cada año, precedido de bandas de guerra con numerosos músicos. Pero en los últimos tiempos, la afición se ha extendido al empleo de toda clase de instrumentos de viento, de metal, y en cada comunidad se organizan bandas de músico de apreciable calidad y cantidad de ejecutantes.

Las bandas de músicos de instrumentos de viento moderno existen en tal cantidad en el Altiplano, que sólo en uno de los catorce distritos de la provincia de Puno, Acora, se han registrado en 1956, diecisiete bandas de músicos.

Ahora hay la tendencia de presentar a las danzas nativas al son de las bandas de músicos, en las que se está reemplazando a los antiguos instrumentos de viento de caña, en muchas danzas.

Una de las primeras danzas que ha incluido el uso de esta clase de instrumentos es la *Cullahuada*. También lo usan la diablada y la llamerada.

### V VALORACIÓN ARTÍSTICA

La Cullahuada es, a nuestro juicio, una de las danzas que deviene de hechos humanos muy lejanas en el tiempo, la creación del primer hombre y de la primera mujer. Su presentación con visos de artesanía, su danza elegante y donairosa y la estructura de su presentación y su ejecución así lo explican.

Pero considerando la técnica confeccionadora de sus atuendos, el bordado y la música de variada inspiración que se renueva constantemente, a diferencia de la música de las demás danzas, constituyen algo así como un mentís a nuestra afirmación. Pero tal vez podamos explicar que esta danza ha resultado una de las más permeables a evolucionar —asimilando técnicas y formas de interpretación nuevas, mientras que las otras se conservan con la primitividad de los tiempos de su creación.

Una interpretación artística de sus elementos nos sugiere expresar lo siguiente:

Su presentación coreográfica es extraordinariamente admirable; pues desplaza a muchas danzas frente al público. Su atuendo es pomposo, brillante; pero sobre todo costoso. Dícese que cada personaje lleva en vestidos y joyas más de cien mil soles, lo cual es equiparable con lo que llevan los sicuris que también son tan lujosos como los de la *cullahuada*.

La música tiene la característica particular de unir en su estructura bellas melodías y ritmo ostensiblemente sonoro. Los músicos antiguos en general, y especialmente los del Altiplano, ofrecen mayor dominio de la melodía, quedando en segundo plano el ritmo. En cambio, en la música nueva predomina el ritmo; algunas se reducen a este solo elemento.

La música de la *Cullahuada* tiene la rara virtud de reunir melodía y ritmo en una unidad artística de extraordinaria belleza.

Fundamentalmente hay que enunciar que es la primera de las danzas que ha asimilado en su ejecución la música de la banda de músicos. La Diablada y la Llamerada parecen que lo han hecho parcialmente; en cambio la *Cullahuada* sólo se presenta con música de instrumentos de viento, metálicos y modernos.

## **CHIRIGUANO**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

La palabra *Chiriguano* no tiene equivalente en aymara, zona donde existe esta danza. Su raíz Chiri significa en quechua, frío o helado y con su terminación *guano* o *huano* que en castellano se traduce como gentilicio; pero su aparición contrasta con la leyenda que hace aparecer a los *Chiriguanos*, no procedentes de una región fría, sino de una caliente.

### El Origen

Una leyenda que se menciona pocas veces se refiere a la invasión de los *Chiriguanos*. Según ésta, una horda de salvajes procedentes de la selva amazónica, por el lado oriental del lago Titicaca, invadió el Altiplano en flagrante e incontenible actitud bélica de lucha a muerte. Como los naturales Tiahuanacos eran gentes pacíficas y no estaban, por tanto, preparados para la lucha, fueron fácilmente dominados. Aunque quisieron resistir la clase dirigente fue total-

mente exterminada, y sólo los ayllus dispersos sin ninguna unidad de mando lucharon por doquier para librarse de los *chiriguanos*. Las luchas duraron decenas de años y de ella la historia tiene información como la Behetría Serrana, porque aquello fue realmente una desorganización o anarquía que duró por mucho tiempo.

La presencia legendaria de los invasores en la memoria de las gentes parece ser que dio origen a la existencia de esta danza.

## Su Significado

Se infiere que la danza de los *Chiriguanos* es una evocación de la destrucción del Tiahuanaco.

El son guerrero de su música y la actitud aguerrida de los danzantes, insufla espíritu bélico y despierta temor, como si en su presencia se hiciera real algo amenazador, destructor.

#### Las Festividades

Los Chiriguanos se presentan en las festividades anuales más importantes que celebran los poblachos ubicados a lo largo de la orilla del lago Titicaca.

A diferencia de las danzas más antiguas como los *Pulis*, o los *Cintakanas* que antes del día de la fiesta arriban al pueblo, ocupan una casa y allí se disfrazan el día de la fiesta, los *Chiriguanos* arriban a los poblachos, desde sus comunidades lejanas, recorriendo, a veces, decenas de leguas de distancia, por caminos escabrosos, atravesando pampas y quebradas, violentando la majestad del silencio que es secular en el Altiplano, disfrazados y al compás de los sones fuertes y sonoros de su música guerrera.

Cuando aparecen sobre los cerros cruzando apachetas, recuerdan inevitablemente la presencia legendaria de los primeros *Chiriguanos*. Cuando recorren pampas, semejan ejércitos en marcha, y cuando se asoman y llegan al poblacho haysalgo que conmueve toda la población. Ese algo es, el ulular del *pututo* que suelen tocar, de tanto en tanto, uno de sus músicos.

Pero una vez en el pueblo, deja de sonar el pututo. Sólo la danza se reduce a su música severa.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

### La Organización

Como todas las danzas, a excepción de algunas como el *Qajelo*, que tiene sentido de baile, se organizan dedicados a la patrona o al patrón del pueblo, a manera de presente religioso.

El del cargo compromete al personal, realiza la tarea de reunirlos y controla los ensayos, para que la presentación sea bien hecha. Como es natural, la comunidad contribuye con la *Apjata* y la *jaljata*, para el mantenimiento de la danza.

## Los Componentes

Los componentes de la danza de los *Chiriguanos*, son los hombres y mujeres que forman el cuerpo de la danza, el *pututero* y los acompañantes.

Los Chiriguanos son hombres maduros, escogidos entre los que saben danzar y ejecutar la música; ellos son los únicos disfrazados. En un segundo plano colocan a las mujeres; este hecho parece evocar que los nativos siempre actuaban con sus esposas. La leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo es muy significativa y única en el mundo ya que según ella un hombre y una mujer fundan un imperio. Y es posible que los Chiriguanos hayan invadido el Altiplano con sus mujeres. Y como resabio de esta legendaria circunstancia, los soldados indios que combatieron por la independencia y más tarde en la guerra del Pacífico o durante las luchas iban con sus mujeres: las rabonas de que habla la historia.

En la comparsa aparece un personaje, el pututero, especialista en tocar el pututo, instrumento que se parece al clarín de gue-



rra y emite sonido fuerte, lúgubre y estremecedor. En los últimos tiempos ya no lo hemos visto; parece que se le ha suprimido.

Completa la comparsa la, familia del cargo y sus acompañantes o miembros de la comunidad. De manera que la comparsa es muy extensa; da precisamente la impresión de una horda en marcha bélica para conquistar algo.

#### El Atuendo

El atuendo que llevan los Chiriguanos es muy parecido a los Ayarachis de la zona quechua.

Los Chiriguanos llevan pantalones apretados hasta la rodilla y abierto desde la rodilla hasta la pantorrilla de donde sobresalen los calzoncillos plizados. La chaqueta es corta y adornada de cintas de colores. El danzante va cargado de largas sogas de colores naturales, entrecruzadas sobre el cuerpo en numerosas vueltas. El sombrero es pequeño y de paja torcida, pero sobrecargado de plumas grandes de aves, como el cóndor, el avestruz, la pariguana y el gallinazo serrano. Y los pies calzados de ojotas cerradas, hechas de cuero de llama. Cada danzante toca su Qena—qena y algunos llevan el ritmo con un bombo rústico, que parece haberse incluido últimamente. En el atuendo predomina el negro, a diferencia de otros atuendos.

Las mujeres van con sus mejores vestidos, numerosas polleras, negra la de encima, blusa también negra, lo mismo que la montera de pico cortado con amplias faldas voladas, cargando una lliclla, excepcionalmente de color rojo listado de distintos matices.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

La danza de los Chiriguanos llega al pueblo de fiesta después de recorrer largas distancias. Se anuncia con el ulular del pututo o pututos, trompetas dé guerra. Hace su entrada a la plaza principal y si éstas son varias, pasa de una plaza a otra. Aunque los, danzantes llegan en fila, las mujeres y los demás acompañantes, que son numerosos, dan la forma de una horda que toma la ciudad.

Permanecen sólo un día en et pueblo y antes de anochecer se retiran, siempre danzando; y se pierden por las solitarias sendas, haciendo ulular sus pututos, cuyo sonar disminuye lentamente, dejando en el pueblo y en el camino una estela de severidad.

Se advierte que llegan al pueblo sólo el segundo día de la fiesta, acompañan a la procesión, asisten al recibimiento del cargo para una nueva presentación y luego emprenden la retirada.

### La Ejecución

La ejecución de la danza se realiza a pasos largos, lentos y de pisadas fuertes.

La forma arrogante del caminar de los danzantes como queriendo hacer retumbar el suelo o demostrar valentía, da a la ejecución de la danza una apariencia de marcha bélica, pero una marcha original marcada por el ritmo, diferente a la marcha militar de los ejércitos de la cultura occidental.

## Las Figuras

Los intérpretes ejecutan la danza en posición erecta, vertical, con la cabeza erguida, como en actitud desafiante a los elementos: frío, viento y ventisca, que hostigan al hombre del Altiplano. No realizan propiamente figuras, pero verifican evoluciones de vuelta y revuelta, al trasladarse de una esquina a otra, en la plaza. De vez en cuando inclinan el cuerpo hacia la derecha y hacia la izquierda, siempre en actitud erguida, con movimientos enérgicos.

Si se llegara a teatralizar, esta danza que realmente es espectacular con los movimientos del cuerpo y las evoluciones, podrían estilizarse muchas figuras muy peculiares que exaltarían su conformación coreográfica.

### IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

Los Aymaras y Kollas o quechuas tienen danzas y géneros equivalentes. El K'ajelo aymara equivale al Jarahui quechua; el Marini aymara a la Huifala quechua; y el Chiriguano aymara equivale al Ayarachi quechua, en el Altiplano.

Si bien no falta razón para establecer estas particularidades, en cambio, un análisis específico del significado de las melodías y de las danzas, nos permite establecer las diferencias consiguientes.

El Ayarachi es danza con melodía fúnebre; en cambio el Chiriguano es guerrera, bélica, tanto por su danza como por su melodía, que aún perciben en sus características actuales.

#### El Ritmo

El ritmo musical es bélico; pero carece de las características del ritmo de las marchas militares occidentales. Es lenta, pausada y enérgica.

No obstante que la cultura dominante ha impreso en nosotros una sensibilidad típica de lo bélico y marcial que ejecutan las bandas de los ejércitos en marcha, la forma como el *Chiriguano* tiene su ritmo propio que también produce actitud de marcialidad bélica, es originalmente propio.

#### Los Instrumentos

Los instrumentos en que se ejecuta la música del *Chiriguano* son las sampoñas, acompasados con bombos de rústica construcción; unos tocan la sampoña y otros el bombo. En algunas comunidades se ejecuta la melodía en sampoñas de gran tamaño, por lo menos de unos sesenta o más centímetros.

#### Los Pututos

Los primitivos pututos eran de concha marina, los cuales se usaban en tiempo de los incas como clarín de guerra y también como instrumento de la marcha de los cortejos imperiales, así como para anunciar el recorrido o llegada de los chasquis.

Pero después de la llegada de los españoles, los nativos utilizaron cuernos del ganado vacuno que emiten sonidos similares a los de las conchas y acaso te sobrepasan en la impresión de lo bélico o lúgubre que dan sus notas.

De modo general, los nativos lo emplean como clarín de guerra, pues los levantamientos indígenas que han habido en el Altiplano los usaron y a su influjo se intensificaba el fervor bélico. Se recuerda con consternación que algunos pueblos como Huancané fueron invadidos por la indiada, durante el levantamiento de *Rumi–Maqui*, al sonar de los pututos. Y que los pueblos del Altiplano temblaban de terror cada vez que se sentía su eco.

### V INTERPRETACIÓN ESTÉTICA

### De Conjunto

El *Chiriguano* es una danza guerrera, de música solemne, de una marcialidad originalísima, que rememora la destrucción del Tiahuanaco bajo el peso de su invasión.

Por la elocuencia bélica de su melodía bien valdría llevarla a la categoría de Ballet; pero aún no ha alcanzado ser llevado a ningún escenario teatral, ni se presenta en concursos. Permanece en su forma primitiva, al margen de las evoluciones o las mixtificaciones que han sufrido otras danzas.

El Profesor Julián Palacios Ríos ha compuesto un himno a Manco Cápac y Mama Ocllo en la melodía del *Chiriguano*. Y en muchas escuelas del Altiplano los niños lo entonan, pero sin tener la conciencia de su significado histórico.

# **CHOQUELA**

### I GENERALIDADES

#### Su Denominación

Choqela es la denominación con que se identifica al hombre de las cordilleras, de las altas estepas altiplánicas, que nunca ha bajado de sus alturas, como el chuncho que tampoco ha salido de la selva. Es también sinónimo de hombre huraño, insociable con el hombre de los bajíos. Según las leyendas, fue uno de los hijos de Wiracocha y Cullahua.

## Su Origen

Las leyendas cuentan que Pachacámac, el supremo hacedor de todo lo que existe, después de crear el mundo y sobre él los animales; las plantas, pensó crear un ser, que a su semejanza e interés, cuidase de todo lo creado. Y fue creado Wiracocha. Más tarde fue creada la mujer que debió ser su esposa, de un pedazo de barro, para que ambos cumplan la misión de cultivar todo lo creado, así como su propia existencia. Ella se llamó *Cullhua*.

Cumpliendo con este designio, Wiracocha y Cullhua, según una versión leyéndica, tuvieron cuatro hijos: los Uros u hombres día, los

Lupacas u hombres sol, los Quillpas u hombres gigantes y los choqelas u hombres con barbas a los que hemos hecho referencia en otros capítulos.

Choqela escogió las altas punas para vivir y allí intentó domesticar la vicuña, animal sagrado de extraordinario valor por la finura de su lana y por lo sabroso de su carne. El intento de su domesticación comprende una serie de actividades que se realizan para pescar a la vicuña. La danza de los choqelas rememora esta serie de actividades.

## Su Significado

La danza de los *choqelas* es la expresión dramatizada de la caza de la vicuña.

La caza de las vicuñas entraña dos tipos de actividades: una mítica y otra deportiva. Como expresión mítica, significa la dramatización musicalizada del intento de la domesticación de la vicuña que se presenta como una danza en ocasión de fiestas religiosas católica. Y como deporte se sigue practicando por los campesinos, durante los inviernos, época en que las vicuñas bajan de las alturas en busca de pastos para alimentarse.

Pero la caza de tipo occidental se realiza con armas de fuego por los mestizos y blancos, no por los indígenas. Felizmente esta forma de caza es actualmente vedada, pues debido a la finura de su lana, se ha hecho caza de vicuña, indiscriminadamente. Y casi se ha extinguido la especie.

Últimamente se han dado leyes que establecen vedas y protección de la especie para evitar su extinción. Incluso se ha iniciado su domesticación.

### Las Festividades

La danza de los *Choqelas* se presenta en casi todas las fiestas del año que se celebran en los poblachos, comunidades y haciendas, menos en las del carnaval.

Los *Choqelas* se presentan en las festividades de San Pedro, la Candelaria, la Natividad, la virgen del Rosario, etc. preferentemente en las zonas aymaras y no quechuas.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Su Organización

La danza de los *Choqelas* se organiza en las comunidades y haciendas ubicadas en las más altas estepas del Altiplano. Diríamos que es propio de las provincias de Puno y Chucuito.

Para la danza se seleccionan los hombres y mujeres jóvenes y maduros más resistentes, pues se trata de una danza que se ejecute corriendo durante horas y días.

El personal se va renovando cada año, algunas personas, las muy maduras, se van retirando y, en cambio, van ingresando nuevos danzantes.

El número de danzantes es indeterminado, pueden ser pocos como pueden llegar a cientos, por eso esta es una danza de masas por el número crecido de sus miembros, no como acompañantes, sino como participantes activos.

El interesado o responsable de la organización compromete de casa a casa a los danzantes, de preferencia a los más experimentados, lanío danzantes como músicos,

# Su Preparación

加水

Una vez comprometidos los participantes, se realizan los ensayos faltando una, dos o tres semanas para la festividad, durante las noches, a partir de la entrada del sol.

La preparación consiste en el ensayo de la música y los pasos de la danza e incluye la confección del atuendo, que no es preparado por gente especializada como en los demás casos sino por cada danzante. Pero hay que apreciar que el ser elegido para participante es un honor y, por tanto, los ensayos son rigurosos.

La presentación se hace en conjunto, tanto en lo que corresponde a hombres y mujeres, como a músicos y bailarines.

### Su Composición

La danza en conjunto comprende distintos elementos como: los danzantes, los músicos, el portador de la vicuña y los acompañantes.

Los danzarines son hombres y mujeres. Los hombres simulan ser los más viejos y por tanto van especialmente vestidos y las mujeres con sus mejores ropas de fiesta.

Los músicos son numerosos y van con atuendo especial, similar al que usan los *Pulis*.

El portador de la vicuña es un joven de fuerte constitución física, porque es el que despliega la más esforzada actividad en el desarrollo de la danza.

Y los acompañantes son los organizadores, sus familiares y miembros de la comunidad, además de los curiosos.

### El Atuendo

El joven portador de la vicuña va ataviado con su mejor vestido común, lleva una faja gruesa ajustada a la cintura, porque se cree que tal cosa es base de resistencia, y un pañolón cualquiera, blanco o de color, atando el sombrero a la cabeza para que no se le caiga en la carrera.

Los danzarines hombres van vestidos con ojotas de cuero de llama, pantalones comunes ajustados con faja gruesa, jubón suelto, poncho pequeño de color negro o café oscuro, moteado con bellotas de lana de vicuña, montera plana y también moteada con lana de vicuña y máscaras de cuero de pescuezo de llama, con larga y rala barba, que los identifica con la vejez; además, llevan una honda lo más artísticamente trenzada de ocho, dieciséis, treintaidos y hasta sesentaicuatro hilos, que muestran figuras muy significativas.

Las bailarinas mujeres llevan el mismo atuendo que el de la danza de los *Pulis*, con una diferencia, que ya no llevan muchas polleras. El *aguayo* o *lliclla* de *huayllasa*, la cual es una manta muy fina, la lleva cargada. En ellas van provistas de fiambre para servirse con los danzantes y los músicos. Las mujeres no llevan ojotas, nunca las llevaron.

Los músicos van con atuendo muy parecido al de los *Chatripulis*; pollerín blanco plisado de gasa, pañolón rojo o verde en el cuello y otro pañolón que sujeta el sombrero.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

### Su Presentación

La presentación coreográfica ofrece la siguiente estructura.

Primero va el portador de la vicuña. Le siguen los Choquelas y las mujeres bailarinas en abigarrado conjunto. A la cabeza de los Choquelas va el más viejo de ellos que hace el papel de sacerdote o adivino, experimentado en la ejecución de la ceremonia del augurio. Este va confundido con los demás Choquelas, pero al iniciar la danza ejecuta los primeros movimientos.

Los músicos cierran el conjunto en dos filas de hombres que se desplazan en movimientos sinuosos, tocando la música en sus quenaquenas.

## La Ejecución

Como la danza es la síntesis dramática de los pasajes de la caza de las vicuñas, éstas se suceden en el siguiente orden:

Los choquelas o cazadores de vicuña se aprestan para el viaje a través de largas jornadas hacia las altas estepas donde pastan las vicuñas.

Una vez avistadas las vicuñas, los *Choquelas* se desplazan para formar un gran círculo en torno a la manada.

El círculo de *choquelas* va estrechándose lentamente, hasta hacerse infranqueable, y las vicuñas son cogidas vivas.

Una vez cogidas las vicuñas por diestros laceadores, se degüella una. Abriendo las entrañas de ésta se vaticina el porvenir de la comunidad a la que pertenecen los cazadores. A continuación se prepara el asado de vicuña al aire libre, sobre maderos dispuestos a propósito.



Luego todos saborean el asado de la carne de vicuña, que es sumamente sabrosa.

Y finalmente, la caravana de cazadores retorna a su comunidad, portando los preciados cueros de vicuña y la carne. La ejecución de la danza sintetiza estos pasajes.

Una vez que los choquelas han llegado a la plaza, se despliegan como para hacer el cerco. El portador de la vicuña se zafa del grupo y emprende una violenta carrera. Los *Choquelas* lo siguen sonando sus hondas y profiriendo unos típicos gritos que imitan voces de ancianos.

La persecución se realiza por toda la plaza al compás de la música que las mujeres bailan incansablemente; pero a veces también por las calles del pueblo. El acto de la persecución de la vicuña asume una festiva espectacularidad que el pueblo sigue con curiosidad multitudinaria. Así, llega un momento en que la vicuña cae en manos de sus perseguidores.

#### La Ceremonia

Una vez cogida la vicuña, se realiza la ceremonia ritual. Se degüella la vicuña y como se trata de una vicuña disecada y llena de chicharrones preparados desde días anteriores, los adivinos simulan extraer las vísceras del animal y después de un largo silencio y solemnidad, declaran que el año será bueno o malo.

De acuerdo con el vaticinio la danza continúa alegre o deprimida.

# Las Figuras

Como la danza dramatiza un acontecimiento de grupos humanos que realizan un acto natural, no ofrecen figuras estereotipadas.

Cada tipo de participante danza o baila con espontaneidad.

El portador de la vicuña corretea al son de la música triscando como si en realidad fuera vicuña.

Los choquelas corren tras la vicuña, adoptando posturas de las más variadas, al desgaire, como hacer sonar la honda, gritar, dar vueltas o correr, cayéndose para la risa de los espectadores.

Las mujeres bailan lentamente, como dando vueltas a uno y otro lado, llevan consigo depósitos de hojas de lata, conteniendo alcohol aguado y comestibles.

Y los músicos cuando se desplazan de una esquina a otra van ejecutando el baile corriendo a pasos cortos, lentamente y cuando se detienen, bailan y tocan con movimientos en ruedo cerrado.

# IV EL FONDO MUSICAL

### La Melodía

La melodía en que se realiza la danza de los choquelas podríamos ubicarla, usando el criterio occidental, como un suite, alegre al principio, nostálgica después, continuando en giros casi marciales, luego se torna solemne, para rematar en una expresión mística de sabor religioso.

En términos generales, la música es bella, tiene sabor de lejanía. Y es que mejor se percibe cuando la comparsa aparece a la distancia o cuando se marcha, se pierde al final de una amplia estepa o detrás de alguna montaña.

Entonces el eco de la melodía repercute entre las cumbres, produciéndose complejas emociones, en que se mezclan los más variados sentimientos, desde la alegría hasta lo mítico panteísta.

#### Su Estructura

La primera parte parece traducir la esperanza con que se emprende la expedición de la caza de las vicuñas.

La segunda parte adopta cierta lentitud que denota el cansancio de la larga caminata hacia las altas estepas en que pacen las manadas de vicuñas.

Cuando las manadas son avistadas, la música parece traducir el entusiasmo que suscita la visión del objeto de la expedición. Luego se torna sutilmente suave como expresando cierto sentido de sigilo para rodear a las vicuñas y cogerlas.

Finalmente la melodía interpreta el espíritu ritual con que se rodea a la degollación de la vicuña, momento neurálgico en que el que oficia de sacerdote extrae y examina las vísceras, cuyas características son algo así como un oráculo en el que los adivinos leen el porvenir de la vida de los hombres que han realizado la caza y ofrecen el presente de la vicuña degollada a los manes tutelares.

### El Instrumento

1

1

Como en los *Pulís* o el *Cintakana*, la música se ejecuta en la *qena-qena*. Parece ser éste el instrumento que mejor expresa el significado de estas danzas y ya sabemos que la *qena-qena* es la segunda en grosor y tamaño pues es más larga que la quena, que no se usa en el sector aymara entre los nativos y es menos larga que el *toqoro* que es la mayor de los instrumentos de viento de caña que se emplea en las más significativas danzas aymaras.

### Los Músicos

Los músicos son los hombres más maduros de la comunidad. Ellos han heredado, de generación en generación, la habilidad para ejecutar estas melodías y son muy pocos los que la conocen, porque esta melodía múltiple es uno de los géneros musicales de valor clásico en la melodía antigua de los aymaras.

Para cada fiesta los músicos se reúnen y ensayan la pieza. En principio tratan de conservar la pieza en sus características antiguas, pero algunas veces le agregan ciertos arreglos.

De aquí que, a veces, se advierte sutiles diferencias en la música de los choquelas de unas y otras comunidades.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

La danza de los choquelas aporta tres distintos significados culturales. Los personajes del cuerpo principal de la danza evocan la existencia legendaria de uno de los hijos de *Wiracocha* y *Cullahua*, cuya descendencia pobló la zonas frías del Altiplano; rememora el intento de los primeros habitantes para domesticar la vicuña y que no lo lograron, pues hasta la fecha las vicuñas viven libremente y sintetiza los pasajes de la caza de vicuña que, con carácter deportivo, se realizan actualmente en las punas perdidas.

Estos pasajes de la danza se pueden esquematizar en un Ballet variado y espectacular en sus movimientos. Y la música, que tiene carácter de suite, podría servir de fondo magnífico.

Por su múltiple significado cultural, histórico, por la dramaticidad de su dinámica y por la variedad de sus movimientos, puede llevarse a la categoría de Ballet capaz de impresionar en cualquier escenario, siempre que se estudie y se prepare con mucho sentido técnico.

### **CHUNCHO**

# I RAÍCES CULTURALES

### Su Denominación

Las gentes del Altiplano, cuando en las tardes amenaza la tormenta, o después que ella ha cesado, y los relámpagos cabrillean en lontananza, dicen: "los chunchos están peleando". Ellos tienen una idea de que la zona oriental del Altiplano o sea la zona selvática está habitada por chunchos y que éstos viven en constante lucha unos contra otros: lo cual es verdad porque los manglares tropicales de la amazonia americana, están habitadas por tribus nómades que viven o vivieron en luchas frecuentes. De modo que chuncho en aymara es denominación que se da al habitante selvícola. Y la danza es ejecutada por hombres selváticos y por eso se llama Chuncho.

# Su Origen

Cuentan las leyendas que hordas de chunchos invadieron el Altiplano, cuando Mayco Chapac y su consorte Mama Oqllo lo gobernaban desde el Qengo, después de haber salido del lago Titicaca. Entonces llegaron a estas zonas los chunchos, quienes fueron alojados por Mayco o Manco en un lugar cuya denominación toponímica se conserva y se llama "chunchu-laya", o quebrada de chunchos. Pero como los chunchos cometieron actos de latrocinio en ayllus vecinos huyeron hacia el norte. Mayco y los suyos los persiguieron, siguiendo las huellas de los hechos vandálicos cometidos por los chunchos. En el camino se unieron con los Asuangarisque también fueron atacados y ambos, Mayco y Asuangari, los persiguieron, cruzando el nudo de Vilcanota, penetraron en la quebrada del Cusco y encontraron a los chunchos, justo cuando estaban atacando a los tranquilos habitantes del Huantanay. Atacaron a los chunchos por retaguardia y los vencieron. Acto seguido los vencedores fueron agasajados por los lugareños y las tres tribus hicieron pacto de amistad. Dentro de este pacto eligieron al más capaz, a Mayco como jefe, quien se estableció en el Cusco.

De aquel pacto de amistad de dos tribus del Altiplano y una del Cusco, nació, a la caída de los chunchos, el más tarde Imperio de los Incas,

La danza aunque no rememora este acontecimiento específicamente en cambio se identifica con el carácter bélico de los chunchos y sus movimientos precisamente son demostraciones de lucha.

La danza es ejecutada por gentes del Altiplano oriental, de las estribaciones de los Andes hacia la selva, los nativos de las provincias de Sandia y Carabaya, cuyo escenario geográfico abarca hasta la selva y que por esta razón conocen a los chunchos; los han visto de cerca y saben que son tribus nómadas.

Deducimos que la lucha es por la conquista de un mejor medio de vida; pues el hombre primitivo como el civilizado, luchan siempre por esa causa. Lo único que diferencia a las luchas son los procedimientos.

Esta danza significa, por eso, la lucha del *chuncho* con el chuncho, del hombre con el hombre, por conquistar algo que en el mundo de la cultura occidental llamamos "justicia social".

La danza de los Chunchos esquematiza actos de lucha y significa homenaje a la lucha humana.

### Las Festividades

0

3

'n

12

T

2

阿阿

06

8

is

10

Los chunchos se presentan en las festividades de las provincias de Sandia y Carabaya, en ocasiones de fiestas patronales, como presente religioso que entraña el mismo fenómeno complejo e imponderable que plantea su significado auténtico y su dedicación católica.

Los chunchos han llegado ya a algunas ciudades principales como la capital del Departamento de Puno, particularmente a través de la práctica folklórica escolar. Sea porque hay una edad del niño que se caracteriza por la conflictividad o sea porque para el público resulta algo que por sus características escapa al común de las danzas nativas, el hecho es que por la vía escolar ha llegado al Altiplano.

Y del escenario escolar ha pasado al escenario teatral, habiendo llegado hasta la capital de la República, donde un conjunto procedente de Puno, el Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcárcel la ha presentado como uno de sus números espectaculares en una de sus últimas incursiones a Lima.

## II LA COREOGRAFÍA

# La Organización

Como las demás danzas nativas, por su dedicación a festividades religiosas. La danza de los *Chunchos* se organiza por el mismo procedimiento del "cargo" que se recibe en una festividad para el siguiente año. Y la responsabilidad de los gastos de sostenimiento se ruinen con la *apjata* en comida y la *jaljata* en bebidas, que lo aportan los miembros de la comunidad en que se organiza la danza.

## Los Componentes

Los componentes de la danza son los danzarines y los músicos. Los danzarines son jóvenes escogidos entre los más robustos, ágiles y fuertes; pues las características bélicas de la danza así lo exigen, ya que los participantes deben demostrar la mayor pericia al ejecutar los movimientos de lucha.

Y los músicos son también jóvenes que ejecutan pitos; pueden ser uno o varios, no hay límite.

# La Descripción

Los danzantes se presentan en dos filas que se consideran dos tribus en pugna. Las dos filas se desplazan frente a frente. Se enfrentan semidesnudos, apenas cubiertos por taparrabos con hojas de plantas, algunos con plumas en la cabeza, los brazos y las piernas, pero todo el cuerpo pintarrajeado de colores, blanco y rojo preferentemente, sobre todo el rostro, el pecho y la espalda con figuras que representan los tatuajes que llevan en realidad los chunchos.

Cada uno tiene su arco y su flecha. Este instrumento es de artística elaboración; pues el arco está cubierto con hilos de colores o pintado; representando diversas figuras de líneas escalonadas que son aves o felinos estilizados.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

La presentación general de la danza es espectacular, por la desnudez y el tatuaje del cuerpo de los danzarines.

Ellos ingresan al escenario que es la plaza del pueblo como si éste fuera un claro del bosque, donde tuviera que librarse un combate sangriento: Forman dos filas, frente a frente y la danza consiste en la ejecución de la lucha de cuerpo a cuerpo.

## La Ejecución

Los danzantes se enfrentan uno a uno y se atacan simulando los movimientos más agresivos de ambas partes. El desafío de quién hace la prueba más dificil.

A veces, en vez de arcos y flechas, llevan arpones cortos con los cuales se libra el combate.

Los golpes con el arpón, hecho de madera de chonta que es un árbol de madera muy dura, menudean y alternan, al compás de la música de sonidos agudos, al mismo tiempo que los combatientes lanzan gritos y alaridos; unos para confundir al contendor y otros son gritos de dolor de los que caen vencidos.

La lucha cesa teatralmente cuando una de las partes se ha impuesto y los de la otra parte han caído en su totalidad. Entonces los vencedores forman ruedo sobre los cadáveres y ejecutan una danza macabra de fieros vencedores.

## Las Figuras

Los múltiples movimientos de lucha, de ataque por un lado y defensa por el otro, son espectaculares figuras que se realizan durante la ejecución de la danza.

El Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcárcel de Puno, como dijimos, ha intentado estilizar esta danza, en su última visita a la Capital, presentándola como uno de sus números. Y a pesar de no haberse hecho una estilización realmente técnica, la danza fue muy aplaudida en su presentación teatral.

# IV FONDO MUSICAL

### La Melodía

La melodía de la danza es una de las más primitivas, debido a que, en primer lugar, no es siquiera la música pentafónica cuyo manejo



predomina en toda la música folklórica de la sierra peruana, sino de menos notas, acaso tres o cuatro notas o tal vez menos. En segundo lugar, se repiten los mismos giros con una insistencia que tipifica su monotonía primitiva.

### Su Ritmo

En la música de esta danza predomina el ritmo y él regula los movimientos violentos de la danza eminentemente bélica.

La predominancia del ritmo hace simular a la música moderna. Y esta similitud es digna de ser comentada. Parece que la música moderna de la juventud ha sufrido una involución hasta la etapa primitiva de la creación musical que partió por ser de pocas notas y eminentemente rítmica, sin giros melódicos. Pero el movimiento de retorno a las cosas profundas que se están produciendo en América y especialmente en el Perú, no es un fenómeno sólo de aquí; ya que la preponderancia rítmica en la música moderna es fenómeno universal, especialmente en Europa y Estados Unidos de Norte América.

#### El Instrumento

El instrumento en que se ejecuta la melodía de la danza de los chunchos es el pito, el instrumento generalizado en la selva, como lo es la quena en la sierra o el *chaqallo* y el charango en el Altiplano. Pues toda la producción musical de la selva se ejecuta en pito, a veces con acompañamiento de un bombo rústico.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

Esta danza, sin ser oriunda del Altiplano, es ejecutada por gentes de la zona oriental, como expresión de conocimiento de la vida nómade y permanentemente bélica que lleva la gente selvícola entre sus numerosas tribus; pero influida del espíritu católico, se ofrece como un presente religioso de alguna festividad.

Estilizando la coreografía, organizando las figuras de su ejecución, así como arreglando su melodía musical, daría efectos espectaculares, que harían de esta danza una pieza de atracción llevada al campo del ballet con insospechado éxito.

### HUIFALA

## I RAÍCES CULTURALES

### Su Denominación

Por el significado Quechua de la palabra que la nombra, *Huifala* se diría que es baile o danza de banderas, porque *Huifala* es sinónimo de bandera en esa lengua; pero, por lo que se realiza en el curso del baile, sería baile de las flores, ya que los bailarines se arrojan con flores, unos a otros, lo cual es parte de la danza, como en el caso del *Marini* aymara.

# El Origen

Durante el Imperio Inca habían muchas festividades dentro de la religiosidad panteísta, heliolátrica. Unas eran consideradas mayores y otras, menores, en jerarquía.

Las fiestas principales o Raymi eran cuatro: el inti Raymi o pascua del Sol, en el mes de junio, al iniciarse el invierno, para que no haya mucho frío; el Urna Raymi o pascua del agua, al comenzar la primavera, para que el cielo mande las lluvias; el Qoya Raymi o pascua de la esposa del Inca, símbolo de la Pacha-mama o madre tierra, para que ésta sea fecunda; y, el Cápac Raymi, o pascua del Inca, símbolo del poder divino, personificado por el monarca de la tierra.

Cada festividad tenía una programación de actos rituales.

Uno de aquellos actos, durante el Inti Raymi, consistía en declarar a los jóvenes, hombres y mujeres de 16 a 18 años, aptos para formar familia, es decir, para casarse. Era algo así como el espaldarazo que recibían los jóvenes en el medioevo o la presentación en la sociedad como se hace prosaicamente en la época en que vivimos. Pero en ellas se realizaban pruebas que permitían demostrar la femineidad o la virilidad. El acto de declarar a los jóvenes varones, ya hombres, se denominaba *Huarachico*.

Las tradiciones cuentan que los hombres ejecutaban, desde días antes de ser declarados plenamente hombres, una serie de pruebas de fortaleza, como pasar noches a la intemperie, recorrer largas distancias en el menor tiempo, escalar cerros, ayunar y soportar las pruebas de una tunda de latigazos de la mujer amada con quien tenía concertado casarse.

La expresión dramática con que remataba este acto es, indudablemente, el origen de la danza de los *Huifalas*, por la forma como culmina la danza que describiremos después.

### Su Significado

La *Huifala* es baile de las flores, porque el florecimiento de las chacras produce una natural expresión de alegría, por la esperanza que anuncia la floración para el próximo frutecimiento que dará buenas cosechas.

Y en efecto, la *Huifala* se baila con mucha y natural alegría y entusiasmo que desborda en el juego que es parte del contexto de la danza.

### El Escenario

La *Huifala* es una danza eminentemente rural porque sólo se baila en el campo.

La zona en que se baila es la quechua, o sea la parte Norte del Altiplano que fuera objeto de mayor influencia de los Incas.

Como afirmamos en otro capítulo, los aymaras del Sur, por AMPA haber pactado con los Incas, se desenvolvieron en forma autónoma; no así los quechuas de la zona Norte.

Aunque en esta zona el chacarismo o agricultura es muy limitado, el baile de los *Huifalas* se verifica junto a las chacras que se cultivan en los alrededores de los pueblos, comunidades y haciendas quechuas de las provincias de Azángaro y Melgar, especialmente.

Los pajonales inmensos, los pastizales que suelen quedar entre chacra y chacra y la vera de los sembríos son los escenarios en que se baila la *Huifala*, jugando con flores silvestres de la zona, interrumpiendo la majestad solitaria y silenciosa de los campos con la algarabía de los bailarines coloreados de adornos y flores y con el bullicio exultante de las melodías alegres y sonoras.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

En las comunidades en que se organiza la danza de las *Huifalas* existen personas designadas por el consenso social, fundado en la experiencia de dichas personas, las que se encargan de reunir a los jóvenes, hombres y mujeres que deben formar la comparsa.

Se establecen los contactos personales de los interesados en participar en la danza con las mencionadas personas y quedan comprometidos para asistir a los ensayos; pues, a diferencia del *Cahuiri*, la *Huifala* se ensaya como las demás danzas en general, pero no con la disciplina de éstas. El ensayo se explica porque la *Huifala*, aunque se presenta preferentemente durante los carnavales, se baila también en otras fiestas. Por ejemplo, en la fiesta patronal de la virgen de la Alta Gracia, en la capital de la provincia de Melgar, uno de los bailes que constituyen la atracción de la presentación folklórica es la *Huifala*.

#### Estructura

Los *huifalas* constituyen conjunto de masas, es decir, participantes en cantidad indeterminada, aunque generalmente no pasan de veinte parejas.

La comparsa consta de bailarines jóvenes, hombres, mujeres y músicos.

Los bailarines hombres son los jóvenes, más valientes, aguerridos y fuertes. No se seleccionan; se hace la selección por decisión propia de los bailarines; pues se comprometen a participar precisamente aquellos que se precian de estar fisicamente capacitados para rematar el acto final de resistencia al dolor con que termina la danza o que se realiza en algún momento de su desarrollo.

Las bailarinas mujeres son también las más bonitas, jóvenes y fisicamente bien dotadas, capaces de infligir el castigo más fuerte a su pareja durante el baile.

Y los músicos son los que dominan los instrumentos en que se ejecuta esta danza o baile, es decir, los que mejor tocan el pinquillo, el tambor y el bombo, que son los instrumentos que se emplean en esta danza.

# Su Descripción

En conjunto, la comparsa tiene una presentación llena de colorido sobre fondo obscuro; el ropaje de los hombres y las mujeres es generalmente negro, pero las prendas accesorias y los adornos son de variados colores.

Las mujeres llevan polleras, jubones, chuco y montera negra. Las polleras son adornadas con listones horizontales de telas de satén de diversos colores, comúnmente verde, rojo y amarillo. El jubón ceñido al cuerpo, de manga bombacha y escotado en cuadrilátero sobre el pecho con los bordes adornados con cintas de los mismos colores que la pollera. El rebozo de color cubre la cabeza y cae más abajo de las caderas, porque es una manga larga y rectangular. La montera chata con volados hacia los costados de donde prenden faldas de telas de color plisadas. Las monteras también van adornadas con cintas e

hilos de colores. Finalmente llevan una lliclla cargada, casi vacía, pero de colores atrayentes por el matizado.

Los hombres llevan pantalones largos y sacos cortos, sin adornos, la misma montera que llevan las mujeres así como la lliclla de colores pintorescos, pero en este caso terciada sobre la espalda, es decir, sobre el hombro y la otra debajo del brazo, amarrada sobre el pecho.

Hombres y mujeres llevan el *huichi-chuichi*, pequeña honda totalmente adornada de borlones y flecos de hilos de lana de colores que les sirve de pañuelo al bailar, pero sobre todo para ejecutar las figuras.

Y los músicos van con sus mejores vestidos, ponchos y chal de colores, sujetados al cuerpo con un látigo, trenzado de cuero.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

La danza se presenta en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, casi en pareja. Decimos casi, porque no son propiamente parejas, ya que en el despliegue del baile, ninguna mujer baila con un solo hombre, ni ningún hombre baila con una sola mujer; lo que precisamente determina su sentido de danza de masas.

Y cuando se detienen, forman ruedos independientes de hombres y mujeres, también ruedos en el que alternan hombres y mujeres. En estas circunstancias hay que apreciar las figuras que realizan.

# Su Ejecución

La ejecución de la danza se realiza en dos situaciones. Una recorriendo por los senderos de las chacras, las calles del poblado o de esquina, en las plazas. En estas condiciones la danza da la impresión de un abigarrado y espontáneo baile de diversión, en la que no hay precisamente parejas, sino que cada personaje baila con absoluta autono-



mía en los movimientos que ejecuta, sin más control que la melodía y el ritmo que la regula.

Y la otra, cuando la comparsa se detiene en un lugar, dígase un lugar pintoresco del campo o del ángulo de la plaza del pueblo. En esta forma, la comparsa da la impresión real de danza porque los movimientos se desarrollan, ya no libremente, sino en contextos dinámicos de conjunto. Es decir, los movimientos ya no son personales, sino de la comparsa y los individuos, hombres y mujeres, supeditan la acción de danzar a los movimientos de la comparsa que desarrolla una serie de figuras en las que entra en juego una plasticidad estética que hacen que la danza sea atractiva.

### Las Figuras

Las figuras se realizan cuando la danza se detiene en un lugar, las figuras son numerosísimas. Parece que cada conjunto modifica y agrega nuevos movimientos y figuras para cada oportunidad. Los movimientos son regulados por el ritmo de la melodía. Pero, en realidad, la plasticidad estética de las figuras es consecuencia de la destreza de los brazos que con dominio extraordinario manejan los *huichi-chuichis*.

Podemos distinguir movimientos de conjunto total, movimientos de grupos de 4, 6 u 8 y movimientos de parejas, hombre y mujer.

Pero en general, son las hondas que dan vida estética a los conjuntos por su colorido y las numerosas formas como éstas se entrelazan, se trenzan y se destrenzan en el aire, con los brazos distendidos sobre las cabezas, a la altura de las cinturas y también en el suelo.

# Los Latigazos

Como una de las figuras de culminación, se realizan los latigazos semejantes a la lucha de hombres entre los *Cahuiris* Aymaras, con la diferencia de que en este caso no tienen carácter de lucha entre dos hombres, sino de resistencia de los hombres a los golpes de las mujeres.

La figura consiste en que los hombres y mujeres forman dos filas, frente a frente. Los hombres con los pantalones remangados sobre las rodillas y en posición definida adelante; y las mujeres blanden airosamente sus hondas.

Al son de la música, los hombres mueven sólo el cuerpo, no los pies, y las mujeres bailan con los látigos dando vueltas, golpeando a las desnudas pantorrillas de los hombres en cada vuelta, al compás de la música. En las mujeres se advierte cierta ferocidad, como si se tratase de probar la valentía de su hombre. Y los hombres siguen moviendo el cuerpo, tratando de demostrar fortaleza, sin proferir un solo quejido.

En algunos casos, se abren cardenales sangrantes en las piernas de los hombres hasta que las mujeres se cansan y dejan de golpear, voluntariamente. Entonces termina la danza.

## IV FONDO MUSICAL

### La Melodía

La melodía de la música de las *Huifalas* es sencillamente bella, alegre, sonora y entusiasta.

Esta es una de las melodías que constituyen un mentís a la idea generalizada de que la música indígena en general es triste. Todo lo contrario, sus notas se deslizan con una secuencia realmente exultante.

Es entusiasta porque insufla en el espíritu fuerza de acción que obliga al baile incansable que ejecutan los participantes durante horas continuas a través de días.

Su sonoridad no tiene la nota casi épica de la música de los sicuris, sino más bien la suavidad de una balada pastoril.

Los aderezos mencionados hacen que la música del *Huifala* sea una melodía que hiere dulcemente los sentidos y conmueve la sensibilidad emocional.

#### El Ritmo

El ritmo de la melodía de la *Huifala* es más acelerado que el de los Marines Aymaras.

Esta diferencia es general entre la música aymara y quechua que es, comúnmente movida, de ritmo rápido; en cambio, la música aymara es lenta, casi arrastrada en la secuencia de sus notas.

La celeridad de su ritmo precisamente hace que la danza sea de movimientos rápidos. Y esta característica de los grupos étnicos que ejecutan las dos danzas — Marini y Huifala— son manifestaciones quechua y aymara.

#### El Instrumento

La música de la *Huifala* se ejecuta en pinquillo. El pinquillo es un instrumento de viento. Es algo más pequeño que la quena. Se diferencia de ésta en que el pitón para tocar tiene un dispositivo tapado, dejando un espacio oblicuo y al final una ranura para soplar.

Podemos ubicar el pinquillo como el segundo, partiendo del más pequeño que es el pito.

No obstante que este instrumento es de dimensiones similares a la de la quena, sus notas no producen sensación de tristeza; por el contrario, sus notas denotan alegría.

#### Los Músicos

Los ejecutantes del pinquillo para las melodías de la *Huifala* son músicos especiales; pues se trata de un conjunto de jóvenes que poseen la destreza necesaria tanto para hacer vibrar los pinquillos como los tambores con que regulan el ritmo, tienen algunos la capacidad de crear nuevas melodías para cada año, en forma conjunta, como en las demás melodías de las danzas nativas, que se renuevan o se enriquecen a través de las festividades.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

La *Huifala* es una danza y un baile al propio tiempo, con la particularidad de que en su desenvolvimiento ambas acepciones entran en juego, alternativamente; pues hay momentos en que la masa coreográfica actúa sujeta a normas que dan forma colectiva a las figuras; y otros momentos en que cada persona baila con absoluta espontaneidad.

Son la danza y baile más alegres de todas las danzas que se ejecutan en la zona quechua del Altiplano.

Comparando la *Huifala* con los *Marinis*, se advierte que éstos tienen origen en lejanas y legendarias épocas de culturas aymaras que se traducen en la repetición de las luchas entre los *Choqe* y los *Apharu*. En cambio la *Huifala* responde a experiencias de la cultura quechua y traduce la costumbre de la prueba de capacidad viril que demostraban los hombres, antes de conquistar el derecho a elegir esposa. Sin embargo, en forma curiosa y paradójica, se llama también *Qajcha*, que quiere decir disparar; tal vez porque los latigazos suelen sonar como disparos.

Por el doble significado de su ejecución, por la espectacularidad de sus movimientos y figuras de conjunto, así como por la belleza acústica de sus melodías, ésta es una de las danzas que muy pronto se ha convertido en espectáculo teatralizado; pues desde los años treinta se baila en escenarios teatrales de su medio provincial a cargo de escolares y grupos espontáneos que se forman frecuentemente para cultivar el teatro y lo teatralizable. Y en los últimos tiempos ha llegado a ser uno de los números de más atracción en los concursos regionales de Puno, y ha llegado hasta los escenarios teatrales de la Capital.

## **INCA**

### I

### RAÍCES CULTURALES

### Su Denominación

Hasta los primeros decenios de este siglo, esta danza se denominaba *Inca* y *Qolla* y, en realidad, era una doble comparsa, una de incas y otra de Qollas, que se presentaban siempre juntas.

Qolla deriva de *Cullahua* —la consorte de Huiracocha— y cuyos descendientes parecen llamarse así. Y los Incas son los reyes del Cusco y a todos los procedentes de la capital incaica parece que se les llamaba así. La danza tomó su nombre.

# Su Origen

Las referencias prehistóricas nos presentan a los pueblos del Altiplano divididos en dos sectores. Los aymaras ubicados en las orillas del lago hacia el Sur Este y Oeste, es decir, las provincias de Chucuito, Huancané y parte de Puno actuales. Y los quechuas, hacia el ángulo norte del Altiplano, que forman las provincias de

Azángaro, Lampa y Melgar, incluso San Román. Las provincias de Sandia y Carabaya son provincias de la Selva Alta.

Cuando Mayta Cápac ascendió al Altiplano en plan de conquista tuvo que enfrentarse con los Qollas. Y la leyenda cuenta de encuentros apocalípticos como el que libraron los *Ayajhuayras* con las huestes del inca. De allí se refiere que los incas se impusieron a los Qollas por la violencia e imponiendo en la misma forma sus modelos de vida política y social. Así se explica que en las provincias mencionadas se hable en quechua.

En cambio, los aymaras pactaron con los incas y pudieron conservar sus manifestaciones culturales como la lengua.

La danza de los Incas y Qollas, danza aymara, parece rememorar las contiendas que tuvieron aquellos grupos humanos antes del hecho histórico de la conquista del Altiplano; lucha que conmovió toda la región.

## **Significado**

Pero la significación actual de esta danza, reducida en los últimos tiempos a un solo grupo, el de *Incas*, parece haber cambiado de significación. Pues los aymaras reemplazaron el recuerdo de las luchas entre incas y qollas por las luchas que tuvieron que afrontar los habitantes del Tahuantinsuyo contra los españoles.

Este cambio se deduce, porque en los cánticos que ejecutan los danzantes, hombres y mujeres, en lengua quechua un tanto arcaica y por tanto poco entendióle, se perciben expresiones como estas: "Machu Pizarro, huaraca puntapi tucuchisquiqui". Interpretando esta expresión, ella quiere decir: "Viejo Pizarro, te voy a acabar a punta de hondazos".

Lo curioso es que siendo la danza aymara y los danzantes de esta misma estirpe étnica, cantan en quechua, de lo cual se puede inferir su nuevo significado. Los aymaras han querido expresar la actitud bélica de los incas en contra de los españoles, cuando Manco Inca y Sairi Túpac resistieron sin oposición a la conquista.

### **Festividades**

La danza de los incas se presenta siempre en las festividades patronales de los poblachos provinciales distritales, nunca en los campos rurales.

Según los naturales, se dedica a la Virgen de la Candelaria pues entre las letras de la canción se advierten también invocaciones a la Virgen de la Candelaria que se repiten incesantemente.

Hay que advertir que la fiesta de la Virgen de la Candelaria, el día 2 de febrero, es una de las festividades más solemnes de todos los poblachos del Altiplano, desde la capital del Departamento hasta el más pequeño poblado.

Y en los últimos tiempos se ha hecho célebre porque en esta festividad se presentan la mayoría de las danzas nativas del Altiplano y las autoridades locales auspician festivales que alcanzan un brillo singular y con asistencia de grandes masas.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

# Su Organización

Como en el caso de las otras danzas que se presentan dedicadas a una virgen de la iglesia Católica, una persona recibe el cargo de presentar al año siguiente la danza Inca.

Esta persona se encarga de comprometer en primer lugar a las personas entendidas en la organización de la danza y luego a las que van a participar en la danza.

Cumplida esta tarea, durante dos semanas antes de la festividad se ensaya su ejecución, tanto la danza como la música.

#### Su Estructura

La danza lo componen hombres, mujeres y músicos. Los hombres constituyen gente que ha pasado la juventud, pero no son los más viejos. Esto revela que en los actos bélicos de los tiempos primitivos tomaban parte, principalmente, los hombres en plena virilidad o dotados de considerable capacidad física. Las mujeres también son de cierta madurez, generalmente casadas y de preferencia participan en la danza los matrimonios. Las mujeres representan a las *mamacunas* o esposas del inca, lo que equivale a decir reynas, ya que el Inca era el emperador o rey, hablando en lenguaje castellano.

Los músicos pueden ser dos o tres, pero generalmente se reduce a uno, quien excepcionalmente sabe ejecutar el violín, instrumento en que se toca la melodía.

# La Descripción

La coreografía ofrece una presentación espectacular por el atuendo especial que llevan los participantes. Sin llegar a ser fastuoso como el de los Sicuris, Cullahuas y Llamerada, o como vestían los miembros de la corte del Cusco, de todos modos es una forma de imitación de esta última.

Los hombres o incas van vestidos como los antiguos monarcas del Tahuantinsuyo, con algunas modificaciones o adaptaciones. Llevan pantalones y chalecos de telas oscuras, el manto o capa regia, no de colores sino negra, la corona o *mascaipacha* adornada de plumas selvícolas, grandes pendientes en las orejas, ojotas en vez de calzados, una pechera cubierta de alhajas de plata y oro. Además, cada uno lleva el cetro que más parece una cruz y no el que llevaban los incas como signos de poder.

Las mujeres, *mamacunas* o reynas, llevan el *urcu* o *unco* en quechua, sobre las polleras de tela gruesa negra plisada en la parte baja y prendida con grandes *tupus* o prendedores de plata al pecho. La cabeza la llevan cubierta con una tela blanca, igual que la que usaban las esposas del Inca. Y la espalda está cubierta con una *llicla* de tela llamada *huayllasa*, fina, a rayas de colores negro y violeta oscuro, portando en las manos cantimploras de plata conteniendo alcohol aguado.

Y el músico va vestido de una manera natural. Generalmente es un anciano cubierto de su poncho, su chullo y su sombrero, tocando su viejo violín.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

La danza hace su aparición en el pueblo en forma espectacular. Los responsables de la presentación consiguen prestada o alquilada la casa de algún vecino, donde el día de la fiesta desde la madrugada empiezan a disfrazarse, cuidadosamente los danzantes.

Antes del mediodía se disponen en los alrededores de su alojamiento en cuatro filas, dos de hombres y dos de mujeres. En esta formación se dirigen silenciosamente a la plaza principal, se aproximan a la puerta del templo y en forma muy ceremoniosa empiezan a ejecutar la danza.

# La Ejecución

La danza se ejecuta al son melodramático de un violín y de cánticos, mitad bélicos y mitad místicos, dispuestos en dos filas de mujeres al centro y de hombres en los extremos.

Los hombres ejecutan los movimientos en un solo sitio. Dan cuatro pasos sobre sí mismos, tres menudos y el último levantando hacia los flancos las piernas derecha e izquierda, coordinadas con movimientos de brazos y el cetro largo que cada uno lleva. De manera qué al levantar las piernas hacia un lado, al mismo tiempo se estiran los brazos hacia el mismo lado, elevando el cetro hacia este lado. Este movimiento se alterna en el curso de toda la danza.

Las mujeres también ejecutan movimientos de contorsión a izquierda y derecha, sobre sus pies fijos en el suelo, de manera que sólo mueven medio cuerpo.



De tanto en tanto se ejecutan movimientos de sitio, haciendo evoluciones sin alterar las filas, pues se vuelve hacia atrás por el centro y se retorna a su primera posición.

Esta danza es una de las pocas en que se canta. La mayoría de las danzas se ejecutan sólo al son de la melodía.

### La Lucha

Desde que la danza se ha reducido sólo a incas, ya no se realiza la lucha. Pero cuando la danza era de Incas y Qollas, como uno de los actos principales de la danza se llevaba a cabo la lucha entre éstos y aquéllos.

Como la fiesta de la Candelaria se realiza en la estación en que de los valles de la costa, de Moquegua, Arequipa y Tacna, se importa mucho durazno, los incas como los Qollas se proveían de una gran cantidad de estas frutas en chuspas y zurrones. Y el día de la fiesta, en un momento dado se separaban a cierta distancia; y con hondas se arrojaban, los duraznos, convirtiéndolos en proyectiles. Este derroche de duraznos que se hacía, constituía la atracción del pueblo que acudía a la plaza en masa y más la gente menuda para recogerse los duraznos.

La lucha duraba poco o mucho, según la cantidad de duraznos de que estaban provistos. Y terminaba cuando estos sabrosos proyectiles se consumían.

Era un espectáculo que todavía hemos tenido la oportunidad de ver durante el segundo decenio de nuestro siglo.

## IV FONDO MUSICAL

### La Melodía

La melodía es una expresión musical que, sin ser marcial, tiene un fondo o trasfondo bélico, pues bien traduce la actitud de amenazas que se expresa en el canto.

El conjunto es una bella melodía y es una de las piezas del género clásico de la música indígena. Aunque no ha alcanzado la comprensión de lo universal dentro del mundo nativo, nuestra aceptación se justifica por la antigüedad. Pues es una de las melodías que aún permanecen intactas y se transmiten de generación a generación a través de no se sabe qué tiempos.

### El Canto

El canto aparentemente incongruente dice:

Machu Pizarro Viejo Pizarro

Huaraca puntapi A punta de hondazos

TucuchiscanquiTe vamos a acabarMaría VirgenMaría Virgen (bis)

Candelaria (bis)

La primera parte la cantan las mujeres y el bis o estribillo lo repiten los hombres. También en la ejecución del canto se nota incongruencia. Parece inexplicable que las mujeres canten la parte que tiene espíritu bélico de amenaza y que los hombres digan el estribillo que es místico, religioso, porque es invocación a la Virgen de la Candelaria.

La combinación de lo bélico y lo místico, tal vez responda a la concepción nativa, cuya mentalidad tiene características de sincretismo. Pues, el indio, al expresarse, dice lo que piensa, a veces, con una sola palabra.

De otro lado, en la lengua aymara no existen partículas gramaticales como la conjunción y la preposición. Puede ser también esta la razón que justifique la expresión incongruente. Tal vez la canción era primitivamente más extensa y por tanto más expresiva, pero que en el decurso del tiempo, como se trata de cánticos en quechua, ejecutado por aymaras, se hayan hecho mutilaciones de vocablos.

### El Instrumento

Excepcionalmente, el instrumento en que se ejecuta la melodía del Inca es un violín; instrumento de origen europeo e importado al Perú y tierras de América por los españoles.

Hay que agregar que no era entonces, y no es ahora mismo, instrumento popular, ya que violinistas son muy pocos y pocos conjuntos musicales tienen el honor de contar con un violinista. Y los solistas ejecutantes de este instrumento son muy raros en nuestro medio.

Sin embargo, la danza de los incas se ejecuta en violín y lo que es más en solo de violín. Desde luego, la destreza con que ejecutan tan delicado instrumento es sencillamente paupérrima.

Pareciera que no interesa a los ejecutantes de violín dominarlo ni técnica ni emocionalmente. Les interesa imitar al español en algo raro. Y el espíritu de la imitación se mantiene hasta nuestros días.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

Por su presentación en conjunto y la disposición coreográfica simétrica, el atuendo de vestidos regios del imperio, los movimientos disciplinados que ejecutan, así como el canto y el instrumento con que se acompaña, esta danza es singularmente espectacular, digna de ser llevada a escenarios artísticos; pero desgraciadamente no solo ha sufrido mengua coreográfica al reducirse a un conjunto parcial, sino que tiende a desaparecer; pues hay festividades en las que ya no se representan sino de vez en cuando.

Sin embargo, hay que destacar la mentalidad sutilmente irónica del aymara. La ironía asoma en casi todas las manifestaciones públicas de su vida, muy particularmente en aquellas en que supone que el público que lo va a apreciar es el implicado en la ironía.

## **KUSILLO**

# I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Kusillo en lenguaje aymara significa mono. El mono es el animal capaz de hacer todo lo que hace el hombre, ya sea porque, según la teoría evolucionista, descendemos de él, o ya sea porque es el animal que posee la capacidad de repetir los actos humanos por imitación.

# Su Origen

El hombre altiplánico conoce al mono, no obstante de que este animal es de la zona selvática a la que tiene poco acceso. Pero desde hace tiempo, acaso siglos, acostumbra recorrer por los pueblos de la sierra un personaje típico, el adivinador de la suerte o el "suertero" como se le suele llamar simplemente. El suertero lleva consigo una jaula con un monito, un organillo pequeño y una caja, especie de un archivador de fichas, con unas hojitas de papel en las que están escritas la suerte de las gentes. Cuando se detiene en algún

pueblo, sale a la plaza, toca su organillo y el monito baila imitando al hombre. Entonces las gentes acuden curiosas. El "suertero" los invita a conocer su suerte. Si las personas se deciden, el monito, saca una fichita y la entrega al interesado a cambio de unas monedas.

El hombre aymara ha cogido la habilidad imitativa del mono para expresar, con sentido humorístico, los defectos del hombre mestizo o blanco al que él genéricamente llama "misti" y para hacerlo tangible ha creado la danza de los *Cusillos* o monos.

## Su Significado

La danza de los *Cusillos* significa la danza de los imitadores de los defectos y habilidades del "misti", como queda enunciado.

Los cusillos, a través de la danza que ejecutan con espontaneidad, imitan al hombre blanco o mestizo, su cualidad peculiar de perseguir a la mujer campesina. Así lo hicieron los primeros conquistadores, lo siguen haciendo hoy los mestizos y blancos y los habitantes en general de los poblachos. Luego imitan a las autoridades las características especiales que suelen tener éstas como el cura, el gobernador, el alcalde. Y finalmente suelen ejecutar una serie de formas de conducta humana con mucha libertad o espontaneidad.

# II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

Esta danza se presenta como la yerba del campo, sin la necesaria existencia de un responsable del cargo.

En cualquier comunidad, especialmente en la provincia de Chucuito, un grupo de jóvenes acuerda presentar la danza y con la ayuda, como es natural, de sus mayores, que contribuyen con la apjata y la jaljata, se organiza la danza.

### Los Componentes

La comparsa se compone de un número ilimitado de jóvenes y unos pocos músicos ejecutando melodías chillonas en pito.

Así que los componentes son dos grupos de personas jóvenes todos varones: uno, los danzarines formado por jóvenes de los más hábiles para imitar y tomar actitudes y ademanes graciosos y otro, los músicos. Al organizarse se seleccionan a través de informales concursos a los más diestros en hacer monadas.

Y los músicos son también jóvenes hábiles en ejecutar el pito. Algunas veces no tienen músicos propios, se adhieren a otras danzas, como los *Pulis* o los *choqelas*.

#### El Atuendo

Aunque los personajes de la danza hacen de monos, el disfraz que llevan no es propiamente de mono.

Cada danzarín lleva unos pantalones negros muy apretados a las piernas, una casaquilla al estilo de las .que usaban los antiguos españoles, larga, con cuatro aberturas. La casaquilla cubre el cuerpo hasta las rodillas, dejando amplios volados por el lado de las aberturas, pero muy apretado en el cuerpo y las mangas. Completa el atuendo un gorro que cubre toda la cabeza; es decir, rostro y cráneo, dejando aberturas para los ojos y la boca, adornado de diversas piezas que tienen la forma de antenas sobre la cabeza. Lleva también un chicote largo de cuero trenzado con mango de fierro. El color de los pantalones es negro y las demás prendas gris, hechas de jerga tejida ellos mismos, en la que se ha mezclado el negro y el blanco, dándole una presentación gris.

Los músicos no llevan ropaje especial. No se advierte la presencia de mujeres en esta danza.



#### Las Festividades

La danza de los *Cusillos* no se presenta expresamente en una festividad, suele vérsela en las fiestas que se dan en los pueblos de la margen occidental del lago Titicaca: en Chucuito, Acora, llave, Juli, Pomata, pero indistintamente, en cualquier festividad.

Alguna vez, en cierto pueblo, el párroco la prohibió por las monadas que satirizaban a las autoridades y por las actitudes relacionadas con el sexo. Pero las gentes insisten y la presentan con frecuencia.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

#### La Presentación

La danza de los *cusillos* solía presentarse en tiempos pasados, hace unos cincuenta o más años, sólo como una de las figuras decorativas de otras danzas; pero en los últimos tiempos hemos advertido que se ha venido a constituir en una comparsa autónoma.

Durante las festividades, los *cusillos* se presentan en una forma abigarrada y desordenada, lanzando chillidos que imitan a los monos. A veces el desorden es tal que mientras los músicos se pierden en algún rincón de la plazuela, los danzantes se dispersan por toda la plaza, convirtiendo esta en escenario de sus fechorías picarescas que suelen rayar en actos obscenos. Pero de un modo general, causa mucha hilaridad y hacen reír a viejos y niños, hombres y mujeres.

# La Ejecución

Los hechos que más imitan son de fondo freudiano, la persecución de mujeres jóvenes. Es aquí donde los actos de los danzantes llegan hasta la obscenidad. En algunas ocasiones la policía interviene. Alguien ha sugerido que en esta forma se manifiesta la

libido contenida de los aymaras, que por su seriedad parecen ser exentos de expresiones eróticas. Pero esto no parece ser cierto. Los aymaras se comportan sin dar mucha ni poca importancia al sexo, porque para ellos es un hecho natural que ha logrado plena realización durante la adolescencia; por tanto, no hay nada que en este orden se encuentre contenido. Afirmamos, en cambio, rotundamente que son actos de imitación al hombre mestizo que para el indio es el español.

Imitan a las autoridades, al cura, al gobernador, a los jueces, de acuerdo con las características típicas que cada personalidad tiene. Finalmente, a toda suerte de personas de las más destacadas en cada pueblo; de tal modo que el público los identifica fácilmente en los ademanes y actitudes que toman.

## Las Figuras

Esta es una danza en la que, por lo abigarrado de su presentación en conjunto, no se puede hablar de figuras; pero sí podemos mencionarlas como algo que es manifestación de individualidad.

En primer lugar, cada danzarín se esmera o se esfuerza en realizar una serie de contorsiones y posturas personales, en las que encontramos una contradicción física del hombre nativo, poco flexible y casi siempre pesado y los movimientos ágiles y plásticos que realiza cada individuo.

Por otra parte, llama la atención la forma cómo ejecuta las imitaciones, por la destreza y gracia con que lo hace.

Si se pudiera seleccionar y ordenar en forma secuencial la cantidad y variedad de movimientos individuales, de modo que ellos se realicen en conjunto, esta sería la danza en que se lograría catalogar una infinidad de figuras.

### IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

El fondo musical con que los imitadores del mono hacen sus travesuras, es una pieza cualquiera. Generalmente son melodías de géneros musicales en que se ejecutan otras danzas, mezcladas con trozos de música popular bailable, mestiza.

Consecuentemente, sería dificil describir las características de las melodías que utilizan los *cusillos*; pues, tan pronto parece que Imitan la de una danza nativa, como luego giran hacia la ejecución de una especie de huayño o taquirari, pero de una manera imprecisa.

#### El Instrumento

Esta danza es una de las pocas que utiliza el pito, que es el instrumento más pequeño entre los de caña empleado por los nativos.

Unas veces utilizan un bombo rústico para marcar el compás o el ritmo; pero frecuentemente no suelen utilizarlo. Por tanto, el instrumento con que se ejecuta esta danza es exclusivamente el pito, tocado por dos, tres o más personas.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

Ya dijimos que ésta no era una danza autónoma, ya que los *cusillos* eran una de las figuras decorativas de otras danzas; pero, debido al genio satírico del aymara, ha venido a convertirse en una danza autónoma. Representa, pues, la expresión irónica de satirizar la secular actitud del hombre blanco o mestizo, muy particularmente en lo que concierne a su afán de perseguir a las mujeres nativas, desde las épocas de la conquista.

En su ejecución espectacular se podría, si se organizara con un sentido armónico, ordenar y uniformar movimientos individuales en masas para hacerla teatralizable.

En esta danza cabe observar dos detalles: la admirable habilidad del hombre aymara para imitar con aguda ironía y la capacidad física para ejecutar los movimientos, flexiones y contorsiones más difíciles.

## **LLAMERO**

### I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

La danza de los *Llameros* ha evolucionado en la región boliviana, donde se denomina *Llamerada*.

El *Llamero* deriva de llama, auquénido oriundo de los Andes, a cuyo pastor se le dice *llamero*, por lo que la danza ha tomado esta denominación.

El *Llamero* es de atuendo muy simple, pero la *Llamerada* usa vestimenta fastuosa y costosa.

# Su Origen

La danza del Llamero está vinculada con los *Allenqapac*, a quienes las leyendas les atribuyen ser los domesticadores de la llama en los albores de la vida cultural del Altiplano.

Según dichas leyendas de la región, los Allenqapacs constituían un grupo cultural de extraordinarias características evolucionadas. Y ellas sugieren que las formas de organización política, social y económica del Imperio de los incas fue tomada de las experiencias de los *Allengapacs*.

Cuenta una leyenda quechua, que cuando los Chancas se sublevaron y pusieron en peligro la estabilidad del imperio Inca, el segundo hijo de Yahuar Huaca, que se encontraba desterrado, bajó de las montañas de su destierro, inspirado por Huiracocha, a defender el Cusco que estaba por caer en manos de los Chancas y se enfrentó contra estos en Yahuarpampa. Dice la leyenda quechua, que hasta las piedras de las montañas tomaron forma de hombres para acompañar a Wiracocha en la defensa del Cusco. Pero según la leyenda altiplánica no fueron las piedras hechas hombres, sino más bien los *Allenqapacs* quienes cayeron como piedras de las montañas sobre los Chancas y los destrozaron salvando el Cusco y el Imperio Inca.

La leyenda agrega que los *Allenqapacs* tuvieron grandes criaderos de llamas y precisamente el nombre de Carabaya proviene de *Qarhua–uyo*. Pues *Qarua* es llama en aymara y *Uyo* canchón.

El *llamero* es una danza que rememora la experiencia humana de la domesticación del llama y la manera cómo se criaba y se pastaba este auquénido.

# Su Significado

El llamero es una danza pastoril que significa el pastoreo de llamas.

En los planos tercero y cuarto de las zonas Oriental y Occidental del Altiplano se crían las llamas, porque en estos planos existe el *jichu* que es el principal elemento de su alimentación.

Según las versiones leyéndicas, desciende de las estrellas. Y las estrellas caídas de los cielos se convirtieron en llamas.

La llama es un animal de apostura grácil y donairosa, camina con el cuello erguido y mirando las cosas como si lo hiciera desde gran altura espiritual, con orgullo y majestad aristocrática. Con su presencia los ambientes cordilleranos adquieren cierta pres-

tancia y vitalidad estéticas. Los que la cuidan, arreándolos con sus hondas, de la cabaña a los campos y viceversa, caminan con pasos que se acondicionan al andar prosaico de las llamas, por los amplios pajonales que cubren las altas estepas. Este caminar marca la determinación del ritmo de la danza.

#### Las Festividades

El *llamero* se hace presente en todas las festividades que tienen lugar en los pueblos, comunidades y haciendas del Altiplano.

La catequización católica ha establecido las fiestas religiosas que han servido a los nativos de oportunidad para la expresión de sus costumbres y su diversión.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Organización

Como en todas las danzas, el deber o responsabilidad religiosa de organizar la comparsa se recibe en la festividad del santo o santa patronal del pueblo, para el año próximo.

En las comunidades, las gentes saben ejecutar todas las danzas, aunque en los últimos tiempos se ha podido percibir que se ha realizado un fenómeno semejante al de la división del trabajo en el desarrollo de la producción; pues se advierte que los miembros de la comunidad, unos se dedican a una danza y otros, a otra. De este modo se están formando grupos de especialistas en determinadas danzas.

Por otro lado, se advierte también que algunas comunidades se especializan en unas danzas y otras comunidades, en otras. Así, las comunidades de los bajíos, o sea las ubicadas en las orillas del lago son especialistas en sampoñas; mientras que las de las zonas altas son especialistas en *Choqelas*.



Los *llameros* constituyen especialidad de las comunidades y haciendas de las zonas donde se cría ganado llamar en grandes manadas.

Grupos de jóvenes, como en otros casos, se reúnen a requerimiento del responsable y ensayan la danza faltando el tiempo necesario para la próxima festividad, en forma similar a como hemos descrito en otras danzas.

### Su Clasificación

Los *Llameros* y la *Llamerada* son diferentes, pero del mismo origen. Diríamos que los *llameros* constituyen la danza original y la *llamerada* la danza evolucionada o mixtificada.

En la zona peruana, el *Llamero* se ha conservado en sus formas iniciales primitivas. En cambio, en las zonas bolivianas, la danza ha adquirido mayor fastuosidad, por el atuendo semejante al que llevan los sicuris, tanto mujeres como hombres.

Actualmente se baila el *llamero* como la *llamerada* en los pueblos del Altiplano peruano. Aunque parecen ser diferentes danzas, preferimos referirnos a los *Llameros* por considerarlos lo más clásico, por haber conservado sus características nativas. Esta diferencia o preferencia no mengua el valor artístico y plástico que ha adquirido la *llamerada* de origen boliviano. Y puede ser esta la oportunidad para dejar expresiva constancia que en Bolivia, las manifestaciones nativas han merecido mayor consideración cultural que en el Perú y desde mucho antes que entre nosotros, en el Perú se debe, indudablemente a este hecho, la evolución notable alcanzada por el *Llamero* en la *Llamerada* actual.

# Su Descripción

Los *llameros* son hombres y mujeres. Los hombres visten pantalones de tela de colores, rojo, verde, amarillo, azul, sin preferencia alguna, angostos, casi apretados a las piernas; camisa blanca común; poncho pequeño que apenas cubre hasta la cintura, a

rayas, de colores bellamente matizados con gusto estético, montera de tres picos adornada con lentejuelas y zarcillos; mascaras que representan hombres y mujeres, jóvenes sonrientes, silbando, como cuando el pastor silba en el acto de arrear las llamas.

Las mujeres llevan polleras hechas de la misma tela que los ponchos de los hombres; blusas de colores adornadas en el pecho con numerosas joyas de plata, monedas antiguas, peces y aves; en vez de monteras llevan pequeñas telas de la misma tela de las polleras cubriendo la cabeza, como el *llauto* de las *Coyas*, las mujeres de la nobleza del Cusco Imperial. Además llevan las máscaras sonrientes, pero sin la característica del silbido.

Hombres y mujeres llevan pequeñas hondas tejidas de hilos de colores con las cuales ejecutan la danza.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

#### La Presentación

En las estepas solitarias donde el viento cordillerano sopla con terca permanencia, noche y día, haciendo silbar al pajonal o *jichu*, (una variedad de paja, que en el Altiplano comprende diversas especies: la *chillihua*, el *jichu*, el *iru–jicho*) aparece el hato de llamas y sus pastores como únicos seres vivientes en estos parajes. El conjunto es realmente artístico, no solamente para la visión, a manera de una maqueta escultórica, sino que se anuncia a largas distancias con las notas melodiosas y agudas del pito que llevan los llameros o pastores de llamas.

Este conjunto trasladado a las plazas y calles pierde mucho de su plasticidad estética. Las calles y plazas no son escenario adecuado para el conjunto; pero con el colorido chillón y variado se defienden. Pareciera que los pastores hubieran comprendido la sensibilidad estética de los habitantes citadinos o semicitadinos de los pequeños poblachos y respondiendo a sus exigencias, se presentan con atuendos atrayentes por el color de sus vestidos.

## **Ejecución**

Los *llameros* danzan con gusto estético en los movimientos y en el ritmo.

La danza se ejecuta en dos filas, una de mujeres y otra de hombres. Esta disposición no supone formación de parejas. Incluso pueden haber más hombres que mujeres o viceversa.

Como la música es muy rítmica, sin que esto signifique ausencia de melodía, los danzantes la ejecutan dando dos pasos adelante y uno hacia atrás, cuando están en movimiento de traslación de un lugar a otro.

Cuando se presentan en escenarios teatrales ejecutan los movimientos formando grupos de 2, de 4, de 8, etc., y hacen juegos de movimientos de cada grupo, pero en forma uniforme, con una destreza admirable. En estos movimientos está la verdadera expresión artística de los danzarines.

Esta es una de las danzas que ha logrado mayor desarrollo en los movimientos, por eso ofrece una variedad de figuras.

Esta característica ha permitido que la danza llevada a escenarios teatrales alcance un alto grado de espectacularidad.

Como las más significativas y principales figuras podemos mencionar las siguientes:

- 1° El despliegue de cuatro filas, dos de varones y dos de mujeres, primero independientes y luego intercalados.
- 2º Entrelazando hondas cada hombre con cada mujer, dan vueltas por la izquierda y por la derecha.
- 3° Entrelazan las hondas entre cuatro personas, dos hombres y dos mujeres, formando estrellas de cuatro puntas.
- 4° Rematan la estrella en conjunto, dando lugar a una rosa náutica en colores de magnífica formación.
- 5° Luego vuelven a desplazarse de uno en fondo para disponerse en filas, de dos en dos, con lo que rematan la serie de figuras.

Fuera de estas figuras hay otras y cada vez agregan nuevos movimientos. Y como tienen que bailar horas y horas, se realiza una gran cantidad de figuras; sólo cuando se presentan en escenarios teatrales seleccionan las figuras y se presentan sólo las principales.

El paso rítmico, menudo y acompasado, no varía en el desarrollo de todas las figuras.

#### Las Festividades

La danza del *Llamero* se presenta en las festividades de los pueblos de la zona aymara. Pero la *llamerada*, que constituye conjunto de mayor lujo, se presenta de preferencia en las ciudades más importantes como las capitales de provincias y en la fiesta de la Candelaria de la capital departamental de Puno.

## IV FONDO MUSICAL

#### La Melodía

Las notas de la melodía de los *Llameros* son un poco agudas y sonoras, pero trasuntan alegría y fortaleza a la vez.

Es aguda porque está ejecutada en el más pequeño y delgado de los instrumentos de caña que hemos enumerado.

Pero sus notas concitan exultación y entusiasmo a la par que energía dinámica.

Ofrece pocas variantes; cada frase musical tiene semejante terminación, a manera de estribillo, pero no lo es propiamente porque no se repite.

### Su Ritmo

El ritmo de la música de los *Llameros* es acelerado y acompasado. Ambas características permiten que la danza sea rítmica.

El ritmo se coordina con el andar de la llama, pues este animal tiene andar donairoso, lento y aun cuando corre lo hace con lentitud; nunca realiza este movimiento como disparado, sino al trote de suaves saltos.

El pastor acondiciona su caminar a esos pasos y consiguientemente danza dando pasos muy rítmicos.

#### El Instrumento

Ya dijimos que la danza de los *llameros* se ejecuta en el más pequeño y corto de los instrumentos fabricados de caña: el pito.

Pero el pito es muy especial ya que se ejecuta de un costado y no de frente como los pitos comunes.

Por eso sus notas musicales son agudas.

Tres y cuatro personas tocan el pito. Ellos no van vestidos especialmente, ni se acompañan con otros instrumentos; no hay ni bombo ni tambor. Al menos, así es la música de la primitiva danza de los *Llameros*.

Más bien la *llamerada* ha incluido en su música otros instrumentos. Pues la *llamerada* se baila en la música con bandas de instrumentos de viento.

# V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El conjunto, como dijimos, ofrece una presentación coreográfica muy simpática y atractiva por el colorido de su atuendo, por los movimientos que realiza al desenvolverse y por lo atiplado de su música vernacular, la cual es también de carácter clásico, ya que no cambia ni modifica cada año. La música de la *Llamerada* sí se acrecienta con nuevas melodías.

La presentación coreográfica es extraordinariamente artística.

Los movimientos de su ejecución que permiten un expenso desarrollo de figuras en las que se muestran plasticidad y espectacularidad artísticas, han sido teatralizados como piezas de ballet folklórico.

## **MARINI**

# I RAÍCES CULTURALES

## Su Significado

La denominación de *Marini* viene de *Mari*, palabra con que se adjetiva una variedad de papa cuyo tubérculo es de una masa amarillenta, arenosa y muy sabrosa; el mari es también una especie de banda grande y ancha, adornada con bordados de hilos de plata que llevan los hombres que bailan. Y *Cahuiri* viene de *cahua* o *cahuaña*, verbo bailar, traducido al castellano.

# Su Origen

El Tiahuanaco fue una cultura ubicada temporalmente en la prehistoria, es decir en épocas anteriores al Incario. La mayor parte de las danzas tipifican sus características. Y el *Marini* o *Cahuiri* es, indiscutiblemente, una de ellas, cuyo origen como el de la mayoría de las danzas autóctonas se pierde en la niebla de la prehistoria altiplánica, época en que florecieron la cultura Pucará y el Tiahuanaco.

Como el Tiahuanaco fue una cultura esencialmente agrícola, el *Marini* se realiza en los meses de enero y febrero, meses en que las cementeras florecen y los campos sembrados parecen polícromas alfombras de Bagdad o gigantescos y maravillosos gobelinos tendidos por la naturaleza en las pampas, las lomas y las quebradas. Constituye una danza inspirada por el florecimiento de los sembríos, especialmente de los papales y los quinuales. Pues en los meses de enero y febrero los papales adornan su mateaje con flores blancas, violetas y rosadas y los quinuales alternan con ellas.

Diríamos que el *Marini* o *Cahuiri* es la danza de las flores o el baile de la alegría natural e irresistible que suscitan los campos floridos.

Por el acto dramático con que termina esta danza, parece rememorar la vieja leyenda de la pape, que no se olvida entre los aymaras a través de los tiempos. Se cuenta que los Choque y los Apharu eran dos pueblos que se disputaron el cultivo de la papa. Los Choque lograron hacer producir sabrosos y abundantes frutos, pero los Apharu siempre fracasaban y por eso, durante las noches, invadían los chacrales de los Choque para apoderarse de los frutos. Los Choque se quejaron al dios sol y consiguieron que el alimento que utilizaban no fuese el fruto visible, sino que se produjera oculto en la raíz. Los Apharu se quejaron también a su dios Auga y lograron también que el fruto se produjera oculto en la raíz. Pero con una gran diferencia: la papa de los Choque resultaba sabrosa y la de los Apharu insípida y amarga por haberla autorizado el dios del mal y no el sol, dios del bien. Por esta razón seguía la invasión nocturna de los Apharu a las chacras de los Choque y estalló una lucha entre ambos grupos humanos. Pero un día pactaron la paz y lo celebraron con una gran fiesta.

De modo que *Marini* o *Cahuiri* es la danza de las flores, de la alegría y también de la paz entre los cultivadores de la papa.

#### La Festividad

Como las demás danzas, por razón de contacto cultural, mas no de transculturización o de mestizaje, esta danza ha sido asimilada a las prácticas festivas de la cultura occidental.

Por eso se baila durante los carnavales, ya que el carnaval, dentro de la cultura española o europea, es la fiesta de la alegría y en ella se hace derroche de flores y objetos de colores; pero muy raras veces concurren a los poblachos. El escenario donde se presenta el baile es el campo sembrado.

Los marines recorren de chacra en chacra por los estrechos senderos, bailando incansables, durante los días de carnestolendas, echando flores de *misik'u*, *sallihua*, al mismo tiempo que recogiendo los pepinos que son los frutos visibles de la papa, pero no comestibles, con los que se juega arrojándose los unos a otros.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Su Organización

Esta danza se organiza de manera diferente a las demás danzas No hay patrocinador religioso o de cargo. Lo que existe es el hombre indicado que por su mayoría de edad y sus dotes de organizador, así como por su entusiasmo, se encarga de hacer algo así como la inscripción que tiene lugar para los bailes sociales.

Los jóvenes, hombres y mujeres, comunican al patrocinador su deseo de participar en la danza, ya sea por parejas e independientemente. Generalmente es por parejas; entre el *Hualaycho* y su *linlicha*.

El *Hualaycho* es el joven apuesto, gallardo, romántico y bohemio, siempre enamorando y preferido por las *linlichas*, jóvenes mujeres graciosas, donairosas y ladinas. El *Hualaycho* es algo así como el Pierrot y la *linlicha*, la Colombina, personajes del amor, creados por la cultura occidental.



Los Hualaychos hacen la jaljata y las linlichas hacen la apjata.

### **Sus Componentes**

Los componentes de la danza de los *Marines* o *Cahuiris* son generalmente jóvenes, hombres y mujeres. Muy raras veces se ven ancianos o niños. Este hecho parece darle un significado más a la danza, la de ser el baile de la juventud y por ser, además, la etapa de florecimiento de los papales, que es la juventud de los cultivos.

Los danzarines bailan y los músicos ejecutan alegres melodías en *Chaqallo*. No hay limitaciones de cantidad. De cada comunidad participan en ella jóvenes de 15 a 25 años de edad. Además entran en la danza los luchadores que le dan al baile un final dramático.

Los hombres o *hualaychos* bailarines participan sin otra intención que la de divertirse bailando; llevan un atuendo especial que describimos luego.

Las mujeres intervienen emparejados con sus hombres y a quienes sólo las llevan los impulsos románticos de bailar con sus hualaychos.

Los músicos ejecutantes del *pinquillo* o *chaqallo*, los tambores y el bombo, son comprometidos como los músicos de las fiestas sociales y culturales blanca o mestiza; pero no ganan, simplemente participan en el jolgorio.

Los luchadores son jóvenes seleccionados por su fortaleza física, su carácter aguerrido y sobre todo interesados en conquistar un buen augurio para su comunidad o el amor definitivo de su *linlicha*.

### El Escenario

El escenario en que se desarrolla la coreografía del *Marini* o *Cahuiri* no es la plaza o las calles de ningún pueblo, sino el campo, porque es una danza eminentemente rural.

Los campos cubiertos de chacrales, las *aynoqas* de papales florecientes, los pastizales cubiertos de trébol, grama y *paja chilihua*, constituyen el escenario en que se desenvuelve esta comparsa. Y el horizonte que los cobija es de limitados confines. Las montañas recamadas de roquedales o encapuchadas de nieve con el cielo limpio de los días veraniegos, hacen de telón de fondo, de su escenario abierto a los cuatro vientos.

Los *marinis* o *Cahuiris* se desplazan por sendas rectilíneas orilladas de paja, *sallihua* o *q'ela*, como por sobre alfombras puestas por la naturaleza, recorriendo de chacra en chacra, echando a cada una flores y recogiendo sus flores, al son de músicas festivas.

# Su Presentación

Desde un punto de vista global, la danza es un conjunto abigarrado de personas en fiesta, que bailan al son de sones dinámicos y adornados de flores silvestres.

Los varones bailarines llevan el mejor vestido de fiesta, pantalones y chaqueta negra, calzados y sombrero adornado con flores del lugar y de la estación; frecuentemente flores de sallihua amarilla, *qela* azul, amapola rosada y geranios rojos; pero encima llevan una prenda semejante a una gran banda presidencial, ancha y larga, terciada sobre el hombro derecho. Esta prenda, como dijimos, se llama *mari*. El mari es muy costoso, porque está íntegramente bordado con hilos de plata y de color, con pedrerías y espejuelos de similar factura, que el atuendo de los sicuris.

Las mujeres bailarinas llevan lo mejor de sus vestidos, una docena de polleras por lo menos, jubón adornado con grecas de colores, sombrero de copa redonda estilo tongo, adornado con las mismas flores que el del hombre. Esta es la única oportunidad en que la mujer aymara, en cuyo vestir predomina comúnmente el negro, lleva polleras de color verde, rojo, anaranjado, azul, y *pullos* pequeñas mantas de color.

Los músicos van vestidos con su traje de fiesta, pero llevan poncho. Y es también esta la excepcional oportunidad en que el poncho es rojo, rosado o verde y no gris o negro como es el color del poncho de uso diario.

Los mozos luchadores van vestidos de manera semejante a los músicos, con ponchos y chullos de colores. Además llevan un zurriago trenzado de cuero del pescuezo de llama.

La nota colorinesca del conjunto, además de las flores que lucen los sombreros, lo dan los *huichi-huichi*, que así se llaman unas pequeñas hondas trenzadas de hilos de color, con sendos flecos de los mismos hilos y un dispositivo, donde va engarzado un membrillo, al que se le llama *mara-qoqo*. El movimiento de los *huichi-huichis*, durante el baile y las figuras que ejecutan con ellos, le da a la danza singular prestancia de fiesta de colores y de flores perfumadas.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

# Ejecución

Los marines resultan al mismo tiempo baile y juego que remata en un acto bélico de lucha.

Utilizamos el término de baile y no de danza, porque no obstante que en su ejecución participan masas de juventud, éstos sólo se alegran por la belleza de los chacrales en flor. También es la primera expresión folklórica donde se insinúa la actuación de personas emparejadas con el especial motivo de divertirse y como manifestación de romance amoroso.

Pero al mismo tiempo que se danza y baila, se juega profusamente. En primer lugar, se golpea, apenas se ve descuidada, a una bailarina con el *huichi-huichi* en la espalda usando la expresión de "*mara-qoqo*", que quiere decir fiambre para el año, acaso porque de esta manera se golpe a una sola vez al año, en carnavales. Luego se juega, arrojándose flores silvestres de *qela*, *qantuta*, *sallihua*, especialmente hombres a mujeres y viceversa. En los últimos tiempos los campesinos han asimilado las costumbres mes-

tiza o blanca de usar, serpentina, mixtura, hasta harina para pintarse la cara, en vez de polvos o talco.

## Las Figuras

Cuando la comparsa se detiene en algún lugar campestre, o en el ángulo de la plaza, si ha incursionado al pueblo, las parejas hacen figuras en conjunto y por parejas en las que el empleo del *hui-chi-huichi* da carácter pintoresco y perceptible estética a las figuras.

El conjunto hace ruedos entre mujeres y hombres y cogido de los *huichi-huichis*, los enganchan y giran en sentido circular haciendo estrella, forman arcos por parejas y por debajo de los arcos de *huichi-huichis* entrelazadas pasan las parejas; y, generalmente, ejecutan una variedad de figuras por parejas, al desgaire y gusto de cada pareja.

#### La Guerra

Uno de los ocho días que dura el carnaval, generalmente el último día, el baile de los Marines culmina en un acto bélico, de significado ritual, porque sus resultados sirven de augurio.

Aquel día, desde la mañana, se dan cita las comparsas en un campo abierto limítrofe de dos comunidades. Como los ánimos están predispuestos para la lucha se bebe con intensidad. Llegada la hora del medio día, cuando el sol está en el cénit, los hombres que dirigen el acto y que son los mayores que conocen las reglas del caso, ya que siempre han oficiado de padrinos de estos duelos, concentran a los lidiadores.

Los lidiadores se forman en filas, frente a frente y en posición de finta adelante, con las piernas al desnudo, con los pantalones remangados hasta más arriba de la rodilla. Todos ellos portando chicotes u hondas trenzadas de cuero, de hilos de lana de llama, respectivamente.

Entre tanto la música acelera su melodía en ambos bandos. Llega el instante, propicio, cuando todo está preparado. Se han colocado frente a frente veinte aguerridos mozos, a razón de diez por comunidad y suena el pututo o clarín de guerra.

En este instante empieza la batalla. Se golpean con el chicote alternativamente dos hombres. En el curso de los golpes, se abren sendas cárdenas, hasta hacer saltar la sangre como pileta de las pantorrillas rasgadas. Cada cual soporta los latigazos sin exhalar un solo quejido. Un enjambre de hombres y mujeres alientan a los gladiadores de cada bando, con gritos ensordecedores que la amplitud del campo los ahoga.

En algunos casos, los luchadores van cayendo exánimes por desangrarse, pero no por cobardía. Los heridos son auxiliados con vendas que sostienen la hemorragia. En algunos casos muere más de uno.

Al final, los padrinos del acto cuentan a los vencedores y según el bando en el que hayan quedado más hombres en pie, se declara vencedor a la comunidad de la que proceden los vencedores.

Ya se tiene provisto que si gana tal comunidad es de buen augurio. En el distrito de Acora, en la lucha de comunidades de *Marca Esqeña* y *Cucho-Esqeña*, se creía que cuando vencían los últimos se preveía buen año para la zona y como este augurio comprometía el honor y la valentía, la lucha era brutal.

La leyenda identificaba a los de *Cucho–Esqeña* con los Choque y los de *Marca–Esqeña* con los *apharu*, de quienes hemos hecho referencia en otro capítulo.

La lucha comúnmente termina en forma normal y hasta con abrazos de que sea en buena hora o "suma-horasacpana", cuando los luchadores de ningún partido han faltado a las reglas; pero cuando ocurre alguna falla, los circunstantes protestan y suelen haber casos de reyerta multitudinaria que provocan batallas campales, en que intervienen hasta mujeres y niños.

### IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La música del *Marini* es una de las melodías más alegres entre todas las expresiones musicales nativas aymaras.

Su sentido de alegría trasunta expresión colectiva que hiere la sensibilidad emocional, con sabor no solamente romántico, sino bucólico, es decir, una alegría campesina, profunda y espontánea. Despierta entusiasmo en quienes la perciben y suscita el baile con mucho gusto creativo, porque la forma como se ejecuta produce expresiones plásticas de organismos con evidente autonomía. Sus notas agudas llenan de bullicio exultante los campos en los días de carnaval y rompen el permanente silencio que prepondera en la vida del Altiplano.

El ritmo de la melodía es dinámica y movida. Esto también difiere de la melodía de otras expresiones musicales. Pues el ritmo es acaso la única acelerada, semejante a la parte final de la música de las sampoñas. Por eso se ve que los bailarines no lo hacen como en otras canciones, con los rostros adustos y severos, sino sonrientes. Por excepción, el ritmo de esta melodía provoca el fenómeno raro de que el hombre del Altiplano exteriorice su expresión de alegría, pues los jóvenes, hombres y mujeres que bailan, lo hacen luciendo en sus rostros y en sus ademanes plena y natural alegría interior.

#### El Instrumento

La melodía del *Marini* se ejecuta en el *chaqallo*. Este, es el cuarto instrumento en dimensión creciente, pues está entre la quena y la *qena-qena*.

Sus dimensiones son de unos 40 a 50 centímetros y cerca de 2 centímetros de grosor, con una particularidad; este es el único instrumento que va envuelto en finos hilos de cuero de llama, de tre-

cho en trecho, lo cual le da apariencia de caña de azúcar con sus nudos y entrenudos. Se parece a las vainas de las habas que presentan a lo largo lugares abultados, alternando con lugares angostos; por eso lo llaman *Chaqallo*.

Las dimensiones de este instrumento de viento están acondicionados para producir notas exultantes y entusiastas, pues ellas no son chillonas como las que produce el pito o el pinquillo, ni triste como el que da la quena o solemne como el que produce la qena—qena, o el gran toqoro y la tarqa.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El marini por su característica de danza y baile al propio tiempo, por la secuencia de su desarrollo que inicia como movimientos de alegría que culminan en un acto bélico, a veces con secuelas trágicas, es una expresión artística cuya plasticidad dinámica puede ser teatralizada con brillantes resultados espectaculares.

Todo esto, aderezado con su música alegre y cautivante, el colorido de sus atuendos y el fondo polícromo de los chacrales floridos que le sirven de escenario, constituyen los requisitos para hacer de él un ballet en el que sólo hay que organizar el orden y la secuencia de los movimientos de su desarrollo.

#### **PULI**

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Pula palabra aymara, traducido al castellano significa Espiga o Racimo, son formas en que florecen algunos granos, especialmente la quinua, uno de los frutos oriundos del Altiplano que constituye el alimento de extraordinaria calidad que ha servido de sustento del hombre desde tiempos antiguos. Y *Puli* deriva de pula.

# Su Origen

Cuentan los ancianos aymaras que el Altiplano siempre fue escenario de constante lucha entre las fuerzas telúricas y el hombre desde tiempos inmemoriales.

Una de esas veces, en que la sequía agostó la naturaleza hasta convertir todo en polvo, la puna parecía un erial. No había ni rastro de pastizales ni pajonales y los animales habían perecido en su totalidad.

Sólo unos pocos hombres deambulaban hambrientos sin rumbo ni destino, cuando un día el cielo se encapotó súbitamente, una leve ventisca inundó la puna, cayendo menuda nieve. La nieve cayó sobre los páramos. Se veía y se sentía por doquier la muerte. En los campos yacían animales y hombres muertos. Sobre estos campos de muerte cayó la nevada menuda y de estos granos brotaron inusitadamente unas plantas que pronto maduraron y dieron menudos frutos que vinieron a salvar a los sobrevivientes; pues estos granos eran muy sabrosos y muy alimenticios ya que los hombres que se encontraban escuálidos se repusieron comiéndolo.

Aquellos granos los llamaron jiura que deriva de jihura que a su vez significa muerte y jiura quiere decir el grano que da muerte a la muerte, o algo que brota de la muerte, según afirman los aymaras.

Los hombres que observaron atentos como crecía la planta, crearon en su alabanza una serie de danzas.

## Su Significado

Si tal es el origen leyéndico de la danza de los *Puli*, el significado que se explicó en tiempos posteriores presenta a los *puli* como una danza agrícola, especialmente dedicada a la quinua y su cultivo. Pues las distintas variedades de *puli* simbolizan los distintos periodos de su cultivo o de su desarrollo.

Después de la papa, que es oriunda del Altiplano, la quinua es el otro elemento alimenticio propio de esta región y con una calidad nutritiva de integral composición química, ya que no obstante de ser grano y por tanto farináceo, posee substancias energéticas de tipo graso, sustancias minerales, vitaminas y enzimas. Los nativos consideraron a la quinua como un regalo de los dioses, semejante al maná de la leyenda bíblica. La planta brotó sobre la tierra yerma de los granos de nieve que cayeron del cielo y su fruto, la quinua, no necesita mucha humedad ni terreno fecundo. Se le cultiva en el segundo o tercer planos del Altiplano y no precisamente en los lugares más bajos; y este es el único grano, junto con la

cañahua, que puede crecer y frutecer en dichas zonas. Y si se cultiva en zonas bajas, se hace segundo en el turno de la rotación de la tierra, pues primero es la papa y después la quinua.

La forma de su crecimiento en racimo inspiró a los hombres a que se le dedicara la serie de danzas que se conocen con el nombre de *Puli*.

#### Su Clasificación

La danza de los pulis se presenta en cinco formas, que son: Puli-pulis, Chatripulis y Qarapulis, Auquipulis y Llipipulis,

La quinua se siembra al boleo y por tanto brota sobre la tierra en forma profusa y desordenada, no en surcos. Y cuando ha llegado a unos diez centímetros de altura aparecen los primeros pulis o racimos de flor de quinua. Los *puli-pulis* constituyen una danza dedicada a esta etapa del desarrollo de la quinua en que ella empieza a mostrar los primeros racimos que supone la presentación primigenia de los frutos.

Las plantas de quinua desarrollan rápidamente y muy pronto los racimos o *pulis* se abultan y se presentan turgentes de frutos rodeados de hojas verdes, que los cubren, cómo protegiéndolos. Los *chatripulis* se dedican a este periodo del crecimiento. La partícula *chatri* significa algo así como las hojas que cubren a los *pulis*.

Los *Pulis* o racimos de quinua cargados de millares de granos menudos maduran, presentándose en colores amarillentos, en distintos colores; blancas, rojas, plomizas y aun negruzcas. Y de color blanco hay diversas especies de quinua, unos de granos grandes —la quinua real— y otros de grano menudo la quinua común. Cuando la quinua ha madurado se arrancan las plantas y golpeándolas con palos curvos especiales sobre la tierra recubierta de barro apisonado o sobre cueros de vaca en algunos casos, se quita la quinua de los *pulis* o racimos. Entonces quedan los palos de quinua desnudos o *Qaras* como se diría en la lengua nativa aymara; por eso se les dedica la danza de los *Qara-pulis*, desnudos o desquinuados; pero que tuvieron la virtud de producir el preciado grano.

Una vez quitados los granos de la quinua de los *pulis*, se presentan mezclados y recubiertos de una gran porción de salvado. En los meses de julio y agosto, especialmente en este último, que es el mes de los vientos, se ventea, lo cual consiste en echar los granos al aire de tal manera que éstos caen verticalmente y el salvado de menos peso cae, empujado por el aire, en posición oblicua; prácticamente de este modo la quinua es separada del salvado. En estas condiciones la quinua, a la luz del sol, brilla reflejando sus rayos. El fenómeno de reflejarse se dice en aymara *Llipi*. Y la danza que se dedica a este último proceso de aprovechamiento de la quinua desde los primeros brotes hasta la cosecha total se llama *Llipi-puli*.

#### Las Festividades

El *Puli* se presenta en las festividades más importantes de la zona aymara en el Altiplano; es decir, en aquellas en que la fiesta resulta ser patronal. Pues en todos los poblachos que hacen de capitales de distrito y provincia, hay cada año una fiesta en homenaje al patrón del pueblo y luego otras fiestas de importancia secundaria. Los *pulis* hacen su aparición solamente en las primeras, lo cual indica que esta danza se puede ver sólo una vez al año en dichas poblaciones.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Organización

Los *pulis* se organizan en las comunidades de las zonas altas o en los ayllus de *anansaya*, no de *urinsaya* que son los ayllus bajos, cerca al lago.

La persona que recibe el cargo la organizará en la forma descrita en otros capítulos.

### Los Componentes

El cuerpo de la danza de los *Pulis* es un conjunto de decenas de hombres que van acompañados de bailarines, entre los que se encuentran los organizadores y miembros de la comunidad. A veces los acompañantes son muchos más que los danzantes y estos constituyen la motivación del acto ritual. Ya que es la comunidad la que rinde el culto panteísta a la quinua en las distintas etapas de su crecimiento y frutecimiento.

En realidad el cuerpo especifico de la danza y los danzarines que también ejecutan la música hacen de sacerdotes y es la masa humana de la comunidad la que expresa su culto a la naturaleza.

En esta danza los danzarines son exclusivamente hombres y los acompañantes, de preferencia son las esposas e hijos de ellos, a los que se agrega la comunidad en general.

#### Los atuendos

Aunque los *Pulis* en general tienen similar vestimenta y hasta se les puede confundir unos con otros, presentan algunas diferencias en el atuendo, diferencias que precisamente simbolizan la relación con las etapas del cultivo a que está dedicado.

Los *Puli-puli* que se traduciría como el brote frondoso de *pulis* o pulas, llevan sobre el vestido común dominguero, formado de pantalones, chamarra y sombrero gacho, un pantalón grande en el cuello, con las esquinas caídas sobre la espalda y unas cintas que envuelven a manera de cintillos el sombrero. El color de los pañolones es verde y rojo alternado; parece simbolizar que las primeras hojas que envuelven a los pulas o espigas o racimos de quinua son verdes pero con jaspes rojos.

Los Chatripulis llevan, además del pantalón y las cintas en el sombrero, unos pollerines sobre los pantalones, de gaza plegada blanca. El pollerín de gasa parece simbolizar a la quinua que con el desarrollo se pone blanca en el racimo y en la caña del tronco.



Los Auquipulis, fuera del pañolón de cintas y el pollerín blanco, llevan una especie de corona hecha de paja torcida y forrada con los colores verde y rojo, de la cual penden unos zarcillos de cuentas de cristal que cubren la cara de los danzarines, los zarcillos parecen ensombrecer los rostros como si se tratara de hombres maduros en quienes se dibuja los primeros síntomas de la madurez de la quinua o la vejez del hombre.

Los *Qara-pulis* ya no llevan disfraz alguno a excepción de las cintas o cintillos verdes y rojo en el sombrero, solo llevan su ropa natural. Parece significar la desnudez del racimo o espiga de quinua con el cuerpo despojado de ropa extraordinaria.

Y los *Llipi-pulis* llevan toda la indumentaria que llevan los *pulis* anteriores; es decir, cintillos de color en los sombreros, pañolón en el pescuezo y pollerín de gaza, habiendo agregado una pequeña capa, a manera de peto dispuesto sobre el pecho, los hombros y la espalda, hecho de cuero de jaguar o puma.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

### La Presentación

A diferencia de los sicuris, en que los danzantes vienen disfrazados desde la comunidad que a veces está ubicada a decenas de leguas y por tanto a varios días de viaje, para llegar al pueblito donde se presenta la fiesta, se cruzan cerros y pampas, quebradas y lomas, al son de la música hasta que llegan al pueblo.

La danza se presenta durante tantos días como dura la festividad, o sea por lo menos cinco días. Primer día de fiesta, la misa; el segundo día, la procesión, y tres días de toros. Durante estos días, los *pulis* se alojan en la casa de algún vecino. Allí pasan las noches comiendo y bebiendo; más bebiendo que comiendo, es entonces en que se produce, por acción del alcohol, actos crapulosos, de indiscriminada relación sexual entre hombres y mujeres, a veces al margen del matrimonio y sin limitación. Es entonces que se dan los casos del engendro de niños cuyos padres se ignoran. Y se presentan para el bautizo como "hijos de la fiesta".

Se advierte, pues, que una danza a la naturaleza, sana y espiritual, de origen panteísta, se convierte en una acción reñida con la moral de la creencia católica que la condena y la auspicia al mismo tiempo; pues si no existiera la oportunidad de la fiesta patronal, no habría más que el acto ritual simple y natural.

## Las Figuras

La danza se desenvuelve en forma acompasada, a pasos largos, como saltando y casi corriendo, pero con una suavidad que no supone cansancio, sino más bien se trata de una ejecución rítmica que predispone a la resistencia durante horas y horas en que se ejecuta todos los días que se presenta.

El movimiento total del cuerpo es armónico. Podemos apreciar que es una danza que pone en juego la plasticidad total del organismo al compás de un ritmo interior; porque cada danzante toca la música; por tanto, el ritmo musical lo realiza el mismo hombre que ejecuta la danza. Consecuentemente, hay una estrecha relación entre el ritmo corporal o físico de los movimientos de la carrera lenta y saltarina y el ritmo de la música.

## IV EL FONDO MUSICAL

### La Melodía

La melodía de los *pulis* se podría ubicar dentro del género musical que se conoce con el nombre de balada, según el contexto del arte musical de la cultura occidental.

Con esta afirmación no pretendemos encajar la manifestación autóctona americana y peruana a los cánones del arte musical europeo y universal. Por el contrario, creemos que las manifestaciones del arte en sus múltiples formas tiene en América una tipicidad inconfundible. Nuestra comparación se justifica sólo porque nuestros musicólogos no han llegado más allá de la recopilación y captación, sin llegar a catalogar ni interpretar la esencia artística de la música vernacular.

La música de los *Pulis* es, pues, suave, rítmica, señorial y algo monótona, y no obstante que está ejecutada en un solo instrumento, la *quena-quena*; deleita escucharla. Cuando algún aficionado la ha captado, interpretándola en diversos instrumentos de cuerdas, adquiere una verdadera prestancia melódica.

Se advierte una sutil diferencia en la música de los distintos pulis.

La música de los *pulis-pulis* es alegre, la de los *chatripulis* es melodiosa, la de los *auquipulis* es algo severa, la de los *Qara-pulis* es más solemne y la de los *Llipi-pulis* es ritual con espíritu casi de elegía. Todas las piezas son de sabor místico, ritual, ya que ese es el sentido de su inspiración.

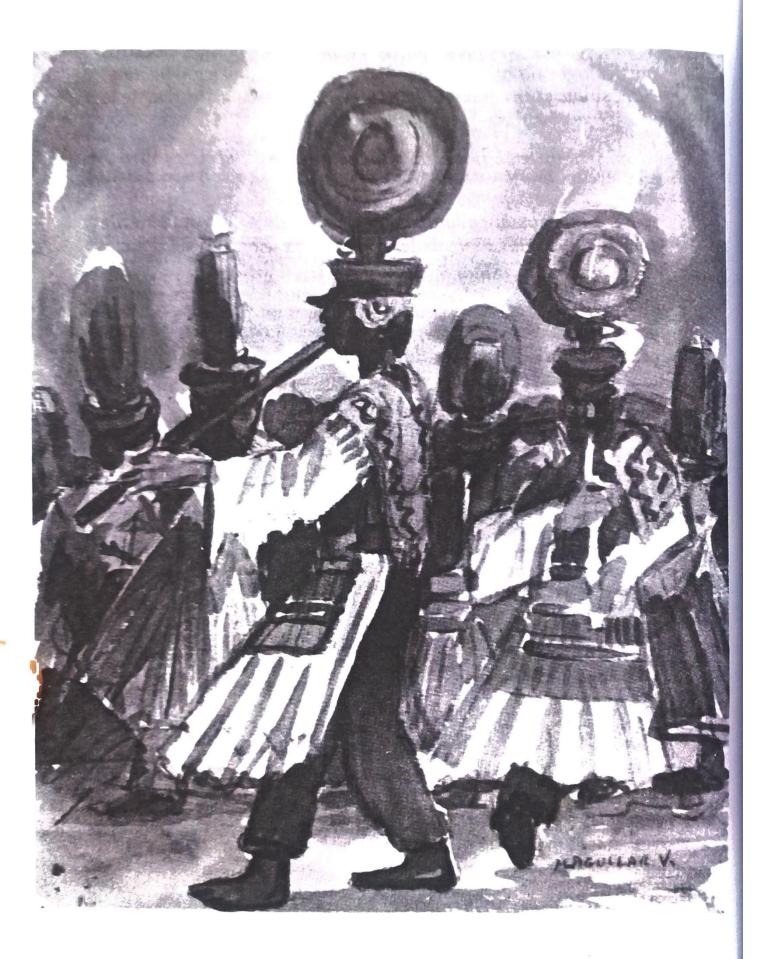
## La Ejecución

Queremos destacar el hecho típico de que la música de los *Pulis* se ejecuta en un solo instrumento de viento que se llama *que-na-quena*, hecha de caña. Es uno de los más grandes entre los de su género.

Como en el caso de las sampoñas, no obstante de ser un solo tipo de instrumento, no se ejecutan todos los instrumentos al unísono, sino en forma armonizada en las distintas notas que cada instrumento produce; para lo cual el instrumento tiene cuatro orificios adelante y uno atrás.

## VALORACIÓN ARTÍSTICA

En síntesis de juicio, los *pulis*, que son cinco variedades, constituyen una danza y una música ritual agrícola, dedicada a las etapas del cultivo de la quinua.



Como danza vale por su ritualidad, pero no por su espectacularidad; y como música supone una delicada y profunda inspiración creadora.

Aunque en muchos casos se crea para cada oportunidad, hay piezas de los distintos *pulis* que se repiten cada año, quien sabe desde qué lejanos tiempos. Son algo así como las piezas de la música clásica en la producción artística universal. Algunas piezas no mueren, se han transmitido; tal vez fue creación de algún músico genial de hace siglos, lo que se ignora absolutamente. Pero no por eso podemos y debemos confundirlo con la música producida dentro de las normas de la producción folklórica. Pues estas piezas no pueden ser, no lo son, piezas de creación anónima, transitoria. Son trozos inmortales, a través de los cuales habla el genio del hombre de este continente en lo que a arte musical se refiere.

Tal vez la observación profunda del desarrollo de la quinua nos daría la posibilidad de valorar la esencia de cada *puli*.

Cuando se observa el brotar abundante o profusa de las plantas de la quinua, se siente una alegría incontenible que despierta la esperanza de poseer el preciado grano. Cuando ha desarrollado y se ve que los racimos han adquirido forma, envuelta en hojas abundantes, la esperanza se intensifica. Cuando la espiga ha madurado, la esperanza se torna en realidad. Cuando se ha cosechado la quinua, separando y desgranando los racimos, se siente satisfacción. Y cuando el viento cordillerano ayuda al hombre a separar los brillantes granos del salvado, se siente gratitud a la naturaleza que permite al hombre colmar sus graneros para satisfacer sus necesidades vitales de subsistencia, a través del alimento que es la quinua.

Exigiría mucho estudio y dedicación la posibilidad de llevarlo a categoría de ballet; pero no sería imposible.

# **QAJHELO**

### I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

*Qajhelo* deriva de la voz aymara *Qajho*, que significa muy joven o adolescente. Se dice *qajho-huayna* para expresar muy joven. Y como este baile es de la juventud, su denominación de *qajhelo* es muy concreta y significativa.

## Su Origen

En las comunidades indígenas existen personajes típicos dignos de ser estudiados. Uno de ellos, entre los hombres, es el *Hualaycho*, y entre las mujeres, la *linlicha*.

El *Hualaycho* y la *linlicha* son jóvenes que han cruzado la edad de quince y dieciséis años y que se encuentran en plena "edad del amor".

El Hualaycho es el joven apuesto y enamoradizo, andariego y nocheriego, fuerte y audaz, héroe de muchos romances, por quien suspiran las mozas. Y la *linlicha* es la muchacha bonita y graciosa, coqueta y casquivana, por quien pierden la cabeza muchos jóvenes.

En fin, son como Colombina y Pierrot de las fiestas carnavalescas en la cultura occidental. Y se enamoran como Romeo y Julieta de Shakespeare.

La existencia de estos personajes es, a no dudarlo, el origen de este baile, porque en ocasiones propicias no pueden disimular la devoción que se profesan y en desbordante afán se expresan sus sentimientos bailando a su modo y a su gusto.

## Su Significado

El Qajhelo es, por tanto, el baile del amor, el baile romántico y alegre que expresa hondos sentimientos de juventud.

Si insistimos en diferenciar la danza del baile, a éste le llamamos baile, porque no es de masas, sino de pareja única. No simboliza ningún acto vital fuera del sentimiento del amor, ni dramatiza ningún acontecimiento; es simplemente eclosión emocional de exultación espontánea, de esparcimiento romántico.

Así que el *Qajhelo* es baile de la juventud, del amor y de la alegría, expresión de los seres enamorados o de los que se encuentran en "edad del amor".

#### El Escenario

El escenario en que se baila el *qajhelo* no es ningún lugar determinado, ni la fecha es expresa, ni está dedicado a ningún elemento mítico. Se realiza en cualquier lugar en que hay oportunidad para hacer libaciones, que rompan la cascara del hermetismo sicológico del hombre altiplánico. Puede ser la casa familiar en ocasión de matrimonio o *rutuchi*, puede ser la puerta de la capilla de la comunidad o la plaza del poblacho en fiesta, Pero más frecuentemente se ve bailar el *Qajhelo* a los jóvenes en el campo, en sus hogares de comunidad; muy raras veces en los pueblos. Podemos agregar que es baile social de orden familiar, de la familia restringida.

Por su escenario está ubicado en la zona cordillerana de la región occidental, es decir, en las partes altas de las provincias de Puno y Chucuito. Más específicamente se baila en los distritos altos de Pichacani, Acora y Santa Rosa de Juli. Por tanto, su escenario visto con lente panorámico es una pampa, una lomada, una quebrada, una rinconada o al pie de un picacho, cubiertos de perfumes de trébol y grama bordeado de pajonales, con el telón de fondo aderezado de cerros nevados, cordilleras encrespadas y picos escabrosos, bajo el dombo azul de un cielo maravilloso por donde surca el sol rutilante de todos los días.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Su Organización

Por el carácter espontáneo de este baile, es fácil deducir que no se organiza en el sentido formal con que se procede con otras danzas. Se improvisa en cualquier oportunidad que se considere propicia en la que se producen libaciones.

#### La Presentación

En ninguna fiesta patronal se ha visto la presencia del *Qajhelo*; sin embargo, al terminar cada día de fiesta, cuando las gentes campesinas que han acudido como público espectador, se aíslan en las tiendecitas del poblacho, donde se venden alcohol y coca, entonces alguno de los presentes, al calor de las copas del alcohol terciado con cola, saca el charango y comienza a tocar. Los primeros en bailar son el *hualaycho* y la *linlicha* o sea los más jóvenes. Bailan hasta tardes horas de la noche, a veces hasta el amanecer, ya que en los poblachos no hay alojamientos para el público.

## Su Descripción

El varón es el hualaycho maduro o el hualaycho convertido en Qarabotas, cuyo ropaje es característico. Saco y pantalón de grueso cordellate negro, con polainas en ambas piernas hasta los muslos, calzados de



suela gruesa como suecos, pero en forma puntiaguda, chullo de color entero, rojo o verde y sombrero de lana de oveja a la pedrada, es decir, con la falda levantada delante, cubren su cuerpo fornido y musculoso. Completan su atuendo un poncho amplio de alpaca, gris, negro o blanco, a veces color vicuña, chal grueso y largo que hace juego con el poncho y un zurriago terciado sobre el hombro y la cadera.

La música de los *puli-pulis* es alegre, la de los *chatripulis* es melodiosa, la de los *auquipulis* es algo severa, la de los *Qara-pulis* es color, sombrero de copa redonda y falda volteada, rebozo que hace juego con la pollera y que cubre la espalda hasta la cintura y un atado de lujosa lliclla de colores, tejida en Juli. Ella no lleva calzados. De un modo general, las mujeres del Altiplano nunca llevan ni calzados ni ojotas; estas son prendas del varón.

El músico es el mismo qarabotas; solo en ciertas ocasiones es otra persona.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

## Su Ejecución

En una actitud emocionante, de galantería hecha reto amoroso, en que la moza hace derroche sutil de gracia y donaire y el mozo trata de demostrar su mayor virilidad, la pareja baila, al son del *Qajhelo* que también es un género musical.

El baile, en sus comienzos, es de movimientos enérgicos y rudos en el hombre y graciosamente suaves en la mujer. En seguida la energía del compás masculino domina los movimientos de la mujer, es decir, el hombre impone su dinámica y la mujer se somete derrochando sonrisas intimas pero perceptibles, como subyugada y orgullosa de bailar en los brazos de su *hualaycho* o *qarabotas*, fuerte domador de montañas y punas frías y bravías. Culmina a lo largo de horas en que el candor amoroso se trueca en fuerte impulso de la libido y la atracción espiritual es dominada por el instinto.

### Las Figuras

En el desenvolvimiento del baile se armonizan tres figuras espectaculares en los que se percibe la alegría interior de los bailarines.

En la primera parte en que el *hualaycho* y la *linlicha* bailan sueltos, ponen en juego toda la plasticidad de sus cuerpos conmovidos por el amor, en forma autónoma y absolutamente libre. Pasos enérgicos, contorsiones donairosas, vueltas y actitudes de desafío que se perciben en el rozamiento de cuerpos, hombros y caderas, se suceden en la primera parte.

Luego los bailarines se cogen de las manos con los brazos entrelazados hacia atrás. Y así con los cuerpos pegados y confundidos en movimientos perfectamente sincronizados, dan vueltas y revueltas sin desprenderse, se agachan hacia atrás y hacia adelante o se enderezan zigzagueantes.

Finalmente se sueltan y al calor de cárneos impulsos, el *hualay-cho* envuelve la cintura de la *linlicha* con el látigo que lleva, el mismo látigo con que ha tendido a cuántos rivales olía reducido cuántas bestias y, dándole fuertes tirones, sin perder el compás, la rapta. Se supone que se la lleva a su distante y oculta guarida, sobre la grupa de su caballo *Chojchi, alazán* o *tordillo*, esmirriado, descendiente de bestias andaluces o árabes, a las que cantara Chocano, adaptadas a los cuatro mil metros sobre el nivel del mar y que se ha convertido en una bestia farruta, pero de una capacidad vital acaso más fuerte y ágil que sus lejanos antepasados.

### IV FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La melodía del *Qajhelo* es la más popular de las melodías nativas. La música del *cahuiri* lo es también, pero ésta se toca sólo en los meses de la floración de los papales; en cambio el *Qajhelo* es de toda época y circunstancia, con la sola particularidad de que no arrastra masas y es propia de las zonas altas o de la punta perdida.

En el fondo, es música romántica, y por esta razón sus notas suscitan, paradójicamente, dolores y alegrías, nostalgias y anhelos, angustias y esperanzas; en una palabra: amor hecho armonía y ritmo. Quizá es la única música en que fluye la libido campesina.

Esta música se crea con mucha frecuencia; cada *hualaycho* o *qarabotas* es un compositor de *qajhelos*, que sí constituyen auténtica música folklórica porque nace al calor de libaciones, en circunstancias inesperadas y cuyo autor nunca se llega a conocer.

#### El Ritmo

El ritmo es lento y arrastrado y esta característica permite que el baile sea parsimonioso pero enérgico. Pues, los movimientos del ritmo determinan que el hombre pueda traducir en actitudes y posturas toda la hombría, fortaleza y virilidad que, en ningún otro caso, ni en ninguna otra forma, manifiesta el indio aymara de las punas bravas. Ya que el aymara es generalmente sereno y tranquilo; nunca revela sus sentimientos fácilmente, ni exterioriza sus pensamientos; antes bien, es callado, silencioso y hierático, flemático como diría algún tipólogo.

#### El Cantar

Como el *Qajhelo* es baile de enamorados, frecuentemente el *hualaycho* y la *linlicha* suelen citarse en el pueblo cercano a arrear noches íntegras en alguna tiendecita de los barrios bajos. Desde luego, esta aventura resulta como si dos enamorados blancos o mestizos de las ciudades se dieran cita en un Club nocturno y dieran rienda suelta a sus relaciones amorosas, bailando.

En circunstancias tales suelen improvisarse coplas románticas de aquellas aventuras.

Esquina tienda calamina tienda machattahuaractanua Maya botella, paya botella, Umttahuaractanua. En la tienda de la esquina en la tienda de calamina nos hemos emborrachado. Una botella, dos botellas, hemos bebido. Otras expresan devoción, amores eternos. Huahuatpachsa Desde criatura

natac-sata fuiste para mí,

Luraña urasats Desde que te engendraron

natacpacha. fuiste para mí, **Nayratpachs** Desde siempre natac-sata fuiste para mí

Algunas reflejan el flechazo amoroso que recibe el hualaycho cuanto canta.

Cuna camochas Qué es lo que me camachito: está pasando; Qué es lo que me cauqui camachas camachito. está sucediendo. Ouererte a ti Jumaru muniriu jutaujjeto Me viene a mí.

Ciertos cantares expresan asomo de celos, como el siguiente:

Flor de panti panti Panti pangara, hermosa florecilla: suma ttiquita, en noche oscura jairi aruman-raqui

no sea que me confundas. pantitasma. La punta de mi poncho Poncho puntajhas

ghanascaquihua es muy clara

chullo puntaujhas, La punta de mi chullo

ganascaguihua es muy clara.

Finalmente las hay que expresan festivo pedido de consentimiento a los padres de la linlicha.

Jila phuchamas Tu hija mayor chachani tiene marido, tu hija mediana taipinquirimasa tiene enamorado, huaynani,

sullca phuchamaqui a tu hija menor

dámela. churjheta.

#### El Instrumento

Las guitarras importadas por los españoles han sido transformadas por los nativos del Altiplano en pequeños instrumentos que se presentan en dos formas y se llaman también de dos maneras: el *quirquincho* y el *chillador*, pero las dos adoptan la denominación genérica de charango.

El quirquincho es, por lo dicho, una diminuta guitarra de madera con caja de concha de armadillo que en aymara se llama quirqui, con cinco cuerdas, hechas de tripas de oveja. Este instrumento se toca más en las zonas bajas y preferentemente por mestizos.

El *chillador* es una guitarra pequeñita, de madera de nogal, con cinco cuerdas de alambre, no de tripa; de aquí viene el nombre de *chillador*, porque el sonido de las cuerdas de alambre es chillón.

El *Qajhelo* se baila con la melodía ejecutada en cualquiera de los dos instrumentos, pero preferentemente en el *chillador* que produce notas agudas y sonoras.

### El Charango Sirenado

El charango "sirenado" adquiere mágicos poderes de subyugar a las mujeres. Por eso los *hualaychos* y *qarabotas* hacen "sirenar" sus charangos.

Sirenar es un hecho mágico que se ha convertido en misteriosa creencia en el Altiplano. Dícese que en los manantiales de los cerros viven las sirenas o mujeres en forma de pez. Los hualaychos llevan su charango allí a media noche, y lo colocan en las orillas de la vertiente se supone que a las doce en punto sale la sirena y tiempla sus cuerdas. A partir de este momento, el charango adquiere un poder mágico sobre el corazón de las hembras y no hay una que se resista cuando el galán le toca, en alguna noche de luna o de juerga, con intención de expresarle su amor. Pero para ir al puquial a media noche y solo, hay que ser demasiado valiente, "demasiado hombre", como ellos dicen. Y sólo los hualaychos más valientes lo logran. Pues si lo intenta alguno que es cobarde, amanece muerto, como se cuentan en muchos casos.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El Qajhelo es el baile y la música por excelencia populares y románticas entre los nativos aymaras del Altiplano; es lo que el huayño pandillero para el mestizo en Puno, lo que el vals criollo para los limeños o el tango para los argentinos. En los últimos tiempos se ha presentado en el ambiente del espectáculo en forma de comparsa, su verdadero origen es de pareja única, por su significado emocional.

El *qajhelo* parece haber sido el primer paso del amestizamiento de la música nativa, por el instrumento español adaptado o transformado en instrumento nativo, el charango.

Desde el punto de vista coreográfico, no lleva atuendo especial; es decir, los bailarines no llevan disfraz; lo cual no le resta valor artístico, mucho menos espectacularidad.

Desde el punto de vista musical, es la única melodía que se acompaña con cantares variados, de contenido emocional, romántico. Y desde el punto de vista de la ejecución, de movimientos extraordinariamente libres, sin sujeción a norma alguna, es regulada solamente por la fuerza emocional de los que bailan.

Es un baile indígena que se ha hecho espectáculo teatral, que ha logrado fama y popularidad en escenarios citadinos.



### SICURI

## I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

La denominación más generalizada de esta danza es la de *Sicuri*, pero suele llamársela indiscriminadamente *Sicu*, sampoña, moreno, morenada, diablada, según los lugares. Aunque existen perceptibles diferencias coreográficas entre unas y otras, en el fondo es la misma danza que toma diversos nombres.

## Su Origen

El sicuri es de origen auténticamente altiplánico. Fuera de esta zona, no se presenta en ninguna otra región del Perú. En el Altiplano, su cuna corresponde al estrato social aymara.

Su aparición no se ubica muy distante en la historia. Cuando Fray Tomás de San Martín arribó al Altiplano en 1539 y, tras él, una caterva de españoles de todo nivel social, los aymarás lo primero que observaron fue el colorido y oropelesco atuendo de los peninsulares, en franco contraste con el vestir sencillo y simple-

mente blanco, negro o gris, de la vestimenta de los nativos; luego, la paradójica concepción de ángeles y diablos en su religión y la presencia de animales raros.

Los nativos imitaron con profunda y muy disimulada ironía el vestir de colores chillones, adornado de pedrerías, espejuelos, encajes y blondas, de los personajes españoles y el conjunto de ángeles, diablos, viejos y animales, en el que se desenvolvía su vida. Y esta imitación dio lugar a la creación de la danza de los Sicuris.

## Su Significado

La danza del *Sicuri* interpreta los movimientos de la conducta personal y el vestir de los españoles. Por eso los movimientos de la danza son lentos y parsimoniosos, reproducen los amaneramientos aristocráticos y la actitud cortesana del hombre español, por imitación.

Se diría, por eso, que es danza de españoles ejecutada por aborígenes con aguda y sutil ironía, sobre todo por realizarse rodeado de seres imaginarios creados por el fanatismo católico y de animad, feroces y temibles que personifican los danzarines decorativos.

#### Las Festividades

El sicuri es la comparsa que no falta en ninguna festividad de los pueblos y comunidades; es el aderezo de todas las fiestas.

En algunas festividades, como en la celebración de la Candelaria, la fiesta patronal de la ciudad de Puno, se presentan numerosas comparsas de *sicuris* y cada una luce lo mejor posible y se advierte cierto sentido de competencia; ya que las comparsas del pueblo tratan de ser superiores a las que vienen de los distritos y comunidades. Las comparsas que representan a los barrios de Orcopata, Azoguini o Calvario, pugnan por presentarse mejor que los que vienen de Chucuito, Acora y sus comunidades.

## II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## Organización

Las fiestas patronales en los pueblos altiplánicos se desenvuelven durante un mínimo de seis días y en algunos casos dura hasta ocho días; el primer día es de las vísperas, el segundo es el día principal de los actos religiosos, el tercero es el día de la procesión y los tres días restantes son los de las corridas de toros, de los cuales el primer día corresponde al gobernador, el segundo al alcalde y el tercero a la juventud, pudiendo prolongarse los días de corrida por cuatro, cinco o más días.

El día de la procesión, cuando la Virgen o el Santo Patrón retorna a su templo, después de haber recorrido calles y plazas, se detiene a la entrada del templo para la toma de cargos de la fiesta del año siguiente. En estas circunstancias son designados por el cura Párroco, los *misanis*, los alferados, los altareros, los alberos y los de las comparsas de bailes y música.

En el momento dado, se aproxima el sacerdote, que se sitúa al pie del anda de la efigie, la persona determinada a veces por la comunidad anticipadamente, y junto con la bendición que ese día derrocha el párroco, recibe el cargo para organizar la comparsa de sicuris que se presentará el año siguiente.

El siguiente acto es el de la organización propiamente dicha, que comienza faltando unos treinta días para la fiesta. La labor se inicia comprometiendo a las personas que tomarán parte activa en la danza.

Luego se realizan los ensayos entre seis o diez días durante las noches, tanto de la danza como de la música.





### Sus Componentes

La danza se estructura en dos planos: el cuerpo de la danza, las figuras decorativas y los acompañantes.

El cuerpo de las danzas está formado por hombres vestidos a lo español. Pueden ser diez, veinte o más, comúnmente veinticuatro. Los miembros del cuerpo de la danza van tocando sampoñas y están acompañados por músicos auxiliares que ejecutan el ritmo en bombo, tambor, triángulo, platillos y otras sonajas.

Las figuras decorativas varían en cantidad y variedad. El diablo caporal, los diablos menores, los viejitos, los ángeles y diversas especies de fauna, como cóndores, osos, monos, tigres, pumas. Los diablos, a veces, son tan numerosos que llegan a varias decenas. Entonces, por esta razón, a los sicuris se les llama diablada. Las figuras decorativas llevan disfraces que los caracterizan con autenticidad, según el personaje o animal que representa. El viejito es una figura muy simpática, tanto por su apariencia como por la habilidad con que baila. Personifica al español anciano, con su levita larga, su máscara con luengas barbas y bigotes, su peluca de pelos blancos ensortijados, que cubre su cabeza. Baila con suma agilidad, portando un chicotillo como denotando alguna autoridad y realizando figuras pintorescas incompatibles con la ancianidad que personifica. Las demás figuras decorativas llevan por máscara la cabeza del animal que representan. Así el león lleva por máscara la cabeza de este felino con su melena y el cuerpo cubierto con un vestido del color del león con su larga cola.

Los acompañantes son generalmente los que asumieron la obligación religiosa de organizar la presentación de la danza. Hombres y mujeres van bailando con sus mejores vestidos de fiesta. Los hombres llevan la vara o el zurriago, personificando al que manda en la comparsa, y una chuspa donde hay abundante coca. Y las mujeres van vestidas con numerosas polleras de colores vivos, ya que el lujo en ellas consiste en llevar el mayor número de estas prendas. Completa su atuendo un rebozo de cien hilos, som-

brero de copa redonda y una *lliclla* en la que carga sendas botellas de alcohol terciado con cola o agua.

#### La Clasificación

El Sicuri presenta una serie de variantes como hemos enunciado al comienzo de este capítulo. Los Sicuris de las islas, aparte del bombo, no llevan instrumentos auxiliares; en cambio, cada tocador lleva consigo y ejecuta al mismo tiempo que danza, la sampoña y el bombo, de modo que el conjunto lleva tantos bombos como tocadores lo constituyen.

El *Suri Sicuri*, o sea el *sicuri* originario de las cordilleras, lleva también tambores y sampoñas para cada danzarín.

Los sicuris de las comunidades y pueblos ribereños del lago, llevan sólo sampoñas; son los músicos auxiliares quienes llevan el ritmo con el bombo, los tambores, los platillos, etc.

Los sicuris de las islas y las cordilleras llevan vestidos más modestos y menos costosos; en cambio, los Sicuris ribereños llevan atuendos deslumbrantes y verdaderamente costosos, a todo lujo, tanto los danzarines como las figuras decorativas.

En tiempos pasados, los danzantes llevaban dos clases de atuendos, los que vestían en forma exactamente similar a la vestimenta española de uso cortesano; y los que vestían con atuendo de los toreros, de pies a cabeza. Este último vestir ha desaparecido en los últimos tiempos.

#### La Evolución

En épocas anteriores, los *Sicuris* lucían típicos atuendos españoles. Pero en los últimos tiempos se han introducido diversas modificaciones en la vestimenta que supondría una evolución; pero en realidad constituyen una simple mixtificación de las cosas clásicas.

Por ejemplo, los pantalones ya no son los cortos hasta la rodilla y bordados que usaban los primeros; han sido reemplazados por bombachas largas, como los que llevan los deportistas, con la particularidad de que son de colores uniformes, azul, verde, rojo, etc. Las chaquetas son de telas sencillas, con escasos bordados. Y en vez del sombrero alón con plumaje de colores, llevan chullos de colores.

Parece que estas mixtificaciones se deben a que los atuendos auténticos son verdaderamente costosos, pues cada vestido cuesta miles de soles y sólo el alquilarlo representa mucha plata.

Sin embargo, en los últimos años, dada la importancia turística que han adquirido las fiestas patronales, así como por la organización frecuente de certámenes folklóricos, se advierte una marcada tendencia a lucir los fastuosos trajes clásicos.

## III DINÁMICA DE LA DANZA

## Su Descripción

Los miembros del cuerpo de la danza, según la costumbre clásica, visten como vestían los españoles del siglo XV o XVI cuando llegaron al Perú y al Altiplano: Chaquetas cortas de colores, bordadas con hilos de plata en el pecho, la espalda y las mangas adornadas de pedrerías multicolores, espejuelos y lentejuelas; camisa de cuello y mangas plisadas y con blondas, pantalones cortos hasta la rodilla, del mismo color que la chaqueta, medias largas, blancas o de colores y calzados con gruesas y grandes hebillas. Completa el atuendo una pequeña capa que lleva terciada sobre el hombro y un sombrero alón ribeteado de zarcillos y pendientes, luciendo vistosas plumas de aves selváticas teñidas o de colores naturales.

Los diablos llevan al ras del cuerpo, camiseta y calzoncillo blancos que los cubren totalmente de los pies a la cabeza encima llevan pollerines en forma de tiras bordadas como los pantalones de los danzantes. El caporal lleva una regia capa bordada de hilo de pinta y de colores que le da un aspecto imponente. Y los diablos menores en vez de capa llevan enormes y horribles máscaras que



retratan las características del diablo, en cuyo rostro trajinan sapos, culebras, lagartos y otras alimañas. Desde luego, la máscara del caporal es más espectacular, tanto por los cuernos y los adornos, como por el tamaño que es enorme.

Los ángeles personifican a San Miguel, con casaca y pollerín amplio, bordado como el atuendo de los danzantes, una mascarita de apariencia angelical y la espada zigzagueante que lleva como el arcángel Gabriel.

#### La Presentación

Su presentación en un escenario de espectáculos es realmente deslumbrante. Aparece el caporal a la cabeza, le siguen los diablos menores y los ángeles, a continuación las demás figuras decorativas. Al final hace su aparición el cuerpo de danzantes y músicos y todo el cuadro coreográfico en forma fantástica, donde el color y las formas en juegos de movimientos destacan de manera maravillosa.

La presentación de los sicuris en los teatros, coliseos y las calles de Lima, ha quedado en la memoria visual de las gentes limeñas como un espectáculo de leyenda y de ensueño.

## La Ejecución

El cuerpo principal ejecuta la danza y la música al mismo tiempo. La danza consiste en movimientos lentos, uniformes y parsimoniosos, con las cabezas gachas y los pasos menudos acompañados de tal manera, que la imitación de la postura de los españoles, haciendo ademanes aristocráticos de mohines y genuflexiones, es casi auténtica.

Las figuras decorativas danzan con absoluta libertad, realizando figuras relacionadas con la personalidad o animal que representan pero con cierto gracejo, desparpajo y exageración. Así, el diablo caporal baila con arrogancia, los diablos menores se deshacen en contorsiones y saltos.

Los músicos auxiliares imitan la danza del cuerpo principal, realizando las mismas figuras y movimientos.

Los organizadores bailan a la retaguardia, con movimientos libres y rítmicos, de acuerdo con la melodía sin sujeción a ninguna norma.

Y un corro multitudinario los sigue. A veces, voluntarios entusiastas entran al baile, porque el *sicuri*, por la atracción de su música, envuelve la emoción pública; muchas veces se ve que turistas espectadores acompañan a los danzarines bailando.

#### El Desenvolvimiento

El escenario en que se desenvuelven los sicuris son las plazas y las calles de los pueblos, desplazándose por los costados, de esquina a esquina, deteniéndose en cada esquina. Cuando va de una esquina a otra, los individuos de la danza se disponen de dos en dos y avanzan lentamente en dos filas, un tanto alejadas la una de la otra pero en forma ordenada.

Al llegar a un ángulo de la plaza, los individuos del cuerpo principal se disponen de uno en fondo y forman un círculo cerrado; en el centro, los músicos auxiliares y los organizadores; fuera del círculo bailan las figuras decorativas y el corro de la gente limita el escenario.

Si bien las comparsas se ubican en las plazas, la sonoridad de la música invade todo el pueblo; pues su melodía se escucha a larga distancia, de modo que los *sicuris* coreográficamente tienen por escenario la plaza y musicalmente toda la población.

Pero cuando la fiesta es en una comunidad o en una hacienda, junto a la capilla del santo o de la santa, siempre existe un campo, a veces cercado como una plaza, que les sirve de escenario.

## Las Figuras

Durante el desplazamiento de una esquina a otra de la plaza o de una plaza a otra, por las calles, el paso es monótono aunque rítmico y muy acompasado, adornado de mohines de cabeza a derecha e izquierda y viceversa. En los casos de acompañamiento de procesiones, el paso es marcial, lento y suave, de acuerdo con la música mística que en esos casos se ejecuta, y durante los momentos en que se emplazan en las esquinas, se producen algunos movimientos que podemos identificar como figuras. En primer lugar, una vez formado el círculo, los danzantes siguen desplazándose en círculo cerrado y después de algunas vueltas hacia la derecha y hacia la izquierda, se detienen, y con la cara vuelta hacia el interior del ruedo siguen tocando. Estos movimientos se repiten.

Cuando se forma el ruedo, las figuras decorativas bailan al desgaire, con plena libertad de acción estética en los movimientos de la más variada y original naturaleza. Lo mismo ocurre con los acompañantes.

## IV FONDO MUSICAL

### La Melodía

En el pasado y aún hasta el presente se repite casi automáticamente que toda música autóctona es triste; no es verdad. Y la música de los *Sicuris* es la que con más autenticidad expresa alegría entusiasta, sonoridad fuerte y exaltación viril.

La alegría que suscitan sus notas envuelve el alma con fuerza incontenible, tanto que como hemos dicho, en las festividades el multitudinario corro que los sigue suele ponerse a bailar al compás de sus notas, inconscientemente.

Su sonoridad es de tan gran amplitud que cuando los sicuris irrumpen en plazas y calles, el pueblo está prácticamente invadido por la sonoridad de sus melodías. Puede darse el caso que en todos los hogares pueda bailarse al son de las sampoñas, con la sola presencia de los sicuris en algunas de las plazas del pueblo.



Y por último, sus notas expresan la energía viril del espíritu aymara, que es exaltación serena del hombre que se sugestiona a sí mismo con profundo sentido de dignidad humana.

#### Su Estructura

La música de los sicuris comprende tres partes perfectamente diferenciables: la introducción, el cuerpo melódico y la culminación.

La introducción es variable en extensión. Comúnmente dura hasta un minuto. Semeja a la introducción de una sinfonía al aria de una ópera. Es decir, es un juego melódico que da la impresión del inicio de una música de corte clásico, ejecutada por una gran orquesta. En el fondo, acaso objetiva las manifestaciones de la naturaleza altiplánica, como el trinar de las aves, el silbido de los vientos o el retumbar de los truenos en las tardes tempestuosas.

La segunda parte es el cuerpo melódico, abarca el mayor tiempo de la ejecución musical. Esta parte es riquísima en matices y cada vez se acrecientan los motivos. Hay una diferencia, desde el punto de vista melódico, entre los *Sicuris* de la zona oriental y occidental del lago Titicaca, o sea entre los *Sicuris* de Huancane y los de Chucuito y Puno; pero la diferencia es casi imponderable.

Y la tercera parte es la misma melodía ejecutada en forma acelerada. Así como la primera parte se produce sólo para terminar la música o para descansar. En cambio, el cuerpo melódico puede durar horas y horas hasta fatigar.

### Los Instrumentos

La música de los *sicuris* se ejecuta en las sampoñas, instrumento de cañas cuya construcción es de materia técnica de gran precisión, conocida sólo por los que la saben preparar.

Cada sampoña es un instrumento formado de dos filas de cañas de tamaño creciente, de lo más pequeño a lo más grande y

de lo más delgado a lo más grueso; es decir, hay relación directa entre la dimensión y el grosor, mientras más chico, más delgado; mientras más largo, más grueso.

Las dos filas de cañas están aseguradas por tiras de la misma caña, que se llama la arca y la ira. Entre la arca y la ira hay una diferencia de tamaño. Las arcas son las más chicas y las iras, las más grandes.

El tamaño de las sampoñas varía. En una misma comparsa se distribuyen de lo más pequeño a lo más grande. Pero en algunas zonas como en las limítrofes con Bolivia y en Bolivia misma, las sampoñas son muy grandes, tan grandes que casi tocan el suelo.

## La Ejecución

La ejecución es bastante complicada. Indudablemente está sujeta a principios y leyes que los ejecutantes se transmiten de generación en generación, consuetudinariamente, produciéndose una transferencia de experiencias con una destreza asombrosa.

Cuando se ejecuta una pieza melódica, no todos tocan al mismo tiempo toda la melodía. Cada ejecutante produce sólo una nota o unas notas para construir la melodía. De esta manera se forma una armonía de sonidos, perfecta.

Así la ejecución musical es producto de una orquestación extraordinariamente precisa y acabada en la que no se rompe la melodía ni se producen soluciones de continuidad; por el contrario, cada ejecutante interviene con matemática precisión en la ejecución de la nota o notas que le corresponde en la sucesión de los giros y compases.

Esta técnica debería ser materia de estudio especial de los musicólogos. Acaso, los nativos ya conocieron y conocen las leyes del contrapunto y la armonía para la orquestación.

A nuestro juicio, no es un simple acompañamiento de instrumentos se trata de una orquestación en la que ningún ejecutante tiene nada escrito a la vista para interpretar lo que le corresponde.

## Su Preparación

La música de los Sicuris es objeto de una preparación prolija y con la necesaria anticipación.

Faltando quince, veinte y hasta treinta días para la fiesta patronal correspondiente, los hombres seleccionados por su experiencia, se reúnen durante las noches a ensayar la música.

En las primeras reuniones se precisan las nuevas melodías, Para este fin los jóvenes que poseen mayor capacidad creadora, presentan nuevas melodías.

Unas veces se elige una, y cuando no hay ninguna composición completa elegible, se toman fragmentos de unas y otras y se da forma a una nueva que será la que ese año se estrene.

Una vez determinada la melodía por cualquiera de los medios, se procede al ensayo que comprende tres etapas. Primero, cada participante aprende la melodía, luego se orquesta, determinando el rol que le corresponde ejecutar a cada uno. Y en un tercer periodo, empieza el ensayo propiamente dicho, que consiste en repetir la pieza en sus tres partes, cada noche varias veces, hasta dominar completamente, con la mayor destreza, la nueva melodía.

## La Creación Musical

La creación de la melodía musical corresponde a una o varias personas, pero como al final todos los participantes intervienen en modificar, agregar o suprimir algún giro, el autor resulta ser colectivo; hecho que no se toma en cuenta, porque a la larga se consideran las melodías de los *sicuris* como producción anónima y, por tanto, objeto de creación folklórica, lo cual es inexacto.

Lo cierto es que la música de los sicuris es producto de una creación colectiva. Y este tipo de creación expresa claramente el espíritu colectivista que caracteriza al hombre del Altiplano.



Y esta es, a no dudarlo, una manifestación de la cultura nativa que no se da en la cultura occidental, donde predomina el sector social mestizo y blanco, donde el individualismo suscita la existencia de autores que entrenan en el "boom" cuando han triunfado en algún concurso.

En la sociedad aymara no hay triunfadores individuales. Se impone la masa, el conjunto, lo social, sobre lo individual.

## V VALORACIÓN ARTÍSTICA

El hombre aymara tiene una extraordinaria habilidad para la ironía. Y este espíritu es el que se hace presente en los *sicuris*. La coreografía representa al español vestido y amanerado como imponía la cortesanía aristocrática medioeval y rodeado de seres que su imaginación y su creencia religiosa han creado, danzando en medio de animales de la más variada especie.

Pero al propio tiempo, en contraste con el ambiente silencioso de su medio, su vida rica en posibilidades de creación y enérgica en su actitud humana, se refleja en la sonoridad viril de las notas de las sampoñas.

Hay una invalorable objetivación creativa en los atuendos extraordinariamente deslumbrantes, lujosos y costosos. Pues cada disfraz es producto de manos maravillosamente diestras en el bordado con hilos de plata y seda.

La libertad de movimientos de las figuras decorativas es la que mejor traduce la plasticidad dinámica de la danza; pues cada una ejecuta con mucha pericia los movimientos del ser que personifica.

Y la variedad, calidad y cantidad de las melodías que han fluido a través de los tiempos, simboliza el genio creador de los músicos nativos desconocidos, porque todo lo nativo es desconocido.

En síntesis de juicio, el *Sicuri* es la danza que mejor traduce el espíritu del hombre aymara del Altiplano, al margen del sentido imitativo y de fisga conque fuera creado.

# **TAPAQARI**

## I RAÍCES CULTURALES

### Su Denominación

Aunque el nombre nativo del cóndor es *cunturi* parece que la denominación de esta extraordinaria ave de los Andes, en lengua aymara arcaica, es *tapaqari*; por eso se llama así a la danza de los cóndores.

## Su Origen

El cóndor es el rey de los animales en las montañas andinas de América, como lo es el león en las selvas africanas, con la diferencia de que éste es un cuadrúpedo digitígrado y aquél un ave de grandes dimensiones.

Los ambientes en que se ubica su existencia se caracterizan por su silencio, la soledad y el frío invernal permanente. Y sus pichones suelen nacer en lo más encrespado de los picachos, en cornisas u hornacinas naturales que existen en los cortes de rocas elevadas, inaccesibles para el hombre y para los demás animales.

Cuando vuela, los naturales dicen que se eleva a las alturas, desde donde puede percibir con su aguda vista toda la extensión de su reinado, es decir, las montañas andinas de Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, que otrora constituyeran el gran Tahuantinsuyo; y que hoy, a la luz de la visión profética de Bolívar, se están constituyendo en la unidad Americana, a través del Pacto Andino que cambiará los destinos de esta parte de América, con inesperadas proyecciones para el porvenir de la humanidad del tercer mundo.

La estatura del cóndor se hace enorme, particularmente cuando vuela. Sus alas se despliegan como si fueran avionetas. Y cuando bajan hacia el suelo, planeando, la velocidad de su vuelo es de tal fuerza que puede tumbar animales y hacer trombas de polvareda.

Este animal ha inspirado a los naturales del Altiplano la creación de una danza, con genio panteísta.

## Su Significado

El *Tapaqari* es una danza de cóndores. Pero no por simple imitación. Para la mentalidad del hombre altiplánico, todo fenómeno que rebasa la concepción de su lógica, entra, de hecho, en el campo de su mitología.

El cóndor, por su estatura, su apostura, su poder para dominar a los demás animales de los Andes y por la amplitud de su gran visión, es un animal mitológico. Su figura aparece estilizada en muchos monolitos de Tiahuanaco, de Pucará y de otros centros arqueológicos. Y sus poderes míticos se encuentran en numerosas leyendas y fábulas.

Para muchos, el cóndor suele personificarse en un *hualaycho* o en un *qarabotas* joven, apuesto, idealista, justo y poderoso, al que hay que respetar. Indudablemente esta idea ha inspirado la creación de la danza de los *Tapaqari* o cóndores.

#### Las Festividades

La danza de los cóndores es de una constitución coreográfica pequeña, es decir, de pocos componentes. Este hecho parece que posibilita su organización y presentación en toda suerte de festividades que se realizan en los poblachos, las comunidades y las haciendas.

Da la impresión de que a veces se improvisa. Depende de la cantidad de personas.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

## La Organización

Como las demás danzas, se organiza mediante el cargo, pero a veces se improvisa sin él, por entusiasmo o por devoción a tal o cual santo o santa; acto en el que se percibe claramente la paradoja de su esencia mitológica y la creencia religiosa, confundidas inexplicablemente.

Cuando se realiza por cargo, participan en su organización los miembros de la comunidad mediante la *apjata* y la *jaljata*, pero si se trata de una improvisación, el sostenimiento se realiza mediante el *aptapi* o juntar comidas y bebidas, con los que contribuyen los danzantes y demás personas que participan.

## Los Componentes

La danza de los *Tapaqari* está formada por los danzantes, los músicos y los acompañantes.

Los danzantes son los jóvenes, disfrazados de cóndores. Son todos varones porque el cóndor es masculino. Aquí no hay danzantes mujeres, a excepción de los acompañantes que pueden ser, indistintamente, hombres y mujeres.



Fuera de los danzantes y acompañantes, están los músicos que tocan pitos especiales, que pueden ser dos, tres, cuatro o más. A veces forman un grupo numeroso con el acompañamiento de un bombo.

#### El Atuendo

El atuendo es muy simple. Se trata solamente de la piel de un cóndor disecado. El conseguirlo representa una proeza. Los jóvenes interesados incursionan hacia las cordilleras durante días, y hasta semanas de exploración, llegando a ubicar el nidal de los cóndores, los cuales casi siempre se encuentran a media altura de un picacho cortado, como paredón, que muestra hendiduras y salientes, como dijimos anteriormente.

Una vez ubicado el nidal, el muchacho más joven, atado con fuertes reatas a la cintura, baja desde la parte alta del pico cortado. Dos o tres jóvenes fornidos sostienen y sueltan lentamente las reatas hasta la altura del nido. Una vez llegado a la altura del nidal, coloca una trampa de esas grandes para cazar zorros y la deja allí. Luego se sube tirado por las reatas y espera que el cóndor llegue a su nido. Si la trampa ha operado no sale de ella en días, entonces se repite la bajada del muchacho y se coge al cóndor semimuerto, haciéndolo caer hasta el suelo. La piel del cóndor es disecada con su cabeza, alas, patas y todo el cuerpo con sus plumas.

Los danzarines se colocan la piel sobre las espaldas y se pone, como algo especial, pantalones blancos y un pañolón rojo que cubre el cuello y la parte baja del rostro.

De este modo queda disfrazado el danzarín de cóndor. Los músicos y demás acompañantes van vestidos al natural, tanto hombres como mujeres.

### III DINÁMICA DE LA DANZA

#### La Presentación

La danza de los cóndores se presenta en fila de uno, pero en forma no tan ordenada como en otras danzas. La comparsa irrumpe en la plaza casi en tropel, dando la impresión de una banda de cóndores que despiertan mucha expectación.

Recorren plazas y calles con ritmo informal, moviendo constantemente las alas asidas por los brazos.

# La Ejecución

En la ejecución se producen los habituales movimientos del cóndor. Con las alas desplegadas corren con pasos menudos, alargan los pasos como persiguiendo alguna presa o simulan volar.

Por momentos la ejecución se acondiciona a la melodía y su ritmo, pero generalmente se realiza al margen de la música sin tener en cuenta el ritmo melódico.

Cuando, al recorrer por la plaza o las calles, encuentran una muchacha bella y joven, el cóndor que la haya avistado la persigue. En algunos casos hacen como que la rapta. Este hecho incidental se relaciona con la creencia de que el cóndor suele personificarse en joven apuesto y gallardo y que, según las fábulas, toma alguna mujer joven, a quien encuentra en cualquier lugar solitario, y se la lleva a su nidal.

# Las Figuras

En esta danza no se realizan figuras de conjunto, sino acciones personales de inventiva, sujetas a circunstancias.

Pero como en el caso de otras danzas de esta misma característica, pueden sistematizarse en movimientos de conjunto y en forma secuentemente ordenada.

De esta manera, la danza puede estilizarse en un grupo coreográfico perfectamente espectacular, posible de ser presentada en cualquier escenario teatral.

# IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La melodía en que se ejecuta la danza de los *Tapaqari* es una de las más informales. Parece que sus notas reprodujeran el lenguaje sonoro de los cóndores; pero que no ha tomado forma melódica o que los naturales no han podido musicalizarla.

En algunos casos da la impresión de ser una mezcla de distintas melodías correspondientes a otras danzas, la misma que se improvisa para cada caso, luego se olvida y en la siguiente oportunidad se crea otra similar; pero con características que le dan un signo especial de reproducir las notas agudas del chillido de los cóndores.

### Los Músicos

Los músicos de la melodía del *Tapaqari* son más bien especialistas en ejecutar el instrumento que también es especial. Los músicos aprenden y ensayan la ejecución de pitos desde las épocas en que se va a caza de los cóndores.

Los naturales comentan que los cazadores de cóndores deben saber tocar el pito y cuando realizan la ejecución de caza, deben ir tocando. Tal costumbre es buen presagio que asegura el éxito de la caza de los cóndores.

#### Los Instrumentos

El pito en que se toca la melodía de los *Tapaqari* tiene una ranura para soplar y producir las notas a un costado de la caña; por eso se lo toca colocándolo en posición oblicua a la boca.

Este pito es un poco más largo que los otros que tienen el dispositivo para tocar al final de la caña.

### V VALORACIÓN ARTÍSTICA

Los *Tapaqari* o cóndores es una danza cordillerana pastoril, diríamos, porque la ejecutan pastores de ganado llamar, pero que no tiene relación directa con el ganado que pastorean.

Seleccionando las figuras y coordinándolas en movimientos de conjunto, podrían sistematizarse en comparsas de atrayente coreografía.

Su música también podrá sistematizarse en cuerpos melódicos apropiados.



### **URUY URU**

# I RAÍCES CULTURALES

#### Su Denominación

Uruy—uru se denomina a una de las más primitivas danzas del Altiplano. Uru es sinónimo de día en lengua nativa aymara, y uruy—uru es una expresión que significa día y día a semejanza de mará—mará que se traduce como años y años, expresión que significa el decurso de años indefinidos o días indefinidos como en este caso.

No es fácil expresar con claridad su interpretación semántica. Podría aplicarse a la antigüedad de la danza que existe desde días interminables o a que la danza se ejecuta durante días y días. Al margen de este razonamiento, nos parece más propiamente la danza de los urus uno de los hijos de *Cullahua* y *Huiracocha*, que se convirtió en un grupo étnico que hasta ahora existe en las orillas del lago Titicaca y cuyos miembros viven sobre totoras apisonadas, semidesnudos; por lo que constituyen la atracción de los turistas y por ellos el lago Titicaca y el Perú son conocidos en el mundo.

### Su Origen

En la mitología aymara aparece Huiracocha siendo el primer hombre creado y no el creador de todo lo que existe, como explica la mitología de las primitivas culturas costeñas. *Huiracocha* y su consorte *Cullahua* tuvieron cuatro hijos hombres y dos mujeres, *Saantía* y *Sancahua*, según algunas versiones. Los cuatro hijos hombres fueron: *Uro* u hombre día, *Lupihaque* u hombre sol, *Chullpa* u hombre gigante y *Pacahaqe* u hombre ave.

Si intentamos inferir algunas deducciones, podríamos apreciar que los descendientes del primero son los Urus, actualmente habitantes de las islas flotantes del lago Titicaca y de pequeñas áreas del mismo en la región sur, según lo estudió Jean Velar. Los descendientes del segundo fueron los *Lupacas* o *aymaras* actuales, así denominados por la lengua que hablan. Los descendientes del tercero parece que fueron los que posteriormente y hasta nuestros días son los Collas, de la parte del Altiplano, aunque en este caso se pierde el sentido del patronímico. Y los descendientes del cuarto, a quien unas veces se les llama *Choqelas* y otras veces *Pacahaqes*, devinieron en los habitantes de las regiones elevadas del Altiplano.

De modo que esta danza sería la reviviscencia del primer hijo de *Huiracocha* y *Cullahua* en la memoria del hombre del Altiplano.

# El Significado

La ausencia de la escritura, como característica propia de la creación de la cultura humana universal, inspiró a los hombres del Altiplano a utilizar una serie de medios para expresar su historia o guardar la memoria de sus antepasados, tales como los mitos y las leyendas. La danza y la música también fueron medios de conservación de los recuerdos históricos trascendentales, como se infiere de las relaciones que hemos advertido entre otras danzas y los hechos históricos rememorados por expresiones leyéndicas.

Dentro de esta concepción *Uru* significa la danza de las primeras generaciones humanas que poblaron esta parte del continente americano.

Esta deducción nos sugiere hacer un paréntesis acerca de la escritura, cuya existencia ha sido objeto de intensa preocupación de los estudiosos, estando casi por probarse su existencia. Nosotros podríamos acotar que en la lengua aymara existe la palabra *qelqa* con carácter toponímico, como Quilca en Arequipa. Lo sorprendente es que esta palabra se relaciona con la escritura; pues escribir literalmente es *qelcaña*. ¿Cómo se explica la existencia de la palabra para dar nombre a una experiencia humana y ésta no existe? Indudablemente que la interrogante plantea muchas hipótesis que deberán despejar los estudiosos.

### II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

# Su Organización

La persona de la comunidad que ha recibido el cargo organiza la danza como presente religioso. Y los miembros de la comunidad en acción de *apjata* y *jaljata* se encargan de contribuir con comestibles y bebidas para el sostenimiento de la comparsa durante los días de la fiesta.

Es necesario resaltar la participación de la comunidad en las dos formas de cooperación —apjata y jaljata— del ayni, que en lengua nativa aymara significa trabajo colectivo, ya que los hombres altiplánicos y especialmente los aymaras sólo supieron trabajar colectivamente; pues en la lexicología de esta lengua no existe el término equivalente a trabajar; pero sí existe el ayni para significar trabajo colectivo de la comunidad o participación de ella en múltiples formas que los estudiosos han recogido como formas de cooperativismo.



### Los Componentes

En la estructura coreográfica de esta danza podemos distinguir: los danzarines, los músicos, los acompañantes de los danzantes y los acompañantes de los del cargo.

En primer término está el elenco de los danzantes que son hombres prácticamente poco numerosos, a diferencia de otras danzas en las que toman parte a veces varias decenas. Las danzas de más espectacularidad, por la brillantez de su atuendo, vienen desplazando a las más antiguas que llevan una vestimenta más simple o primitiva.

Junto a los danzantes, casi en desorden, va un grupo de mujeres seleccionadas, danzando.

Aparte de este grupo van los del cargo y sus acompañantes, hombres y mujeres, casi a la zaga, como haciendo corro a la danza.

Completan la danza los músicos que son pocos: dos, tres hasta cinco en algunos casos, tocando *pinquillos*, cuyo ritmo se acompaña con rústicos bombos pequeños.

### Su Atuendo

El atuendo de los danzantes es de lo más sencillo y primitivo, carente de la fastuosidad que caracteriza el atuendo de otras danzas.

Sobre el vestido natural que usan, se colocan una pequeña balsa de totora, con una gran abertura en el centro, la cual es atravesada por el cuerpo de los danzantes, quienes llevan en la espalda y en el pecho esteras hechas también de totora, como simulando el velamen. Finalmente, el danzarín lleva un remo cogido con las dos manos. Como se infiere, representan al balsero en su balsa; pero no sobre las aguas, sino danzando en la tierra firme, al son de una música especial.

#### Las Festividades

Esta danza, casi extinguida, es propia exclusivamente de los medios rurales de la zona aymara del lado occidental del lago Titicaca.

Siempre la hemos visto en festividades religiosas que se celebran en las comunidades de las riberas del lago. En el distrito de Acora existe una que se denomina *huañuscuro*. Allí hemos visto a los *Uruy–Urus* en la octava de la fiesta de la Virgen de la Natividad, en el mes de Setiembre. En ningún otro lugar más.

Este hecho tipifica una característica que la luce original cuya razón sea acaso el hecho de que los *Urus* vivieran siempre en la zona insular del lago, es decir, en las islas y las orillas del lago.

Al margen de esta particularidad, la danza de los *Uruy Urus*, siendo originalmente panteísta, se presenta en homenaje religioso de la patrona del pueblo de Acora en su comunidad mencionada, revelándose una vez más el complejo religioso del rito católico y del sol.

# III DINÁMICA DE LA DANZA

#### La Presentación

La danza de los *Uruy–Urus* se presenta en el cuadrilátero que se levanta delante de las capillas de las comunidades importantes en forma de un abigarrado grupo de gentes, hombres disfrazados de balsas, mujeres y otros hombres, unos bailando y otros tocando. Su presencia coreográfica ofrece, por tanto, un espectáculo ordenado.

# La Ejecución

La ejecución de la danza se realiza corriendo y saltando con pisadas suaves y rítmicas, coordinadas con las noqeñas o remos movidas por los brazos de los danzantes, como balsas que se deslizan sobre las olas, al ritmo de los movimientos del remo.

Se desplazan constantemente; casi nunca se detienen y ésta es una característica excepcional de esta danza, ya que otras casi siempre lo hacen en dos actos: en movimiento o andando y detenidos en los ángulos de la plaza. Los *Uruy–Urus*, no; permanentemente se desplazan.

# Las Figuras

Los movimientos que realizan con los brazos, accionando los remos, están regulados por el ritmo de la música, pero se ejecuta con independencia, sin tener en cuenta lo que hacen los demás.

Observando con detenimiento cada danzante mueve la *ñoqeña* o remo en tantas posiciones como requiere el remar o lograr el desplazamiento de las danzas sobre las aguas, desde la partida hasta la llegada a un puerto. Los movimientos que se requieren cuando la balsa boga sobre las aguas en calma, sobre las olas encrespadas e incluso en circunstancias de accidentes. Cada uno de estos movimientos junto con el donaire, el empuje y la capacidad de cada danzante, dan lugar a la expresividad creadora de los danzantes

Si estos movimientos se regularan y uniformaran, los movimientos de los remos darían lugar a figuras ornamentales. Por tanto, esta danza puede ser llevada a la categoría de espectáculo teatralizado como otras danzas, porque los movimientos de los remos pueden ofrecer la misma o semejante espectacularidad que los paraguas de los *Callahuayas*, por ejemplo.

### IV EL FONDO MUSICAL

#### La Melodía

La música en que se ejecuta esta danza es una melodía bastante primitiva; por tanto, simple y monótona, que se repite con frecuencia por la pobreza de su expresividad. No es triste ni alegre. Es más bien una melodía ritual, como inspirada en los movimientos de las olas del lago, según las horas: suaves en las mañanas, movidas en los mediodías y tormentosas por las noches.

#### El Canto

Sin embargo de su pobreza en expresión melódica, la música va acompañada de canto; canto que ejecutan las mujeres que bailan junto a los hombres. Dice así:

Ha hui ya Uruy—Uru Ha hui ya Juchus uma Ha hui ya Hiru huittu.

Ha hui ya Urus Ha hui ya Agua delgada Ha hui ya Península de Iru

La expresión *Ha hui ya* con el que se inicia la canción y que se repite a manera de estribillo, parece ser simplemente una expresión admirativa o invocativa equivalente a ¡oh! en lengua aymara arcaica; hoy ya no se usa esta expresión. La canción resulta ser una

invocación a tres elementos: a los *Urus*, al agua escasa que entra al lago por el río y a la especie de península de arena que se forma en las deltas por donde entra al lago el agua de los ríos; península poblada de *iru* que es una de las especies de paja brava.

#### El Instrumento

El instrumento en que se ejecuta la melodía del *Uruy-uru* es simplemente el *pinquillo*, uno, dos o tres. Pero más tarde se advirtió la inclusión del bombo, un bombo pequeño, de primitiva hechura con el que se acentúa el compás y el ritmo.

Esta es una de las danzas que se sigue ejecutando con sus instrumentos primitivos. No se ha visto un solo caso de innovación.

# V LA INTERPRETACIÓN ESTÉTICA

Consideramos a los *Uruy–urus* como una de las danzas más antiguas, simples y primitivas, que evoca el esplendor de los grupos humanos que llevan el nombre de *Urus*, o tal vez el primer *uru*, a quien la leyenda le confiere un origen mítico. Y es también una de las danzas que ha permanecido primitivamente pura, sin ser objeto de modificaciones o mixtificaciones como otras.

Su presentación coreográfica, por el atuendo primitivo que lleva, es muy simple y poco espectacular; pero por la dinámica de su ejecución con el movimiento de los remos, podría conferirse a la danza prestancia y espectacularidad.

Su música es también una de las más primitivas, simples y monótonas, acompañada de canto, sólo por las mujeres; lo cual es muy generalizado, porque en la mayoría de las danzas acompañadas de canto sólo cantan las mujeres.

### LA PANDILLA

### I RAÍCES CULTURALES

### El Mestizaje en el Perú

La conquista española debió derivar lógicamente en un mestizaje étnico en todas sus manifestaciones. Pero no ocurrió así, como la historia lo ha probado. Los conquistadores se creyeron superiores y los conquistados fueron sojuzgados hasta la esclavitud, por creérseles inferiores. Los estudios etnológicos y arqueológicos están demostrando que la cultura de los nativos era sencillamente diferente y original y, más bien, extraordinariamente superior a la de los conquistadores desde muchos puntos de vista.

Como la convivencia de conquistadores y conquistados no pudo evitarse, se produjo un amestizamiento *sui-géneris*, irregular, si se quiere instintivo.

La soldadesca española persiguió a las mujeres nativas con actitud desenfrenada, no por ansias sentimentales, sino por impulsos libidinosos. Y aunque las mujeres nativas defendieron su pudor hasta donde les fue posible, dentro de su condición de raza vencida, una gran cantidad de ellas fueron poseídas en forma antisocial. Y los crapulosos soldados desaparecían sin dejar más huellas que la de su sangre en las entrañas de las mujeres peruanas y americanas. Es verdad que se produjeron algunas uniones matrimoniales, pero éstas fueron muy pocas y sólo en el nivel social de las mujeres de la casta real del Cusco.

De esta manera nacieron en las comunidades y en los poblados mineros, así como en las nuevas ciudades fundadas, muchos niños de madres indígenas, con tez blanca, cabellos rubios y hasta ojos azules, o en su mayoría simplemente blancoides, con caracteres de uno y otro grupo étnico. Estos son los cholos que forman el nivel bajo en el mestizaje social.

#### La Cholada Puneña

Los cholos en el Perú, como los chutas en Bolivia, los rotos en Chile, los llaneros en Colombia, los leperos en Venezuela, los charras en México y sus similares en los demás países de América son el fruto de ese mestizaje típico que se operó desde la conquista del Perú y siguió hasta los últimos tiempos de la República.

Los cholos en Puno, nacidos de padres "mistis" y de madres nativas, con sangre mezclada pero no combinada, constituyen una personalidad de características peculiares, poseídos de un espíritu nuevo, diferente al de sus progenitores. Sin sentir vergüenza de su origen materno, pero alejados de la vida social de los blancos, los cholos puneños han formado una clase social: la Cholada, que desde su sistema de trabajo, sus costumbres y hasta la forma como se visten, ofrece manifestaciones propias.

Las mujeres de la cholada visten polleras como sus madres nativas; pero de telas vistosas, y los hombres visten como los blancos pero de telas menos lujosas y costosas.

Esta clase social es la creadora del baile de la Pandilla, que ha logrado un desarrollo de considerables caracteres estéticos.

# La Pandilla, un Baile Cholo

A pesar del tipo étnico de sus creadores y cultores, la *Pandilla* es un baile mestizo, porque es producto de la inspiración emocional indígena con influencias de lo español; pues en el ritmo nativo se bailan figuras de la clásica *cuadrilla española* o francesa.

Y este es un caso eminentemente puneño. Haciendo una observación panorámica del pueblo peruano, en relación a los grupos étnicos de su demografía, observamos que en ninguna de las regiones geoétnicas del Perú se registra la existencia de una expresión artística como ésta. Y es que en Puno, la fortaleza cultural del grupo cholo acusa similares caracteres de supervivencia que en los grupos étnicos nativos. Pues, allí la cholada puneña constituye, tanto desde el punto de vista de la calidad como de la cantidad, un grupo fuerte, sobresaliente y hasta dominante en la estructura social.

El fenómeno social común es que las gentes de las clases bajas y medias tienden a escapar de su clase y pugnan por ingresar a las clases sociales superiores. En Puno se registran fenómenos opuestos. Muchos elementos de la llamada alta sociedad y que poseen el poder que les da la estirpe, el dinero o la política, pugnan por asimilarse a la cholada para bailar la pandilla. Y de ese modo se gestaron no pocos amoríos y hasta matrimonios.

Como una expresión elocuente de esa energía étnica de la cholada puneña nació la *Pandilla*. Por tanto, la *pandilla* como sus creadores y cultores, es un baile eminentemente mestizo, nosotros diríamos que es un baile cholo.

# Significado de la Pandilla

Si intentáramos precisar el significado de la *Pandilla* podemos afirmar que es un baile de carnaval, alegre y romántico en su base emocional, dinámico y lleno de colorido en sus formas estéticas, y de juventud por sus personajes.

La *Pandilla* sólo se baila durante la fiesta del carnaval que en Puno tiene lugar, justo cuando la naturaleza se viste de sus mejores galas, cuando los chacrales florecen, las pampas se tapizan de trébol, grama y pajonal y los cerros se cubren de las más variadas plantas silvestres. Este ambiente iluminado por un sol maravilloso y rutilante que irradia todos los días, transfiere a los bailarines alegría profunda y desbordante que en muchos casos se alimenta con floraciones románticas que engendran amores intensos.

La Pandilla es un baile dinámico y lento. Dinámico porque entraña una gran variedad de movimientos y lento porque durante

días y días y aún noches, de domingo a domingo, y cada día, horas y horas se baila. En el campo, que es su principal escenario, semeja un jardín tropical; por las calles de la ciudad parece una procesión de luces de bengala; y, en las plazas adquiere la forma de un ramillete de flores en imponderable movimiento. La pandilla es, como dijo algún poeta "un clavel arrancado de un jardín de Sevilla y trasplantado al corazón americano".

Sus actores son mozos apuestos, fuertes y románticos y mozas alegres, graciosas y sonrientes. Por eso, la *Pandilla* es también baile de juventud, la edad del hombre que entraña alegría, diversión y romance.

#### El Carnaval Puneño

El carnaval es esperado con verdadera ansiedad por los puneños de todas las edades, hombres y mujeres.

Y todos con prescindencia de clases sociales se preparan para los carnavales, a veces desde un mes antes. La *cholada*, que es la protagonista del baile, forma comisiones que corren listas para comprometer parejas y contribuyentes. Las gentes de las clases altas se inscriben en las listas de la cholada o forman grupos independientes y en este último caso preparan sus vestidos de *cholos* y *cholitas*.

La cholada y la llamada sociedad alta se confunden en reuniones, donde la alegría, el baile y el amor diluyen las diferencias sociales. Las gentes de los barrios aledaños, diríamos barriadas, como Orqopata, Mañazo, Azoguini o el Calvario, también organizan su pandilla. Y más de un jovencito de medio pelo o algún niño bien se resbala entre sus parejas.

El día domingo de carnaval Huajsapata, la pampa del muelle, Yuraq Orqo, el Arco Deustua, se llenan de gente desde las horas de la mañana.

A las tres de la tarde, estos ambientes con los pisos tapizados de grama y trébol y rodeados de chacrales floridos, están prácticamente abarrotados de gentes que van y vienen, bailarines luciendo bellos disfraces y músicos con sus mejores instrumentos.

A poco se sirven sendos platos de escabeche de gallina, asado de chancho y fruta de Moquegua a granel. Y los presentes se sirven al

natural, con los dedos de la mano. No es posible observar reglas de etiqueta.

Y después de la comilona, la estudiantina empieza a afinar sus instrumentos, y las parejas cambian amorosas miradas hasta que rompe la música y empieza el baile, primero la marinera y después el huayño pandillero.

La tarde avanza rápidamente entre sendos tragos de vino y cerveza, que corren como agua, juego de polvos perfumados, chisguetes de loción y serpentinas multicolores, con que se cubren los cuellos a manera de prendas hawaianas.

Entre las cinco o seis de la tarde, cuando las horas visperales se cubren de claro—obscuro, las comparsas se enfilan hacia la ciudad. Entran por las calles bailando al ritmo de alegres huayños pandilleros, los hombres embozados con mantones y los sombreros gachos, y las mujeres cubiertos los rostros con serpentinas.

La plaza de Armas, el Parque Pino, las calles Lima y Arequipa, se convierten en escenarios de inimaginable algarabía con la profusa curiosidad del público que los siguen en masas.

A media noche, después de bailar más de seis horas, la indiada retorna a sus barrios, la cholada al mercado central, y los de la clase llamada alta, a sus clubes, donde rematan hasta la madrugada, bailando

El día lunes vuelve a repetirse lo del día domingo, y el martes y el miércoles, hasta el otro domingo, ocho días de carnaval. Así es el ca naval puneño.

#### Breve Historia de la Pandilla

Sería aventurado precisar cuándo nació la pandilla.

El hecho es que desde el siglo pasado, la cholada de Puno tomó creciente consistencia social y empezó a divertirse a su modo, resultando así la pandilla.

Las primeras manifestaciones fueron simplemente domésticas, hogareñas, con motivo de los cumpleaños, bautizos y matrimonios, hasta que un día salió a las calles y llenó las plazas. La experiencia se repitió en forma cada vez más voluminosa y entusiasta, año tras año.



La tradición oral cuenta que allá por los años diez, vivía en Puno un caballero respetable y muy estimado por las gentes de todas las clases sociales. Dícese que este buen hombre oficiaba de mecenas de conjuntos musicales que tocaban preferentemente huayños y que durante los días de carnaval reunía, en su casa y a su costa, a hombres y mujeres jóvenes, auspiciando su diversión y divirtiendo al pueblo, porque obligaba a la comparsa a bailar por calles y plazas. Dícese que él mismo la dirigía, pero como era lisiado de un pie, llevaba su bastón. Sin embargo, bailaba dirigiendo el baile. Este personaje era don Manuel Montesinos. Su recuerdo ha determinado que al hombre de la primera pareja se le llame "bastonero". Y durante el desarrollo del baile hay una figura que dice: "con su cojeadita", que recuerda claramente el defecto de Don Manuel.

Habiendo nacido de este modo, la Pandilla de hoy ha llegado a la capital de la República e incluso ha salido al extranjero, siendo la Pandilla uno de los números más aplaudidos por los mexicanos, cuando el Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcárcel visitó la capital azteca y la presentó en el Palacio de Bellas Artes.

# II ORGANIZACIÓN COREOGRÁFICA

# Organización de la Pandilla

La Pandilla, hasta por los años treinta y cuarenta, se organizaba sólo con motivo de los carnavales. Los interesados en su organización corrían listas comprometiendo a los bailarines, hombres y mujeres, lo mismo que a los músicos. Los hombres ponían cuota de dinero en cantidad calculada para el sostenimiento de los días de baile, especialmente para comprar licores, vino y cerveza. Las mujeres se ofrecían para preparar viandas. Y los músicos no contribuían con nada, sólo se dedicaban a tocar sus instrumentos, pero tenían que ser bien atendidos con comidas y bebidas. Una comisión se encargaba de coordinar y centralizar las contribuciones.

En algunos casos, se reunían grupos de familias entusiastas y reuniendo sus contribuciones, corrían a cargo de la atención durante los ocho días. Otras veces, una familia se hacía cargo cada día. Si faltaban familias para cubrir los ocho días, durante los últimos se hacía el *apthapi*, o sea que los hombres ponían licores y las mujeres viandas, como en las comunidades.

Sólo en los últimos años se han establecido instituciones que organizan su pandilla en cada carnaval. El conjunto musical Masías la Lira Puno y los íntimos, son instituciones musicales que han dejado los más bellos recuerdos en la vida carnavalera de Puno.

Ahora existen instituciones artísticas y folklóricas que mantienen elencos estables de bailarines de Pandilla que se presentan en escenarios teatrales de Puno, Cusco, Arequipa, Moquegua, Tacna, Lima y hacen giras al extranjero.

# La Presentación Coreográfica

En el conjunto pandillero compuesto de no menos de veinte parejas y si más bien muchas más, tal vez el doble, bailando sobre la verde y tupida alfombra del pastizal que cubre las riberas del lago, la pampa del muelle, las planicies del Huajjsapata, los escarpados de Yuraq Orqo, o entre los muros que rodea el arco Deustua, las cholas parecen enigmáticas flores silvestres y los hombres cóndores galanteando a las mozas.

En primer lugar se sitúan las parejas, cada hombre con su compañera, formando una larga fila zigzagueante como un gigantesco dragón exornado de luces de bengala. En segundo lugar se sitúan los músicos ejecutando instrumentos de cuerda, pendientes de los cuellos. Y este doble cuerpo de bailarines y músicos se mueve del campo al pueblo, y en él recorre las calles y plazas, seguido de un corro de gentes que no solamente los siguen, sino que los rodean con verdadera curiosidad, hasta interrumpiendo el paso y a veces bailando de puro entusiasmo.

#### El Vestuario de la Pandilla

Los personajes que conforman este fascinante elenco lucen vestidos naturales, pero artística y especialmente preparados, tanto desde el punto de vista de la confección como de la selección de los colores.

Las mujeres llevan varias polleras, las interiores de género almidonadas que ellas llaman centros, y encima, finas y costosas polleras de felpa y de gros, hasta las rodillas. Blusas de finas telas de seda con faldas y puños volados, cubren su cuerpo. Un pequeño mantón de pecho, bordado de flores y un gran mantón de manila con largos y elegantes flecos completan el atuendo; vistosos y artísticos prendedores de forma de peces sujetan los mantones, lindos aretes penden de sus orejas y primorosos anillos engastados en finas pedrerías adornan sus dedos. Un sombrero de copa redonda y de pequeña falda volteada, estilo tongo, cubre su graciosa cabeza sobre dos trenzas negras y gruesas de tupida y excelente cabellera, graciosamente inclinado hacia un lado de la cara. Y finalmente un par de botas, comúnmente blancas, cubren sus pies hasta las pantorrillas, sobre tacos altos, con los cuales la chola taconea como grácil vicuña al andar y al bailar. Las cholitas tienen su gusto exquisito para elegir y combinar el color de las prendas que cubren su cuerpo para bailar la pandilla.

Los hombres llevan pantalón plomo, saco azul y sombrero negro, pero últimamente se ha generalizado el uso del puntillón blanco, saco negro, así como los calzados y el sombrero también negros, llevando, además embozado el cuello con un regio mantón de manila que debe hacer juego con el atuendo de su pareja.

### III DINÁMICA DEL BAILE

#### Presentación General

Para la ejecución espontánea de diversión carnavalera o para la exhibición teatral, la Pandilla se presenta en doble estructura, imperceptible la una y perceptible la otra. La estructura imperceptible determina que la primera, la intermedia y la última pareja deben ser los bailarines más diestros. La primera pareja constituye el dirigente técnico del baile en sus variadas y numerosas figuras. Las parejas intermedias y finales deben servir de miembros de enlace o coordinación y ejecución de las figuras. De manera que si la pandilla consta de veinte parejas, la primera es la del "Bastonero", la décima o la undécima y la última, las armonizadoras de las figuras o movimientos. El resto de las parejas forman el elenco. Y la estructura perceptible está en la ubicación de las

parejas por el colorido de sus atuendos, de tal manera que la columna de parejas pueda ofrecer un matiz de colores cuya armonía resulte realmente bella.

Cada pareja está unida, además de la armonía del color de sus atuendos y la destreza en la ejecución del baile, por la fuerza emocional que existe entre la chola y el cholo. Y esta fuerza emocional es casi siempre el amor que genera los impulsos más finos y bellos para bailar con el gusto que da el sentimiento amoroso. Si no están enamorados, por lo menos existe la simpatía en las parejas.

Estas condiciones imponderables hacen que el baile, al ser ejecutado con espontáneo y fuerte sentimiento emocional, resulte realmente estético en la forma como en el fondo.

#### La Iniciación del Baile

Una vez organizado el elenco, los bailarines se disponen para iniciar el baile frente a frente por parejas. En esta posición se realiza la parte inicial del baile que siempre es una marinera. Pues todo el baile de la cholada, sea en público o en ambiente familiar, se inicia con una marinera, así como los bailes del sector de la sociedad de cultura occidental, hasta hace unos dos o tres decenios, siempre se iniciaban con una cuadrilla. Es posible que en el caso de la Pandilla, la marinera inicial sea una especie de parodia de aquello que acabamos de mencionar.

La marinera es un baile eminentemente peruano derivado de la zamacueca, que en el Perú adquirió el nombre de marinera, así como en Chile y en Bolivia se llama Cueca, o el Bailecito, pero en el fondo es el mismo baile con algunas variaciones.

En las distintas áreas sociales del Perú, la marinera se baila con diferencias. La marinera norteña, que es la más artística y bella y alegre en su ejecución, es algo diferente a la marinera limeña. Y en el Sur, la marinera puneña es también diferente. Se tipifica por ser lenta.

El baile empieza con el preludio musical, durante el cual las parejas se limitan a hacer movimientos del cuerpo sobre sí mismos. Cuando arranca el cuerpo melódico de la marinera, él movimiento de las parejas se inicia por intercambiar sitios, agitando los pañuelos en el aire que se mueven como palomas blancas.

En la marinera puneña hay una visible expresión romántica entre los movimientos de la mujer y el hombre. El uno y el otro tratan de hacer el mayor derroche de gracia, donaire y alegría. En cambio en la marinera limeña o costeña en general, es la mujer la que lleva el mayor derroche de gracia romántica; y en la cueca, es el hombre quien demuestra empuje de virilidad, como quien acosa a la mujer.

Además, la marinera puneña es baile de masas; por tanto, los movimientos son colectivos y dejan poco margen a la expresión individual, excepto cuando se baila en parejas sueltas.

La parte de la marinera puneña, y la de las demás marineras, se baila de acuerdo con los cánones de este baile, en dos tiempos, por aquello de que "no hay primera sin segunda".

### El Baile del Huayño o Pandilla

Terminada la marinera, las parejas tomadas del brazo hacen una breve pausa, mientras la estudiantina ejecuta la entrada o el preludio musical que el huayño también tiene. Las parejas tomadas del brazo se pasean por el escenario. Y cuando arranca el cuerpo melódico del huayño, empieza la pandilla a moverse a paso lento, menudo y rítmico, ejecutando masivamente, en orden y perfecta armonía, los distintos movimientos que el bastonero va disponiendo con voz sonora y enérgica, en dos tiempos:

En la primera se anuncian las figuras que se van a ejecutar y las parejas se preparan mentalmente y para ejecutarlas el bastonero dice en forma sonora ¡Aura!, que supone ¡Ahora!, esto es como una especie de voz preventiva y voz ejecutiva. Esta es una expresión exclusivamente pandillera, porque sólo en este caso se emplea. La pandilla se desenvuelve zigzagueando por parejas, a voluntad del bastonero, hace ruedos mixtos o simples de mujeres y hombres, independientemente; realiza sucesivamente una serie de posiciones en movimientos y al final remata, cuando el bastonero ordena: "cada uno con su cada una", "haciendo lo que quiera". Entonces los circunstantes jalean al compás de la música y ésta acelera su melodía antes de finalizar.

Diríamos que aquí termina la Pandilla, pero no es así. La Pandilla se baila durante días y días con sus noches, recorriendo plazas y calles, rematando cada noche en su local apropiado.

Durante el tiempo que se detiene en una plaza, los músicos cambian de melodía varias veces y los bailarines alimentan su resistencia con aquello de *"jaleando los hombres"* sin moverse o "jaleando las mujeres" sobre sí mismas.

A veces se pactan apuestas sobre si los músicos o los bailarines resisten más. Y la alegría, el jolgorio, la risa limpia y las fuerzas que producen los sentimientos románticos, así como la acción de sendos tragos, suscitan proezas en los componentes, bailarines y músicos.

### Las Figuras del Baile

Durante el desenvolvimiento de la *Pandilla* se suceden una infinidad de figuras de conjunto, de grupo, combinadas y por parejas, cuya descripción prolija escapa nuestro conocimiento, a pesar de haber bailado la Pandilla años consecutivos en nuestra juventud.

Y es que cada año, cada grupo crea nuevas figuras para sobresalir. Enrique Cuentas Ormachea apuntó en un artículo publicado en la Revista del Instituto Americano de Arte, más de sesenta figuras; pero en realidad son incontables.

Sin embargo, vamos a intentar describir las figuras más antiguas y más significativas por la plasticidad espectacular de sus movimientos:

- 1°.– ¡Media vuelta por la derecha! ... ¡Aura! Las parejas dan medía vuelta, cimbreando el cuerpo, graciosamente.
- 2°.– ¡Otra vueltita por ¡a izquierda!... ¡Aura! Las parejas ejecutan el movimiento siempre haciendo gala de dar la mayor flexibilidad a sus cuerpos.
- 3°.—¡Con su cojeadita! ... ¡Aura! Las parejas dan mayor énfasis a las pisadas en un pie y menor energía a las del otro. Recordemos que este movimiento evoca a Manuel Montesinos, el creador de la *Pandilla*.
- 4°.– ¡Aura! ... Las parejas se agachan sin dejar de recorrer conservando el ritmo del baile.
- 5°.– ¡Como borrachitos! ... ¡Aura! Las parejas fingen como estar mareados y cimbrean los cuerpos a uno y otro lado, así como hacia atrás y adelante.

- 6°.— ¡Esa medita! ... ¡Aura! Las parejas se sueltan y empiezan unos tras otros, intercalados hombres y mujeres, y cogidos de la mano forman una rueda de uno en fondo.
- 7°.—¡Por la derecha! ... ¡Aura! Los bailarines giran el ruedo por la derecha dando algunas vueltas ondulantes.
- 8°. ¡Por la izquierda! ... ¡Aura! La rueda cambia de dirección y empiezan a girar hacia el lado contrario.
- 9°.— ¡Las cholitas al centro y los cholos afuera! ... ¡Aura! , las mujeres forman un ruedo interior y los varones otro ruedo exterior, pero giran en direcciones contrarias, siempre sin perder el ritmo del huayño.
- 10°.—¡Una entradita con su salidita! ... ¡Aura! Como hombres y mujeres están cogidos de la mano, al llegar a la altura de sus parejas, los hombres se agachan y entran al lado izquierdo de sus parejas y la rueda sigue girando en forma entrelazada, entre hombres y mujeres.
- 11°.— ¡Una salida con su entrada! ... ¡Aura! Los hombres salen agachando las cabezas y colocan sus brazos cogidos de las manos delante del cuerpo de las cholas. Y la rueda sigue girando.
- 12°.- ¡Bien apretaditos! ... ¡Aura! Hombres y mujeres estrechan el ruedo y se apretan los cuerpos de hombres y mujeres.
- 13°.- ¡Basta de vicios! ... ¡Aura! Los bailarines se alejan y el ruedo se agranda siempre girando.
- 14°.— ¡Esa estrellita! ... ¡Aura! Los hombres estiran la mano izquierda hacia el centro del ruedo y se cogen entre todos, con el brazo derecho cogen de la cintura a la pareja y la rueda sigue girando en esta forma.
- 15°.—¡Las cholitas adelante! ... ¡Aura! Las mujeres se sueltan de su pareja y dando una vuelta se adelantan para colocarse en brazos de otro varón. Esta figura se repite a la voz de ¡Aura! o a la repetición de los números 1 y 2 hasta que las parejas se colocan al lado de la suya propia.
- 16°. ¡Parejitas de nuevo! ... ¡Aura! Y los bailarines se emparejan situándose a la cabeza del bastonero.
- 17°.— ¡Haciendo bailar a sus parejitas! ... ¡Aura! Los varones toman de una mano a sus parejas y las hacen girar a izquierda y derecha.

- 18°.—¡Acariciando a sus parejas! ... ¡Aura! Los varones cogen de ambas manos a sus parejas y las abrazan primero con el brazo izquierdo y luego con el derecho, hasta que el bastonero manda, ¡Basta de vicios!
- 19°.— ¡Ese arquito¡ ... ¡Aura! Las parejas levantan los brazos y pasa la siguiente pareja por debajo del arco formado. La segunda pareja repite la figura. Y así sucesivamente hasta agotar todas las parejas.
- 20°. ¡Cada uno con su cada cual! ... ¡Aura! A esta voz culmina el baile, las parejas empiezan a formar figuras personales vueltas y revueltas, cogidas de las manos, brazos, etc., hasta con el cansancio.

Estas figuras se aderezan con movimientos en los que la gracia, la agilidad y el donaire, exaltan la comparsa, que derrocha entusiasmo y alegría que contagia.

#### Variedades de Pandillas

La *Pandilla* es una sola como baile, pero hay diferencias sutiles que no podemos dejar de apreciar. Y es que la *Pandilla* de la zona aymara se baila en forma más lenta y la de la zona quechua, en forma algo acelerada. Esta diferencia parece identificarse con las mismas diferencias que hemos establecido en el caso de las danzas nativas, en relación a las zonas étnicas mencionadas; pero en el caso de la *Pandilla*, las diferencias van más allá. Aunque la *Pandilla* ha nacido originariamente en la ciudad de Puno, ahora se ha generalizado a todas las provincias. Y es en función de ellas que se advierte las diferencias que generalmente no es fácil precisarlas con claridad, pero que en el fondo o trasfondo se perciben en forma casi imponderable.

Aunque no es posible precisar las disimilitudes, hay algo que sí permite percibirlas. Y es el ritmo musical. Hay una ligera pero bien perceptible diferencia en el ritmo y el acento de las melodías del huayño de cada provincia.

### IV FONDO MUSICAL

#### La Marinera Puneña

La Pandilla se inicia con la marinera. Y la melodía de este género musical peruano, en Puno, tiene una característica típica y es como dijimos: de ritmo más lento y pausado.

### El Huayño Puneño

El huayño o huayño, como se diría en voz aymara, parece derivar de esta última voz que significa juventud. Y en efecto, el huayño es música de juventud, como la pandilla es baile de juventud.

Así como el baile, la música es chola porque es creación del hombre cholo. Tiene un espíritu, un contenido emocional y una expresión estética, propias y nuevas que no se confunden con las melodías importadas y sí tiene mucho de lo nativo.

El huayño consta de tres partes perfectamente diferenciables; el preludio o entrada, el cuerpo melódico y la terminación o el remate. Esta estructura hace que se parezca a algunos géneros de la expresión musical de la cultura occidental, como el Vals o la Marinera que es mestiza. Y también en esto se diferencia de la música autóctona, pues, a excepción de la música del *sicuri*, ninguna tiene preludio melódico, sólo el huayño lo tiene.

El preludio musical del huayño es un juego de notas y compases que se repiten durante un pequeño espacio de tiempo, como anuncio que el conjunto va a tocar un huayño.

El cuerpo musical del huayño es variado en partes y cada parte se repite dos veces y la totalidad comúnmente tres veces, pero puede repetirse muchas veces, sobre todo cuando acompaña al baile.

Y la terminación o remate es más sonora, entusiasta y acelerada de juegos melódicos, diferentes al cuerpo melódico propiamente dicho.

Durante el preludio no se baila, las parejas se aprestan para bailar. Se baila en el decurso del cuerpo melódico. Y se remata con zapateo y jaleo, haciendo figuras forzadas a gusto de la inspiración creadora de cada pareja al final.

### El Espíritu del Huayño Puneño

La expresión musical autóctona es una gama de formas emocionales, desde la alegría del *Cahuiri* o la *Huifala*, la sonora y entusiasta del *Sicuri*, la plácida y enternecedora del *Cinta–K'ana*, la romántica del *K'aqelo*, la suave de los *Pulis*, la bélica del *Chiriguano*, hasta la necrológica del *Ayarachi*.

En cambio, el huayño cholo sí es triste y romántico, con sabor de nostalgia. Estas características del huayño la explican su mestizaje racial. En la melodía del huayño, música creada después de la Conquista, juega la inspiración emocional de los lejanos ascendientes del mestizo. Por la rama paterna vibra la nostalgia de la tierra distante de los españoles; por la rama materna fluye el dolor de la raza vencida y ambos se combinan en expresión romántica de amor, de la chola y el cholo, de la *linlicha* y el *hualaycho*, o de la colombina y el pierrot de la cultura occidental. Pues como dijera el poeta "en el huayño vibran dolores que cantan y amarguras que dan placer, amor hecho armonías y ritmo".

# La Riqueza Melódica del Huayño

Cada huayño es una bella expresión melódica. No es monótono como algunos motivos autóctonos. Pero hay algo que destacar como un hecho singular y es que el huayño es un venero de creación, de arte musical. Hasta la fecha se han impreso varias decenas de *Long–Plays* de huayños puneños y una infinidad de discos pequeños. Este dato es un síntoma inequívoco de lo que acabamos de afirmar.

Pues cada carnaval, cada onomástico familiar o amical, cada arresto amoroso, que se objetivan en serenatas y jaranas familiares o sociales, son oportunidades auspiciatorias de creación que permiten acrecentar la riqueza melódica del huayño.

#### Los Instrumentos

En los primeros decenios de nuestro siglo, los instrumentos en que se tocaba el huayño eran la bandurria, la guitarra, el charango y la quena; sobre todo este último instrumento, que le insuflaban tristeza.

Poco a poco se han desplazado algunos instrumentos, y otros se han suprimido, habiéndose agregado nuevos.

La bandurria ha sido desplazada por la mandolina y la quena ha desaparecido. En cambio, se han agregado el piano acordeón, la concertina, el violín e instrumentos de viento como el saxofón, la trompeta y el clarinete.

De manera que los instrumentos en que se ejecuta en la actualidad el huayño, son charangos, violines, mandolinas, guitarras, guitarrones, piano acordeones, saxofones, etc.

### Los Conjuntos

La capacidad artística musical del hombre del Altiplano es de amplitud multitudinaria, como hemos afirmado en otros capítulos. Se improvisan conjuntos musicales en cualquier circunstancia, especialmente para las serenatas.

Pero también existen conjuntos musicales en todos los pueblos que forman capitales de distritos y provincias. Y en algunas como en Puno existen tres o cuatro conjuntos que rivalizan en capacidad creadora e interpretativa.

Cada una de las capitales de provincia cuenta con conjuntos institucionalizados, que hacen giras y han incursionado a la Capital con el fin de grabar discos.

Algunos de ellos, como los Íntimos, la Orquestal Puno y el Centro Musical Theodoro Valcárcel, así como los de Melgar, Chucuito, Huancané, Azángaro, Lampa y Juliaca, son conjuntos disciplinados.

Estos conjuntos cuentan con músicos aficionados los más, pero también con ejecutantes y compositores de academia, algunos.

En Puno, los más antiguos conjuntos fueron el Conjunto Masías, la Lira Puno, y la Dunker que han dejado huellas de entrañables recuerdos carnavaleros.

#### Las Serenatas

Saliendo un poco de nuestro tema específico, queremos expresar que los conjuntos ejecutan todo género de música, desde los huayños y las melodías populares bailables, hasta piezas de cámara clásicas.

La estructura melódica de las serenatas se componía de cinco géneros musicales. Se iniciaba con un yaraví triste y quejumbroso. Seguía con un vals vienés como el Claro de Luna. Continuaba con un Paso Doble español. Luego una marinera con jaleo y quema de cuetecillos. La serenata terminaba con una fuga de huayño, a veces cantado con coplas apropiadas, para continuar luego con una farra de toda la noche en homenaje de la dueña del santo.

#### El Cantar Pandillero

Otra de las características del huayño *pandillero* es que en él se dan la mano, en una simbiosis artística y elocuente, la música y la poesía. Y es que hay mucho lirismo en su cantar y mucho romanticismo en su melodía. En general, hay arte poético en la melodía y en el canto.

No es que las letras del huayño pandillero hayan sido escritas por poetas, no; todo bailarín o "serenatero" es un enamorado y todo amor engendra expresiones románticas que vibran en las letras de las canciones pandilleras.

Algunos cantares, bellos cantares del pueblo puneño cholo, tienen el sentido perenne de lo inolvidable. Y año tras año desfilan por la voz de las bellas cholas cantoras, sentimentales piezas literarias que nunca se mueren.

Hay una particularidad en el canto puneño. Y es que no hay en Puno cantores varones. Parece que este fenómeno es general en el Perú; las canciones nativas o mestizas no tienen intérpretes varones y si los hay, son carentes de voces artísticas.

En cambio, entre las mujeres sí hay numerosas cantantes. Y cada conjunto tiene sus vocalistas, que son bellas y graciosas cholitas de voces tiernas y conmovedoras.

### Las Coplas Pandilleras

Insertamos fragmentos de algunas coplas pandilleras que demuestran con elocuencia nuestra información de que el huayño cholo es eminentemente romántico, en el que se aderezan el amor a la mujer y a la tierra como elementos inseparables del sentimiento de la chola puneña.

### **CHOLITAS PUNEÑAS**

Cholitas puneñas somos venimos del lago azul, donde el sol enciende maravillas y la luna soledosa surca como velero de amor.

Puno, Puno, tierra de ternura, son tus calles pandilleras suspiros de un amanecer.

### **POMATEÑITA**

Pomateñita: brillante rayo de luna dos estrellas son tus ojitos relucientes; tus miradas y tus caricias son mi vida; por qué te alejas, por qué te vas.

# **CHUCUITEÑITA**

Chucuiteñita de mis amores, olvida cosas pasadas y no llores; en horas tristes de mi vida, por orgulloso has perdido mi corazón. Chucuiteñita: Por orgulloso has perdido mi corazón.

### **MOHEÑA**

Moheña de ojos y cabellos negros, tú me cautivaste, y con tu rostro de color canela, encendiste mi alma En mi memoria tu imagen quedará, grabada por siempre y tus caricias jamás se apartarán de mi pensamiento.

# **JULIAQUEÑITA**

Soñé que la nieve se ardía, soñé que el fuego se helaba, y por soñar lo imposible, soñé que tú me querías; linda juliaqueñita, soñé que tú me querías.

### **MELGARINA**

Sobo quererte es mi vida porque te llevo en el alma. Ay, Melgarina, la flor querida, esperanza que aguardo con toda calma. Agüita de Poqpoqella, de cálido aliento y de muchos recuerdos; a la melgarina, la flor divina tú que la sabes muy linda y bella, cuéntale en tus burbujas mis sentimientos.

### **AYAVIREÑA**

Junto a una roja colina de la ciudad melgarina una linda ayavireña el corazón me robó.

### HUANCANEÑA

En el cerro Mucuraya dejé tu nombre grabado con la sangre de mis venas y los recuerdos de mi corazón. Ay, huancaneña querida, cómo podría yo olvidarte. Ni el tiempo ni la distancia borrarán nuestro cariño.

### AZANGARINA CHOLADA

Cholas bonitas toda; son cholos bravos todo; lazo seguros caramba, nadie nos pisa el poncho, Linda cholada mía alegre como un charango azangarina cholada, lucero de la mañana.

# **CULQUITO**

Cuando yo lloro ries de mi cuando sonrio quieres huir; pero algún día sucederá en que yo ria y tú llores. Culquito, lindura: por qué me miras así,

# ÍNDICE

Presentación	
Prólogo	13
Motivación	17
Identificación General	21
Ayarachi	37
Auqui-Auqui	45
Callahuaya	53
Carnaval	61
Casarasiri	71
Cintakana	81
Cullahua	93
Chi <del>ri</del> guano	105
Choqela	113
Chuncho	123
Huifala	131
Inca	141
Kusillo	151
Llamero	159
Marini	169
Puli	181
Qajhelo	
Sicuri	
Tapaqari	
Uruy Uru	
La Pandilla	

# BIBLIOTECA PUNEÑA

- Arte y grammática muy copiosa de la lengua aymara (1603)/Ludovico Bertonio
- Arte de la lengua aymara (1616)/Diego de Torres Rubio
- 53. Gramatica y Arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada Qquichua, o lengua del Inca (1842)/Diego González Holguín
- 54. Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana (1621)/Fray Alonso Ramos Gavilán
- 55. El Conde de Lemos y su Tlempo/Jorge Basadre:
- 56. Vocabulario Poligiota Incaico (1905)/Religiosos Franciscanos Misioneros
- 57. Copacabana de los Incas (1901)/Fray Jesús Vizcarra Fabre
- 58. El padre Horán/Narciso Aréstegui
- 59. Sociología General, TOMO I (1908)/Mariano H. Cornejo
- 60. Sociología General, TOMO II (1910)/Mariano H. Cornejo
- 61. Boletín Titikaka/Grupo Orkopata
- 62. Una Metrópoli Prehistórica en la América del Sud/Arthur Posnansky
- 63. Los Anales de Puno/Gamaliel Churata
- 64. Teatro de Inocencio Mamani/Domingo Huamán Peñaloza (compilador)
- 65. Narrativa Completa/Mateo Jaika
- 66. Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social/ José Luis Avala
- 67. La Medicina Popular Peruana, TOMO I/Hermilio Valdizán y Angel Maldonado
- 68. La Medicina Popular Peruana. TOMO II/Hermílio Valdizán y Angel Maldonado
- 69. Reportajes con Radar/Ernesto More
- 70. Compositores y Músicos Puneños/Félix Paniagua Loza
- 71. Magia en Chucuito/Harry Tschopik
- 72. Historia de Puno/varios
- 73. Presencia de Puno en la Cultura Popular/Enrique Cuentas Ormachea
- 74. Testimonio/Satumino Corimayhua
- 75. Dioses de la Lluvia/Alfonsina Barrionuevo
- 76. Danzas y Bailes del altiplano/José Portugal Catacora
- Poemas y relatos aymaras/Héctor Estrada Serrano
- 78. De Aldea a Ciudad: Trayectoria Histórica de Puno/Ignacio Frisancho Pineda
- Sinfonía Homilía de Kori Challwa/Américo Valencia Chacón
- Literatura y cultura aimara: con textos bilingues aimara-castellano/José Luis
- 81. Arquitectura del altiplano peruano/Ramón Gutiérrez
- 82. Taquile en Lima: siete famillas cuentan/José Matos Mar
- 83. "No hay ley para nosotros..." Gobierno local, sociedad y conflicto en el altiplano: el caso llave/Ramón Pajuelo
- 84. Antología del Indigenismo Puneño/Varios autores
- 85. El hombre que mira el mar/Carlos Calderón Fajardo
- 86. Impresiones de Viajeros por Puno. Tomo I/Varios Autores
- 87. Impresiones de Viajeros por Puno. TOMO II/Varios Autores
- 88. La reforma universitaria en el Perú, 1930-1932/José Antonio Encinas
- 89. Viaje al Antiguo Mundo (1845)/Juan Bustamante
- 90. Apuntes y observaciones civiles, políticas y religiosas con las noticias adquiridas en este segundo viaje a Europa (1849)/Juan Bustamante
- 91. La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes./Elizabeth Monasterios
- 92. Juegos de muerte (Tres obras de teatro / para leer y representar/Amiel Cayo
- 93. El Lago Titicaca. Síntesis del conocimiento limnológico actual/Claude Dejoux y André Iltis (editores)
- 94. Álbum Gráfico e Histórico de Puno/Varios Autores.
- 95. Perú; observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. TOMO I (1893)/Emst Middendorf
- 96. Perú; observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. TOMO II (1894)/Emst Middendorf
- 97. Perú; observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. TOMO III (1895)/Emst Middendorf
- 98. El cuento puneño/José Portugal Catacora
- 99. Antigüedades Peruanas (1851)/Mariano Eduardo de Rivero y Johann Jakob von Tschudi
- 100. Del buen comer y beber/Federico More
- 101. Antología personal/Omar Aramayo

En 1981, año del Señor, y que debe consignarse dentro de la cronología del desarrollo del folklore puneño, dada su importancia, publica Danzas y Bailes del Altiplano. Muchos intentos se han suscitado desde entonces por alcanzar su nivel, algunos con cierta documentación, otros frutos del espontaneísmo, de la inspiración, del reto del rapto, son los más, pero ninguna con la competencia, con la mirada total, la penetración de Portugal Catacora. Libro pionero y fundador, de alguna manera modelo para los que se vinieron luego.

Sin embargo en aquellos años el interés por captar, describir, interpretar, averiguar en las bibliotecas era mínimo y sus presupuestos inexistentes, por lo que el libro tiene ciertos vacíos comprensibles, omisiones involuntarias, distorsiones propias de la época, que pasan desapercibidas gracias a la competencia cultural del autor, el mensaje, la sabiduría que viene con la leche materna.

Portugal recupera veintiún danzas, a las cuales clasifica entre antiguas y actuales, refiere a las primeras como de origen prehispánico y a las segundas de origen colonial y republicano, las caracteriza con el sentido de un maestro, in situ, y su caracterización aunque podría ser ampliada, hoy permanece válida. Es sobre estos temas que los estudiantes de antropología debiesen de profundizar, investigar y proyectarse, aplicar las nuevas teorías de la ciencia, tienen el pastel en sus manos.

Omar Aramayo

