

MINISTERIO DE CULTURA

REVISTA

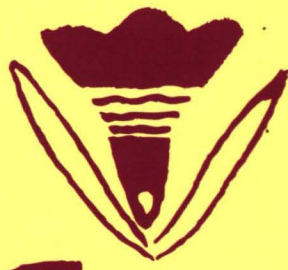
DEL MUSEO

NACIONAL

LIMA



PERU



T LI

REVISTA DEL MUSEO NACIONAL

REVISTA DEL MUSEO NACIONAL

DIRECTOR FUNDADOR: LUIS E. VALCÁRCEL

TOMO LI

LIMA - PERÚ

2016





PERÚ

Ministerio de Cultura



MUSEO
NACIONAL
DE LA
CULTURA
PERUANA

Revista del Museo Nacional

Comité editorial:
Estela Miranda Castillo
Soledad Mujica Bayly
Luis Ramírez León
Juan Javier Rivera

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-14104

Tomo LI, diciembre de 2016

ISSN 0304-2367

Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja
Lima, Perú

Museo Nacional de la Cultura Peruana
Av. Alfonso Ugarte 650
Lima, Perú

Las opiniones vertidas por los autores son de su exclusiva
responsabilidad.

Diseño y diagramación: Sara Tejada

Impreso en: MAGRAF E.I.R.L., Calle Miguel Checa 551- B Urb. Santa
Catalina - La Victoria. Telf.: (01) 7332543

Tiraje: 1,000 ejemplares

Contenido

Presentación	7
Identidad, religión y olvido: nuevas religiones en los Andes <i>Marc Ballester i Torrents</i>	9
El mojón muyuy en los Andes. Un recorrido por la memoria <i>Beatriz Pérez Galán</i>	31
Nuestro pueblo chopcca <i>Pedro Roel Mendizábal; Marleni Martínez Vivanco</i>	49
El rito festivo: del qichwariy al llamatumachiy en la microrregión Occollo, Ayacucho <i>Leonor Miluska Muñoz Palomino</i>	69
La Fiesta de las Cruces en San Pedro de Casta <i>Patricia Fernández Castillo</i>	103
Machuaychas y chiñipilcos : una etnografía de la cachua del 20 de enero en Juliaca <i>Fredy Machicao Castañón</i>	135
Danzas del valle del Mantaro <i>Tobías F. Ledesma Mercado</i>	153
Insultos y sobrenombres en el sur andino <i>Máximo Cama Ttito</i>	175
Tejidos llanos en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana <i>Luis César Ramírez León</i>	207
Símbolos de poder, protección y fecundidad en la ornamentación de los muebles de embalaje de cuero coloniales y republicanos <i>Estela Angélica Miranda Castillo</i>	225
El Museo Nacional de la Cultura Peruana y la legitimación del arte popular tradicional <i>María Eugenia Yllia Miranda</i>	241
Sobre los autores	267

Presentación

El tomo 51 de esta emblemática revista aparece en el año en que se celebra el septuagésimo aniversario de uno de nuestros más simbólicos y singulares espacios culturales republicanos, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, fundado en 1946 por el amauta Luis E. Valcárcel, el cual hoy alberga la colección pública más importante de arte popular peruano.

La colección del museo está compuesta por cerca de diez mil objetos, acervo creado a lo largo de setenta años de labor ininterrumpida de una legión de académicos, intelectuales y artistas comprometidos con el arte peruano que trabajaron en y por esta institución. Entre ellos, podemos mencionar a José Sabogal, quien aglutinó al grupo de indigenistas que puso la semilla, el corazón de la colección; podemos recordar igualmente al arqueólogo Jorge C. Muelle y, por supuesto, a Celia y Alicia Bustamante, así como también al gran José María Arguedas.

La Revista del Museo Nacional, creada en la década de 1930 por el mismo Luis E. Valcárcel y dirigida por él hasta el tomo 33, ha logrado congregarse en sus páginas, durante más de ocho décadas de trayectoria, importantes contribuciones de investigadores de distintas disciplinas, destacando la etnología, la antropología, la lingüística, la historia, la geografía, la arqueología y el arte. Este número, que se publica después de una breve pausa, presenta importantes investigaciones dedicadas a expresiones culturales que forman parte del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país, y hace un recuento de dos singulares colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Con esta edición festejamos la existencia de este museo que promueve el respeto y la valoración de nuestra pluralidad y diversidad cultural, festejamos la antigüedad, la permanencia y la contemporaneidad de nuestras expresiones culturales, en especial del arte tradicional peruano y sus creadores de antes y de hoy, casi siempre anónimos. Los invitamos a visitar el Museo Nacional de la Cultura Peruana, un museo con historia y proyección, cuyo legado debe ser compartido entre todos los peruanos y lucido ante los visitantes del mundo.

Comité editorial

Identidad, religión y olvido: nuevas religiones en los Andes

Marc Ballester i Torrents

¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho.

San Manuel Bueno Mártir, *Miguel de Unamuno*

Introducción

El bueno de Manuel, párroco de Valverde de Lucerna, se confesaba así a Lázaro, asumiendo su papel en la comunidad, consciente de que esto no podía ser público ya que el pueblo debía y necesitaba creer que su religión era la verdadera pues esta era la que los unía y daba sentido a la identidad individual y colectiva. Unamuno pone en boca de Manuel, el protagonista de su obra, la idea desde la cual, entendemos, debe el antropólogo detenerse a mirar el hecho religioso. Inmersos en dogmatismos que se utilizan para justificar lo injustificable, el objetivo no es juzgar sino comprender los procesos que confluyen en lo social a partir de uno de sus aspectos más relevantes: lo religioso. La religión se presenta como la categorización de una acción humana en la que se combinan expresiones individuales y colectivas que alcanzan diferentes niveles de acción, tanto espiritual como material. Referentes, pautas, discursos que definen comportamientos que pretenden trascender más allá de un presente temporal.

Volviendo al párroco de Valverde de Lucerna, queremos detenernos en la expresión “la que le ha hecho”, que parece enunciar que entre sujeto y objeto se intercambian los papeles: la religión asume el papel de sujeto y abstrayéndose toma las riendas y define los destinos de la comunidad y del individuo. La religión es una forma que surge del ser humano, pero (en este enunciado) esta modifica su posición y acaba presentándose como algo superior al hombre, siendo el ser religioso quien se somete a las formas religiosas, dejando que estas confi-

guren las formas del ser social. Una función ordenadora y cohesionadora, que va estrechamente ligada a las preguntas existenciales del ser humano.

Desde este punto de partida nos adentramos en un trabajo de observación que nos traslada a un contexto que debe permitirnos observar las transformaciones religiosas en el ámbito andino, marcando las pautas de un trabajo de campo etnográfico realizado a partir de una observación participante y entrevistas en profundidad a diferentes pastores pentecostales del Cuzco y Lima.

El objetivo del trabajo etnográfico ha sido observar los procesos de cambio que han surgido en los últimos años en relación con las religiones antiguas y las nuevas, desde la identidad y la memoria histórica. Un proceso de conversión guiado que comporta, más allá de transformaciones religiosas, la necesidad de reformular relaciones con el colectivo (en sus diferentes niveles, desde la comunidad local hasta su relación e identificación con el Estado), prestando especial atención a la relación entre el crecimiento de estos modelos comunitarios que representa la Iglesia Pentecostal, y los procesos de adaptación a la creciente acción globalizadora, tanto económica como sociocultural. El crecimiento de la Iglesia Pentecostal nos permite observar cuáles son sus puntos principales y cuál es el proceso que se ha producido en el encuentro entre los modelos locales y los que plantean estas nuevas comunidades religiosas. El ensayo se divide en dos partes: una de reformulación teórica de la cuestión religiosa y otra que aborda el caso de esta iglesia, sus discursos e implantación, planteando una hipótesis abierta que no es más que un punto y seguido.

Nuevas religiones e identidad: una respuesta local a la globalización

En este primer bloque el objetivo es formular teóricamente aquello que me propongo observar desde la realidad empírica. Para ello es necesaria una primera conceptualización de religión frente a lo que se presenta como nuevas religiones. Esto nos conduce a la observación de los procesos básicos en la aparición de estas formas religiosas. La modernidad, base de un teórico proceso de secularización institucional, ha preparado el camino a las estructuras propuestas e impuestas por la globalización. Son estas estructuras, asentadas en una sociedad de consumo regida por el mercado como regulador no solo de la economía sino de todos los ámbitos sociales y culturales, las que obligan a reaccionar desde el ámbito local. Esta reacción propone respuestas o asimila discursos haciendo frente, reformulando y transformando respuestas locales para hacer frente a lo global. Según entendemos, es la proliferación de nuevas religiones, como es la Iglesia Pentecostal, una de las respuestas que se accionan desde el ámbito local.

Religión y nuevas religiones

Definir qué concepción de religión adoptamos en este ensayo es elemental para el discurso que nos proponemos desarrollar. Mostraremos en este apartado aquello que caracteriza a las nuevas religiones y cuál es el elemento que las diferencia de las que tiene una posición mayoritaria en la comunidad.

Según Durkheim (1982:42), en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, la religión es un “sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir separadas, indirectas, creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas”. Esta definición nos permite ver los diferentes papeles que, según Durkheim, asume la religión. El papel socializador de la religión será nuestro punto de partida al aceptar la religión como una de las diferentes estrategias que el ser humano desarrolla en la formación de su identidad y la ordenación del colectivo donde vive.

La concepción de la religión como sistema solidario de creencias entre aquellos que forman parte de la misma comunidad y que aceptan las mismas respuestas a los problemas existenciales se observa como un elemento cohesionador. Así, el establecimiento de formas de conducta y relación entre los miembros de la comunidad religiosa, no solo ejerce de ordenador sino que cumple una función identitaria.

Barth (1976:9-49), en su definición de grupo étnico, nos muestra la relación que existe entre normas de conducta, regulación de las formas colectivas e identidad. Barth afirma que es justamente la delimitación de unas formas conductuales intergrupales y extragrupalas lo que delimita la identidad del grupo étnico. Sin pretender simplificar la comparación entre el concepto de etnicidad y el de religión, observamos cómo el establecimiento de un “nosotros” diferenciador de un “otros” se reproduce tanto en las comunidades étnicas como religiosas. Estrategias comunes que no se limitan a un nosotros-otros, sino que simbólicamente se alimentan de rasgos comunes: historia colectiva, consanguinidad, relaciones intracomunales solidarias o códigos simbólicos. Cabe agregar que cuando nos referimos a consanguinidad no hablamos del parentesco biológico sino de una concepción simbólica que, igual que al interior de una comunidad o grupo étnico, recurre a un lenguaje de parentesco y ascendencia entre los individuos (Dietz 1999:55). Así, las comunidades religiosas reproducen en base a conceptos como “hermano” la recreación de este lenguaje de parentesco y comunidad.

Entendemos por lo tanto la religión como uno de los elementos que otorgan una identidad diferenciadora al grupo. De este modo, pautas establecidas por la religión son las que hacen evidente dicha diferenciación, imponiendo conductas que no solo marcan el comportamiento intergrupales sino también los supragrupales.

Esta identidad colectiva, aparte de sustentarse en la creación de normas conductuales y una delimitación dada por la pertenencia o no al grupo, se sustenta y alimenta en otros elementos básicos en la configuración y fortalecimiento de la lógica narrativa de las religiones: la memoria histórica y, desde una perspectiva más culturalista, la tradición. Sin bien existen diferentes religiones donde este factor se hace más palpable, no resulta erróneo afirmar que la temporalidad, en su representación materializada en la existencia de una memoria histórica colectiva, es un elemento sustentador de los discursos religiosos.

La memoria histórica en la religión no solo crea discursos de un pasado común, sino que se hilvana definiendo pautas de comportamiento y valores, un calendario festivo, la forma de celebrar rituales y el uso de los espacios público y privado. Todo ello, junto a otros rasgos culturales transmitidos generacionalmente, define la tradición. Una tradición donde la religión incide de forma directa haciendo compleja su diferenciación. Esto se hace palpable en aquellas poblaciones, comunidades o países donde religión y Estado han ido de la mano o donde ha existido una religión que se ha impuesto dejando las otras en un segundo plano. Una imposición que con el tiempo define los elementos colectivos. La tradición no solo cohesiona sino que identifica a los miembros del grupo concreto que la reproduce. Un ejemplo paradigmático en el cual la tradición juega un papel (junto a otros elementos) importante es los categorizados movimientos fundamentalistas (Kienzler 2000).

La memoria colectiva se presenta como una forma cohesionadora y regularizadora en las religiones, independientemente de su grado de implicación y expansión. Sin embargo, cuando esta se junta al poder político esa función se hace más evidente. En el marco andino, este papel parece resaltar debido al contexto histórico producido por la llegada de los colonizadores, cuando la religión se presenta directamente como un elemento de imposición y control. Memoria e identidad se confirman, al igual que en otros contextos, como dos elementos que se unen en la religión, y que en la esfera pública actúan como un solo elemento cohesionador. Así, podemos afirmar que el papel determinante de la religión en el ámbito público impedía separar la memoria colectiva de la religiosa, porque esta última aparece como un elemento del poder fáctico y determinante en el devenir de la acción colectiva.

Si aceptamos esta imposibilidad de separar ambos ámbitos y a la vez entendemos que la memoria histórica es sustentadora de un *ethos* social y de la identidad que este asume, el individuo que rechaza esta religión,¹ a través de un proceso de conversión religiosa, adoptará un cambio que va más allá del hecho religioso y que abarcará ámbitos que estructuran sus relaciones cotidianas en

1. Cuando se trata de religiones que son mayoritarias en la comunidad, como el caso del catolicismo en Perú.

la comunidad. De esta manera, las nuevas² religiones que se reproducen en la actualidad en ámbitos reducidos, que son producto de procesos eclécticos o que provienen de otras formas culturales, rompen la relación que la religión ha tenido con la historia y sus acontecimientos. La separación de la religión respecto la esfera de poder (si habláramos de poder indirecto posiblemente deberíamos matizar esta afirmación) ha impedido la asimilación entre una historia laica y una secular. Estas nuevas religiones se desligan de una historia que no los incluye puesto que solo hace referencia a las religiones mayoritarias. Esta posición marca un cambio en la concepción temporal, donde el presente y los actos cotidianos marcan la actitud religiosa. La religiosidad del individuo no se determina por un pasado ni por un futuro asegurado, sino que es la acción en presente continuo. Por lo tanto, vemos como la memoria colectiva e histórica deja de tener un papel legitimizador y sustentador en estas nuevas religiones, mientras se hace del presente el sustento de la identidad colectiva y se remite a un pasado descontextualizado del espacio donde se implantan.

En la alteración de la memoria histórica, la identidad parece quedar sin uno de los pilares que la sustentan. Así, las nuevas religiones representan el sentimiento religioso pero modifican su presencia en el ámbito público y lo delimitan a una vivencia que se configura desde y en lo privado, pareciendo este un elemento que modifica también la función identitaria de la religión. Este nuevo modelo parecía encajar en lo que se ha definido como “religión invisible”, cambios caracterizados según Berger por la pérdida de influencia pública de la religión, al decir de Luckman la religión invisible, aquella que pasa al ámbito privado. La religión deja de influir en la esfera pública de poder delimitando su campo de acción al individuo. Esto permite presentarla como un hecho donde el individuo puede desarrollar formas que no tienen porque reflejarse en su vida pública, a la vez que le marca una conducta rígida. La vivencia de la religión queda recluida al ámbito privado del individuo sin tener que ser conocido por su entorno social. Asimismo, afirma la continuidad de las funciones religiosas, también dentro del ámbito privado. Ello implicaría opacar el cumplimiento de su función colectiva, con lo que se pierden parte de las funciones de cohesión que señalaba Durkheim. Desde esta perspectiva, la religión queda relegada a las competencias en el campo espiritual del ser humano, pero no en el social. Esta disminución de funciones permite el surgimiento de religiones que son mucho más flexibles, conocidas como religiones a la carta (Rubio Ferreres 1998). Berger lo cita como el supermercado de las religiones (Casanova 1994), lo que implica que las religiones deben competir dentro de la esfera del ámbito espiritual vendiendo su producto al consumidor. La religión deja de ser una gran

2. Categorizamos como “Nuevas Religiones” porque en el ámbito en el que se desarrollan tiene una presencia relativamente reciente. No por ello, como religión, no puede estar ligada a tradiciones culturales en otros ámbitos.

institución colectiva para presentarse como un grupo reducido de influencia, pero mucho más estricto en las pautas conductuales que las otras religiones.

La identidad, la cohesión de la comunidad y la memoria histórica son conceptos que deben volver a analizarse frente a la existencia de cambios palpables, que parecían el reflejo del hundimiento de la religión pero son un *revival* religioso. En este proceso, la identidad se sustenta desde el presente y deja en segundo término la memoria colectiva. Sin embargo, tampoco es estrictamente cierta esta afirmación ya que hay detalles que nos impiden confirmar que las nuevas religiones sigan esta concepción que plantean Luckman y Berger pues se trata de religiones que aparentemente se sitúan en el plano privado pero motivan una acción pública que conlleva el reconocimiento frente al otro.³

¿Cuales serían los acontecimientos que determinan esta importancia del tiempo presente? Estamos hablando de religiones nuevas y recién reformuladas, esto significa que la inexistencia de una memoria colectiva como sustentadora no se da propiamente por la inexistencia de ella. A pesar de esto el imaginario colectivo de estas religiones se aprovecha a menudo de los elementos mitológicos y de la reinención de su propia historia en la que ellos son los perseguidos. Al fin y al cabo no debemos olvidar que la religión cristiana tiene dos mil años de andar de la mano del poder pero en sus inicios no podía formarse a partir de la memoria colectiva sino de la resistencia.

Finalmente, hay que señalar que estas diferencias se reproducen en cuestiones concretas. Las nuevas religiones se presentan ante los ojos de la sociedad como elementos de ruptura con las religiones mayoritarias y, por lo tanto, niegan su eficacia. La contraoferta está asentada en la formación de colectivos reducidos, núcleos a primera vista independientes con una interrelación no jerarquizada entre ellos que elimina los grados tan evidentes de la iglesia católica.

Actitudes que se generan desde el eclecticismo y que se asientan en un corpus lo suficientemente sólido como para permitir la flexibilidad que precisa la expansión generalizada de estas religiones, como la Iglesia Pentecostal. Esto permite presentarlas como religiones en las que a menudo no se observa un núcleo situado en un espacio concreto, identificado con un país, sino que la cabeza visible se presenta como un ente abstracto deslocalizado. Religiones que, en un primer momento, se despreocupan del aspecto políticosocial y se concentran en el funcionamiento de sus propios colectivos, rompiendo así con una concepción general de la sociedad. Con relación a estas características, cabe dejar constancia de que cada caso concreto modifica alguno de estos aspectos, evidenciando su flexibilidad, tal y como veremos en el caso concreto de los pentecostales. Es por este motivo que no creemos desmesurado hacer esta afirmación con carácter

3. Pegatinas y carteles en las entradas de las casas son algunas acciones a través de las cuales la comunidad pentecostal procura, justamente, enunciar su presencia en el espacio público.

general. Y es que estos elementos que parecen romper la concepción de religión, en realidad continúan cumpliendo con las funciones que Durkheim otorga a la religión, entre ellas, la función identitaria y la cohesionadora. Delimitan los espacios público y privado de sus miembros y establecen las pautas de conducta para relacionarse tanto con el propio colectivo como con aquellos que no forman parte de él. Por lo tanto, entendemos que estas nuevas religiones no plantean un cambio en la lógica interna de la religión, sino que aportan una manera diferente de dar cuerpo al vivir religioso. Una diferencia en la que se pone en relevancia una de las características innatas de la religión: el ser excluyente. Este elemento de la exclusión se consigue delimitando el ámbito identitario, pero también apoyándose en aspectos diferentes a la memoria histórica colectiva, elemento muy significativo en la diferenciación de las religiones históricas.

La temporalidad y la reciente aparición de muchas de estas nuevas religiones impiden la utilización y sustentación en una memoria del colectivo de creyentes. Además, hay que tener en cuenta que la omnipresencia de la religión católica en la historia de occidente y de Latinoamérica durante los últimos quinientos años obliga y permite renegar de la historia oficial, originando una nueva concepción del tiempo.

Modernidad y secularización. La preparación de un contexto

Esta reformulación de la religión se hace evidente en Latinoamérica a partir de la llegada de las religiones procedentes de la vertiente cristiana del protestantismo, como los pentecostales, siendo la década de los ochenta uno de las épocas más significativas. ¿Cuál es el contexto en el que estas religiones y otras empiezan a tomar fuerza?

La modernidad que durante todo el siglo XX ha ido implantándose en la sociedad latinoamericana⁴ se caracterizaba por la implantación de valores y formas que, tal y como sucedió en Europa, pretendían modificar no solo las estructuras favorables a la productividad sino que abogaban por un proceso de evolución unilineal guiado por la idea de progreso. Esta idea conllevaba sentar la sociedad en los pilares de la razón y la ciencia, comportando una pérdida progresiva de importancia de la religión relacionada con la vida pública y relegarla a una función meramente espiritual y privada.

En el caso concreto del ámbito peruano, la llegada de la modernidad asumida desde las élites sociales choca con la realidad peruana. La historia presenta tradiciones muy arraigadas en la vida cotidiana, sustentadoras de una memoria colectiva que se caracteriza por la resistencia, y en la que el elemento religioso juega un papel relevante en la construcción social de las identidades. En este contexto

4. Con efectos muy diferentes en los países que componen el continente.

parece más difícil poder aceptar la existencia de un proceso secularizador; no obstante, antes de negarlo analicemos qué se entiende por secularización.

La secularización es un proceso guiado por la reproducción de un sentimiento religioso dirigido por las ideas de razón, progreso y ciencia. Estos conceptos implican, en primer lugar, la separación de los ámbitos público y privado y el distanciamiento paulatino de la religión y las esferas de poder, diferenciándose con ello una esfera laica y otra secular. Esto, que en algunos casos se presentó como el fin de la religión, se expresa de forma más efectiva en la pérdida de influencia de la religión en la vida pública. Así pues, el proceso de secularización que conlleva la legitimización del discurso guiado por la razón, la ciencia y la idea de progreso, con todo lo que esto implica,⁵ origina una modificación del propio sentimiento religioso. La idea de una disminución de la religión, que comporta una desaparición en la que triunfa la visión racionalizada de la sociedad guiada por teóricos como Marx y Comte, no parece errónea si previamente no hubiéramos afirmado que estas ideas se asumen desde un sentimiento religioso, donde la fe en el progreso y la razón parecen guiar el devenir de la humanidad. Resulta evidente que cambia el sujeto pero no por ello la forma de dirigirse a él. Los discursos se asientan en un modelo político definido como Estado-Nación, en el cual la religión queda teóricamente relegada por la separación de poderes.

El proceso de secularización parece haberse hecho real en las instituciones peruanas; sin embargo, si puntualizamos un poco más, observamos casos que difieren, como el de las comunidades rurales andinas. Tanto por la persistencia de formas políticoreligiosas como por la fuerza de una comunidad reducida (en número) pero con las estrategias y herramientas de control y organización propias activadas (más allá de las estatales, como sería la policía u otros órganos institucionales), puede decirse que en dichos contextos este proceso no se cumple en toda su dimensión. Esto implica que los procesos de observación deben tener en cuenta estos aspectos que inciden en la vida comunitaria y plantear contextos diferentes de observación y definición. No tanto por que no exista un proceso generalizado de homogenización en los modelos políticos y asociativos sino por el peso de la comunidad, hecho que los distancia de las grandes urbes, como Lima. Es por ello necesario tener en cuenta estas diferencias estructurales entre el espacio público urbano y rural que inciden en la llegada e implantación de estas nuevas religiones y en las herramientas en las que se sustentan para hacer su discurso más cercano y maleable. Por lo tanto, podríamos hablar de diferentes procesos de implantación de la secularización, que en las grandes urbes toma un carácter más institucionalizado y

5. Fueron y continúan siendo conceptos como progreso y razón los que justifican acciones económicas y la existencia de una jerarquización entre las diferentes sociedades humanas que muestran sentimientos paternalistas y prepotentes.

en las comunidades se plantea desde modelos locales. Asimismo, en los barrios que rodean las grandes ciudades compuestos por población de origen rural, el contexto que se desarrolla es particular, tanto en los aspectos sociales, económicos como religiosos parece reproducir un punto intermedio entre el contexto rural y el urbano.

Lo que vemos es que no puede considerarse la existencia de un proceso secularizador evidente en el Perú, y menos en el área andina; sin embargo se observa la proliferación de estas nuevas religiones con un papel cada vez más significativo dentro del ámbito religioso peruano. La modernidad no llega a provocar una total ruptura con las estructuras simbólicas y sociales existentes, pero sí obliga a un replanteamiento y una reformulación. La sociedad, con la modernidad y seguidamente con los efectos omnipresentes de la globalización y sus valores, lejos de ser un ente pasivo, plantea respuestas. Es precisamente dentro de estas respuestas donde incluimos la proliferación de nuevas formas religiosas. Veamos entonces qué comporta la globalización y cuáles son los efectos que se observan en los colectivos locales.

Una respuesta a la globalización: identidad local y nuevas religiones

La globalización se presenta como un proceso económico, político y social que a partir de las pautas definidas por la lógica del mercado se superpone a las formas locales, estableciendo pautas homogeneizantes no sólo económicas sino también sociales y culturales.

Este modelo económico se apoya en los viejos conceptos planteados desde la modernidad. El progreso y el desarrollo apoyan la implantación de un modelo económico basado en el mercado y que, lejos de plantear políticas conciliadoras, enfrenta directamente modernidad con tradición, superpone identidades y comporta situaciones de conflicto social provocadas por los movimientos migratorios y por el choque de intereses e identidades. Esto conlleva situaciones de desigualdad y desestructuración. Nos encontramos, por lo tanto, con un sistema que, basándose principalmente en la idea de productividad, desarrolla una serie de mecanismos que le permiten implantar modelos homogéneos de consumo, tanto material como simbólico. Este proceso atiende la capacidad de reproducir elementos distintos que entren dentro del flexible marco que ofrece. La mercantilización de los sentimientos y de los procesos de identificación del ser humano, transformados en meros productos de consumo donde se indica la forma de uso y el tiempo de duración, permite la proliferación de múltiples formas de identidad y de expresión de los sentimientos. Dentro de estos modelos homogeneizantes, el actor social no es pasivo. A la vez que el sistema se alimenta de los modelos locales, el actor local se aprovecha de las herramientas que ofrece la misma globalización para él mismo proponer. Cabe señalar que el fortalecimiento del actor local no siempre se lleva a cabo a partir de herramientas

propias. La etnicidad, la religión u otros elementos, como la clase social o la lengua, se desarrollan dentro de la globalización, que adquiere una flexibilidad amplia pero, eso sí, con límites intraspasables. Estas formas de identidad desarrolladas en un ámbito local se nutren de conceptos como la memoria histórica colectiva. Así, esta aparece resaltada y reformulada funcionando como elemento cohesionador simbólico social. Una vez que la lógica productiva se rige por la lógica de mercado que favorece la acción individual, el patrimonio cultural y la memoria pasan a ser reflejo de la esencia nacional y étnica y se vuelve un elemento estructurador en un contexto que promueve el individualismo (García Canclini 1989). La búsqueda de identidad individual dentro de un todo cada vez más similar parece solventarse reinventando formas particulares de lo local, dentro de los esquemas globales, a partir de la utilización de las herramientas que ella misma ofrece.

La proliferación de religiones es paralela al proceso que aquí estamos presentando. El surgimiento de nuevas identidades, desde la perspectiva nacionalista, étnica, lingüística, social (muy cuestionada), u otras expresiones culturales, como el deporte o la alimentación (la lista sería interminable), forma parte, junto con las religiones, de las respuestas locales tanto como las que se plantean de forma global. La sociedad de consumo ofrece elementos suficientes para que homogéneamente cada individuo pueda identificarse en una minoría excluyente. Las religiones son una de estas herramientas que configuran identidades reducidas y excluyentes pero siempre dentro de esquemas aceptados.⁶ Por lo tanto, la religión se observa no solo como un elemento significativo para resolver dudas existenciales del ser humano, sino que cumple, como observábamos al inicio, con una función identitaria que se hace más palpable en las nuevas religiones. Eso sí, se originan en ámbitos reducidos que deben ser compatibles con las diversas formas identitarias que permite la sociedad. Así pues, reducen su ámbito de acción pero no dejan de ejercer su respuesta como elemento identitario.

Estas nuevas religiones se plantean como una respuesta más al proceso globalizador. La diferencia con otros procesos de respuesta es que no surgen del propio grupo local sino que forman parte de aquellas herramientas y respuestas que la misma globalización ofrece como elemento autorregulador. Juegan con una propuesta universalista pero que se conforma lo suficiente flexible como para adaptarse al contexto local. Asimismo, muchas de ellas se aprovechan de este contexto para su proliferación y se vuelven, paradójicamente, fuertes grupos de crítica al sistema globalizador y los valores que conlleva.

La flexibilidad de estas religiones se evidencia en su fácil contextualización y asimilación en diferentes contextos y realidades, tanto urbanas como rurales,

6. La "satanización" de diversos grupos religiosos nos demuestra la obligación de estar dentro de unas formas homogéneas que parecen ser flexibles pero son mucho más delimitadoras de lo que se quiere mostrar.

indígenas o criollas y en diferentes grupos socioeconómicos. Sin embargo, esta flexibilidad parece romperse una vez que están instalados en el contexto. La flexibilidad se transforma en un código estricto de conducta y valores que otorga un fuerte sentimiento de identidad a sus miembros. Siendo evidente la voluntad del grupo por diferenciarse y afirmar su identidad, hace uso de unos códigos de identificación fundamentales para la cohesión interna y para protegerse frente al extraño.

La identidad no se sustenta en una información procedente del pasado, como ocurre con las formas de identidad que reproduce la etnicidad o los nacionalismos. En ellos, la cultura y su historia parece tomar un aire esencialista que exalta un conjunto de formas como originarias y propias, siendo a menudo una selección de elementos que no dejan de ser fruto de continuas transformaciones históricas.

La Iglesia Pentecostal se presenta como una de estas respuestas a las formas globalizadoras que se retroalimenta de lo local. De este modo, el elemento que se observa es la omisión de la memoria histórica y colectiva que traían consigo los miembros de la iglesia antes de la conversión. El contexto del cual provienen parece quedar en el olvido, negado en su nueva forma religiosa e identitaria y se deja la historia y la memoria colectiva en un segundo plano, como respuesta a la concepción de volver a nacer. Asimismo, los fieles están obligados a compartir ciertos aspectos de esta memoria colectiva, como veremos a continuación.

Dentro de este ámbito de respuesta nos centraremos en la Iglesia Pentecostal en Perú observando cómo es, cómo se desarrolla y cuál es el resultado que surge de esta adquisición de respuestas externas relocalizadas frente al desquebrajamiento provocado por la modernidad y la globalización.

Identidad, religión y olvido: nuevas religiones en los Andes

El objeto de estudio son las iglesias pentecostales en el área andina y, debido a su estrecha relación, en los barrios de las periferias de ciudades como Lima, donde la población proveniente del interior del país utiliza estrategias identitarias en las que entran en combinación los elementos religiosos y étnicos. Para tal tarea inicialmente realizaremos una breve descripción de las iglesias pentecostales intentando observar aquellos elementos que son más relevantes.

La Iglesia Pentecostal forma parte del gran grupo de religiones protestantes. Esta gran familia en concreto surge de la rama anglicana y más concretamente deriva de los metodistas. Es esta vertiente la que actualmente se sitúa en la vanguardia de las conversiones en América Latina (Cantón Delgado 1999:165-179).

Se caracteriza como otras por ser una religión de adhesión voluntaria que se transforma en una adhesión total a la comunidad con una rígida disciplina. No es jerarquizada sino que fomenta la existencia de líderes que representan la idea weberiana de carisma: los pastores, reproductores de este liderazgo carismático,

adquieren su papel fruto de la revelación y no del magisterio. Esta característica es la que permite el surgimiento aleatorio de iglesias pues la inexistencia de una estructura centralizada no da derecho a ningún pastor a replantear la existencia de otra iglesia. Realizan acciones de proselitismo buscando la conversión de la gente y todo esto va acompañado del “don” que el espíritu santo les ha transmitido, el mismo que se expresa, a menudo, en la capacidad de la curación por la fe que se otorgan los pentecostales (Marzal 1995).

El dogma común a las diferentes iglesias pentecostales es la creencia en los “dones del Espíritu Santo”, hecho que marca su origen y los nombra como pentecostales pues según el cristianismo es el día de pentecostés que los apóstoles reciben las llamas del Espíritu Santo, quien les otorga, entre otros, el don de la glosalia (hablar lenguas). A pesar de que no acepten este nombre que los estigmatiza, es a partir de este elemento que surgen las líneas de la rama protestante y evangélica de acuerdo al grado de intensidad que le otorgan a uno u otro aspecto -lo que hace que entre ellos mismo puedan acusarse de fundamentalistas.⁷ El esquema común es la creencia total en la palabra de la Biblia, el rechazo de imágenes y sacramentos a excepción del bautismo, la religión como experiencia personal, prioridad de la fe sobre las obras a pesar de que estas muestran la vida espiritual del creyente, Jesucristo es el único mediador entre Dios y los hombres,⁸ la Virgen María es Inmaculada pero no es la madre de Dios y, finalmente, se consideran seguidores y fieles del cristianismo primitivo sin añadiduras de los hombres, ni las jerarquías y sus instituciones ni la influencia de la tradición. La organización asamblearia permite la cohesión interna y una amplia independencia en materia económica, ritual y doctrinaria (Cantón Delgado 1999:151-152). Estos son algunos de los elementos que estructuran las iglesias pentecostales; su grado de abstracción nos permite pensar en una comunidad pentecostal en Sevilla, como muestra Cantón, otra estudiada por Kapsoli en su obra *Los guerreros de la Oración* (1994), o en el Cuzco, como se ha podido comprobar con el presente trabajo de campo.

A partir de estas características se observa que el pentecostalismo delimita una forma diferente de ser religioso, pero no tan distante de aquellas que previamente organizaban todos los aspectos de la vida comunitaria. Uno de los elementos que es relevante para lo que nos disponemos a observar es la negación de la influencia de la tradición en el nuevo corpus ideológico. Volver al origen implica negar todo aquello que ha configurado la cultura religiosa comunitaria. A la vez, todo se apoya en un discurso que define la pertenencia

7. El fundamentalismo se entiende como aquella vertiente de una ideología o corpus dogmático que se asienta y pretende, a partir de los textos entendidos como originales, realizar una lectura estricta de los fundamentos del dogma o creencia. Esto define unas conductas y valores invariables respecto al texto que se trasladan a la vida de los seguidores del dogma sin posibilidad de interpretación.

8. En este caso utilizamos el concepto hombre refiriéndonos al ser humano como reflejo de la terminología que se utiliza desde esta religión.

a la iglesia como sinónimo de estar en una nueva vida, habiéndose deshecho de lo que conformaba la anterior. Se produce un cambio de pertenencia de una comunidad a otra, con todo lo que ello implica, principalmente la necesidad de diferenciarse y de hacer evidente su cambio a ojos de la antigua comunidad de origen y también, claro está, de la nueva. Se lleva a cabo así una elocuente redefinición de las formas religiosas y socioculturales.

El cambio producido

En la pentecostal encontramos una religión que trae cambios importantes respecto a las prácticas religiosas preexistentes, y en la que el único elemento en común es la figura de Jesucristo. Consecuentemente, esta religión conlleva de manera implícita una modificación sustancial en los valores comunitarios, sociales y económicos que se traduce en una conducta que parece destruir las vigentes y cuya principal evidencia es la omnipresencia de la religión en la vida de aquellos individuos que forman parte de la comunidad pentecostal. Como vemos, las obras no son básicas pero marcan la espiritualidad del individuo, algo que no se aleja de aquel análisis que planteaba Max Weber sobre la ética protestante: "*les poques ganes de fer feina sont síntoma que l'estat de gracia fa fallença*"⁹ (Weber 1994). Las obras no son fundamentales pero implican un control indirecto de la sociedad o colectivo sobre el individuo, el cual debe constantemente presentarse como un buen creyente frente a la comunidad. Este elemento tiene una función tanto controladora como cohesionadora ya que, a menudo, la obra en la vida comunitaria implica también un replanteamiento de la fe del individuo (Kapsoli 1994:140). Algunos ejemplos de ello son dejar de pagar el diezmo a la iglesia, incumplir con la labor proselitista, no asistir a la liturgia o a otros actos de la comunidad. Esta omnipresencia religiosa no se observa solo en las obras sino que se hace palpable en la delimitación de unas formas y deberes dentro y fuera de la comunidad religiosa. Todo queda traducido en términos religiosos ya que estos grupos dejan de participar en las fiestas locales, reformulando así las formas económicas comunitarias y replanteando la existencia de un sistema de cargos sustentado, entre otras cosas, en la celebración de estas fiestas (Cantón Delgado 1999:438). Negar la autoridad local, no participar en la fiesta trae la desvinculación de forma procesual (y normalmente no violenta físicamente pero sí simbólicamente) de una tradición de vida colectiva que define identidades. Junto a ello se presenta el detalle relevante de potenciar la abstinencia alcohólica, lo que a la vez alimenta la ausencia del nuevo fiel en los contextos donde este se haga presente.

Otro de los aspectos importantes es la autonomía que mantiene la comunidad religiosa. Señalaba F. Barth (1976) que una comunidad debe presentarse como

9. Las pocas ganas de trabajar son síntoma de que el estado de gracia está en declive.

una unidad, establecer límites y, consecuentemente, pautas de relación con aquello que no forma parte de la comunidad y que, por lo tanto, puede influir en la identidad y las formas identificadores del grupo. Esto resulta obvio en la regularización de las respuestas y preguntas que deben hacerse los encargados de la acción proselitista cuando visitan casa por casa buscando nuevos miembros. Kapsoli (1994:113) nos muestra una serie de pautas para enfrentarse a los distintos tipos de personas que pueden encontrarse que, asimismo, contienen una categorización de los diferentes personajes o grupos que van a conocer en su acción divulgadora. Resulta sintomático ver la categorización que se hace de los miembros de otras religiones: los católicos no tienen seguridad en la salvación; los testigos de Jehová constituyen una secta al igual que los adventistas del séptimo día; el objetante está presto a buscar reparos. Desde esta perspectiva se observa uno de los elementos claros de la formación de identidad, esto es, la categorización del otro, que en este caso se reproduce (aunque aquí no lo mostremos) hasta con diez tipos de personas diferentes. Estos grupos delimitan su identidad desde su relación con lo externo, categorizándolo incluso como fanático: un pastor pentecostal categoriza a la comunidad bautista como fanática "porque ignoran".¹⁰

Paralelamente, el funcionamiento assembleario es lo que delimita una identidad dentro del grupo al repartir diferentes papeles y responsabilidades en el funcionamiento de la comunidad. De esta manera se concretiza la idea que expresábamos al inicio: la delimitación de unas relaciones intergrupales y supragrupales. A pesar de tratarse de una forma religiosa que resalta la experiencia personal (en este caso religiosa), delimita una serie de pautas que definen la identidad colectiva. Sin embargo, en principio esta forma no incide en las formas políticas externas a ella. Así, existen diferentes disposiciones respecto a la relación con el comportamiento político de la comunidad, tanto las que defienden la política como una forma de intervenir "en la salvación" de la comunidad, como los que sin oponerse se mantienen distantes. Esta indiferencia frente a la comunidad local y nacional se apoya en la omisión de ambos niveles de comunidad y en la no participación en los mismos. No obstante; el hecho de que no exista una sola voz representativa de la comunidad pentecostal justamente deja abierto su posicionamiento respecto las cuestiones políticas y el apoyo a uno u otro partido. Dentro de este elemento identitario debemos ver cómo influye la memoria histórica en la configuración de esta identidad. Tal y como habíamos introducido al principio, estos grupos parten de la experiencia y la realidad inmediata (Kapsoli 1994:388), modificando el concepto de tempora-

10. Las entrevistas son resultado de una estancia de seis meses en Cusco durante el 2002, cuando se llevó a cabo el trabajo de campo. En este periodo se realizaron seis entrevistas en profundidad y semiestructuradas a pastores de iglesias pentecostales-carismáticas en las que se incidió en el discurso identitario y en la relación con las comunidades religiosas y civiles en la que se ubican sus iglesias.

lidad. La identidad no está sustentada por una tradición, unas formas comunes del pasado, la identidad se sustenta en la acción del presente. El presente queda como único elemento de referencia temporal en estas formas religiosas: lo inmediato es muestra de fe y la fe implica formar parte del colectivo.

En consecuencia, la Iglesia Pentecostal continúa solventando la cuestión identitaria y, por lo tanto, cumpliendo con aquella inicial definición de religión que habíamos planteado, pero en un ámbito reducido. Sin embargo, entre los elementos sustentadores de esta identidad no se observa la utilización de una memoria histórica colectiva, sino que se configura un discurso abstracto que traslada la memoria histórica a tierras lejanas donde se pretende el cristianismo originario. Al proponer esta concepción abstracta de la historia deja a sus miembros sin una memoria colectiva en la que ellos sean protagonistas directos; simultáneamente asumen una nueva que une a la comunidad pentecostal y los aleja por completo de aquellos que hasta entonces fueron su comunidad. Debido a la temporalidad que se plantea, a la vivencia de un presente continuo y al rechazo de la memoria colectiva se produce un proceso en el que la memoria y la identidad, tanto colectivas como individuales, quedan relegadas a un figurado olvido.

Con un proceso de olvido en creación, el siguiente paso es observar el resultado de la entrada y expansión de los pentecostales. Para ello recurriremos a pincelar la historia, hecho que nos permitirá ver algunas de las respuestas locales frente a encuentros y procesos de imposición simbólica, social y cultural y determinar qué hay en común en las respuestas actuales y las que se han suscitado en el devenir del pueblo peruano.

Pasado y presente: una historia para observar el presente

La historia andina se caracteriza justamente por un continuo replanteamiento del hecho religioso. La entrada de religiones externas, principalmente la llegada de la religión católica, ha marcado el devenir de la historia religiosa andina. El proceso surgido con la llegada del catolicismo y todo lo que conllevó su imposición planteó una continua situación de búsqueda de alternativas y respuestas.

Las repuestas surgen como forma de estructurar aquello que con la llegada de los castellanos se estaba desestructurando. El primer ejemplo es el surgimiento del mito del resurgimiento de Inkarrí. Florecido inmediatamente después de la muerte del Inca Atahualpa, este mito se sustentaba en la creencia del reestablecimiento de un orden precolonial, un retorno que debía surgir de la llegada de un nuevo Pachacuti que rompería con el orden establecido por los españoles y volviera a imponer el orden incaico. En este primer caso es evidente que el surgimiento de formas mesiánicas aparece como una respuesta a la pérdida de las formas identitarias del Tahuantinsuyo y la imposición de otras externas. En este caso el elemento histórico juega un papel importante si partimos de que

los Incas tenían una visión cíclica del tiempo que comportaba la creencia en el retorno marcado por el Pachacuti.

Con el proceso de extirpación de idolatrías, empezado por el virrey Toledo y continuado por sus sucesores, se siguen reproduciendo alternativas y formas de resistencia al intento de eliminación de las creencias existentes. Uno de los movimientos que surge es el de Taqui Onkoy, originado a partir de un desequilibrio social provocado por la opresión y dominación colonial. El proceso de extirpación de idolatrías persigue a todos aquellos que hacen ofrendas a las huacas a la vez que las intenta destruir a las mismas (Bernand y Gruzinski 1988). Es el olvido de ellas lo que provoca las desgracias que se están produciendo. Este movimiento critica el olvido de las huacas y promueve el retorno a su cuidado y veneración como forma de lucha contra el poder colonial. Observamos, pues, un proceso similar al que se reproduce con la presencia de las religiones pentecostales. Estos, a pesar de utilizar la globalización como medio de expansión, critican y van en contra de los valores que esta presenta y reformulan la falta de fe en la sociedad en tanto elemento negativo para el devenir y la salvación del individuo.

Otro proceso que parece ser análogo en el pasado y el presente es la extirpación de idolatrías. Este implicaba la observación y descripción de otras formas religiosas que se reproducían al margen de la religión católica, categorizadas como idolatrías. Esta palabra designaba una forma peyorativa de estigmatizar lo que debía ser extirpado. Así, todo lo que los visitantes observaban y categorizaban como idolatría debía ser perseguido y eliminado.

Este proceso parece repetirse, primero en las décadas de los setenta y los ochenta por parte de la iglesia católica y más adelante en nombre de la identidad étnica.¹¹ Se lleva a cabo el proceso de categorización peyorativa utilizando esta vez el concepto de secta. Similar a las formas occidentales de hacer listas de sectas peligrosas, se asume la definición del concepto weberiano y se le otorga un sentido negativo que da carta blanca a una acción contra estos grupos que se presentan como el peligro inminente para el mantenimiento esencialista de formas de identidad y son para la religión católica un adversario que le arrebatara importancia dentro del ámbito religioso.

Lo que observamos es que parece reproducirse una vez más un acto de reformulación religiosa e identitaria. La diferencia es que esta vez dicha reformulación no se basa en la historia y la memoria colectiva pues se trata de una forma procedente del exterior lo suficiente flexible como para adaptarse al contexto andino. Una respuesta que, como veremos a continuación, reproduce formas de organización similares a las de las comunidades andinas permitiendo un

11. Nos referimos a las posturas esencialistas que abogan por la invariabilidad de las formas culturales presentándolas como inmutables y pretenden de ellas la originalidad de las formas precoloniales intactas.

elemento de conexión que facilita la conversión pero que a la vez niega y descategoriza las formas que provienen de la tradición indígena al categorizarlas como erróneas y pretende, por ello, substituir el corpus ideológico que mantiene una comunidad para proponer el que pretende correcto.

El hecho de que la Iglesia Pentecostal organice todos los ámbitos de la vida comunitaria, dé relevancia y poder a la figura del anciano y obligue al cumplimiento de funciones que contribuyen al bien del colectivo no parece tan distante del comportamiento que se reproduce al interior de la comunidad andina, donde lo religioso, impregnado de elementos étnicos identitarios, continúa estructurando la vida política y laboral a través del sistema políticoreligioso de cargos, el mismo que configura a un hombre como *runa* o ser humano ante la comunidad, siempre que este haya cumplido los cargos. ¿Cuál es el resultado de la presencia de una religión que reproduce formas sociales tan similares pero a la vez tan distantes en su justificación?

Nuevas religiones y realidad andina: olvido e identidad

En primer lugar, debe aclararse que la acción de estas iglesias no es la misma en las áreas andinas que en los barrios de las periferias de las grandes ciudades, cuyos habitantes proceden del área andina. Esta diferenciación debe tenerse en cuenta y aquí intentaremos mostrar la relación entre ellas, ya que no podemos olvidar que los movimientos migratorios reproducen formas procedentes de su lugar de origen.

En el caso de los barrios periféricos de la urbe, donde muchos proceden de áreas andinas, lo que encontramos es un conflicto de identidades que consideramos básico para entender la proliferación de estas iglesias allí.

Como nos muestra Turino (1992:442-456), los sicuri puneños en Lima reproducen sus formas identitarias adaptadas al contexto de la ciudad. Esta exaltación de las formas de origen se explica bajo la concepción de vivir en un contexto de frontera de identidades en el cual las concepciones *emic* y *etic* de la identidad entran en juego al producirse el enfrentamiento de identidades en una situación de convivencia. El encuentro directo con formas que se oponen a lo indígena y lo estigmatizan peyorativamente hace que la identidad indígena deba exaltarse frente a la influencia permanente de formas diferentes, como las que se reproducen en una ciudad que se contrapone a la que estos traen consigo. En la recreación de una identidad que se reproduce en las formas simbólicas pero que resulta difícil de reproducir en las formas de vida comunitarias, los orígenes asumen un papel importante pues a ellos recurre la memoria para reproducir identidades. En este contexto la Iglesia Pentecostal es capaz de convivir con la identidad indígena sin sustentarse en ella, cumpliendo la función de restablecer unas pautas comunitarias que, como habíamos observado, no se distancian

tanto de las andinas sino que reproducen los valores comunitarios y las relaciones entre los que forman parte de ella.

Con todo, la Iglesia Pentecostal cumple en el contexto de la periferia de las grandes urbes una función más cohesionadora que identitaria y establece entre sus miembros los valores de la solidaridad, organiza las tareas de la comunidad y establece en el grupo la posibilidad de desarrollar fuera de su contexto originario estrategias similares pero expresadas en formas muy diferentes. En las comunidades andinas parece acontecer lo opuesto. La transformación de las tradiciones y formas identitarias en objetos de comercialización con el fin de ofrecer lo étnico como un elemento turístico parece poner en entredicho la autenticidad que precisa lo étnico para mantenerse como forma identitaria. Es el necesario diálogo con los nuevos actores que intervienen el que parece poner en entredicho el legado histórico. En este contexto, la Iglesia Pentecostal podría presentarse como una forma de distanciamiento de este elemento fruto del proceso globalizador. Otorga una identidad universal dentro de lo local a través de procedimientos globalizadores que plantean formas y valores que se distancian de los que la globalización está imponiendo dentro de las comunidades y que se refleja en esta readaptación turística de las creencias religiosas. Sin embargo, esta iglesia también se presenta como una forma que obliga a modificar las formas de la comunidad andina. La participación en la vida comunitaria es escasa y siempre influenciada por una readaptación desde las creencias pentecostales. La prohibición de beber alcohol, la negación de derrochar dinero en grandes fiestas, no celebrar de acuerdo a un calendario festivo definido eventualmente por la cosmovisión indígena y en otros por el ciclo festivo cristiano son factores que nos permiten observar una negación y modificación de los esquemas que se reproducen en las comunidades indígenas de los Andes. El cambio de valores que permite que la comunidad pentecostal y sus individuos se ubiquen por encima del resto de la comunidad no pentecostal crea conflictos internos de convivencia y asoma la posibilidad de una desestructuración de las formas comunitarias andinas.

Sin embargo, no todas las respuestas implican una desestructuración comunitaria. La persistencia en las comunidades andinas de modelos productivos con relaciones laborales que no se basan en la lógica mercantil, como nos muestra Manuel Marzal (1988:263-285) en su estudio sobre la influencia en las formas de trabajo de la tierra en comunidades marcada por la persistencia de un modelo productivo agropecuarias, nos permite ver que en estas comunidades el sistema globalizado no ha roto con estas formas, sino que estas continúan presentándose como las más adecuadas para el solventamiento de la cuestión alimenticia.

Abogar por un cambio de identidad que conlleve el olvido de una memoria histórica que es pilar de una identidad étnica o nacional no puede aceptarse como una afirmación correcta en su totalidad. La Iglesia Pentecostal camina

entre dos aguas: a la vez que rechaza una tradición que conlleva una ideología y creencia que se extiende al *habitus* de la comunidad asume parte del discurso nacional bajo el modelo de estado nación y su propuesta de identidad nacional. Simultáneamente resignifica este modelo de identidad rechazando todo aquello que en la configuración identitaria se ha definido por la influencia de la tradición católica. Por otra parte, en esa lucha por no dejar de ser indígenas se acepta el modelo productivo y sus relaciones laborales en un primer momento. El sistema de cultivo de las tierras comunales, las rotaciones y repartición definen no solo las relaciones laborales sino que estructuran la comunidad. La participación en los trabajos comunitarios, sin embargo, crea conflictos pues los modelos de comportamiento propuestos por esta iglesia distan de los ritmos de trabajo y las relaciones tradicionales, y poco a poco difieren, tanto por la sobriedad impuesta como por el paulatino encerramiento en la comunidad de la iglesia.

No obstante lo expuesto, entendemos que se trata de un modelo flexible en los inicios de la implantación de una iglesia pentecostal en una comunidad. A pesar de su cordial disposición, esta iglesia continúa premiando una conducta que favorece a los miembros de la misma. Esto implica que en un plazo temporal indefinido, en el que incide la relativa fuerza dentro de la comunidad, se tiende a pautas laborales más individualistas definidas por una lógica mercantil, como recrean los miembros pentecostales en la ciudad de Cusco. Lejos de resultar a vista de la comunidad religiosa como un desempeño individualista, se percibe como la prioridad de aquellos que se consideran semejantes, aquellos que -en sus conceptos- son una sola familia, son "hermanos". Por ello se aceptan las pautas laborales, pero sin aceptar la lógica simbólica que implican.

En este diálogo parece percibirse un proceso de hibridación entre formas externas representadas por la Iglesia Pentecostal y formas locales: una flexibilidad contextual que es una de las características de estas nuevas religiones. No obstante, lo étnico (identificado como Inca e indígena) y lo religioso (pentecostal), como algunas de las respuestas frente al proceso de la globalización, parecen ser incompatibles porque ambas pretenden abarcar el campo identitario local en modelos muy distantes. Sin embargo, no debemos olvidar que en el mercado de identidades, los pentecostales ofrecen la salvación instantánea. Jugando con la lógica de la inmediatez temporal y espiritual, estos individuos entran a formar parte de la comunidad religiosa que, como nos muestra Kapsoli, mueren para nacer de nuevo, pero esta vez asegurándose la salvación, pareciendo solucionar al instante no solo la eternidad sino una mejora socioeconómica.

El sentimiento religioso puede quedar solventado, como también las relaciones sociales e identitarias, con el colectivo cercano. No obstante, la relación con los antepasados, la existencia de un pasado y todo lo que esto conlleva no puede dejarse en el olvido, más en sociedades donde esto aparece como un elemento persistente y estructurador. Esto que hoy parece solucionado con un

discurso en el que se sobrepone la salvación del individuo y no de la comunidad remitiéndose a un presente inmediato deja la puerta abierta para observar el desarrollo de estas comunidades al paso de los años.

No debemos olvidar que estamos refiriéndonos a una sociedad que ha configurado su historia otorgando un papel básico a la religión. Sea en sus formas milenaristas o mesiánicas, la religión fue el caldo de cultivo para movimientos de resistencia a formas impuestas desde el exterior. La religión como legado de las formas precoloniales continúa habitando y organizado las vidas comunitarias, con sistemas politicoreligiosos como el vayaroq, que delimita no solo unas festividades sino que marca las pautas laborales y conductuales dentro de la comunidad. ¿Qué ha cambiado? Lo que observamos en estos grupos religiosos es que continúan organizando todos los aspectos de la vida social de aquellos que forman parte de la comunidad religiosa, pero que solo cogen aquellas formas de la memoria colectiva que les son imprescindibles, como la distribución del trabajo, pero negando su corpus simbólico.

Las consecuencias de esta implantación paulatina de la Iglesia Pentecostal implican, en primer lugar, una hibridación de formas que no solo modifica la vida de aquellos que deciden cambiar sino que influye en la comunidad de origen a la cual pertenecen. En conceptos de identidad, este cambio disminuye la cohesión del grupo originario, donde la respuesta hace necesaria una reformulación de sus formas (una vez más). La entrada de nuevos elementos obliga al grupo a reformularse y adaptarse, exhibiéndose nuevamente un proceso de confrontación de identidades y de respuestas.

Dos modelos que se enfrentan: uno luchando con el peso de una historia de lucha y rebelión que fortalece un discurso identitario muy manipulado desde la institucionalidad y el discurso político, y otro con un presente capaz de oscurecer con la palabra religiosa y un modelo de vida importado (cerrado pero efectivo para muchas personas) una memoria y modelo comunitario heredado, reformulado y adaptado a lo largo de la historia.

Esto nos conduce a constatar que, al fin y al cabo, tanto la reivindicación étnica como la religiosa son procesos de localización frente a lo global Enraizados en lógicas dispares y utilizando diferentes herramientas, procuran solventar la misma cuestión. En este camino, la identidad y la memoria son los pilares de comunidades en continua reformulación y reinención, que en algunos casos implica un olvido, por duro que parezca.

Referencias bibliográficas

- BARTH, Fredrik
1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas
1968 *La construcción social de la realidad* Madrid: Amorrortu Editores.
- BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge
1988 *De la idolatría. Una arqueología e las ciencias religiosas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BORRELL VELASCO, Victoria
1999 "Apuntes sobre protestantismo en Guatemala: familia, escuela y reorganización social". En S. Rodríguez Becerra (Coord.) *Religión y Cultura* Vol. 2 Andalucía: Consejería de Cultura de Andalucía y Fundación Machado, p. 425-432.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
1989 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico D.F.: Grijalbo.
- CANTÓN DELGADO, Manuela
1999 "El culto gitano y los procesos de deslegitimización. Definiciones y competencias". En S. Rodríguez Becerra (Coord.) *Religión y Cultura* Vol. 2, Andalucía: Consejería de Cultura de Andalucía y Fundación Machado, p. 165-179.
1999b "Ética protestante del trabajo y contextos de conversión. Max Weber en América Latina". En S. Rodríguez Becerra (Coord.) *Religión y Cultura* Vol. 2, Andalucía: Consejería de Cultura de Andalucía y Fundación Machado, p. 433-447.
- CASANOVA, José.
1994 "El revival político de lo religioso". En R. Díaz Salazar, S. Giner, F. Velasco (eds.) *Formas Modernas de Religión*. Madrid: Alianza.
- DIETZ, Gunther.
1999 *La comunidad Perpechua es nuestra fuerza: etnicidad cultura y región en un movimiento indígena en México*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- DURKHEIM, Emile
1982 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: AKAL.
- ESTRUCH, Joan
1994 "El mito de la secularización". En: R. Díaz Salazar; S. Giner; F. Velasco (eds.) *Formas Modernas de Religión*. Madrid: Alianza.
- KAPSOLI, Wilfredo
1994 *Guerreros de la Oración. Las nuevas iglesias en el Perú*. Lima: SEPEC.
- KIENZLER, Klaus.
2000 *El fundamentalismo religioso*. Madrid: Alianza.
- MARZAL, Manuel
1988 "Persistencia y transformaciones de ritos y sacerdocio andinos en el Perú". En M. Gutiérrez Estévez (Comp.) *Mito y ritual en América*. Madrid: Alambra, p. 263-285.

- 1995 "Un siglo de investigación de la religión en el Perú" Ponencia presentada en el XVII Congreso Internacional de Historia de las Religiones, celebrado en la ciudad de México en agosto de 1995.

CELESTINO, Olinda

- 1997 "Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 1. Ciclos míticos y rituales". En: *Gaceta de Antropología* N° 13, Granada: Universidad de Granada, p. 59-72.
1998 "Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 2. Evangelizaciones". En *Gaceta de Antropología* N° 14, Granada: Universidad de Granada, p. 47- 62.

RUBIO FERRERES, José María

- 1998 "Resurgimiento religioso vs. secularización". En: *Gaceta de Antropología* N° 14. Granada: Universidad de Granada.

TURINO, Thomas

- 1992 "Del esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los Sikuri puneños en Lima". *Revista Andina* N° 20, p. 442-456.

WEBER, Max

- 1994 *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Traducción de Juan Estruch. Barcelona: Ediciones 62.

*El mojón muyuy en los Andes. Un recorrido por la memoria*¹

Beatriz Pérez Galán

Introducción

En este artículo se analiza el modo en el que la población de Chahuaytiri, comunidad altoandina situada en el distrito de Pisac, a 30 km de la ciudad de Cusco, concibe y ordena el territorio que habita. El ejemplo etnográfico lo proporciona una de las prácticas rituales más extendidas en todo el sur andino peruano: el recorrido de los linderos, conocido en este área como *linderaje* o mojón *muyuy* (del quechua: rodear los mojones). Documentada en el noroeste de la península ibérica ya entre los siglos IX y XII en los pequeños asentamientos de cristianos que siguieron a la expulsión de los musulmanes y generalizada en el siglo XVI a todo el territorio español (Guillet 1998), en las comunidades andinas el recorrido de los linderos es una de las prácticas autóctonas actuales significativamente más complejas y que mejor expresan la territorialidad del grupo (Sallnow 1987, Allen 1988, Radcliffe 1990, Pérez 2002).

Como su propio nombre indica, el linderaje implica el recorrido anual de algunos de los hitos que marcan los límites del territorio comunal. En este evento participan todos los runas² de la comunidad avanzando por el territorio "a un solo pie", esto es, en una fila ordenada según el estatus adquirido por el desempeño de los cargos en la jerarquía cívico-religiosa o *Wachu*.³ El recorrido culmina en Chiuchillani, una pampa situada a 4 500 msnm, en el límite entre los distritos de Pisac, Paucartambo y Qolquepata, donde varias comunidades se enfrentan simbólicamente en una batalla ritual o *tupay*, semejante a otras

1. Una versión anterior de este artículo fue publicada en la revista Antropológica N° 19, p. 365-82 (2002).

2. Voz quechua que designa al ser humano, individuo social con derechos y deberes. En estas comunidades uno de los requisitos para ser reconocido como runa es el del servir a la comunidad mediante la participación en el sistema de cargos.

3. Voz quechua para nombrar el surco de la siembra. En términos amplios, wachu es la metáfora con la que los runas de estas comunidades designan el tipo de organización sociopolítica que se rige por el patrocinio de fiestas (sistema de cargos), como en general una variedad de situaciones cuyo común denominador implica un tipo de ordenamiento.



Foto 1. *Tupay* en la pampa de Chiuchillani, Chahuaytiri, 1996.



Foto 2. Parabienes entre los *wifalas* de las comunidades participantes. Chiuchillani, Chahuaytiri, 1996.

documentadas en el sur andino (Casaverde 1970, Allen 1988, Sallnow 1987, Platt 1988, Urton 1993, Harris 1994).

Para los runas de Chahuaytiri, a quienes pertenece administrativamente este territorio de frontera, esta batalla ritual es la actividad que realizan en el último de los lugares de su mojón *muyuy*. Teniendo en cuenta esto, y aunque ambos episodios forman parte de la misma secuencia ritual, en esta ocasión nos ocupamos de analizar lo que sucede en el trayecto que recorren hasta llegar a Chiuchillani.

En las comunidades andinas las personas encargadas de negociar e intermediar frente a los poderes foráneos son sus autoridades, con quienes nos topamos a cada paso de esta y de otras prácticas rituales destinadas a afianzar la territorialidad del grupo. Como en otros lugares, resultado de una larga tradición colonial, en Chahuaytiri coexisten en la actualidad dos sistemas de autoridad en el mismo espacio geopolítico: por un lado, el sistema democrático impuesto por el gobierno peruano a mediados de los años ochenta y constituido por la Junta Directiva y un conjunto de comités especializados, y por otro, el *Wachu* o jerarquía cívicoreligiosa impuesta por los españoles durante el periodo colonial temprano que se articula en torno al servicio de los cargos.⁴ Sin embargo, y frente al planteamiento dicotómico que a priori se deduce de esta situación, se trató de dos sistemas contrapuestos y excluyentes entre sí, uno de carácter “profano” cuyas competencias podríamos calificar como “terrenales” (Junta Directiva), frente a otro “sagrado” encargado de los asuntos ultraterrenas (*Wachu*). La interpretación de lo que sucede en el linderaje refuerza la idea de un solo sistema de autoridad plural e híbrido resultado de la confluencia de distintas tradiciones ampliamente resignificadas en el contexto cultural andino. El grueso de los datos que utilizamos en la descripción etnográfica corresponde al trabajo de campo realizado en la comunidad de Chahuaytiri entre 1995 y 1996.

El mojón *muyuy*

Aún no había amanecido cuando salimos de la casa de nuestra *wasiyoq*, la señora María, que nos abrazó y derramándonos “mixtura” [confeti] por la cabeza nos deseó un “feliz día de comadres”. Era la primera señal del día festivo [...]. Por los parlantes se escuchaba al Presidente de la comunidad convocando a todos los comuneros a la escuela para hacer el *linderaje*. Los primeros en llegar al lugar de concentración fueron los *varayoq*, con sus séquitos de regidores y segundas, y algunos *kuraqkuna*. Cada uno se fue acomodando en el lugar correspondiente de acuerdo a los cargos desempeñados hasta formar una fila. Al poco apare-

4. Como parte de la estrategia de conquista y para facilitar el gobierno de la población indígena, el gobierno colonial constituyó cofradías y cabildos separados para indios y para españoles. Cada una de estas instituciones estaba compuesta por un conjunto de cargos siguiendo el modelo castellano: Mayordomos y Cofrades en las cofradías, y Alcaldes de Primer y Segundo voto, Regidores, Alguaciles, Jueces de agua y de tierra entre otros, en el caso de los cabildos (Avellá 1934, Bayle 1952, Celestino y Meyers 1981).

cieron los cargos de la Junta Directiva: Santos y Edgar, Presidente y Teniente-Gobernador de la comunidad. Ambos caminaban de un lado a otro para alistar el padrón comunal, la bandera y todo lo necesario para emprender el recorrido de los linderos de este año. En los siguientes minutos fueron asomando el resto de los runas, todos varones, que tomaron asiento a la izquierda de los *varayoa* y los *kuraqkuna*, completando así la fila previamente marcada por aquellos. A la izquierda de ellos en un espacio claramente diferenciado, se sentaron cinco señoras, todas ellas viudas [...]. El Presidente comenzó a pasar lista con el padrón comunal en la mano. Los primeros inscritos eran los *kuraqkuna*: todos presentes. El acuerdo tomado en asamblea era estricto respecto a la asistencia: mínimo un representante por familia bajo multa de diez soles en caso de incumplimiento. Eran los representantes de sus familias. Sólo faltaron doce personas, algunos de ellos aparecieron en los diferentes hitos del lindero y el resto lo hizo al final del recorrido, en Chiuchillani, llevando comida para consumir y también para la venta y el intercambio [...].

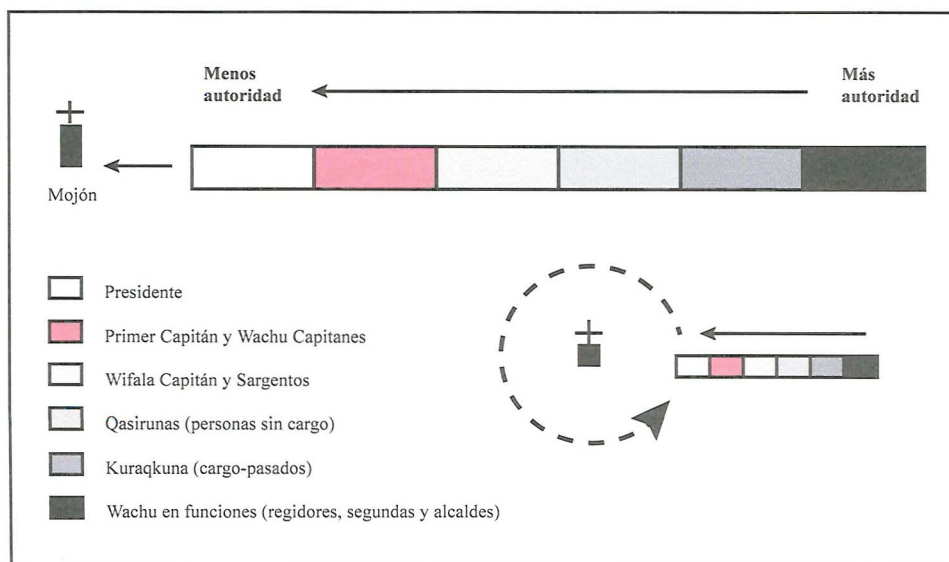
Tras la llamada a lista, comenzó el recorrido de los linderos [...]. En fila de uno comenzamos a avanzar en *wachu*: en primer lugar el Presidente de la comunidad con la bandera peruana, tras él los *Wachu* Capitanes (2) y sus correspondientes Capitanes (7); detrás los *Wifala* Capitanes (2) y sus respectivos *Sargentos*, aún sin vestir sus trajes de gala; después todos los *qasirunas*, mujeres y varones que no desempeñan ningún cargo y, por último, los *Kuraqkuna* y los Alcaldes con sus respectivos séquitos cerrando la fila [...]. Según este orden de marcha, los primeros en llegar a los mojones de piedras eran siempre los *Wachu* Capitanes. En cada uno de ellos repitieron las mismas acciones: arreglo de las piedras que forman el mojón, tras lo cual uno de los capitanes recita tres alabados seguidos por la proclama en voz alta de los hitos de la comunidad. Para terminar, rodean el mojón hacia la derecha dando tres vueltas, seguidos en orden por toda la comunidad [...]. Estas acciones se repitieron en ocho hitos, de los cuales seis correspondían a la frontera con la vecina comunidad de Cuyo Grande [...]. Durante el trayecto nos detuvimos en tres ocasiones para descansar y comer algo. En el primero de los *samanapatas* (lugares de descanso) los *wachu capitanes* fueron los primeros en “hacer el respeto”, es decir, distribuir en orden su correspondiente *yanantin* botella a los demás comuneros [...]. En Paltarumiyoc, ya cerca del final de nuestro recorrido, hicimos una última parada para comer y distribuir trago. Algunas mujeres jóvenes se unieron al grupo en este punto y todos los *wifalas* aprovecharon para calzarse sus monteras y las largas mangas de tela blanca que aparentan ser alas de las huallatas a las que representan. Después de comer, *hallpar* coca y beber trago todos juntos, el Secretario de la comunidad volvió a llamar a lista: todos habían cumplido con el “respeto”, la distribución de trago, y todos estaban presentes. De modo que emprendimos rumbo al último hito, la pampa de Chiuchillani, donde nos esperaban los *wifalas* de otras comunidades vecinas [...] (Diario de campo, febrero de 1996).

El recorrido arranca a primera hora de la mañana de la escuela -situada a unos 3 800 msnm- y culmina en el límite simbólico del territorio comunal, en el lugar denominado Chiuchillani. En esta comunidad el linderaje sucede en “comadres” el jueves anterior al domingo de Carnaval, tiempo de renovación de las autoridades del *Wachu* y de consagración del territorio (Pérez 2002, 2004).

Ese año la fila de todos los runas avanzando ordenadamente por el territorio se detuvo ante ocho mojones de piedras situados en otros tantos lugares significativos del recorrido: Cheqchecancha, Cheqtaqaqa, Llayllipata, Huch'uy-Hukuyri, Wiscachani, Qanchiscrus, Yanakancha, Paltarumiyoy y Chiuchillani. Aunque la lista de estos lugares varía, como veremos, año tras año, todos ellos son invariablemente asociados a los espíritus protectores de los cerros que marcan la geografía sagrada de esta comunidad: *apus*, *awkis* y *ruwales*. El valor atribuido a estos hitos naturales es a la vez causa y consecuencia del tratamiento ritual que se les dispensa durante este recorrido. Dicho tratamiento se traduce en dos grupos de actividades: en primer lugar, aquellas que tienen que ver específicamente con el tratamiento que reciben los mojones en sí, y, en segundo lugar, aquellas que suceden en cada uno de los lugares de descanso que se observan en este recorrido.

El tratamiento ritual de los mojones es tarea compartida por dos de los cargos del *Wachu*: el Primer Capitán y sus *wachu* capitanes que encabezan el desfile (de cuatro a seis por cada sector de la comunidad) y, tras ellos, las autoridades de vara que lo culminan (regidores, segundas, *varayoqkuna*). Los *wachu* capitanes, los cargos que se ocupan de organizar el trabajo agrícola en los *muyuy*s o parcelas de propiedad comunal (siete en esta comunidad), se encargan de portar la bandera peruana encabezando el desfile. Habitualmente este cargo suele ser desempeñado por una persona que ejerce a la vez como Presidente o Teniente en la Junta Directiva, el otro sistema de autoridad, y en esa doble condición es portador del estandarte nacional. Por su parte, cuando los *varayo-*

Figura 1. Orden de marcha del *mojon muyuy* según cargo que se ocupa en el *wachu*.



qkuna, situados al final de la fila, alcanzan el mojón ritualmente arreglado por los capitanes su tarea consiste en rodearlo dando tres vueltas hacia la derecha (*pañaman*), sentido en el que transitan los elementos cósmicos. De hecho, una de las atribuciones constantemente asociadas a los alcaldes de vara es la de caminar *pañaman* portando sus varas de mando. De este modo consagran el valor del elemento rodeado, en este caso concreto, de los mojones que rodean:

Mojón *muyuy* lindero, eso es el Alcalde quien hace dar vueltas en su puesto. El Presidente, el Teniente, ellos son los obligados a recorrer los mojones. Y el Alcalde es quien da tiene que dar *sami*, tiene que decir: "¡Tenemos que movilizarnos todos para recorrer el lindero!".

La Figura N.º 1 ilustra el orden de marcha que los runas observan durante este recorrido:

Dado que en la actualidad Chahuaytiri se extiende por un territorio de algo más de 3 000 hectáreas, es preciso hacer una serie de descansos para beber y comer durante el recorrido. Estos lugares, previamente acordados por los *kuraqkuna* o personas de respeto de la comunidad por haber culminado todos los cargos del *Wachu*, son conocidos como *samanapatas*. En esta ocasión fueron cuatro los *samanapatas* en los que los runas se detuvieron para reponer fuerzas: Cheqchekancha, Wiscachani, Yanakancha y Paltarumiyuq. En el primero de ellos, el Secretario de la Junta Directiva pasó lista a los asistentes sirviéndose del padrón comunal, inmediatamente después los *kuraqkuna*, y tras ellos todos los demás cargos del *Wachu*, aportaron su "respeto": varias botellas de trago que compartieron con el resto de los runas. El consumo de grandes cantidades de alcohol, como el que se produce en el mojón *muyuy*, es uno de los elementos centrales del lenguaje ritual andino. Para los runas esa es la forma en la que las autoridades reciben su *sami*, el tipo de energía vivificante que precisan los seres que poseen un tipo de poder trascendente: caso del cóndor, los espíritus protectores y también de las propias autoridades del *wachu* (Allen 1988:59, Urbano 1992). Esta "fuerza" simbólica que las autoridades obtienen mediante el consumo ritual de alcohol resulta imprescindible para renovar el valor sagrado de los linderos de la comunidad.

De forma sintética esas son las actividades que se realizan en esta comunidad durante el mojón *muyuy*, uno de los escenarios más adecuados para acceder a la construcción cultural del territorio. Las transformaciones experimentadas en la propiedad de este predio, desde la época colonial hasta su reconocimiento como comunidad campesina, ilustran el proceso histórico en el que es preciso ubicar el primer plano significativo que ofrece el mojón *muyuy*, en tanto una de las estrategias utilizadas por la población para mantener el control y la posesión de un territorio continuamente amenazado por los *ayllus* vecinos, por las autoridades locales, provinciales, y por el propio Estado a golpe de decretos.

Recorrido por la historia local

El reconocimiento oficial de Chahuaytiri como comunidad campesina con un territorio de 3 103 hectáreas data de 1991. Sin embargo, los límites del territorio actual son resultado de un largo proceso histórico que refleja las diferentes formas de tenencia de la tierra en el Perú. En ese contexto proponemos ubicar el primer plano significativo del espacio recorrido en el mojón *muyuy*: “territorio de memoria” (Küchler 1993:103) o territorio perdido que es necesario recordar para evitar nuevas fragmentaciones. En juego está la territorialidad del grupo transmitida, año tras año, por las autoridades tradicionales de la comunidad a través de este ritual.

Como consecuencia de la reorganización administrativa introducida en el periodo colonial temprano por Toledo en el Virreinato del Perú, la población indígena fue reducida y reubicada en pueblos de nueva fundación situados en las partes más bajas, fértiles y con fuentes de agua. Como resultado de ello, las punas de Chahuaytiri-Pampallaqta, como se denomina a este territorio en los documentos de la época pertenecientes a la Reducción de San Pedro de Pisac, habrían quedado desiertas y fue necesario dotarlas de mano de obra procedente de *ayllus* vecinos, llamados en los documentos “forasteros sin derecho a tierras”. Gracias a la población trasplantada de los cuatro *ayllus* prehispánicos que figuran en esta reducción (Cuypan, Pumacurco, Qosqo y Colla), estas punas se transforman en una estancia colonial dedicadas a la explotación de ganado camélido y, en menor medida, a la producción de tubérculos, sin especificar de modo preciso su extensión territorial (ADC. IV Repartimiento de Calca, Pueblo de Pisac, 1757, Libro de Contribuyentes de la provincia de Calca).

Las primeras noticias sobre esta propiedad nos remiten al siglo XVI, cuando es entregada por el monarca español a Felipe Tupa Yupanqui, Alonso Titu Atauchi y Juan Marca,⁵ mediante una merced de tierras como recompensa por haber actuado a favor de la corona española en la pacificación del territorio (ADC. Real Audiencia. Leg. 186, año 1727-1808). Sin embargo, tras la primera Visita y Composición de tierras, el Visitador viendo que la familia de Tupac Yupanqui poseía demasiadas propiedades sacó a remate público esta estancia. De este modo llegó a manos del Capitán D. Pedro Güemes y su familia, quienes para 1622 ya tenían establecida una hacienda en estas punas, además de algunas otras propiedades en el Valle de Pisac y en la ciudad de Cuzco (ADC, C. O. Leg. 28, C. 10., F14, 1702). Como se desprende de los documentos, sobre todas las propiedades de la familia Güemes pesaban hipotecas realizadas con diferentes instituciones religiosas, las entidades crediticias más influyentes a fines del siglo XVII y más tarde los terratenientes más poderosos de la sierra peruana. Concretamente en 1757 la hacienda Chahuaytiri pasará a ser administrada por el Monasterio de

5. Todos ellos se reclamaban descendientes del Inca Tupa Yupanqui.

Santa Clara que conservará su propiedad durante casi un siglo (ADC, Intendencia de C. O., Leg. 5, exp. 1, F.2., 1785).

A fines del siglo XVIII la intensificación de las cargas contributivas para la población indígena y los continuos abusos de poder desembocaron en una situación de crisis e inestabilidad política y administrativa que afectó a todo el Virreinato. Las rebeliones de los curacas indígenas y, más tarde, las guerras de la independencia impactaron en las posesiones monacales. Ese fue el caso de esta estancia-hacienda que fue traspasada, por resolución del propio libertador Bolívar, a la Beneficencia Pública (Establecimiento de huérfanos del Cusco). Para obtener un mayor beneficio por la propiedad esta institución prefirió hacer una enfiteusis a favor de la familia Centeno, quienes finalmente se hicieron con su propiedad en 1853. A fines del siglo XIX, la propiedad aparece consignada en los documentos como parte de la dote matrimonial que A. Centeno aporta en su matrimonio con P. Romainville, una de las familias de la nobleza aristocrática y terrateniente más influyentes de todo Cusco,⁶ que la disfrutarán hasta la afectación del predio por la Ley de Reforma Agraria en 1974.

Desde comienzos de la segunda mitad del siglo XX con la irrupción del movimiento sindical, la historia de esta propiedad, en manos de la familia Romainville Alvistur, experimentará un proceso ininterrumpido de invasiones, usufructos incontrolados por parte de los *ayllus* vecinos que, al igual que en todo el sur andino peruano, eran sintomáticos de las transformaciones que comenzaban a gestarse a nivel político. Los *ayllus* aledaños de Ccamahuara y Occoruro, previamente despojados de parte de sus tierras por los hacendados, comenzaron a invadir una parte de este territorio que reclamaban como propio.⁷ De esta época datan los primeros testimonios recogidos de los actuales *kuraqkuna* de la comunidad, entonces pongos y feudatarios de la hacienda. Con gran interés, me relataron lo sucedido en las celebraciones del mojón *muyuy* de aquellos conflictivos años:

[...][Los jóvenes] tienen que saber el nombre de todos los hitos y dónde se daba vueltas; ahora actualmente hacemos un recorrido nuevo porque se entraron a nuestro territorio, por las nuevas leyes [la Reforma Agraria] y como la hacienda era muy grande y los *ayllus* eran muy pequeños, entonces con eso es que se han entrado (Bartolomé Sutta, *Kuraq* de Chahuaytiri, 1996).

A mediados de los años setenta y durante toda la década posterior, algunas de las Cooperativas Agrícolas de Producción (CAP) que se constituyeron en este distrito como resultado de la afectación de los predios por la Reforma recibieron

6. Entre las propiedades de esta familia figuran las haciendas de Angostura, Pukuto, Hap'arkilla, Warkhiña, Huyru, además de varias quintas y casas en el departamento y en la ciudad de Cusco respectivamente.

7. Estas comunidades son en la actualidad las principales oponentes de Chahuaytiri en la batalla ritual que tiene lugar en la última parada del mojón *muyuy* (Sallnow 1987, Allen 1988, Pérez 1999).

el reconocimiento oficial como Comunidades Campesinas e inmediatamente trataron de recuperar parte de las tierras usurpadas por la hacienda Chahuaytiri. Es el caso de la vecina comunidad de Cuyo Grande, que soporta la mayor densidad de población de todo el distrito. Durante los últimos años de la cooperativa agrícola que se constituyó en Chahuaytiri (1974-1988), Cuyo Grande recuperó el sector de Tentarakay de 82 hectáreas. Esta invasión, una de las más recientes, sucedió en tiempo de carnaval, momento en el que se inscribe el mojón *muyuy*. Cuatro años más tarde, en el mismo escenario, Chahuaytiri trató de recuperarlo nuevamente. Santiago Illa, que entonces desempeñaba el cargo de *wifala*, me relató lo sucedido:

Cuyo nos ha invadido nuestro terreno, también en tiempo de la cooperativa, siempre nos han invadido, y nosotros ya estábamos resentidos y por eso hemos recuperado Pampakancha, Viscachani, Wataywasi, Unytoqra [...]. En tiempo de carnaval hemos luchado, yo estaba bailando [*wifala*] porque soy joven, y los de Cuyo estaban pasando con su bandera [por el lindero], y entonces hemos luchado [...] y hemos empezado a tirar como perros: con la honda, piedra, y poco a poco, se han juntado para defender. Hasta las 17:30 hemos bronqueado, y había sesenta heridos de Cuyo y de nosotros doce no más [...].

Fuera como resultado de expropiaciones legales o de las invasiones espontáneas de los *ayllus* vecinos, el territorio de Chahuaytiri se vio reducido en menos de veinte años, los que median entre la afectación del predio por Reforma Agraria (1974) y su reconocimiento como comunidad campesina (1992), a una quinta parte de su extensión inicial (de 14 170 hectáreas a las 3 103 que ostenta actualmente).

La toponimia de los lugares en conflicto coincide en gran medida con la de los mojones recorridos en el mojón *muyuy* descrito en la etnografía de 1996. Concretamente, de los ocho mojones recorridos, cinco limitan con la comunidad de Cuyo Grande. En este contexto, el recorrido de los linderos es la estrategia ritual de la que se sirven los runas de Chahuaytiri para tratar de hacer respetar su territorio. Los *kuraqkuna* o cargo-pasados de la comunidad en su condición de *yachacheq* (los que conocen y conservan la memoria del territorio antiguo son los encargados de resolver cada año cuáles deben ser los hitos a recorrer. Esta decisión será formalizada posteriormente en asamblea comunal por la Junta Directiva y respaldada por el voto de todos los comuneros y comuneras mayores de dieciocho años. De ahí que la relación de hitos a recorrer cada año no sea necesariamente la misma, puesto que no estamos hablando de “los linderos de Chahuaytiri” sino solo de “ciertos linderos”, según la coyuntura histórica exija reforzar la frontera por uno u otro lado. En tiempos de la hacienda se insistía en la frontera con Ccamahuara y Occoruro, los *ayllus* que llevaban su ganado a pastar en el territorio de Chahuaytiri, y en los años noventa se insistía en los límites con Cuyo Grande, la comunidad con la que más conflictos han tenido en los años recientes por invasiones de territorios limítrofes. Desde esa pers-

pectiva, el mojón *muyuy* constituye una estrategia profundamente dinámica y negociada de reafirmación de la territorialidad.

Pero si las fronteras del territorio de Chahuaytiri son redefinidas anualmente mediante el mojón *muyuy*, frente a las comunidades vecinas y en diálogo con ellas, no sucede lo mismo con la lista de mojones que durante el recorrido y después del mismo repiten los *kuraqkuna* a los jóvenes. La relación de esos linderos remite a una cartografía del pasado que unos "tratan de borrar" y otros "deben recordar". Esa es la expresión utilizada por otro *kuraq* de la comunidad, D. Nicanor Pérez, de quien obtuve la lista más completa de hitos significativos que se corresponden con cerros o abras de la geografía sagrada local y que, por tanto, no figuran en la Carta Geográfica Nacional. De los doce lugares que menciona, tan solo tres coinciden con el recorrido de 1996:

[...] Entonces te voy a decir desde el inicio: el mojón *muyuy* empieza en K'umumachay, en la loma de Kanchaorqo, de ahí viene K'umurumiyoy, después vamos a Hualla-hualla-moqo. En Umurumiyoy la piedra está agachada, después Cheqche, en ahí hay una marca en una piedra, una cruz, bien profunda que no se puede borrar [...]. Hay otro lugar, otro hito con Cuyo Grande y también tiene una cruz grande; los de Cuyo quisieron borrar y voltearon la piedra, pero no han podido, y ese lugar se lo han llevado también ellos [...]; después de Cheqche viene Muña-Muña, después Akanaku, Isillikancha, Cheqchekancha, después Cheqtarumiyoy, después Huch'uy Hukuiri, después Wataywasi. Así es y así era [...].

Durante casi dos años traté infructuosamente de señalar en el mapa la ubicación de los mojones que diferentes *kuraq* señalaban en las entrevistas. Finalmente, al reconstruir mediante la tradición oral el perfil aproximado de los linderos de las 14 000 hectáreas que ocupaba la antigua hacienda, me percaté de donde residía el problema. No solamente se trataba de una forma errónea de formular la pregunta por mi parte: "¿cuáles son los linderos recorridos en el mojón *muyuy*?", sino de la apreciación acerca del papel reservado en este ritual a las autoridades, nos referimos tanto a los cargos de la Junta Directiva como a los del *Wachu*.

De los primeros, la comunidad espera que en cada hito hagan el recuento a los jóvenes de los linderos actuales que en su mayoría corresponden a la geografía del conflicto con la vecina comunidad de Cuyo Grande. Mientras, de los *kuraqkuna*, como reactualizadores de la memoria colectiva del pasado, se espera que relaten las historias de cada hito y los *apus* asociados a estos. Ambos relatos remiten a distintos momentos la historia de Chahuaytiri como hacienda. Por lo tanto, se trata de dos listas de hitos diferentes aunque perfectamente complementarias del recorrido: una referida al presente más inmediato citada por las autoridades de la Junta Directiva, y otra, a la historia pasada en boca de los *kuraqkuna*. En conjunto, ambas actúan como una estrategia para recrear el pasado desde el presente y transmitirlo a las nuevas generaciones:

En todos los hitos deben poner las cruces y las flores, y eso están haciendo. Claro que en unos cuantos hitos no han puesto, y todo eso vamos a hablar nosotros (los *kuraqkuna*) en nuestra próxima reunión. Y vamos a exigir que vayan los niños, porque así ya van a saber el nombre de los hitos y los de la Junta son los que dicen los nombres y nosotros también, y ellos [los jóvenes] son los que deben recordar cuantos hay.

Sintomático de la síntesis que se produce entre presente y pasado a través de este ritual es que se trata de una de las escasas ocasiones en las que escuché a los runas de esta comunidad autodenominarse como *ayllu*: “Nosotros, el *ayllu* de Chahuaytiri”. Este término permite reunir en un solo concepto las tres estrategias a las que se refiere F. Barth (1976) utilizadas por los grupos para “naturalizar” su adscripción a un grupo étnico mayor, a saber: biologización (reivindicación de la descendencia del grupo de un antepasado común), historicidad (reivindicación de un origen remoto) y territorialidad (reivindicación de un territorio cuyos márgenes son consagrados ritualmente por el grupo que lo habita).

Desde esa perspectiva, el mojón *muyuy* es además una de las estrategias más eficaces de las que disponen los runas de Chahuaytiri, estancia colonial poblada con forasteros procedentes de otros *ayllus* durante cuatro siglos, para dotar de “esencia” histórica, biológica y territorial su identidad actual. Frente a una concepción esencialista de la identidad étnica como una especie de núcleo duro e inmutable frente a los cambios externos, este ejemplo ilustra que la identidad colectiva de un grupo se construye y se reafirma históricamente a través del contacto con otros grupos. En este proceso, el espacio ritual parece ser una de las estrategias más propicias.

El mojón *muyuy* como negociación con los poderes extracomunales

Del relato etnográfico se desprenden constantes alusiones al Estado, a documentos escritos, banderas y, en definitiva, a un conjunto de elementos que remiten al contexto político regional y nacional. Además, todos ellos aparecen inseparablemente unidos, a veces incluso confundidos, con el consumo ordenado de grandes cantidades de licor, el culto a las cruces y el sentido cósmico en que se recorren los mojones, entre otros aspectos característicos del lenguaje ritual andino. Para Radcliffe, la presencia simultánea de estos elementos sería reflejo de la coexistencia de dos poderes separados y de naturaleza distinta: uno sagrado e ilimitado representado por los *kuraq* y los cargos del *Wachu* que participan más activamente, y otro secular y limitado representado por la Junta Directiva que representa al Estado peruano (1990:591).

La participación simultánea de ambos sistemas de autoridad (*Wachu* y Junta Directiva), que se repite no solo en este sino en todos los demás rituales de renovación del territorio que suceden en carnaval, es sintomática del modo local de concebir la naturaleza de la autoridad. No se trata sólo, al estilo occidental, de

un sistema de organización con una serie de rasgos definidos (número y tipo de cargos, funciones políticoreligiosas que desempeña cada uno) sino de un atributo, susceptible de ser poseído por individuos, dioses y elementos de la naturaleza considerados sagrados, que se realiza a través del territorio (Martínez 1995). De modo que, se trate de los poderosos cerros y de otros elementos de la naturaleza, del cóndor y otros animales, o bien de las autoridades de la comunidad, su capacidad de ejercer poder necesariamente comienza y se realiza a través del territorio. Así que, para los runas de Chahuaytiri, la Junta Directiva y el *Wachu* no constituyen dos sistemas separados y de naturaleza distinta. Es más, en cada uno de ellos coexisten elementos que reconoceríamos como sagrados, junto a otros de contenido más secular o profano. Sirva como ejemplo del carácter híbrido y plural de la autoridad en los Andes, la activa participación de evangélicos en este recorrido en tanto que autoridades del *Wachu* (*Wachu* Capitanes) y, simultáneamente, como miembros de la Junta (Presidente, Vicepresidente, Tesorero).

El papel reservado a las autoridades de la Junta en su condición de *ñawiyuq* (literalmente “los que poseen ojos”, es decir, los que saben leer y escribir) es el de transmitir lo que se puede leer en los documentos oficiales en los que figura el reconocimiento legal de la propiedad de la tierra de la comunidad. En esa medida, su labor consiste en actuar como mediadores frente a las instituciones supracomunales: autoridades del Municipio, Organizaciones No Gubernamentales que implementan proyectos de desarrollo en la zona u otras empresas privadas que desarrollan negocios allí. Asimismo, en tanto que mediadores, la comunidad espera que sean ellos quienes ordenen, de acuerdo a los “usos y costumbres” de la comunidad, el padrón o lista que contiene la relación de todos los comuneros con derecho a voto. Un episodio concreto sucedido durante el trabajo de campo de 1997 ilustra este último aspecto.

Don Edgar Guamán, uno de los primeros evangélicos de esta comunidad, resultó elegido Presidente durante las elecciones de ese año. Como parte de las atribuciones de su cargo se puso manos a la obra para “ordenar” el padrón comunal de acuerdo a la costumbre, esto es, según los cargos desempeñados por cada uno en el *Wachu* de la autoridad:

Este año parece que la gente ya no conocía cuál era su sitio. Ya no había respeto. Desde que he entrado a mi periodo a todos los he puesto en su sitio y donde se deben sentar. En la lista que tengo están de *kuraqrunas* a *qasirunas* y eso es para que se respeten. En la Biblia se habla bastante de lo que es el respeto, solamente es que a nosotros [los evangélicos] no nos gusta hacer cargo. Hacer la Junta y hasta las Capitanías podemos hacer (Edgar Guamán, 30.7.97).

Efectivamente, al observar detenidamente el padrón, nos damos cuenta que aproximadamente los sesenta primeros nombres de varones y mujeres corresponden a los *kuraqkuna* que han terminado su *wachu* en los últimos quince años

(cada año dos parejas *warmi-qari*, una por cada uno de los dos sectores en que se divide la comunidad). Tras estos, figuran los nombres de las autoridades del *Wachu* en funciones y por último los de los *qasirunas*, es decir las personas que no están pasando ningún cargo en ese momento, entre los que figura Edgar.

En ese marco explicativo es necesario ubicar las dos llamadas a lista que hacen las autoridades de la Junta en el transcurso del mojón *muyuy*. No solo se trata de comprobar la asistencia a la que están obligados -bajo pena de multa- todos los comuneros, hecho que por sí mismo no tendría mayor trascendencia. Por el contrario, esas llamadas tienen el objeto de constatar que todos han cumplido en orden con sus deberes como runas, esto es, que han contribuido según su posición en el *wachu* de los cargos con su correspondiente botella de licor, parte central del simbolismo ritual de la autoridad en estas comunidades.

La presencia creciente de evangélicos en todas las comunidades andinas plantea importantes interrogantes respecto a su participación en el desempeño de los cargos: ¿cómo resuelven la disyuntiva entre la prohibición expresa de su iglesia de participar en fiestas, cargos y beber alcohol, y la de la comunidad por el cumplimiento de sus obligaciones como runas? ¿Cómo se hace efectiva la presión de los demás runas para que los evangélicos participen en rituales como el linderaje?

En su discusión en torno a los órdenes morales de la interacción social, Giddens subraya que un análisis adecuado de dicha interacción debe reconocer que su significado es negociado por los actores de modo activo y continuado. En otras palabras, no se trata de la mera comunicación programada de significados establecidos sino que depende del contexto considerado “como elemento integral de la producción de significado en la interacción, no simplemente como un obstáculo para el análisis formal” (1995:106). De modo que para no ser excluidos de la dinámica que regula la vida de la comunidad cotidianamente, los evangélicos de Chahuaytiri hacen uso de un cierto “espacio libre” desde el que negocian su participación en el *wachu* junto al resto de los runas sin contradecir en lo esencial las prescripciones de su fe. Así, nos encontramos que, en tanto que runas -individuos sociales con derechos y deberes en la comunidad-, los evangélicos sólo pasarán aquellos cargos cuyas connotaciones no evoquen “explícitamente” el culto a los santos y a la cruz, al tiempo que el significado de lo que es tildado como un comportamiento “pagano” es matizado por la comunidad sustancialmente. El ritual del recorrido de los linderos, con toda una serie de alusiones al Estado y a un concepto de ciudadanía a través de su bandera, es considerado por los guías espirituales evangélicos simplemente como un “uso”. La señora Kallasi, esposa del primer evangélico de este distrito, confirma esta idea:

Bueno, esos son costumbres de las comunidades, como incaicos es que ellos hacen sus cargos, sus varas, y en carnaval hacen rodeo de su comunidad. Esa parte más bien no es idolatría. Idolatría es cuando hacen a la Virgen, a la Mamacha, el Cruz

Velakuy, esos cargos que hacen fiestitas con sus danzas, eso si es idolatría. Dios no les acepta eso. Lo otro no es idolatría, eso es un deber como un ciudadano, un comunero, un peruano. Es que están cumpliendo con su obligación, y en carnaval con sus *wifalas* salen a rodear sus linderos. Solamente ahí pues cometerán el error de tomar alcohol, después de emborracharse se pelean, hacen cosas, pero nada más; eso no es idolatría [...].

Ante una controversia práctica, como es la que plantea el creciente número de evangélicos en esta comunidad, las imposiciones formales del grupo para que pasen todos los cargos por un lado, como las de su iglesia para que renuncien a ellos por otro, son negociados para conseguir el "ajuste" necesario. Ello les permite participar en el *Wachu* y en los rituales que articulan la red de reciprocidades en esta comunidad y su identidad grupal. Esa negociación no es un problema estrictamente actual ni está exenta de conflicto, como ha sido documentado en otras áreas. Hasta el momento en Chahuaytiri se ha conseguido resolver las tensiones que genera la creciente presencia de este grupo, que a fines de los años noventa sumaban casi el cuarenta por ciento de la comunidad. Sin embargo, la incertidumbre respecto al futuro es un argumento recurrentemente mencionado por los *kuraqkuna* cuando piensan en un posible escenario de una comunidad sin cargos y sin rituales como los del mojón *muyuy*:

Nuestro Taytacha es quien ve cómo caminamos. Ahora la gente ya no quiere caminar, ya no quieren hacer los cargos. ¿Y cómo será después? Todo lo dejarán cerrado, hasta los santos, y cerrarán la puerta, y todo será *ch'in* (silencioso) [...].

Así, el territorio recorrido en rituales como este aparece no solo como una superficie en la que se inscribe la memoria colectiva sino además como resultado de un conglomerado de significados a la vez ordenados y ordenadores de la cosmología que define a este grupo (Cosgrove 1984: 13). De acuerdo a ello, una comunidad sin cargos, o lo que es igual, sin el orden que transmiten al territorio sus autoridades, sería una comunidad sin usos y costumbres, una comunidad silenciosa en la que "todos serían iguales", como en la ciudad. Para concluir este análisis, recapitularemos algunas de las ideas centrales vertidas en las páginas anteriores.

De la descripción etnográfica del mojón *muyuy* se desprende que las acciones analizadas y escenificadas sobre un territorio aparentemente inerte son algo más que un mero reflejo simbólico de la organización de este grupo. Tanto la dirección del recorrido (de lo poblado hacia los límites deshabitados), el sentido de su movimiento (avanzando hacia la derecha) y el arreglo ritual de los linderos del territorio (mediante continuas libaciones de trago) proclaman la existencia de un modo ordenado de concebir su realidad a través del movimiento de sus autoridades por el territorio. Asimismo, en este ritual no sólo se expresan metáforas de jerarquía y relaciones sociales "inscritas" en el territorio. El mojón *muyuy* proporciona el pretexto para que los actores se relacionen y actúen

sobre su historia y también sobre un presente en continua transformación, tal y como se pone de manifiesto con la participación de los evangélicos en este y en otros rituales. De esto se infiere que el recorrido de los linderos constituye en la actualidad uno de los medios más eficaces con los que cuentan los runas de esta comunidad para recrear y transmitir sus usos y costumbres, un cuerpo de conocimientos en el que sustentan su universo simbólico y, por ende, su identidad grupal.

Referencias bibliográficas

Fuentes manuscritas (no publicadas)

Archivo Departamental del Cusco (ADC)

Corregimientos: Causas Ordinarias (C. O): Leg. 28, año 1702, C.10., F14; Leg. 59, año 1779, C12, F.4.

Intendencia (C. O): Leg.1, año 1784, Exp. 1. F.3; Leg. 5. año 1785; Exp., 1, F.2; Leg. 9, año 1786; F.7.

Protocolos Notariales

Fernández Amadeo Baca: Leg. 23, año 1948, F. 240-300.

Manuel Gamarra, A.: Leg. 95, año 1874-75, F. 296V; F.704V.

Chacón García, J.: Leg. 293, año 1685, F.106

Mar y Tapia, P.: Leg. 162, año 1825-28; F. 271V.; Leg. 163, año 1828-35. F932-41.

Cáceres, H.: Año 1969-70, F.190.

Temporalidades, 1767: Libro de Contribuyentes de la provincia de Calca y Lares (7 libros). IV Repartimiento de Calca, pueblo de Pisac.

Registro Público de la propiedad (Cusco):

Expediente de afectación de la hacienda Chahuaytiri, Oficina de Comunidades Campesinas y Nativas, Ministerio de Agricultura, Cusco.

Expediente de expropiación de la hacienda Chahuaytiri, nº 2162, Diario, Tomo 74, F. 182, Registro Público de la Propiedad, Palacio de Justicia, Cusco.

Título de Propiedad de la comunidad de Chahuaytiri, 12260-1992, Diario 112, F.215, Exp. Nº151312260-92, Registro Público de la Propiedad, Palacio de Justicia, Cusco.

Fuentes secundarias

ALLEN, Catherine

1988 The hold life has... Coca and cultural identity in an Andean community. Washington: Smithsonian Institution Press [Traducción al castellano: La coca sabe. Coca e identidad cultural en una comunidad andina. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 2008].

AVELLÁ, José

1934 *Los cabildos coloniales*. Madrid: Sapiencia.

- BARTH, Frederik
1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Madrid: FCE.
- BAYLE, Constantino
1952 *Los cabildos seculares en la América Española*. Madrid: Sapientia.
- BENDER, Barbara
1995 "Landscape: meaning and action". En Bender, B. (ed.), *Landscape. Politics and perspectives*. Oxford: Berg. pp. 1-18.
- CANCIAN, Frank
1965 Economics and prestige in a Maya community. The religious cargo system in Zinacantán. California: Stanford University Press.
- CARRASCO, Pedro
1979 "La jerarquía cívico-religiosa en las comunidades de Mesoamérica: antecedentes precolombinos y desarrollo colonial". En Llobera, J. (ed.), *Antropología política*. Barcelona: Anagrama, pp. 323-340.
- CASAVARDE, Juvenal
1970 *El mundo sobrenatural en una comunidad: Kuyo Grande*. Cusco, Tesis de Maestría. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- CELESTINO, Olinda y MEYER, Albert
1981 *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Vervuert.
- CEVALLOS, Tomás
1974 *Dos haciendas latifundios típicos en el departamento de Cuzco: un estudio comparativo e interpretativo*. Tesis de maestría. Cusco: Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- COSGROVE, Denis
1984 *Social formation and symbolic landscape*. New Jersey: Barnes & Noble Books.
- GIDDENS, Anthony
1995 *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GONZÁLES HOLGUÍN, Diego
1989 (1608) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada quechua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GOSE, Peter
1994 *Deathly waters and hungry mountains. Agrarian ritual and class formation in and Andean town*. Toronto: University of Toronto.
- GUILLET, David
1998 "Boundary practice and historical consciousness in Spain and Peru" Ponencia presentada en el simposio internacional celebrado en Wales: *Kay Pacha: Earth, Land, Water and Culture in the Andes*. University of Lampeter.
- HARRIS, Olivia
1982 "The dead and the devils among the Bolivian Laymi". En M. Bloch & J. Parry eds., *Death & the regeneration of life*. Cambridge: Cambridge University Press.

HIRSCH, Eric

- 1995 "Landscape: between place and space". En Hirsch, E & M. O'Hanlon eds., *The anthropology of landscape: perspectives on place and space*. Oxford: Clarendon Press, pp.1-30.

ISBELL, Billie Jean

- 1978 *To defend ourselves. Ecology and ritual in an Andean Village*. Latin American Monographs vol. 47, Austin: Institute of Latin American Studies/University of Texas [Traducción al castellano: *Para defendernos. Ecología y ritual en un pueblo andino*. Cusco: Centro Regional de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 2005].

KÜCHLER, Susane

- 1993 "Landscape as memory: the mapping of process and its representation in a Melanesian society". En Bender, B. (ed.), *Landscape. Politics and perspectives*. Oxford: Berg, pp. 85-106.

MARTÍNEZ CERECEDA, José Luis

- 1995 *Autoridades en los Andes. Los atributos del Señor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PÉREZ GALÁN, Beatriz

- 1997 "Los andares de la memoria en la construcción andina del espacio". En *Política y Sociedad*, vol. 25, pp. 135-150. Lima.
- 2002 "Autoridades étnicas y territorio. El ritual del 'linderaje' en una comunidad andina". En *Anthropologica*, 19, pp. 365-382, Lima.
- 2004 *Somos como Incas. Autoridades tradicionales en los Andes Peruanos (Cuzco)*, Iberoamericana /Vervuert: Madrid /Frankfurt.
- 2008 "Alcaldes y Kurakas. Origen y significado cultural de la fila de autoridades indígenas en Pisac (Calca, Cuzco)". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, N° 37 (1), pp. 245-256. Lima.

PLATT, Tristan

- 1988 "Pensamiento político aymara". En Albó, X. (comp.), *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid: Unesco/Alianza América, pp.365-439.

RADCLIFFE, Sarah

- 1990 "Marking the boundaries between the community, the state and history in the Andes". En *Journal of Latin American Studies*, vol. 22 (3), pp. 575-594. Cambridge.

RAPOPORT, Amos

- 1994 "Spatial organization and the built environment". En Ingold, T. (ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres: Routledge, pp.460-502.

RASNAKE, Robert

- 1987 *Autoridad y poder en los Andes. Los Kuraqkuna de Yura*. La Paz: Hisbol.

ROSTOWOROSKI, María

- 1983 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SALLNOW, Michael

- 1987 *Pilgrims of the Andes. Regional cults in Cuzco*. Washington: Smithsonian Institution Press.

STOBART, Henry

1995 *Sounding the seasons: music ideologies and the poetics of production in an Andean Hamlet (Northern Potosí, Bolivia)*. Cambridge: Dissertation submitted to the University of Cambridge.

URBANO, Henrique

1992 "A guisa de introducción". En Escalante, C. y R. Valderrama, *Testimonios de los quechuas del siglo XX: Nosotros los humanos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, pp. 7-14.

URTON, Gary

1984 "Chuta. El espacio de la práctica social en Paqaritambo, Perú". *Revista Andina*, N° 2(1), pp. 7-56. Cusco.

ZUIDEMA, Tom

1995 *El sistema de ceques en Cuzco: organización social de la capital del imperio inca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Nuestro pueblo chopcca

Pedro Roel Mendizábal
Marleni Martínez Vivanco

El territorio actual del Perú ofrece una inacabable variedad de manifestaciones culturales, reflejo de la diversidad de los pueblos que lo habitan. Algunos de estos pueblos y sus expresiones se han hecho visibles en época reciente, siendo uno de los más notorios el conocido con el nombre de Chopcca.¹ Con esta denominación hacemos referencia a un grupo étnico altoandino cuyos pobladores son identificados -y se identifican a sí mismos- por ciertos rasgos culturales propios y muy característicos, una ascendencia común y la ocupación continua de un determinado territorio. Los chopcca viven en la región Huancavelica, habitando históricamente en un radio de dieciséis centros poblados entre los distritos colindantes de Yauli (provincia de Huancavelica) y Paucará (provincia de Acobamba). Los miembros de este colectivo denominan a su territorio, sus gentes y sus costumbres como la “Nación Chopcca”, término justificable por cuanto todo este contingente constituye un solo cuerpo de tradición definido en las expresiones sociales, culturales y políticas de un modo de vida que hoy sigue siendo eminentemente rural.

La comunidad chopcca ha sido la primera población con la cual el Ministerio de Cultura, a través de su órgano la Dirección de Patrimonio Inmaterial, ha realizado una labor sistemática de investigación y difusión, apoyando en la necesidad de hacer visible a una población que, a pesar de sus grandes esfuerzos por superar una situación marcada por diversas limitaciones, ha continuado haciéndose un espacio en la sociedad regional de Huancavelica, logrando de este modo su visibilización en el escenario andino. En primer lugar se realizó una

1. La escritura de los topónimos referidos en este artículo, así como del gentilicio chopcca, se ciñe a la escritura usada por la población, que a su vez la recoge de los documentos oficiales con que lugares y nombres son reconocidos. Los demás términos quechuas, desde los nombres antiguos de los pueblos chopcca hasta los vocablos que designan recursos y actividades, se han escrito siguiendo las normas actuales de escritura del quechua establecida por el Ministerio de Educación en 1975, según Resolución Ministerial N° 4023-75-ED.

prolongada investigación, de los años 2007 a 2009, a cargo de la investigadora Marleni Martínez Vivanco; este contacto facilitó la realización de una serie de productos: la colección de discos Chopccam kani (2008), recopilación de música que fue posible por la notable colaboración de la población, y que se convirtió en su época en un éxito editorial; continuó con el documental en formato DVD Chopcca kaymi llaqtayku (2010) realizado a partir de una consulta con la población sobre lo que ellos consideraban las manifestaciones más representativas de su patrimonio, y que se publicó en quechua subtítulo; y el libro Los chopcca de Huancavelica. Etnicidad y cultura en el Perú contemporáneo (2013), que recoge los resultados de la investigación etnográfica y traza una reflexión sobre lo que se ha escrito y practicado alrededor del tema de la etnicidad en el Perú. Por último, fue la declaración de la Cultura Chopcca como Patrimonio Cultural de la Nación, según Resolución Viceministerial N° 106-2014-VMPCIC-MC que fue acompañada por una exposición que incluía fotografías, grabaciones en video y audio, utensilios y artesanía, que dieron testimonio de los diversos rostros que componen a este pueblo tan peculiar, y que ha logrado ser consciente de la importancia de mantener su propia identidad.

Vistos exteriormente como una comunidad rural tradicional, caracteriza a los chopcca una identidad y pertenencia al grupo muy patentes, que habitualmente se pone de manifiesto en una actitud orgullosa, expuesta públicamente y en la toma colectiva de decisiones, como declara el lema huk makilla, huk sunqulla, huk umalla (un puño, un corazón, un pensamiento), muy popular entre los chopcca durante la época de la Reforma Agraria del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, y que desde entonces ha sido adoptado por el grupo como su lema distintivo. Se pueden encontrar algunos rasgos similares de identidad en otras áreas andinas, pero en el caso chopcca la manifestación de su identidad se funda en la ya mencionada ocupación tradicional y continua de un territorio particular y la identificación colectiva con un origen común, lo que autoriza a definir a los chopcca como un grupo étnico. Esta forma de expresar la identidad es poco usual en el panorama de las identidades altoandinas, influenciadas por el proceso de “campesinización” promovido en tiempos del Gobierno Militar y cuya identificación se sitúa entre una identificación local y/o regional y el contingente regional o nacional. La existencia de los chopcca en el actual contexto peruano obliga a reconsiderar algunas ideas dominantes desde mediados del siglo XX sobre la cultura andina, en tanto asumen que se ha dado un proceso de fusión de las identidades locales y étnicas en una identidad nacional única, proceso visto además como necesario y deseable desde la perspectiva nacionalista que ha dominado el pensamiento social peruano.

La definición que se hace de la identidad chopcca como una identidad étnica no proviene, sin embargo, de la observación externa de su actitud, ni es producto

de una hipótesis apriorística. La investigación de campo encontró a una colectividad que había conocido importantes cambios en época reciente, abandonando algunas tradiciones difundidas por todo el Ande: en concreto, las festividades católicas. Dada la escasa bibliografía sobre este grupo cultural, fue necesaria una larga convivencia con la población chopcca para descubrir en la medida de lo posible las razones de tal identidad. La investigación encontró a una comunidad capaz de reinventarse a sí misma en una situación de casi total abandono, incluyendo la guerra contra Sendero Luminoso, de la cual aparecieron en el panorama de Huancavelica como una comunidad autodeterminada que luchaba por encontrar un lugar en la vida regional, lo que les valió ser escogidos por el sector urbano huancavelicano como uno de sus emblemas de identidad. Pero este reconocimiento no implicó un cambio fundamental de su situación; en este punto el objetivo del Ministerio de Cultura ha sido ayudarles a proporcionar, en sus propios términos, una imagen reconocible que pudiera ser manejada por la propia población. Esta fue una de las razones de los registros sonoro, fotográfico y audiovisual, que siguiendo la política del Ministerio de Cultura, debía revertir en primer lugar a la población, con la posibilidad de ser usado a voluntad como los auténticos detentadores de esta tradición cultural.

El trabajo que el Ministerio de Cultura se ha realizado con la población chopcca revela a un colectivo cuya existencia había sido prácticamente desconocida para la sociedad mayor, en momentos en que la sociedad nacional necesita hacer un reconocimiento de su propia diversidad, planteándose como un diálogo horizontal con los pueblos que la componen. Este registro se ha planteado como una carta de presentación ante la sociedad y en base al planteamiento de los términos en que su identidad es manifestada. La participación de la población en este registro ha sido directa, proporcionando información y revisando constantemente los resultados. Es en los registros sonoro y audiovisual donde esta relación se hizo más transparente: en el caso del material sonoro, la propia población decidió qué piezas podían ser registradas y los intérpretes dieron su opinión y orientación sobre la calidad de la interpretación. En el caso del documento audiovisual, se consultó constantemente con la población sobre lo que se consideraba representativo de la tradición local y podía ser registrado, y se buscó reproducir con la mayor fidelidad posible los argumentos presentados por la población respecto de su propia identidad, presentando testimonios en el quechua nativo, tratando de evitar líneas narrativas externas al discurso local, como la voz en off. Se prestó especial atención a los testimonios de diversos pobladores sobre el sentido de su identidad colectiva, y del mismo modo dieron testimonio de sus costumbres ante el público mayor que eventualmente los conocería por este medio. El resultado es un documento polifónico, en el que se congregan diversas voces que conforman el colectivo chopcca, estando la intervención externa limitada al montaje y la traducción al castellano de los

testimonios. De algún modo, se considera que los registros sonoro y audiovisual no son solo productos de un registro del Ministerio de Cultura con la tecnología adecuada al caso, sino que son producto también de la población chopcca participante.

Origen y frontera cultural de los chopcca

Los chopcca aparecen hoy en día como un grupo étnicamente diferenciado porque la particular historia regional ha permitido que mantengan especial configuración. El nombre chopcca no define a una localidad específica -aunque existen en su área topónimos como Santa Rosa de Chopcca o Chopccapampasino a una colectividad: es un gentilicio que refiere al conjunto conformado por los dieciséis centros poblados. El nombre proviene de un fundador mítico o de un grupo de origen, aunque su etimología no es del todo clara. Los relatos orales que se ha podido recoger son mitos de origen, fundamentales en la conformación de una identidad étnica. El relato más difundido cuenta que Chopcca era el nombre de un guerrero indígena de origen étnico anqara² que nunca se sometió a los invasores españoles en el tiempo inicial de la conquista, cuando los ibéricos estaban apropiándose de todo el territorio conocido. Este guerrero fue ejecutado por los ocupantes españoles frente a una iglesia, siendo crucificado “como a nuestro Señor Jesucristo”, tal como relata Federico Soto Huamaní, miembro de la colectividad chopcca. Otros relatos recogidos mantienen esta misma historia en sus rasgos fundamentales, aunque difieren en algunos puntos. Uno de ellos dice que los chopcca descienden de un grupo anqara que huyó del avance cusqueño en su primera gran expansión, entonces al mando del Inca Pachacútec, y se refugió en la parte más alta de Sutupampa, una de las actuales localidades chopcca. Otro relato narra que se trató de un grupo de anqaras que decidió quedarse en una pampa de la zona, donde solían dar batalla a los pobladores originales del actual Paucará. La frase original con que manifestaron su decisión de quedarse fue *chopccakusun chaypiñam huñukusun*: aquí es donde vamos a reunirnos los chopcca. Los relatos orales apuntan, pues, a que este pueblo es originalmente una rama independizada del grupo anqara, que resistió la conquista tanto de incas como de españoles.

2. Anqara: grupo étnico conocido en las crónicas como Angara o Angarays, y según algunos autores de origen chanka, asentado originalmente en la región que corresponde a la actual provincia de Angaraes, de donde esta toma el nombre. Fue conquistada por el Inca Pachacútec y su hijo Tupac Yupanqui en la explosiva primera expansión que siguió a la derrota de los chanka.

Los anqara estaban divididos en dos grandes señoríos o cacicazgos: Asto o Hurin Anqara, de la actual provincia de Huancavelica, y Chaca o Hanan Anqara, entre las actuales provincias de Angaraes, Acobamba y parte de Tayacaja. Al parecer, el lugar de mayor importancia era Acopampa (la actual Acobamba), perteneciente a los Chaca. El territorio sufrió un cambio fundamental con la presencia Inca, que desplazó parte de la población local y la sustituyó con mitmacuna provenientes de diversos rincones del Tahuantinsuyo. El vínculo original con los anqara sigue manifiesto en la relación comercial que los chopcca mantienen con la población de la provincia de Angaraes.

En la historia oral chopcca, tal como es narrada por don Federico Soto, el sistema de haciendas establecido en la Colonia se mantuvo en los siglos siguientes, tras diversas transformaciones políticas y una sucesión de patrones y propietarios, abarcando buena parte del período republicano, hasta una generación anterior a la actual.³ Hacia la década de 1960 el actual territorio chopcca era parte de la hacienda Mayunmarca, propiedad de la sociedad Menéndez y Vidalón Hnos. que administraba un régimen de “pongaje”⁴ a lo largo de un territorio que abarcaba a las actuales localidades de Pumaranra, Chontaka, Paqcho, Parquearwaq y Paucará. Los pobladores cumplían el servicio de pongo por periodos de quince días, rotando entre unos siete pongos por turno, en el que cada uno tenía un tipo específico de trabajo. Según los relatos recogidos, en la población sometida a este sistema se presentaron pequeños pero frecuentes conatos de rebelión dentro de la hacienda que contribuyeron a debilitarla. Tras un proceso de rebeldía que enfrentó a formas violentas de represión, la Reforma Agraria fue la ocasión aprovechada para romper este régimen de explotación laboral. Hacia 1973, tras diversos levantamientos, el predio rústico Chopcca fue cedido gratuitamente a unos 695 adjudicatarios, quienes a partir de esta reivindicación redefinieron su unidad política y cultural.

Antes de la Reforma Agraria, el actual territorio chopcca constaba de diez pequeños anexos o “turnos” dispersos. Después de ella, se generó un proceso de reorganización que también significó un proceso de etnogénesis. Los anexos empezaron a formar pueblos independientes, algunos de los cuales generaron sus propios anexos. Estos nuevos pueblos, emparentados por el origen común y las costumbres, organizaron su economía microregional de autosubsistencia bajo una nueva estructura política. Como parte de esta nueva organización, algunas localidades incluso cambiaron su nombre, según el papel que asumían en esta nueva estructura. Este proceso se coronó con el reconocimiento oficial de la Comunidad Campesina Chopcca por Resolución Directoral N.º 222-81 DR-XII-H del 22 de junio de 1981, inscrita con ese nombre en el Registro Público de Huancavelica. Actualmente bajo este nombre se agrupan dieciséis centros poblados: Tinquercasa, Huachua, Mejorada de Chopcca, Libertadores (antes Wasca) y los anexos de Chopccapampa A y San Pedro de Chopcca, todos en el distrito de Paucará, provincia de Acobamba; y Chuñunapampa (antes Saywa),

3. Es necesario anotar que la memoria colectiva chopcca hace una asociación directa entre la presencia española y el establecimiento del sistema de haciendas, mientras que las fuentes historiográficas indican que la región de Huancavelica fue ante todo uno de los asentos mineros más importantes de la Colonia. Las haciendas aparecieron en esta región hacia las postrimerías del período colonial, no consolidándose como sistema de explotación agropecuaria sino hasta las primeras décadas del período republicano.

4. El término deriva de la palabra pongo, indígena que trabajaba en una finca y estaba obligado a servir al propietario durante una semana, a cambio del permiso que este le daba para sembrar una fracción de su tierra. De este modo, se denominaba “pongaje” al conjunto de servicios de carácter doméstico que se prestaba en la casa del hacendado. En Mayunmarca este sistema se repartía en siete pongos o cargos de trabajo, que incluían el servicio en casa del patrón y el cuidado de los animales de corral.

Chopccapampa B, Ccasapata (antes Iskumachay), Santa Rosa de Chopcca (antes Itañapampa), Ccollpaccasa, Sotopampa (Sutupampa), Pucaccasa (antes Waqtan), Chucllaccasa, Limapampa⁵ y el anexo de Dos de Mayo, en el distrito de Yauli, provincia de Huancavelica. Tenemos aquí un territorio políticamente dividido entre dos provincias, pero identificable como una circunscripción territorial única al tratarse de una comunidad campesina. Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática, la población chopcca es de 9 210 habitantes, incluyendo los anexos, compuesta por un aproximado de 3 000 familias registradas en el Padrón Comunal y distribuidas en un territorio de 10 935.06 hectáreas. La experiencia migratoria, vivida por la mayor parte de la población, no ha generado el despoblamiento que conocemos en otras áreas rurales del país, ni se ha dirigido masivamente a la ciudad de Lima, sino más bien a las áreas rurales colindantes y a la capital regional de Huancavelica, siendo en su mayor parte una migración estacional.

La población chopcca, una de las más desatendidas del país, no recibió suficiente asistencia del Estado ni de organizaciones no gubernamentales. No se establecieron en esta área cooperativas agrarias ni los programas y organizaciones de trabajo colectivo, como Cooperación Popular o A Trabajar Rural, así como tampoco fueron dispuestos en el área representantes de algún poder o instancia estatal, con excepción de la escuela pública y la posta médica en algunos centros poblados. En tales condiciones, los chopcca reorganizaron su propia sociedad, y por tanto su cultura, manteniendo una cohesión social y sentido de pertenencia colectiva que en otras regiones andinas está muy erosionada o es casi inexistente. Los ocasionales conatos de división interna, producto directo de la división política de su territorio en los distritos de Yauli y Paucará, no han hecho hasta hoy en día mayor mella en su sentido de unidad ni en la toma de decisiones y participación en actividades de interés público, que siguen siendo potestad de la dirección comunal que incluye a las autoridades de todas las localidades chopccas. De hecho, esta unidad les resultó muy útil para frenar la única incursión que tuvo Sendero Luminoso hacia 1982, pues la decisión comunal impidió que la violencia política pasara por el territorio chopcca. Así, su sentido de pertenencia basado en un origen común, el hecho de distinguirse como grupo por una serie de señas (vestimenta, costumbres, actitud, relatos de origen, toma colectiva de decisiones) a nivel translocal pero dentro de un área delimitada paralelamente al sistema político formal, permite referirse a los chopcca como un grupo étnico andino, generado autónomamente por la decisión colectiva de mantener su propia y particular identidad.

5. Siguiendo lo mencionado en la nota 1 de este artículo, hemos respetado en la escritura el nombre de los pueblos en los documentos oficiales, por el hecho de ser usados por la población, pero esto se refiere solamente a los pueblos actuales. En los nombres anteriores hemos usado la escritura del quechua establecida en por el Ministerio de Educación en 1975.

En esta reconfiguración del grupo étnico Chopcca, dos factores exógenos han llegado a promover transformaciones que se traducen en el abandono de algunas antiguas prácticas culturales. El primero es la escuela pública, existente en todos los centros poblados del área chopcca, y que sigue la tónica del sistema nacional de educación, aunque se ha aplicado parcialmente y de modo discontinuo una política bilingüe. El segundo factor exógeno es representado por la iglesia evangélica, que desde la década de 1970 ha tenido presencia en esta área. Es posible, aunque no hemos podido comprobar esta hipótesis, que las fiestas católicas hayan estado muy vinculadas al antiguo régimen de hacienda, desmantelado hacia 1970, y el más reciente avance del evangelismo haya sido una forma más de desvincularse de aquel pasado, con el resultado actual de que la mayor parte de las festividades católicas haya sido abandonada o reducida a unas cuantas pocas prácticas, como la presencia de la cruz en la mesa ritual (que incluye el besarla como forma de salutación), y la mención a los santos católicos en algunos relatos orales y canciones tradicionales.

Otro proceso inédito es que los chopcca se hayan convertido en uno de los símbolos de la región Huancavelica, fenómeno explicable cuando se observa la historia y composición de esta región, originalmente creada para viabilizar los recursos de la actividad minera, sustituida progresivamente (pero nunca del todo) por el régimen de haciendas, para dar paso a una sociedad fragmentada y de grandes contrastes. En Huancavelica han convivido zonas dinamizadoras de una economía monetarizada, rodeadas de unidades agrícolas sometidas al régimen de haciendas y parcialmente articulada con estas. Al ser abolido este régimen pasaron a la minifundización, la migración masiva de amplias áreas rurales a las ciudades o al trabajo agrícola temporal bajo el sistema de peonaje asalariado. La población de la región Huancavelica está vinculada a las regiones aledañas, lo que tiene efecto en su conformación cultural. Tayacaja se relaciona con el valle del Mantaro en Junín, la región oriental de Churcampa y Acobamba están vinculadas con Huamanga, y las provincias sureñas de Huaytará y Castrovirreyña tienen una parte importante de su población en Ica. La misma ciudad de Huancavelica ha ido perdiendo los rasgos de identidad de una ciudad mestiza señorial, propios de una época anterior. En medio de este éxodo persisten, con sus rasgos característicos, los grupos campesinos de las provincias de Huancavelica y de Acobamba, las zonas de antiguo poblamiento de los anqara y chopcca que fueron menos perturbadas por la presencia inca. La orgullosa presencia de este pueblo ha encontrado gran aceptación, impensable unos años atrás, de la población integrada y urbanizada.

En resumen, la memoria colectiva chopcca reivindica su antigüedad preinca como una rama independizada de un grupo étnico históricamente reconocido que resalta su carácter autónomo frente a los siglos de dominación por agentes externos. Por eso mismo, ellos reconocen que siendo una colectividad de gran antigüedad, han llegado a su plenitud en época reciente, ya liberados del

régimen de haciendas, cuando han tenido la oportunidad de decidir plenamente su destino y redefinir su propia cultura e identidad.

Calendario festivo de los chopcca

Entre las manifestaciones culturales consideradas representativas de la identidad chopcca, han cobrado gran importancia las actividades del ciclo festivo -que conforman buena parte del cuerpo del documental. Esta elección temática fue el resultado del diálogo con autoridades y pobladores sobre las manifestaciones que la misma comunidad considera representativas-

El ciclo festivo en esta región muestra un proceso común al área andina, que consiste en la adaptación, a diferentes niveles, de las diversas influencias que históricamente se les ha impuesto. En el caso chopcca, esta adaptación presenta caracteres muy especiales: las festividades de origen católico se han visto casi del todo abandonadas, en cambio permanecen las actividades del ciclo productivo y vital, en la que se manifiestan numerosos elementos del pensamiento y rituales andinos. Paradójicamente se trata de los mismos elementos que las anteriores campañas de evangelización católica habían intentado suprimir o asimilar en un proceso de sincretismo dirigido.

En orden cronológico, las actividades festivas que se han registrado son: herranza o santiago (ritual propiciatorio del ciclo reproductivo de los animales que consiste en marcar el ganado), *qachwa* (trilla del trigo y la cebada), *chakmeo* (volteo o barbecho de tierra con *chakitaklla*) y viga *wantuy* (faena comunal de corte y traslado de troncos que serán usados como vigas en la construcción de casas y obras comunales), así como *casarakuy* o matrimonio.

Estas actividades tienen una gran importancia como formas de expresión de la identidad. Dan el marco para que los integrantes de la comunidad expresen sus motivaciones y anhelos y son una forma de promoción de su cultura ante un público exterior. En esas actividades participan todos los habitantes de la comunidad campesina Chopcca, lo que puede verse claramente en las fiestas y faenas del ciclo agropecuario. Son labores productivas ritualizadas que encauzan el trabajo colectivo, tan necesario en las difíciles condiciones de vida en que se desenvuelve este pueblo. Tales actividades son acompañadas por música, baile, comidas y juegos, manifestaciones en las que se expresa mucho del sentir colectivo. Asimismo, en los rituales que componen estas fiestas queda patentizada la correlación entre el mundo humano y el medio natural, concebido este como un universo animado, presidido por las montañas, las lagunas y los ríos, en el que vive y se desarrolla la existencia de la comunidad.

Por último, estas fiestas son el espacio para que los jóvenes solteros demuestren tener las cualidades esperadas por la comunidad, facilitando la elección de pareja. Los varones realizan las labores y juegos que requieren fuerza y habi-

lidad, como el pisado del grano, las carreras de caballos, las corridas de toros, el manejo de los vacunos a ser marcados, el juego del *champatikray* o el notable esfuerzo que supone el viga *wantuy*. Las mujeres muestran su habilidad en la preparación de alimentos, en la atención a los invitados y especialmente en el canto y el tejido, cualidades muy apreciadas entre los chopcca. Son habilidades que cobran importancia como expresión de valores comunes, conscientemente asumidos y públicamente proclamados, impartándose a la nueva generación como tradiciones heredadas de los “abuelos”. Por su lado, el matrimonio marca el momento más importante del ciclo vital, que es la entrada a la plenitud de la vida adulta, con sus responsabilidades y prerrogativas.

Herranza o santiago (marcación del ganado)

Es la festividad de marcación del ganado vacuno realizada alrededor del 25 de julio, y en términos generales es la tradicional fiesta ganadera andina de celebración y señalamiento del ganado. Entre los chopcca celebran el “cumpleaños” de los animales invocando su protección a los cerros protectores y a la Madre Tierra. La faena es realizada por las familias propietarias de ganado, quienes previamente han conseguido cintas de colores que adornarán las orejas de los vacunos marcados y el maíz con el que se harán las comidas de ocasión: mondongo, chicha y *llampu* (harina de maíz usada para embadurnar al ganado y a las personas presentes en el momento más intenso de la fiesta). Como parte de la celebración se hacen pagos a la Pachamama, haciendo una lectura de hojas de coca *kintu* (hoja redonda) para predecir la producción ganadera del año en curso. Además, los yernos de cada familia reúnen los haces de *waylla*,⁶ de uso en diversos momentos de la fiesta.

La fiesta se inicia encendiendo una fogata de paja por cada familia en vísperas de la herranza, como anuncio de la fiesta. Aparecen grupos de comparsa de jóvenes, llamados *pasea*, quienes cantan y bailan alegremente al compás de la *tinya*⁷ y el “*waqrapuku* para la herranza”. Se inicia entonces el *velakuy* (vigilia). En el interior de cada casa que hace el santiago se dispone sobre un manto extendido los elementos que componen una mesa ritual: cintas de colores con las que adornarán las orejas del ganado, maíz cancha y maíz entero, agujas y tijeras, frutas, harina de maíz y golosinas (p.e. arroz tostado). A estos se agregan elementos propiamente rituales, como aguardiente, flores de clavel rojo, hojas

6. Waylla (Deyeuxia eminens). Paja o ichu de los humedales de las alturas. En el área chopcca y en general en esta subregión huancavelicana, esta variante del ichu, fuerte y flexible, es muy utilizada en los rituales ganaderos como parte de la “mesa”, marcador de espacios rituales y adorno de los sombreros de los participantes en estas actividades.

7. Tambor pequeño de doble membrana, cuerpo de madera y parches de piel de animal, que se ejecuta sostenido con una mano y golpeado con la otra con una baqueta. Llamado “caja” en otras regiones del Perú, y confundido en otras con la tarola, suele ser ejecutado por las mujeres como apoyatura rítmica de las canciones en los rituales de corte agropecuario, aunque a veces puede ser usado de la misma manera por varones.

de coca *kintu*, conchas de mar; y elementos duales, como una piedra de colores blanco y amarillo (especie de amuleto para que no falte el dinero), dos recipientes llevando quinua y arena oscura (para propiciar la reproducción de los animales) y *wanzo* o figurillas hechas con grasa de llama que representan una pareja de vacunos. Coronan la mesa los haces de *waylla*. Así dispuesta, la mesa es presentada a la Pachamama y a los grandes cerros o *apus* de la región: Wamanrazo, Qaparikuna, Qatasqa, Razuwillca, Qarwarazu y Waytapallana. Los yernos proceden entonces a moler el maíz almidón para hacer el *llampu*. Los *pasea*, mientras tanto, pasan de casa en casa donde se celebra el santiago, haciendo que los presentes hagan sus respetos besando una pequeña cruz adornada de cintas de colores (en este caso, la cruz está adornada de cintas blanquirrojas usadas comúnmente para las celebraciones patrióticas). En la madrugada realizan el *luci luci* (amanecer), que es el momento en que todos los presentes ingresan al corral alumbrándose con la paja prendida, simulando trasquilar a los animales, con la creencia que así ahuyentarán la “mala suerte” del ganado -es decir, que sea víctima de accidentes o enfermedades- y de paso saludar a este por su día.

En la mañana del mismo día, la mesa con todos sus componentes es trasladada al establo y dispuesta al aire libre, para pedir permiso al Patrón Santiago y a la Pachamama para dar inicio la herranza. Se hace un pago ritual que incluye masticar coca y consumir chicha de maíz. Como parte del protocolo, cada comensal primero deberá compartir la chicha con la Pachamama echando un poco de bebida al suelo. Es la ocasión para hacer un convite a los presentes: instando a todos a participar activamente en la fiesta⁸, se les embadurna la cara con el *llampu* además de adornar con ramas de *waylla* sus sombreros. Los yernos y nueras atienden su rol en esta labor haciendo el *kanchachay*, que consiste en distribuir por las cuatro esquinas del establo los haces de *waylla* y puñados de *llampu* en forma de dos haces entrecruzados, lo que ellos llaman cruz y consideran una representación gráfica del mismo establo. De esa forma se invoca la protección de los animales. Se pasa entonces a la marcación o *vakalaqay*, cuando los jóvenes, incluyendo a los preadolescentes, participan cogiendo, laceando, arriando a los vacunos y agarrándolos por las astas, labores de riesgo en las que los participantes demuestran su fuerza y valor. Toda esta actividad es acompañada por el batir de las *tinyas*.

Es interesante en este marco el relato oral del origen de la Fiesta de Santiago narrado por Santiago Mallqui. Según este relato, un toro vivía en una laguna en el “otro mundo”, al parecer el mundo de las cumbres, donde moran los dioses y posteriormente los santos. En este mundo, Santiago Apóstol, montado en su caballo blanco y blandiendo un lazo de oro, dejó a los patrones San Lucas

8. En el documental (13:40'), la anfitriona dice a los jóvenes que estas deberán participar en la fiesta “comiendo queso”, lo que es una forma figurada de decir que tocarán la tinya, frase con que se ha traducido en este documental.

y Santa Helena para buscar al toro y bajarlo a la tierra, sin pedir permiso de su dueño. En el trayecto, el toro manifestó su oposición a ser llevado porque temía ser rechazado y maltratado por el español, que se burlaría de su aspecto, puesto que entonces el toro tenía los cuernos curvados hacia abajo y su piel no tenía pelaje. El toro en cambio prefería estar con el “natural” (indígena), que lo cuidaría y respetaría. Mientras tanto, el dueño original del toro estaba yendo en su búsqueda y estaba cerca a alcanzarlos. Para que el toro no fuera reconocido, Santiago le dobló los cuernos hacia arriba y le puso pelaje, dándole el aspecto con que ahora se le conoce, y con este aspecto se lo dio al poblador chopcca, que desde entonces celebra al ganado vacuno y a Santiago, su patrón protector.

En esta historia, que es protagonizada por un santo católico pero muestra una concepción del mundo muy propia, el toro aparece como un animal nacido de la geografía local. De hecho, en las canciones de marcación o toro *pusay*, se dice que sus padres originarios son el toro de piedra y la laguna de las alturas. Así, el *waylla*, traído de las alturas, es usualmente considerado un pasto bueno para el ganado y forma parte del ritual necesario para el aumento del ganado. En consonancia con este origen, el toro prefiere ser criado por el poblador nativo que por el patrón de origen español de actitud prepotente y despectiva. Y es un regalo del “otro mundo” traído por el patrón Santiago, un mediador entre este mundo y el de las alturas.

***Qachwa* (trilla)**

Es la cosecha de cebada y trigo y el pisado para la separación del grano, actividades del ciclo productivo realizadas entre mayo y julio al interior de cada centro poblado en la cual pueden participar voluntarios de los poblados de toda el área chopcca. Entre los chopcca, la *qachwa* trasciende el carácter de faena para convertirse en una fiesta que proporciona el marco para el cortejo y eventual compromiso entre los jóvenes casaderos, protagonistas del cortado y apilado de los haces de cebada. Esta labor es compensada por un convite entre los *ayni* (colaboradores) del pueblo que han participado en la faena comunal. La parte central de la *qachwa* es el pisado de la cebada hecho por los jóvenes (se considera que esta labor es más segura y limpia para la obtención del producto que si se hiciera con caballos). Ataviados con su mejor ropa, los varones pisan rítmicamente las espigas cosechadas y sacan el grano, al compás de las canciones entonadas por las *pasñas* (jóvenes solteras, algunas de ellas prometidas de los presentes) y los conjuntos instrumentales de bandurria, rondín, pingullo y *tinya*.⁹

9. Bandurria: Instrumento de cuerda de la familia del laúd compuesto por caja y mango. Cuenta con unas doce cuerdas repartidas en los cuatro órdenes de tres cuerdas de los laúdes. Rondín: armónica de boca de origen europeo incorporada a la música regional al parecer hacia mediados del siglo XX. Pingullo: se distingue de la quena por tener la embocadura en pico con un canal de insuflación que incluye una lengüeta. Se solían hacer de madera o caña, pero el pingullo usado aquí es de tubo de PVC, con dos orificios cerca del extremo distal del instrumento y uno detrás. Se toca como flauta de

De tiempo en tiempo, se deja esta actividad para descansar y hacer el pago de rigor a la tierra, consumiendo coca y licor. Este es además el momento para desarrollar dos competencias de fuerza. La primera es el *sachachutay*, en que los jóvenes o *maqtas* forman dos filas enfrentadas, agarrándose entre sí los que encabezan cada hilera, y siendo jalados ambos por sus respectivos grupos. La segunda es el *waylas* o *champatikray*, también llamado *kuchuscha*, que es la lucha entre dos contrincantes sobre las parvas del cereal trillado, empujándose y golpeándose con los codos hasta que uno de ellos caiga. La *qachwa* y los juegos a ella asociados son ocasión para que los jóvenes puedan demostrar su valía ante el sexo opuesto. También lo es para el acercamiento erótico por medio del juego clandestino del *kullukunakuy*, o simulación del rapto de la muchacha por el joven, quien la llevará a un lugar solitario, para intentar una relación amorosa más seria, siempre que la muchacha acepte al pretendiente. Para demostrar que ha actuado con decoro, el pretendiente deberá tener cuidado de regresar a la muchacha a su casa antes de que los padres se den cuenta de su ausencia.

Chakmeo (preparación de la tierra)

Parte del ciclo agrícola es la preparación de la tierra previa a la siembra. En la comunidad campesina Chopcca esta labor se hace siempre con la *chakitaklla*, el clásico azadón de pie andino que se considera más adecuado que el arado o el tractor para estos menesteres en los suelos de ladera. Siendo esta una labor muy esforzada y que usa exclusivamente fuerza humana, requiere de una organización comunal eficiente, en este caso a cargo de un mayordomo que convoca a parientes y amigos de diversos centros poblados. Se trata, además, de una labor ritualizada pues se trabaja en una naturaleza que se concibe animada, por lo tanto se debe pedir permiso a la Pachamama y a los *apus* haciendo en un altarcillo una pequeña mesa con un manto tejido que sirve de soporte a una pequeña cruz, acompañada por velas y la *chakitaklla* que será bendecida. Durante los descansos se ofrece coca, *tuqra*¹⁰ y alcohol a los participantes. El *chakmeo* se acompaña por una música especial de violín y bombo, muy rítmica, que favorece la coordinación colectiva.

Viga wantuy (carga de viga)

Esta es quizás la faena-festividad más notoria del área chopcca. Aunque no sea exclusiva de esta zona, se puede decir que en ella se encuentran resumidos los valores de los chopcca como pueblo. Se trata del traslado de troncos de aliso o eucalipto de los pequeños bosques cercanos a los pueblos para la construcción

una mano, con los dedos índice, cordial y pulgar de la mano izquierda, mientras la derecha toca la tinya. Esta formación, común en la sierra del norte, es más bien excepcional en la sierra sur (INC:1978).

10. Llipta o cal usada para liberar el alcaloide de la hoja de coca. Está hecha de cenizas de ramas de quinua.

de las futuras viviendas, puentes, casas comunales u otras obras públicas. Esta labor se suele hacer entre el 18 y el 20 de agosto; y la convocatoria para llevarla a cabo es notable, incluso ha sido anunciada por la radio de la capital distrital de Paucará los últimos años.

El viga *wantuy* se inicia con un protocolo dirigido a los principales encargados de la fiesta, los agentes y los subalternos o inspectores, autoridades encargadas del orden y la seguridad en el área chopcca. A cada una de ellas se sacrifica dos llamas escogidas, macho y hembra, cuya carne será parte del convite general. A su vez, agentes e inspectores agasajan a los participantes con la comida especial para esta ocasión y participan en los pagos rituales de rigor (coca, cigarro, trago y chicha de cebada), mientras que sus esposas preparan para los participantes una merienda especial que llevarán como fiambre. En la noche del primer día se realiza una reunión en la plaza del pueblo con todos los presentes, autoridades y participantes, apropiadamente vestidos. Ante los asistentes se presentarán los jóvenes *pinkulleros*, que tocan el pingullo y la *tinya*; cada uno de ellos debe demostrar su habilidad para tocar y cantar, pues animarán la faena del día siguiente. También ese día se hace una mesa ritual en la que se colocan las hachas y los lazos para ser consagrados ante una cruz que besarán todos los asistentes. En horas de la madrugada del día siguiente, los grupos van a las zonas donde están los árboles que serán cortados, encabezados por un *pinkullero* y al son de los *harawis* entonados por las mujeres. Una vez derribado el tronco, es atado a otros más pequeños a modo de travesaños, llamados *kirmas*, que dan al tronco mayor el aspecto de un gran espinazo y permiten su traslado. Los hombres alzan el largo y pesado tronco colocando los *kirmas* sobre sus espaldas; este no debe ser maltratado ni, en la medida de lo posible, tocado, pues es considerado mujer (*alisunay warmi*). Cada grupo es encabezado por los cargos del Delantero Mayor, Delantero Menor, Lazocapataz y *Maizo*,¹¹ cuya responsabilidad compartida es hacer llegar al tronco a su destino. El Delantero da ánimos con palabras de aliento, exclamadas rítmicamente, para que los cargadores sigan esta pesada labor. Los cargadores responden con la exclamación *¡brrrrash!*, como expresión de aliento. En los momentos de descanso, los cargadores serán atendidos por sus Delanteros con alcohol y coca. Esta labor es difícil y riesgosa, pues el peso del árbol puede hacerlo caer sobre los cargadores, generando lesiones y fracturas. Este elemento de riesgo hace que el viga *wantuy* sea una actividad con tanta convocatoria: el individuo capaz de cargar esta viga, manteniendo con entereza su peso, es considerado un “buen hombre”, capaz de acometer con

11. Los Delanteros mayor y menor están encargados de dirigir a los cargadores en todos los aspectos del traslado: corte del árbol, atadura de las *kirmas*, traslado y cuidado de tronco. En sus manos está la responsabilidad de que el tronco llegue en buen estado a su destino. La diferencia entre mayor y menor es únicamente funcional -la labor es compartida, pero el menor estará a cargo del monitoreo de la faena si el primero no puede asumir esta responsabilidad. El Lazocapataz es el guardián de la sogá o lazo con el que el árbol es lazado, arrastrado y levantado. El *Maizo* contrata a los músicos *pinkulleros*. Su nombre viene de la quechuización de la palabra maestro.

carácter las labores y dificultades futuras. Para los jóvenes solteros esta es, por supuesto, otra ocasión para mostrarse ante las muchachas casaderas, llamadas en esta ocasión *azucarchas*.

Los troncos son llevados a Tinquercasa. Antes de entrar a este pueblo se hace un descanso para celebrar un concurso de *pinkulleros* seleccionados por su habilidad para tocar y cantar. Terminado el concurso y declarado un ganador, se entra al pueblo hasta la plaza misma y se presentan las *kirmas*, ya desatadas de los troncos, a la antigua iglesia local. Los troncos son puestos de pie en el atrio de la iglesia, incluso se les coloca sombreros, para que presenten sus respetos a la iglesia, como otros cargadores más, que agradecen a Dios el que no haya habido accidentes que lamentar. Se inicia entonces el *wankakuy* o baile zapateado que celebra el fin de esta labor. En este momento se puede observar al grupo chopcca como un solo pueblo, reunidos varios miles en la plaza de Tinquercasa. También vienen pobladores de los distritos cercanos de Paucará, Huayanay, Yauli y Lircay, con todos los cuales los chopcca están históricamente emparentados.

Casarakuy (matrimonio)

El matrimonio es quizás el momento más importante del ciclo vital chopcca. Marca el paso de la edad de dependencia al de la vida adulta, con diversas prerrogativas y responsabilidades en la participación comunal, en el sistema de cargos y en las fiestas, instancias en las que participan personas con capacidad de decisión y dignas de respeto. El matrimonio debe ser una decisión formalmente concertada por las partes involucradas, pues se espera que una vez la unión sea establecida no pueda ser rota. La ruptura de un matrimonio, aunque no esté expresamente prohibida, es considerada reprobable.

Los jóvenes se consideran casaderos entre los dieciséis y los veinte años, después corren el riesgo de ser considerados "solterones". Esto explica parcialmente la necesidad de los jóvenes de participar en las fiestas y mostrar las cualidades atribuidas a cada sexo. La elección de pareja, facilitada por la participación en las fiestas del ciclo productivo y por las diversas estrategias de que se valen los varones para cortejar a una posible cónyuge, debe terminar en un compromiso mutuo. Se procede entonces al pedido de mano o *yaykupakuy*, que consiste en comunicarle sus deseos, primero a los padres del joven y luego a los de la muchacha, para que ambas familias acuerden los términos de la relación. Los progenitores se aseguran -tras una larga conversación y reiteradas preguntas a los jóvenes- que están dispuestos a esta unión por el resto de sus vidas. De ser la respuesta positiva, se hace el *librincha* o elección de la fecha para el matrimonio. Se evita celebrar esta ceremonia en los días de lluvia, que pueden indicar que la unión será desgraciada (se asocia la lluvia y el llanto). Se da un plazo para la convivencia previa de la pareja, y para evitar el "pecado del concu-

binato” se dispone que esta convivencia sea de máximo seis meses, aunque este tiempo puede variar.

Los padres deben buscar a los padrinos, cuya labor será ocupar el lugar de los progenitores en la orientación de la vida conyugal y familiar de los futuros esposos. Esta búsqueda es difícil porque este papel implica trabajo y tiempo invertidos por los padrinos en la pareja. Luego que la *pasña* (muchacha) vuelva temporalmente a su hogar, el *maqta* (muchacho) y su familia piden formalmente la mano de la mujer a la familia de ella, dándole en pago unos veinticuatro pares de cuyes. La aceptación de esta dote dará inicio al rito matrimonial. Los padres del novio buscarán al padrino para ofrecerle cuyes, bebida y coca; el padrino convocado buscará a un *pachaqipi*y (cargador de ropa), quien llevará la ropa de la novia, ofrecida por los padres del novio, y a un *capataz* que llevará la dote de cuyes a la casa de la novia. En el trayecto a la casa de ella, los reunidos harán tres veces un *quintuchi* o reparto de coca entre los presentes, aprovechando esta ocasión para aconsejar a los padrinos y padres sobre su labor futura. La entrada a la casa de la novia se acompaña de saludos muy corteses. Las familias hacen entonces el *uran*, durante el cual cada una de ellas vestirá con trajes tradicionales al cónyuge de la otra familia.

Luego se celebra el matrimonio propiamente dicho con la ceremonia del *warmiurquy*, en que autoridades y padrinos, reunidos en casa de los padres de la joven durante la noche, dan sus admoniciones a los novios sobre las obligaciones de la vida conyugal ante la cruz y la siempre presente mesa con coca y cigarrillos, a cuyos lados están los futuros esposos. Al terminar esta ceremonia, despuntando ya la mañana siguiente, los padrinos, autoridades y mayores dan sus bendiciones. Después de un desayuno preparado por la recién casada, se procede a decidir la fecha del matrimonio en el registro civil y/o religioso, en el local municipal, a cargo del alcalde local, o en la iglesia, de existir en el lugar, y siempre ante a las autoridades locales, sujetándose a las ordenanzas del Código Civil del Estado peruano. La ceremonia establece muy claramente que el matrimonio implica una alianza entre las dos familias involucradas, bajo la tutela de los padrinos, quienes ritualmente sustituirán a los padres en su labor de orientar a los esposos. Al ser los jóvenes declarados esposos, los padrinos cortan simbólicamente la relación de estos con sus padres, haciendo el ademán de “cortar” o desunir sus manos cogidas.

Este día es de baile, al compás de una tonada característica de matrimonio, cantada por los asistentes e interpretada con violín y bombo. En este ambiente se hace el convite ante el *killi*, estandarte de tela roja al que se han cosido juguetes que invocarán la buena fortuna de la pareja de recién casados. El baile se prolonga hasta la noche. Más tarde, el padrino lleva a los esposos a un pequeño recinto especial para hacer el *puñuchi* (“dormir”) o simulación de la consumación del matrimonio, como una primera prueba de que la unión matrimonial será sólida.

A lo largo de este pasaje, la pareja está parcialmente vestida y es vigilada sólo por un testigo o *anca*. Consumada la prueba, proceden a competir en vestirse lo más rápido posible, como indicador de quién será más responsable y capaz en la futura vida doméstica. Saliendo del recinto y saludando a los presentes, estos procederán a atenderlos. La flamante esposa preparará y dará a los comensales una sopa de paico, conocida hierba aromática, bajo la vigilancia del padrino que comprobará de esta manera si la mujer tiene habilidad para cocinar. A los recién casados se les hará bailar, preparándolos así para los futuros compromisos sociales en la comunidad. Al día siguiente, la familia del esposo sacrificará una llama, alpaca u oveja para que la esposa cocine su primera comida con mucha carne. Por la tarde los esposos visitarán las casas de los padrinos, o *wasikay*, para recibir los regalos voluntarios que estos les obsequien para su vida de casados. Es preciso considerar que hasta entonces los cónyuges no han dormido por tres noches. Pasada esta larga ceremonia, la mujer empezará a vivir en casa del varón, hasta que construyan una casa para la pareja.

Frente a las numerosas leyendas que se han tejido sobre las relaciones de género y el matrimonio en los Andes, es importante destacar que en el documental que da origen a este artículo ofrecemos un registro de primera mano sobre el rito matrimonial andino, explicado por los pobladores en sus propios términos. En este ritual extenso y formalizado se expresa el interés en una unión matrimonial duradera y estable, producto del acuerdo mutuo entre las familias, sin dejar de lado la decisión misma de los cónyuges. Vemos así expresadas tanto las expectativas del conjunto social como los anhelos de los recién casados.

La artesanía textil

Este es el aspecto más conocido de la cultura chopcca y el que mejor los identifica. La especial vistosidad de su artesanía le ha valido ser imitada por otras localidades de la región e ingresar al comercio de la ciudad de Huancavelica, convirtiéndose hoy en la artesanía textil característica de esta microrregión. Con todo, la demanda de estos productos está generando una progresiva transformación de esa actividad tradicional. Aunque sólo unos pocos maestros tejedores, como Marcos Reymundo Escobar o Simeón Quispe Reymundo, tienen una significativa distribución de productos fuera de su zona originaria, para varias familias esta actividad ha sobrepasado el nivel de complemento de una economía de subsistencia para convertirse en una fuente comparativamente importante de ingresos.

La producción textil chopcca se dedica fundamentalmente a la creación de prendas de vestir, que además tienen el papel de identificar a la colectividad. El uso de estas prendas tiene significados muy precisos en esta sociedad, indicando desde el estado civil hasta el estatus etario y generacional e incluso revela algo del carácter del propietario. El atuendo chopcca es esencialmente el típico

traje rural andino aparecido entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX, que en el caso de los varones es un conjunto de piezas de cordellate y bayeta¹² negros, sujetadas y adornadas con diversos accesorios multicolores de pequeñas dimensiones. Por lo general, estos accesorios lucen remates de vistosas trenzas y borlas que permiten ceñirlos al cuerpo. El diseño básico de estas prendas, siempre de trama muy ajustada, consiste en disponer sobre un fondo neutro (negro o blanco) una gran profusión de diseños simples y coloridos, con los cuales se cubre de modo regular todo el espacio disponible. El traje de la mujer, que no usa casi accesorios, está adornado en cambio con franjas de encajes, cintas, blondas y/o lentejuelas multicolores cosidas sobre las prendas básicas. Los chopcca son uno de pocos grupos andinos que no usa cotidianamente el clásico poncho andino; en cambio los varones llevan una especie de esclavina o ponchillo de antecedentes prehispánicos llamado *luykus unku*. En el caso de la mujer, esta prenda, de similar antigüedad, es la *lliclla* andina y sus variantes locales. Además de estas diferencias fundamentales, el diseño de la vestimenta chopcca tiene principios similares para ambos sexos: el uso del *chumpi* o faja, que se recomienda llevar lo más apretado posible, según declara la señora Dominga Crispín, para tener la fuerza necesaria para acometer las duras labores del ciclo agrícola; el sombrero o *chuco*, con ala frontal levantada y decorada, al igual que la copa, con aplicaciones de botones, lentejuelas y mostacillas o *piñes*, que componen diseños a modo de mosaico; y el calzado tradicional o *siqu*, tipo llanque (calzado cerrado que deja libre el empeine) de cuero de llama cosido con lana multicolor.

Para la producción de estas prendas, la textilería chopcca se vale de la mayor parte de modalidades del tejido artesanal andino, según el tipo de prenda que se fabrique: el telar de dos, tres y cuadro pedales, hecho de madera de eucalipto, para las bayetas, mantos, sábanas y frazadas; la *callwa* o telar de cintura, que permite un mejor tensado de los hilos y un control más minucioso del proceso de tejido, usado para la mayor parte de los accesorios de hilo fino y tenso (*chumpis*, *watanas*); los palillos para los tejidos de punto llano (chullos, *makos*, escarpines, medias y chuspas) y la técnica de crochet para prendas de trama más abierta, como las *wallqas*, que se colocan encima del *chumpi* para decorar la cintura. Actualmente se usa la máquina de coser mecánica para unir y decorar las piezas con aplicaciones. Se incluye también la aplicación de elementos cosidos a las prendas (botones y cintas) en la decoración de sombreros, ponchos y mangas de los sacos. De especial interés son las borlas, que adornan el remate de diversas piezas y en las cuales los chopcca han desarrollado una notable perfección. Las de tipo *paicha* son borlas compactas, redondas u ovaladas, en las que se pueden reproducir intrincados diseños reconocibles de los mismos tejidos. Las de tipo *rumpu* tiene forma de campana, colocadas como remate de cintas, hondas,

12. El cordellate es un tejido basto de lana, generalmente de ovino negro, en cuya trama son apreciables los cordoncillos alienados en forma de espiga; se usa, por ejemplo, para hacer pantalones. La bayeta es igualmente un tejido basto de lana, sin relieve y de trama más floja y abierta.

chullos o cinturones. Por último, están las borlas llamadas *challchas*, hechas a crochet en forma de espiral compacta, que adornan el remate de las *wallqas*.

La estética textil chopcca desarrolla el contraste cromático sobre fondos uniformes negros, azules, rojos o blancos, y pequeños motivos de colores vivos, llamados *pallay*, que cubren toda su superficie, en una especie de horror al vacío. Este particular colorido es una constante en los accesorios de la ropa masculina y los mantos femeninos, y se puede decir lo mismo de la decoración de los sombreros y las guaracas u hondas, o las borlas que rematan diversas prendas. Una parte de estos *pallay* son los diseños abstractos muy conocidos del área andina; pero los más notables y usados hoy son los diseños figurativos que representan de modo muy esquemático a diversos animales y plantas locales, a los que se ha integrado figuras de animales exóticos y vehículos mecanizados, como camiones o helicópteros, que van acompañados de los nombres de estos elementos, de modo similar a una cartilla de lectura. A su manera particular, el diseño chopcca representa e invoca al mundo conocido como un universo animado, celebrando la totalidad de seres vivos que en él habitan, conjunto que se va ampliando a medida que incursionan en el mundo exterior a su región. La constante recreación del diseño habla de una sociedad y una cultura capaces de adoptar elementos culturales externos para integrarlos a su propia idiosincrasia.

Conclusiones

El proyecto Cultura Chopcca nació del interés de la Dirección de Patrimonio Inmaterial y de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Huancavelica del Ministerio de Cultura por investigar las expresiones culturales de una colectividad del Perú poco conocida, teniendo como objetivo no solamente la difusión de los resultados del registro etnográfico sino, y ante todo, facilitar la presencia de esta misma población en la gestión de los resultados. La manifestación de su identidad étnica, demarcada por acusadas características culturales, por un sentido común de pertenencia asociado a un origen común, a un territorio de ocupación continua, y a un conjunto de costumbres compartidas, se condice con una organización muy eficaz, que permite la toma de decisiones legítimas y una acción organizada en todo nivel. Estas características ayudaron a cumplir con rapidez los objetivos del proyecto, y permitieron que en los resultados del mismo haya estado presente la gestión directa de los chopcca.

Este tipo de proyectos tiene pocos antecedentes en la investigación antropológica, o en la implementación de registros de patrimonio cultural inmaterial realizados en el Perú. El hecho mismo de tomar el universo cultural de un grupo en particular como objeto de estudio es un desafío que no se ha abordado en décadas, con excepción de la investigación sobre grupos amazónicos. A partir de esta experiencia, que se espera reproducir, el Ministerio de Cultura, inició una nueva forma de labor de investigación, promoción y difusión del patrimonio

cultural inmaterial, dando en la medida de lo posible la voz a la población que practica y mantiene vigente tal patrimonio. Los resultados del proyecto están conociéndose recién a escala nacional y será necesario ver las consecuencias de esta interacción en la población interesada. Por lo pronto, se puede afirmar que esta relación con las instancias del Ministerio de Cultura ha ayudado a reformular positivamente la imagen de los chopcca ante la sociedad nacional. Es de esperar que estos resultados sean también una llamada de atención sobre la necesidad de estudios culturales en el Perú, así también respecto a la importancia que siempre ha tenido el factor étnico en la definición de las poblaciones que componen el país.

Referencias bibliográficas

- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto
1992 *Etnicidad y estructura social*. México: CIESC.
- FERRÚA CARRASCO, Freddy
1992 "Los Anqara y los Kiwares de Caja Espíritu (identificación étnica en las fiestas, ofrendas y vestidos)". En *Ayacucho a 500 años de la conquista de América*. Ayacucho: Universidad nacional de San Cristóbal de Huamanga, Comisión permanente del V centenario del descubrimiento de América, pp. 67-88: ill.
- FLORES ESPINOZA, Javier y Rafael VARÓN GABAI, editores
2002 *El hombre y los Andes: Homenaje a Franklin G. Pease*. Lima: IFEA / PUCP / BCP/ Fundación Telefónica.
- KYMLICKA, Will
1995 *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: PAIDOS.
- LAVALLEE, Danièle y JULIEN, Michèle
1973 « Les établissements Asto à l'époque préhispanique ». En *Travaux de l'Institut français d'études andines*, N° 15(1). Lima: IFEA.
1983 *Asto: curacazgo prehispánico de los Andes centrales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SILVESTRE ESCOBAR, José
2008 *Estudio económico-social y educativo de la nación Chopcca*. Volumen I. Huancavelica: Edición del autor.
- STEWART, Julian H., editor
1946 *Handbook of South American Indians. The Andean Civilizations* (Vol. 2). Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.

El rito festivo: del qichwariy al llamatumachiy en la microrregión Occollo, Ayacucho

Leonor Miluska Muñoz Palomino

Canción de la llama

Alejandra José Candiote es una *sallqawarmi* (mujer de la puna) con la que me une una gran amistad. Ella vive en Pitupata, una estancia ubicada en el ámbito donde realicé parte de mi investigación etnográfica, entre los 4 500 y 4 850 msnm. La estancia pertenece a la localidad de Santa Fe, Comunidad de Tunsulla (distrito de Paras, provincia de Cangallo, en el norte del departamento de Ayacucho). En enero del año 2006 visité a Alejandra y al despedirnos, después de haber pasado una breve temporada en su casa, me dedicó una canción alusiva al *qichwariy* y al *llamatumachiy* con estas palabras: “Amiga Miluska, le cantaré algo de nuestra costumbre, para que al escucharla pueda recordarnos. Es una canción que narra el viaje que realizamos a la *qichwa*, para subsanar las carencias alimenticias que aquí en la puna tenemos. La cantamos en el camino y luego al volver, en el *llamatumachiy*, al compás de nuestra *tinya*, tocándola con la *saksaquita*”. Veamos qué dice esa canción:

Mayu killalla chayaraqamuptin

Al llegar el mes de mayo

Julio killalla chayaraqamuptin

Al llegar el mes de julio

Tulluchallayñan sustikachakkan (bis)

Ya mis huesitos tiemblan de miedo¹

Mayladomanmi chakichakusun

Hacia dónde encaminaremos los pies

Chayladomanmi chakichakusun

Hacia ese lado encaminaremos los pies

Ongoychamanchu,

Chincheroschamanchu (bis)

A Ongoycito o a Chincheritos²

1. Traducción tentativa.

2. Ongoy y Chincheros nombrados con cariño. Ongoy es un pueblo de la provincia de Chincheros, departamento de Apurímac, muy conocido por el maíz que produce, similar al de Ollantaytambo, en Cusco. Chincheros es la capital de la provincia del mismo nombre.

<i>Umampachupachan waskachayuqlla</i>	Solo con mi soguita hecha con colita de cabeza ³
<i>Chumpisuyuchay costalchayuqlla</i>	Sólo con mi costalcito demarcado con un cinturón ⁴
<i>Qarway warmitan wachakamusaq⁵</i>	Una mujer de color amarillo oscuro ⁶ me pondré al hombro
<i>Qurichukchatan sillwitamusaq</i>	A una de pelo de oro ⁷ la cruzaré entre mi hombro y mi axila
<i>Paisanachayta uywallasaqmi</i> <i>Patrunchallaywan sufrimusaqmi</i>	Criaré a mi paisanita Con mi patroncito voy a tener que sufrir
<i>Wayrap⁸ sumunta amuykullaspay</i>	Reteniendo en la boca la esencia del viento
<i>Vintup⁹ sumunta amuykullaspay</i>	Reteniendo en la boca la esencia del viento
<i>Qayaqmarkuta kaniykullaspay</i> <i>Ayamarkuta amuykullaspay</i>	Mordiéndolo el <i>marku</i> ¹⁰ amargo Reteniendo en la boca el <i>marku</i> para el desfallecimiento ¹¹
<i>Asuriy muleroy, suchiriy asnero (bis)</i>	Ponte a un lado arreador de mulas, retírate arreador de asnos
<i>Ñuqaraq pasasaq, ñuqaraq chutasaq (bis)</i>	Yo pasaré primero; yo, alargaré mi camino ¹²
<i>Karun tambuchay karun jornada (bis)</i>	Lejos está mi tambo ¹³ , lejos está el lugar al que tengo que llegar en esta jornada ¹⁴

3. Se refiere al pistilo del maíz, comúnmente llamado pelo de maíz.

4. Se refiere al costal que sirve como unidad de medida en el *qichwariy*.

5. *Wachakamusaq* podría ser traducido también como "voy a parir", pero por el contexto no es así.

6. Del color del maíz con el que se hace la *llipta* o mazamorra que se toma con leche.

7. Se refiere al color brillante de los pistilos del maíz.

8. Por *wayrapa*.

9. Por *vintupa*.

10. Planta de sabor amarga.

11. Traducción tentativa.

12. Literalmente: yo jalaré primero.

13. Lugar donde todo se adquiere por trueque.

14. Literalmente: lejos está mi jornada.

<i>Tambuchallayman chayaykullaspay</i> <i>Jornadachayman chayaykullani</i>	Cuando llegue a mi tambo Cuando haya llegado al lugar al que tengo que llegar en esta jornada
<i>Qayaq markuta amuykullaspay</i> <i>Aya markuta kaniycullaspay</i>	Reteniendo en la boca el <i>marku</i> amargo Mordiendo el <i>marku</i> para el desfallecimiento
<i>Carretirachay kuchuchallampi</i> <i>Tupanarinikuni camionetawan</i>	Al rinconcito de mi carretera Nos hemos encontrado con una camioneta
<i>Empresawampas chukanarikuni</i>	Hasta con una empresa he chocado
<i>Kunekta kuchumpin formaykullawan</i> (bis)	Me hizo formar al rincón, hacia la zanja
<i>Utusta tikatan tomaykullawan</i> (bis)	Me ha tomado una fotostática ¹⁵
<i>Chaymi ñuqapaqa litrati faltanchu</i> (bis)	Por eso a mi no me falta el retrato
<i>Posporu qarapi, cigarro qarapi</i>	En la cajita de fósforo, en el envoltorio del cigarro ¹⁶
<i>Maylado tiendapi, chaylado tiendapi</i>	En cualquier tienda, en esa tienda
<i>Agosto killalla chayarqamuntin</i> <i>Setiembre killalla chayarqamuntin</i>	Al llegar el mes de agosto Al llegar el mes de septiembre
<i>Kaymi chichamal, kaymi cerveza</i> (bis)	Esto es chicha, esto es cerveza
<i>Invitariwan masukupa yakuta</i>	Me anda invitando agua de <i>masukupa</i> ¹⁷
<i>Invitariwan tuyka yakuta</i> <i>Wamanripa yakuta invitariwan</i>	Me anda invitando agua de <i>tuyka</i> ¹⁸ Agua de <i>wamanripa</i> ¹⁹ me ha invitado

15. Por fotografía. Asimismo, es probable que *utusta* sea foto y *tikatan* la onomatopeya del sonido (tic) de la cámara fotográfica al ser disparada.

16. En ambos aparece la figura de la llama.

17. Planta medicinal.

18. Planta medicinal.

19. Planta medicinal para aliviar el dolor de estómago.

<i>Masukupa yakuta invitariwan</i>	Agua de <i>masukupa</i> me ha invitado
<i>Chay cariñuyuq patronachayqa</i> <i>Chay cariñuyuq paisanochayqa</i>	Con ese cariñito mi patronita Con ese cariñito mi paisanita
Arwi corralpi invitariwan <i>Simpay corralpi invitariwan</i>	En el sinuoso ²⁰ corral me invitaba En el trezado ²¹ corral me invitaba
<i>Watay quntaylla vidapasasqayta</i> (bis)	Juntando la vida que he pasado todo el año ²²
<i>Qurichukchaman agradecikuspa</i> (bis)	Agradeciendo al de pelo de oro ²³

Introducción

La vida de los *sallqarunakuna*, los habitantes altoandinos, depende principalmente de la crianza de llamas y alpacas; si bien antes las primeras eran la especie más relevante, hoy son las alpacas. La crianza de camélidos no solo es el eje de su economía sino también de los aspectos sociales, políticos y culturales, que se crean y recrean en la vida cotidiana para dar continuidad a sus particulares condiciones de reproducción. El *qichwariy* es considerado, por sus propios actores, como una parte importante de la crianza de llamas y alpacas, y ellos mismos remarcan su sesgo masculino. A diferencia de las demás actividades llameras y alpaqueras, el *qichwariy*, es responsabilidad casi exclusiva de los varones y de los aliados que estos tienen: las llamas, pero no de todas, sino exclusivamente de las *urqullamakuna* (llamas machos). Solo en circunstancias excepcionales participan las mujeres, y de ellas generalmente las solteras, cumpliendo tareas como el cuidado de las llamas, la preparación de alimentos y el canto.

El *qichwariy* expresa la relación de complementariedad económica que los *sallqarunakuna* mantienen con los *qichwarunakuna*, habitantes de la zona intermedia andina, dentro de una racionalidad marcadamente dual y materializada en un viaje de los primeros, desde la *sallqa* a las localidades ubicadas en el piso ecológico *qichwa* con fines de trueque. En los últimos años, se ha incorporado en este proceso la transacción monetaria, pero supeditada al trueque. Así, se vende y se compra por el trueque, y el dinero es empleado para equiparar las diferencias del valor de los productos.

20. Traducción tentativa.

21. Traducción tentativa.

22. Traducción tentativa.

23. Se reitera la alusión al maíz.

La microrregión Occollo está conformada por 28 *sallqa* (localidades altoandinas), pertenecientes a nueve comunidades de tres distritos y dos provincias. De estas, ocho fueron tomados como unidad de análisis por representar al conjunto ubicado en una misma altura, y por definir, en gran medida, la dinámica social del ámbito de estudio. El mejor conocimiento de las ocho localidades ha permitido estudiar lo que en términos generales es el ciclo de la reproducción social altoandina.

Luego de explicar este ciclo como una red de intercambio económico no monetario, se interpreta la dualidad maíz-llama porque el entendimiento de su lógica ayuda de manera significativa a entender el proceso del *qichwariy*. A continuación se aborda el estudio de la diferenciación entre la llama y la alpaca, para resaltar en seguida las cualidades de la llama carguera, uno de los actores centrales del *qichwariy*. Finalmente, se describe e interpreta el proceso, que tiene como acto culminante el *llamatumachiy*, una fiesta familiar que, justificándose en un propósito veterinario, permite el despliegue de un conjunto de aspectos inherentes a la cosmovisión *sallqa*. El ritual festivo curativo conocido como *llamatumachiy* es realizado por las unidades domésticas como parte del proceso final del *qichwariy* y su fin es salvaguardar y agradecer por la vida de las llamas macho que participaron en el viaje, por su entrega y valor al aprovisionar y asegurar el sustento de los alimentos para todo el año, sobretodo el maíz y la papa, de las familias de la *sallqa*.

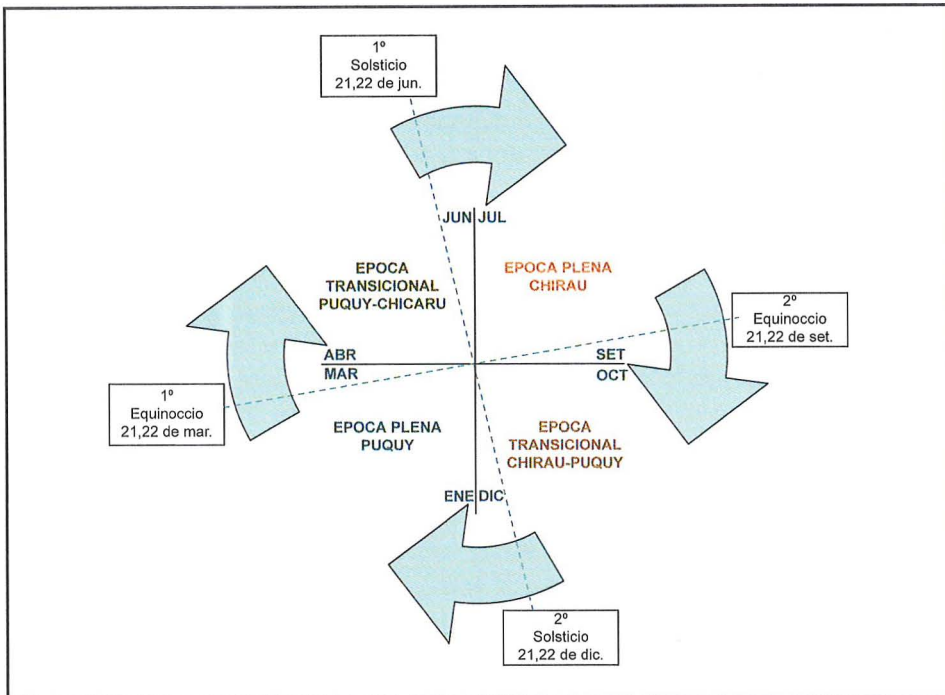
1. Ciclo ecológico

El ciclo ecológico de la microrregión tiene una secuencia de cuatro épocas, dos plenas que se alternan con dos transicionales (gráfico 1). Las épocas plenas son llamadas *puquy* (lluvias, humedad, maduración y abundancia) y *chirau* o *mucuy* (sequía y carestía). Las épocas transicionales son *puquy-chirau*, paso de una situación lluviosa a una situación de sequía, y *chirau-puquy*, transición inversa a la anterior. Con respecto a los meses del año calendario, la primera época abarca de enero a marzo; la segunda, de abril a junio; la tercera, de julio a setiembre; y la cuarta, de octubre a diciembre. Palomino (2001:7-13) y Valladolid (1993:140) coinciden en su descripción del espacio altoandino del norte de Ayacucho Así, según Valladolid:

[...] durante el año el clima presenta dos períodos resaltantes, uno seco y frío y otro lluvioso y cálido, también conocen que el paso de uno a otro período se presentan períodos intermedios, es decir que el cambio de un período a otro no se realiza bruscamente sino gradualmente, [...] Para luego pasar nuevamente a un período seco y frío y de esta manera iniciar un nuevo ciclo.

El ciclo ecológico *sallqa* aparece como una confirmación, cercana y vivencial, de la concepción que sus hombres tienen acerca del mundo, que, según Pease

Gráfico 1. Ciclo ecológico de Occollo.



(1968:173), es un proceso vital no lineal, con cuatro períodos e intervalos de destrucción y recreación entre cada uno.

En la época plena *puquy* las praderas, permanentes y estacionales, logran alcanzar su mejor estado, los pastos son abundantes y el pastoreo se expande. Los animales que sobrevivieron han superado los efectos de la carencia de alimentos del ciclo anterior, se muestran saludables y aumentan de volumen y peso. Se matan animales para consumo doméstico de carne de buena calidad. Es la única época en que los pobladores comen mucha carne y esta no procede de animales muertos por enfermedad.

Enero es el mes en que los corrales se encharcan por abundancia de lluvias; en este estado, la humedad daña las pezuñas de los animales y estos adquieren enfermedades respiratorias. Se hace necesario cambiar de corral, por lo cual cada unidad doméstica debe contar con más de un corral hecho de piedra y con zanjas en su parte elevada, para evitar las inundaciones. Los varones hacen *ayni* (cooperación recíproca) para el arreglo o la construcción de corrales. Empiezan los preparativos para el *qichwariy*, y todos los miembros de la unidad doméstica hilan y trenzan fibra de alpaca y lana de oveja y confeccionan tejidos para el intercambio. Habiéndose agotado el aprovisionamiento de alimentos, resulta perentoria la realización del *qichwariy*.

En el siguiente mes se esquilan las ovejas “para que la lluvia los bañe casi desnudos”. Los preparativos para el *qichwariy* continúan: se hila fibra de alpaca y llama para la confección de costales, ponchos y frazadas y los varones se encargan del tejido, principalmente de bayetas y costales. Se celebra el *cinta churay* (poner la cinta), una fiesta ritual en la que ambas orejas de las *llamapa-qukuna* (llamas y alpacas) nacidas un año antes son cortadas y ornadas como una primera y pequeña herranza. También se las hace tomar brebajes a base de hierbas para la limpieza de parásitos internos, pero no festiva ni ritualmente, como en el *llamatumachiy*, sino rutinariamente.

Marzo es el mes en el que se castran los camélidos pues el clima permite la cicatrización rápida de las heridas. Con la castración, las llamas se reponen para el *qichwariy*. Simultáneamente, los varones intensifican el trabajo de confección de tejidos.

En la época transicional *puquy-chirau* las lluvias cesan. Los pastos estacionales son consumidos por los animales hasta su extinción y estos alcanzan un peso óptimo. Se intensifica la matanza de animales, como medida de prevención ante la proximidad de la temida época *chirau*. Es preferible matarlos antes de que mueran por hambruna, porque en esa situación nadie adquiere la carne, ni por trueque, y queda solo la posibilidad del consumo doméstico. Se matan los animales que no están en condiciones de soportar los rigores de la época que se avecina, como también los machos y las hembras no aptas para la reproducción. La carne fresca o en charqui, más que para consumo doméstico o venta, es para el *qichwariy*.

Abril es cuando se combate la sarna en las alpacas y se hace el baño anti-parasitario de las ovejas. Los varones se desplazan al piso ecológico Suni para cortar leña en los bosques de *qinwa*; las esposas y las hijas, que no participan en el *qichwariy*, permanecen en casa con una buena provisión del combustible. La capacidad de carga de las *urqullamakuna* ha sido puesta a prueba con la leña, especialmente la de aquellos animales nacidos un año antes. A lo largo del mes prosigue la confección de tejidos para el *qichwariy*.

Durante mayo, unos intensifican los preparativos para el *qichwariy* y otros, los que no disponen de tierras de cultivo, hacen el *qichwariy* corto a las localidades vecinas y casi exclusivamente para el aprovisionamiento de papa. Quienes intensifican los preparativos del *qichwariy* central tejen, preparan el *quqau* (fiambre), alistan el avío (dotación de productos para el intercambio) y seleccionan los animales de descarte que conformarán el rebaño para el viaje. Los animales de descarte “iran pero no volverán”, son llevados como alimento y no por su capacidad de carga. En esta época también se consigue y afina las “esquelas” o campanillas que serán puestas a las llamas cargueras. Los nombres de las esquelas hacen alusión al impacto que su tintineo causa, por ejemplo: *atuq manchachi*, el que hace asustar a los zorros, o *tukupá ayniyin*, el que le responde al búho. Otros les ponen nombres de aves, por ejemplo, *yakupisqu*. Los

más innovadores utilizan términos de origen más bien urbano, por ejemplo, llaman chapulín a la esquila más pequeña.

Para finalizar el primer semestre del año calendario, en junio, tras finalizar la cosecha, los varones realizan el *qichwariy* a las localidades ubicadas en el piso ecológico *qichwa* para el intercambio de productos *sallqa* por maíz, cebada y trigo. El avío para el *qichwariy* está compuesto por tejidos artesanales (costal, jerga, bayeta, pañete, cordellate, pellón, *chumpita*, *chullu* y otros), hierbas medicinales (principalmente *wamanripa*), algas (cochayuyo), carne fresca, fibra de alpaca, lana de oveja, trenzados de fibra de alpaca (guaraca), látigos trenzados de piel de alpaca y de vacuno. Si la demanda de carne fresca ha de ser mayor, se matará uno u otro animal de la recua previamente destinado para ese propósito. Quienes no llevan productos para el intercambio hacen el *qichwariy* con llamas desprovistas de carga a los lugares maiceros más cercanos, donde reciben en pago una carga del producto por el traslado de diez cargas de maíz de la chacra a la casa. Los miembros de la unidad doméstica que no hacen el *qichwariy* hacen acopio de heces de llama (*taqya*) y las almacenan en pequeñas chozas especialmente construidas para este fin llamadas *pukullukuna*. La *taqya* seca es el combustible de mayor uso.

La época plena *chirau* se caracteriza por la extinción de las pasturas estacionales. Solo quedan los bofedales para la alimentación de los animales, donde se concentra el pastoreo. A la escasez de pastos se suman los rigores del clima: es la temporada más fría del año. Los animales enflaquecen y se muestran muy vulnerables a las enfermedades, incrementándose su mortalidad. En algunos casos, se mata a los animales con severos síntomas de enfermedad para evitar la total desvalorización de la carne en el mercado.

Julio es el mes en el que se intensifica el *qichwariy*. Se le conoce como el *qichwariy killa* (mes del *qichwariy*) o *qichwa pasay killa* (mes para ir la *qichwa*). El tiempo de duración del *qichwariy* es variable. La versión breve dura entre tres y cinco días; el *qichwariy* mediano, de seis a diez días; y el extenso, de diez a veinte días. Se dice que años antes los tiempos para la celebración eran más prolongados y el recorrido alcanzaba lugares más lejanos. La ruta central recorre la cima de las cordilleras y las rutas colaterales atraviesan cuencas. Para llegar a las localidades productoras de maíz y trigo se transpone la *yunka*, considerado el espacio más peligroso para la salud de las llamas. Mientras se realiza el *qichwariy*, en los hogares prosigue el hilado y la confección de telas y costales, ante la posibilidad de que sean necesarios más viajes de intercambio para alcanzar la provisión de maíz, trigo y cebada para el año. El acopio de estiércol también continúa durante este mes.

En agosto, el *qichwariy* prosigue hacia los lugares más distantes, para efectos de una mayor valorización de los productos de oferta. Los miembros de la unidad doméstica que no hacen el viaje continúan con el recojo de champas secas de

kunkuma para combustible y el acopio de estiércol. Las familias para las que el *qichwariy* ha sido exitoso se alistan para el *llamatumachiy*, una fiesta ritualizada hecha en honor de las llamas cargueras, como un acto de reconocimiento y reciprocidad por el esfuerzo que realizaron durante el viaje de intercambio. Entre canciones entonadas por las mujeres al compás de la *tinya* y *saksakita*, bebidas y comidas, se controlan los parásitos internos de los animales y se les cambian las cintas que llevan en las orejas. Agosto es el mes en que las divinidades someten a los *sallqarunakuna* a inapelables y durísimas pruebas; la hambruna, las enfermedades y las muertes harán que se enseñoree la desesperanza y prevalezca la idea de que todo ha quedado fuera del control humano y que se depende únicamente de lo sobrenatural. En este contexto se realiza la herranza, ceremonia ritual en la que todo es encomendado a los dioses, hasta la vida misma.

Habiendo cumplido la gran mayoría el *qichwariy*, en setiembre hay una mayor disposición para atender los trabajos de interés colectivo dispuestos por los barrios y las localidades.

En la época transicional *chirau-puquy* la carestía de pastos es extrema, principalmente durante la primera mitad. En los bofedales se ven tupidas concentraciones de animales en medio de enormes espacios vacíos, por lo tanto, matar a los animales machos es una alternativa que permite a las hembras tener algo menos de competencia en la alimentación. Para ellas debe ser cualquier ventaja conseguida en ese momento porque de su sobrevivencia depende la recuperación de los rebaños. En medio de la incertidumbre aparecen las primeras lluvias y con ellas renacen las esperanzas de una nueva vida, sin olvidar que después de una situación de abundancia y bienestar vendrá otra similar a la que están dejando atrás.

En octubre los miembros económicamente más activos de la unidad doméstica viajan a Lima. Trabajan como vendedores ambulantes de frutas y, en las proximidades de la Navidad, de juegos pirotécnicos. En algunas localidades se hace la dosificación de alpacas y llamas contra el *qallu* (*fasciola hepática*). En el siguiente mes, los miembros que no emigran continúan con las actividades de transformación artesanal. Finalmente, en diciembre se procede al arreglo de las viviendas, ante la inminencia de la temporada de lluvias y de las grandes nevadas. Algunas familias empiezan a preparar los corrales.

2. Crianza de llamas y alpacas

Para los habitantes de la microregión, la crianza de llamas y alpacas es eje del proceso sociocultural que históricamente reproducen. Probablemente, nada de lo que con respecto a los habitantes de esta zona se conoce prescinde de ellas.

La etnohistoria peruana tiende a referirse casi exclusivamente a la llama cuando del pasado y de la ganadería altoandina se trata. En oposición, otras disciplinas sociales tienden a centrar su atención en la alpaca cuando del

presente y de la misma variante de ganadería se trata. La tendencia a mencionar u omitir una u otra especie por épocas no significa que la crianza de una de ellas haya desaparecido; es reconocer la importancia que una de ellas adquiere temporalmente. Si en el pasado al decir llama se incluía la alpaca es porque entonces aquella fue más importante que esta y viceversa.

Hoy el término alpaca incluye la llama, y es muy difícil referirse a una ellas excluyendo a la otra. Ambas utilizan el mismo dormitorio (*kancha*); empadran y tienen un híbrido (*kuyru*); comparten el pastoreo, aunque por momentos tengan un desplazamiento distinto: hacia el cerro (*urqu*) la llama y hacia el llano y la *lliwapampa* (bofedal) la alpaca; participan de la misma fiesta de señalamiento, aunque la llama lo hace parcialmente. En general, alpacas y llamas reciben la misma crianza, pero las alpacas gozan de mayor afecto y apego de las mujeres y las llamas de los varones.

Sobre la importancia ritual y religiosa que los camélidos sudamericanos han tenido históricamente, Cahill (2005:10) refiere que llamas y alpacas eran parte integrante de los sacrificios incaicos, especialmente de aquellos dedicados al sol, y era el preferido después del sacrificio humano. Además, se atribuía a cada color de sus fibras un especial significado ritual y por ello estaba dedicado a una deidad. Según referencias de Polo de Ondegardo (Arellano 1988: 80), en el Tahuantinsuyo se establecía una diferencia en cuanto a la tenencia de la llama (probablemente se incluía en esta denominación a la alpaca): la *capacllama* y la *guacchallama*, llama del poderoso, es decir del Inca, y llama del pobre, es decir del común de los hombres, respectivamente. Taipe (1991:42) amplía esta misma explicación informando que había, por una parte, la tenencia estatal, del Sol, del Inca y de la Iglesia, y, por otra, la tenencia privada, de la comunidad y de los grupos derrotados por los Incas. Entre una y otra se reconocía la de los caciques y principales, instancia media entre estatal y privada.

Los pastores de la puna no hacen una distinción categórica entre llamas y alpacas, y utilizan la expresión *paqullamakuna* para denominar al conjunto. La diferencia aparece cuando se tiene que destacar la función de la llama como medio de transporte. Según refiere Palacios (1988:182): "La llama es reservada como bestias de carga y solo se usa su fibra y carne a su muerte". Antes, la llama macho era más valorada por su importancia como animal de carga, por tener la mejor carne para la elaboración del charqui, por su fibra usada para costales, sogas o pellones, y por su cuero, el mejor para la confección de la ojota. A su vez, las alpacas eran apreciadas por su fibra para el tejido fino y por su carne fresca.

Para los pastores *sallqarunakuna*, los camélidos son un factor vital. Una pastora de la localidad de Santa Fe se expresa del siguiente modo: "[...] qué sería de nosotros sin nuestros animales; ellos son los que nos dan de comer y de vestir. Por eso no podemos matar así por así a nuestras alpaquitas y a nuestras llamitas. Qué sería de nuestras vidas sin ellas" (Jornadas de Reflexión, Churia y

Santa Fe, 2001). Moya (1994:9), corroborando este testimonio, afirma: “[...] si no habría alpacas y llamas en la zona alta no habría vida, porque allí ni agricultura se puede hacer; de las alpacas y llamas sacan su sustento cotidiano”.

Hoy la alpaca ha desplazado a la llama en importancia, principalmente por la cotización de su fibra en el mercado internacional. El valor de la llama se ha reducido a su capacidad de carga; los objetos que se confeccionan con su fibra han sido reemplazados por otros menos laboriosos, salvo el costal. Por ejemplo, las ojotas que hoy usan los *sallqarunakuna* ya no son hechas con su cuero, los compran a los “mercachifles aymaras”, que los hacen de llantas usadas. Sin embargo, el esmero en el cuidado de ambas especies sigue siendo igual, de noche y de día. En la unión conyugal, la madre y sus hijas se identifican y se sienten dueñas de las alpacas y los padres y sus hijos de las llamas. Un *sallqaruna* adulto de Rosaspampa, al referirse a sus llamas, dice: “estas mis llamas, son mis compañeras en el viaje, son como mi padre y mis hermanos. Ellas han sufrido conmigo al ir lugar en lugar, comiendo y no comiendo. Ellas me ayudan, porque traen el alimento para mis hijos. Si ellas se acabaran, qué sería de nosotros” (2000).

La relación de los *sallqarunakuna* con sus animales es muy estrecha, diríase familiar. Así, identifican sin dificultades a cada individuo al interior de sus rebaños o, incluso, en grupos mayores, como el conjunto de rebaños de la vecindad. Criadoras de Santa Fe y Cayramayo coinciden al decir:

Nosotros sabemos cuales son nuestros animales, no los podemos confundir con los de los vecinos; nunca los hemos confundido. Cuando vemos desde arriba que alguna se está yendo por otro lado, les damos un silbido y los llamamos, de inmediato nomás voltean la cabeza y vuelven con los demás [...] Nosotros nunca los contamos para saber cuántos son, simplemente los tenemos y los miramos. No importa que sean muchos, nosotros los identificamos por sus colores, por algo que sólo ellos tienen y por las cintas que les colocamos en las orejas. Les ponemos hasta nombres. [...] Mi Edwincha, mi nieto de solo ocho años, sabe cuáles son nuestros animales. Nosotros conocemos nuestros animales y ellos también nos conocen (2000, 2001).

En esta expresión hay una relación profunda y especial entre los humanos y los animales, en la que estos no son vistos como posesiones o recursos utilitarios para la explotación. Como miembros de la familia “son lo que se quiere que sean y, a pesar de eso, son lo que son”: padre o madre, hermano o hermana, patrón o patrona. Nadie los trata como si tuvieran una condición inferior y hasta cuidan de llamarlos “hijos” o “hijas” para realzar el especial sentimiento que guardan para ellos.

Las familias que ocupan la microrregión tienen una amplia cartera de crianzas: alpacas, llamas, ovinos, vacunos, equinos, caprinos y porcinos, pero solo a las dos primeras especies les prodigan trato familiar. Manifiestan que no

pueden vivir sin las alpacas y las llamas, ni estas sin ellos pues se necesitan y se brindan atenciones mutuamente.

Según el mito de origen de las alpacas y las llamas (*paqu-llamakuna*), estas llegan como una bendición divina al *kay pacha* (este mundo), traídas por una mujer del *ukupacha* (mundo de adentro) a través de una *paqarina* (manantial). Luego vuelven al mundo de donde vinieron, como una maldición también divina, con la misma mujer y por la misma *paqarina*, al ser ella maltratada por un varón del *kay pacha*. El varón es pateado por la llama cuando comprueba que no conoce su naturaleza física (confunde un rasgo de su cuerpo con una enfermedad, error imperdonable en alguien que convive con estos animales) y este reacciona golpeándola cruelmente. Al final, cuando todas las *paqu-llamakuna* se van con la mujer para desaparecer en la *paqarina*, el varón y sus hermanos logran enlazar a unos cuantos animales, de los que descienden la población de *paqu-llamakuna* que hoy existe en el *kay pacha* (Palomino 2005:16-19 y 24-26).

El grado de familiaridad que tienen las mujeres con las alpacas es tan estrecho que cuando se les pregunta cómo las identifica entre muchos ejemplares responden como ante una impertinencia: “¿Cómo una madre no va a reconocer a sus hijos e hijas?”. También las niñas y los niños prefieren las alpacas, para ellos las *uña paqukuna* (alpacas tiernas) son sus hermanitos, a quienes ponen nombres, con quienes juegan y por eso las protegen y lloran cuando se enferman.

En una unidad doméstica, el grado de relación con alpacas y llamas varía de acuerdo a las etapas del ciclo de vida: niños y ancianos mantienen mucha intimidad con los animales, los adultos y las mujeres jóvenes sostienen intimidad pero en grado menor y los varones jóvenes imponen más distancia. Esto se debe a que ellos deben prestar a las actividades agrícolas y también a la migración. Los ancianos recuerdan que con las llamas pasaron los mejores momentos de sus vidas; uno de ellos, en la localidad de Cayramayo, al recordar entonó esta canción (Ubilluz 2003:24):

*Vamos wauqichay, ¡carajo!,
Ima punchautam llusiykusunchik.
Vamos, wauqichay, puririkusun.
Vamos, hermano, purikusun.
Lunesninpichu, martesninpichu,
sabadunpichu.
Kinsa diachalla.*

*Diachallanchik, qarikunalla.
Vamos, hermano, puririkusun.
Ichuqchanmanchu, alliqchanmanchu.
Suchiriy, asnero, ñuqaraq pasasaq.*

Vamos, hermanito, ¡carajo!
Qué día vamos a salir
Vamos, hermanito, caminaremos
Vamos, mi hermano, caminemos
¿Un lunes?, ¿un martes?
¿Un sábado?
Tres díitas nada más

Es nuestro díita, oh varones
Vamos hermano, caminemos
¿A la izquierdita? ¿A la derechita?
Ponte al lado, asnero, yo tengo que
pasar primero

<i>Suchuriy, mulero, ñuqaraq pasasaq</i>	Ponte al lado, mulero, yo tengo que pasar primero
<i>Karun purinay, anchan jornaday.</i>	Es lejos lo que tengo por caminar, grande es mi jornada
<i>Karun purinay, anchan jornaday.</i>	Es lejos lo que tengo por caminar, mucho es mi jornada

Las alpacas son consideradas “padre y madre” por sus criadores debido al valor que se les adjudica en el sostenimiento de la unidad doméstica, que en las actuales circunstancias es mucho mayor que el de otros animales. Aunque se aprecia su carne y lana y se la considera la mejor ofrenda para las divinidades, el alto valor de la alpaca procede las posibilidades de intercambio del animal, sea en pie o en productos. Gracias a las alpacas, y por mediación del *qichwariy*, puedan contar todo el año con maíz y trigo, alimentos que los *sallqarunakuna* no producen. Pese a todas estas ventajas, no apartan de sus pensamientos ni sentimientos el hecho de que la mayor parte de la riqueza que tienen estos animales vaya en beneficio de otros, “que no son sus hijos, ni sus hermanos, y simplemente por traer dinero”. Según Greslou (1989:17):

Es probable que la familia andina no conciba su trabajo con los animales como una serie de actividades puntuales que se suceden a lo largo del año. Su relación (o sea su actividad) con los animales es permanente a lo largo del año, de los años; no se limita a momentos especiales. Lo que una apreciación externa considera como momentos-clave debería ser interpretado como una manifestación más intensa de la relación tripartita entre familia, el rebaño y las deidades; razón por la cual, generalmente están inmersos en una ceremonia ritual específica. Entonces, aislar un momento, un manejo, de su contexto cultural (relación de reciprocidad tripartita, ritos) de su ubicación en el conjunto de actividades no debe tener mucho sentido para el pastor andino.

Los criadores de alpacas de Occollo, a pesar de las extremas fluctuaciones climáticas que afrontan y de la permanente inestabilidad que les causa la inserción de sus unidades sociales en el contexto global, muestran una constante y especial preocupación por encarar estratégicamente un ciclo de vida que, de acuerdo a nuestra percepción, se define diariamente (*punchauninkama*), mensualmente (*killlantinkama*) y anualmente (*watantinkama*). Se esmeran por hacer, en su oportunidad, la más acertada lectura de lo que será cada una de esas tres demarcaciones temporales del ciclo de vida y de sus posibles acontecimientos, incluso de aquellos que están fuera del dominio humano; y de estar en aptitud para encararlos con sus conocimientos y recursos.

Al parecer, entre los *sallqarunakuna* el corto plazo es el día; el mediano plazo, el mes y el largo plazo, el año. Asimismo, la naturaleza cíclica de estos plazos permite generar algunos pronósticos. Así, hay un conjunto de indicadores, captados en el presente, que al ser confrontados con la sabiduría que viene del

pasado, gracias a la memoria colectiva, les permite estructurar un cuadro de posibilidades para el futuro, con el que delinear las acciones a ser emprendidas, ritualizándolas o no.

3. El *qichwariy*

Qichwariy es ir a la *qichwa*, al piso ecológico de clima templado, sea valle o quebrada. Es una importante actividad del ciclo ecológico *sallqa*, que es más bien el espacio altoandino, la puna de clima frío, pues actualiza la relación de complementariedad económica que los *sallqarunakuna* mantienen con los *qichwarunakuna* en el marco de una racionalidad diádica, dual y recíproca. Esta relación se materializa en un viaje que los primeros realizan a la *qichwa*, con el fin de hacer trueque.

El *qichwariy* es una actividad básica de la reproducción social altoandina, que mantiene su vigencia ya entrado el siglo XXI, en plena era de la globalización, desautorizando a quienes desde hace mucho tiempo presagian la desaparición de todo aquello que por venir de la antigua tradición andina deviene, con los nuevos tiempos, en arcaico y obsoleto. El *qichwariy* es vigente porque cambia y se recrea, cada vez sintetiza de manera novedosa lo que viene del pasado y lo actual, lo propio y lo ajeno.

Los *sallqarunakuna* no producen maíz ni trigo y tienen una baja producción de cebada y papa; sin embargo, tienen una dieta alimenticia basada principalmente en esos cuatro productos. En algunas localidades, la papa es producida en las laderas de la puna baja o Suni, por lo que se podría decir que si en algún producto agrícola son autosuficientes, ese vendría a ser la papa. Para abastecerse de los granos y cereales que no producen, o en los que son deficitarios, recurren a una serie de estrategias. Una de ellas es transformar en artesanía utilitaria lo que durante el año el mercado les deja como excedente o subproducto de la crianza de alpacas y llamas. La producción artesanal se acumula durante el año para luego ser intercambiada por maíz y cereales en los viajes a los valles y quebradas de la zona quechua.

Para comprender la lógica o racionalidad que hace posible el *qichwariy* es indispensable partir de la proyección vertical del espacio territorial andino de esta parte de la sierra sur central del país de la manera como la entiende Murra (1975:60-115) y sus seguidores: Golte (1987:46 y 47), Mayer (1989:16-18), Flores Ochoa (1977:21-39) y otros. Se trata de una institución o sistema social que otorga a pastores y agricultores la posibilidad de acceder a las bondades productivas de las tierras que no controlan; es decir, acceder a los pisos ecológicos que se encuentran en territorios sobre los que no ejercen control.

En el escenario del *qichwariy* prevalece el rasgo de la proyección vertical del espacio, y la configuración y conformación mostrada en seguida:

Cuadro 1. Configuración del territorio andino.

PUNA O ALTIPLANO	<i>SALLQA</i>	Alta ----- Baja	Suni	Alta ----- Baja
-----	-----			
VALLE O QUEBRADA	<i>QICHWA</i>	Alta ----- Baja	Yunga	Alta ----- Baja

Esta proyección espacial tiene una configuración y conformación dual porque:

- Está dividida en dos mitades: la puna y el valle o el altiplano y la quebrada, entre las que no hay más que una línea de referencia que no constituye un tercer espacio.
- Los pisos ecológicos se reducen a los dos más amplios: *sallqa* y *qichwa*. Los otros dos pisos ecológicos habitables del espacio andino (Suni y Yunga) constituyen, por estrechos, la mitad baja de las dos anteriores, respectivamente.
- Los pisos ecológicos también están divididos en mitades: alta y baja.
- Si existe el espacio intermedio, este está conformado por la zona suni baja y *qichwa* alta.

De esta dualidad andina, geográfica y ecológica, pueden ser inferidas las de sus otras dimensiones. Por ejemplo, agricultura y pastoreo en la dimensión económica; *sallqarunakuna* y *qichwarunakuna* en la dimensión étnica, binomio antiguamente llamado waris y llacuaces; en la dimensión social, *chakratarpuqrunakuna* (agricultores) y *uywamichiqrunakuna* (pastores) o *llaqtarunakuna* (hombres del pueblo o pueblerinos) y *chakrarunakuna* (hombres del campo o campesinos); en la dimensión política, *chaupi* (centro) y *qawa* (periferia) o *llaqta* (pueblo) y chacra o campo. Así también, en la dimensión ideológica, cultural y religiosa se encuentra la dualidad *Urquwamani* (mundo divino del Gran Señor, masculino) y Pachamama (mundo divino de la Madre Tierra, femenino) o *llamakanan* (espacio o dominio de la llama, masculino) y *sarapakanan* (espacio o dominio del maíz, femenino).

Hay una interdependencia económica entre pastores y agricultores, por eso en la microrregión se dice “nosotros dependemos de ellos y ellos de nosotros”. Pastor Ponce Lima, de la localidad de Minascorral, señala: “Nosotros siempre vamos a Vinchos y a Ocros, porque allí ya me conocen, siempre me solicitan que les traiga carne, fibra, cochayuyo, *wamanripa*, sogas, costales; y, ellos me

dan también lo que necesito, especialmente el maíz, la cebada, el trigo, la papa. Claro, pues, ambos nos beneficiamos” (1999).

El número de *qichwariy* que cada unidad doméstica realiza al año varía y depende de varios factores: cantidad de tierras de cultivo que dispone, alianzas que establece con otras unidades de su género durante el año, cantidad de llamas que tiene y número de sus miembros dispuestos a llevarlo a cabo. Los viajes de intercambio que cada grupo realiza al año pueden ser entre dos y cuatro. Una recua tiene entre diez y sesenta llamas machos o llamas cargueras jerarquizadas: llamas puntero/delantero/capitán y llamas *qipachaki* (llamas pie trasero o llamas que se atrasan). Los viajes duran entre ocho y dieciocho días.

Para el *qichwariy* se debe partir un “buen día”: lunes, miércoles, jueves o sábado, de lo contrario puede ocurrir una desgracia, a las personas o a sus llamas. Para tener un viaje seguro se acostumbra hacer el ritual de la *tinka* a los *apuwamanikuna*, deidades que habitan las grandes montañas: Apacheta, Portuguesa, Warmatia, Razuwillka, Qarwarasu, Wamanrasu, Quriwichqayuq y Qullqiwchqayuq. La *tinka* consiste en rociar un poco de aguardiente a la vez que se pide permiso para transitar. Este rito es practicado por católicos y evangélicos, con la diferencia de que los primeros beben una buena proporción del aguardiente que llevan y los segundos se encomiendan en una oración al *Tayta* Dios.

4. La dualidad maíz - llama

La interpretación que hace Ranulfo Cavero (1990:107-122) de la dualidad maíz-llama otorga sentido y orden al *qichwariy*. Así, en esta práctica la participación de los pastores es ejecutada por el varón (*qari*) y la llama y la de los agricultores por la mujer (*warmi*) y el maíz. Los pares entre estos protagonistas constituyen, en primer lugar, la dualidad de género *qari-warmi* y en segundo lugar la dualidad económica: el producto de la agricultura (maíz) y el producto en pie del pastoreo (llama). Ambas dualidades tienen un carácter estructural, no se refieren a sus elementos de modo particular sino a una manera de concebir la realidad, metafórica y totalmente.

En el antiguo Perú, el maíz, tuvo un significado ambivalente: benéfico cuando ofrenda a los dioses y maléfico si se usaba para hacer hechicerías y dar muerte; pero primó el primero. Posteriormente, en el proceso de evangelización y extirpación de idolatrías, sus significados fueron asimilados por la religión católica y reinterpretados.

La llama, por su parte, tuvo varios sentidos: ser mítico, animal doméstico, ídolo e idollito, emblema y guaca. Como animal mítico tuvo un origen sagrado en las lagunas y manantiales, presagia el fin del mundo y se presenta como su salvador, su connotación es masculina y se encuentra estrechamente vinculada a la astronomía y al calendario inca. Fue un animal doméstico usado con fines

sagrados: para el sacrificio, como sangre, carne, corazón, cebo, lana, excremento, tejido de su fibra y *yawarsancu* (una especie de bollos de harina de maíz mezclada con sangre de llama). Este último es signo de prestigio y poder en manos de la nobleza, no así en manos de los pastores. Es preferido por los curanderos y adivinos y es el mejor obsequio para las etapas críticas de ciclo vital, además de ser un don matrimonial. Las figuras de las llamas fueron objeto de plegarias, ofrendas y sacrificios, además de salir cargadas en andas por los principales.

En el Perú actual persiste gran parte del significado religioso del maíz, tanto en la religiosidad andina como en la católica. El maíz está vinculado a la fecundidad, a la mujer y a la tierra y su significado sigue siendo ambivalente, aunque más asociado a lo positivo. Como chicha, continúa siendo una ofrenda que se hace beber al *Apuwamani* y a la Pachamama. Persisten los maíces sagrados y para ofrenda, como también sus cultos, con distintas expresiones que denotan sacralidad: “madre sustento”, “madre maíz”, “padre maíz”, “papá”, “San Martín maíz”. En las condiciones de supervivencia, es el que salva a los capesinos de la muerte, es “el salvador”.

La llama tiene hoy una ambivalencia significativa: en la zona *qichwa* y las ciudades se la asocia principalmente con lo maléfico, es el/la *qarqacha*, ser imaginario representado por la “llama demoníaca”. En la puna, su habitat natural, sigue vinculada a la sacralidad y es benéfica. Su presencia es significativa en los rituales religiosos; en los carnavales se hacen ofrendas a las *illakuna*, idolillos de llama; en la *wilancha*, ceremonia celebrada en agosto, se sacrifica una llama o alpaca macho de un año. Además, emulando a los Incas, se sigue realizando augurios con el corazón del animal.

La dualidad religiosa maíz-llama se manifiesta en una serie de relaciones simbólicas de oposición, complementación y equivalencia. En el marco de las relaciones de oposición, el maíz está asociado a los antiguos waris, los actuales *qichwarunakuna*, a la zona ecológica baja y a lo femenino, pues brota de la tierra, instancia femenina y fecunda de reproducción ordenada. Como producto, se le asocia al orden, a la cultura, al día y a lo sagrado benéfico. Simboliza prestigio.

La llama está asociada a los antiguos llacuaces, los *sallqarunakuna* de la actualidad, al piso ecológico alto, a lo masculino y al *orqo* o cerro macho. Por su asociación con la altura, su parentesco es con los *apuwamanikuna* y la noche. Está relacionada al pueblo, a su pobreza y al poco prestigio, por tanto, su equivalente sería la papa. Para los *qichwarunakuna* y los pueblerinos está asociada al desorden y a la naturaleza, simboliza a los incestuosos, a los condenados y a los seres diabólicos. Junto a sus pastores, está relacionada al desorden sexual, a la sexualidad improductiva.

El maíz y la llama son opuestos complementarios. En el marco de las relaciones de complementariedad, la tierra de abajo, donde crece el maíz, es regada

por el agua de arriba, espacio de origen de la llama. En tanto complementarios, se les combina preparando un purificadorio con harina de maíz y sangre de llama: el *yawarsanku*. También el maíz y el sebo de llama juntos son elementos de ofrenda. Además, se sacrifica la llama para que graneé el maíz y no falte durante el año, y para que haya buena cosecha en el siguiente ciclo agrícola.

En el marco de las relaciones de equivalencia, se debe destacar que ambos, maíz y llama, son elementos ambivalentes importantes del ritual religioso. Simbolizan el bien y el mal. Con los tiempos, el maíz ha sido relacionado primordialmente con lo benéfico y la llama con lo maléfico; no obstante, en algunos mitos andinos ambos son beneficiosos: el maíz aparece como el salvador de la supervivencia campesina y la llama como la salvadora del género humano y en otros ambos están emparentados con el cielo y las estrellas. Pero, por lo general, para aquellos que no son *sallqarunakuna*, la llama se asocia cada vez más a lo maléfico y el maíz muy pocas veces muestra su lado maléfico, por ejemplo, como *supay aqa* o chicha del diablo. Los significados de estos dos elementos han tenido adiciones y reinterpretaciones a partir de la influencia cristiana y han cambiado sincréticamente. A pesar de ello, mantienen mucho de la significación religiosa que tuvieron en el pasado, sobre todo aquella relacionada a la cohesión, la integración y el control social a través de diferentes instituciones, como la reciprocidad, el compadrazgo y el trabajo comunitario.

Cuadro N.º 2. La oposición maíz - llama

Maíz	Llama
<i>Qichwa</i>	<i>Sallqa</i>
Abajo o bajo	Arriba o alto
<i>Uku</i> (dentro)	<i>Qawa</i> (fuera)
Femenino	Masculino
Vinculado a la <i>Pachamama</i>	Vinculado al <i>Apuwamani</i>
Abundancia	Pobreza
Prestigio	Poco prestigio
Cultura (orden)	Naturaleza (desorden)
Día	Noche
Fecundidad productiva	Sexualidad desordenada e improductiva
Sacralidad benéfica	Sacralidad maléfica

Elaboración propia
Fuente: Cavero (1990:117)

5. El proceso del *quichwariy*

Interesa saber el proceso del *quichwariy* por ser en él donde tiene sentido *el llamatumachiy*, como su acto final. En su desarrollo se advierten seis momentos: acuerdo, aprovisionamiento, permiso, viaje de ida, viaje de vuelta y *llamatumachiy*.

Durante el acuerdo, dos o más unidades domésticas toman la decisión de aliarse para realizar en conjunto el *quichwariy*, fijando la ruta a seguir y los lugares a los que llegarán. El número de los que se alían no debe ser tan pequeño que no permita una adecuada cooperación ni tan grande que dificulte la atención a las demandas; son usuales las alianzas de dos miembros. El acuerdo se hace prácticamente al empezar cada ciclo ecológico y la confirmación o modificación de la ruta y los lugares elegidos se decide por lo menos con tres meses de anticipación, tomando en cuenta las indicaciones que proporcionan los astros, las plantas y los animales. Hay una serie de indicadores astrológicos y biológicos para saber de antemano si se tendrá buen o mal viaje. Asimismo, la cantidad de llamas que conforman el rebaño depende del número de unidades domésticas que establecen la alianza.

En quechua, el aprovisionamiento se identifica metafóricamente como *qipi-ruwakuy*, que significa hacer el *qipi*, la carga humana (Ubilluz 2003:31). Para hacer la carga se toma en cuenta los pedidos recibidos en el viaje anterior. Se alista la vestimenta de las llamas: pecheras, esquelas, jáquimas y cintas de colores, con calidades y formas que varían según la jerarquía que se le reconoce a cada animal. Se alista también los costales y las sogas con las que se harán las cargas. Simultáneamente se prepara el fiambre (*quqauchakuy*); de preferencia se debe llevar comida preparada: *qanka* (cancha o maíz tostado), *chuñu pasi* (fritura de chuño) y *aycha kanka* (asado de carne). También se llevan insumos y utensilios de cocina para la preparación de alimentos en el camino; son infaltables la papa y el chuño para cocinar sopas. Años antes se llevaba *sullo* (feto) de llama para las ofrendas a los cerros bravos o castigadores (*piña piña apukuna*); hoy, por la prevalencia de evangelistas, basta con encomendarse a Dios y “reprender a sus malos espíritus”.

El permiso consiste en pedir el consentimiento para el viaje al *apu* local o familiar. Mediante el *pagapu* (ofrenda o pago a una divinidad) los viajeros encomiendan sus vidas y las de sus llamas al poder divino. Se asume que viajeros y llamas dejarán de tener por un tiempo el resguardo familiar, por lo que no queda otra alternativa que encargar su bienestar a los *apus*. Los evangelistas hacen el “encargo” a Dios mediante ayunos y oraciones.

Como se señaló en el tratamiento del ciclo ecológico *sallqa*, tradicionalmente la ruta del *quichwariy* tiene una parte central y otra colateral, que se usa eventualmente. Hoy las rutas han variado y son más lejanas; trasponen el río Pampas, entre los departamentos de Ayacucho y Apurímac, pasando por lugares como

Chilcas, Vilcashuamán, Qaqamarca y Aqomarca, en la provincia de Cangallo, o Chincheros, Cocharcas y Ongoy, en la provincia de Chincheros. Antes los productos altoandinos tenían mayor aceptación y eran intercambiados cerca, en Socos, Acos Vinchos, Huamanguilla y Huanta, el pueblo más lejano. Actualmente, para asegurar la obtención del maíz hay quienes realizan viajes previos, llevando regalos para los compadres, amigos, hermanos de la fe y pastores evangelistas. Generalmente van acompañados de sus hijos menores para que aprendan la práctica del intercambio.

Llega el momento del viaje de ida o *riy*. En el trayecto son importantes las ofrendas que se tienen que dar a los *apukuna* o *urquyayakuna* locales y regionales. Razuwillka, en las alturas de Huanta, es un *Apu* regional al que casi todos se encomiendan a través de la ofrenda denominada *apachitakuna* u orando porque es en su jurisdicción que se hace el *qichwariy*. Otra ofrenda, el *pagapukuna*, que se hace a las divinidades a través de los cerros, es frecuente como frecuentes son los descansos. Antes de descansar en una u otra cueva conocida, se hace un *pagapu* que consiste en ofrecerles coca a las divinidades y prenderles una vela pues se cree que "hay cuevas de refugio que de no ser objeto de *pagapu* son como puerta abierta para la desaparición de los viajeros; son cerros que se tragan a los viajeros". Además de refugio, estos sitios sirven para la reserva de combustible: se hace allí un *pukullu* (especie de pequeño almacén) donde se deja estiércol de llama y leña como reserva y para la cocción de los alimentos. Cuando se coincide en una cueva con viajeros que ya retornan, estos deben contar toda la verdad acerca de la ruta que siguieron y de los lugares a los que llegaron, de lo contrario, se considera que puede ser grande el castigo divino que reciban. Para los evangelistas los cerros son todos malignos, por lo que no dejan de encomendarse a Dios para permanecer en ellos.

Durante el trayecto son importantes también los actos del *munachikuy*, oferta de los productos que se lleva en cada lugar al que se llega, y del *qipichakuy*, que es la preparación de la carga para el retorno posterior al trueque.

El viaje de retorno o *kutimuy* es el momento más emotivo del *qichwariy* pues es cuando se hace un balance de lo obtenido en el viaje. De no ser óptimo el volumen de maíz que se ha adquirido, se tiene que ver el modo de remplazarlo por trigo o cebada si el primero no está disponible. Es momento también de establecer los precontratos o pedidos para el próximo año, como una forma de asegurar los intercambios futuros. El retorno es complicado y difícil: se parte de madrugada y las llamas caminan muy lentamente debido a la carga pesada y tienden a enfermarse o morir. En cada amanecer se da gracias a la Pachamama y al dios cristiano, rociando chicha o agua y esparciendo granos de maíz de diversos colores. Al llegar a casa las llamas son descargadas entre alegrías y lágrimas, para luego, casi inmediatamente, hacer los preparativos del *llamatumachiy*, sexto y último momento del *qichwariy*.

5. El *llamatumachiy*, punto culminante del *qichwariy*

Entre los habitantes altoandinos de la cuenca del río Cachi, en el norte de Ayacucho, persiste todavía la tendencia a identificar llamas y alpacas con una sola expresión; antes se les llamaba *llamapaqukuna* (llama-alpaca) y hoy *paqullamakuna* (alpaca-llama). Ambos animales comparten también la misma herranza, el rito festivo familiar más importante de todos los que anualmente se realizan. La herranza incluye a las alpacas hembra y macho y a las llamas hembra, pues las llama macho son objeto de un rito festivo especial: el *llamatumachiy*, cuya traducción es “hacer tomar a la llama”. Sin la fastuosidad de la herranza, en esta celebración se destaca la valiosa función laboral y económica que cumple la llama macho: bestia de carga (Palacios 1988:182) y proveedora de maíz, el máspreciado de los alimentos. Por ello se le prodiga un tratamiento veterinario para el aniquilamiento de los parásitos, como el *qalluqallu* que adquirió durante la ingesta de agua y alimentos a lo largo del *qichwariy*, fuera de su hábitat.

El *llamatumachiy* es una práctica veterinaria altamente ritualizada -o un rito festivo-ganadero- que los habitantes altoandinos de esta zona realizan como acto final del *qichwariy*. Cabe mencionar que si se llevó a cabo más de un *qichwariy*, el *llamatumachiy* se celebra después del último. En el conjunto de las prácticas rituales que los *sallqarunakuna* realizan como parte de la crianza de los camélidos sudamericanos, el *llamatumachiy* se caracteriza principalmente por su sesgo predominantemente masculino, y ello obedece a que, a diferencia de las demás prácticas rituales, corre a cargo principalmente de los varones y se restringe a las llamas machos o *urqullamakuna*.

Apartir de los tres años de edad, y después de un cuidadoso proceso de amansamiento, la capacidad de carga de las *urqullamakuna* es de tres arrobas (30 k). En el pastoreo tienen la característica de separarse de las hembras e ir a buscar alimentos en los lugares más lejanos y elevados de la estancia, de cuatro a seis kilómetros de distancia por día. A diferencia de las alpacas, las llamas “pueden comer cualquier tipo de pasto dada su gran capacidad de convertir vegetación seca y de alto contenido de celulosa en carbohidratos. Este animal consigue pastos en los sitios aparentemente más estériles y se los come” (Palacios 1988:95). El que la llama no sea muy exigente en cuanto a la calidad del pasto en una realidad en la que la dotación de este recurso es casi siempre escasa, es una cualidad altamente apreciada por sus criadores. Pero el mayor valor económico que le reconocen es como proveedor de los productos agrícolas más importantes en la dieta alimenticia acostumbrada, y que, por restricciones ecológicas, no es posible obtenerlos localmente. La llama les provee de esos productos a través del *qichwariy*, por eso ellos, como ese pastor de la Unión-Arequipa (Tomoeda 1988: 232) dicen: “la llama es mi chacrita”. Si los productos pecuarios que se llevan al *qichwariy* no son suficientes para obtener toda la dotación de productos agrícolas que sus criadores anhelan, son las llamas quienes ayudan a superar esta limitación ganando un sacco

de maíz por cada diez que trasladan para los productores de la *qichwa*. Por eso es frecuente observar que los rebaños de llamas que salen para el *qichwariy* con una ligera carga vuelven sobrecargadas. Los beneficios que las llamas conceden a sus criadores, y que en la economía familiar y de subsistencia son altamente significativos, explican por qué les rinden un homenaje especial.

El *llamatumachiy* consiste en hacer ingerir a cada animal un brebaje de hierbas y minerales con fines de reconocimiento, curación y vigorización, pues vuelven infestados de parásitos internos y debilitados por el viaje. Se dice que es la herranza de las *urqullamakuna* porque se les pone una cinta, aunque este ornato se ha incorporado a las actividades rutinarias del *qichwariy* de las familias que dejaron de celebrar el *llamatumachiy* después del período de la violencia política.

El momento de la realización del *llamatumachiy* depende del *qichwariy*, puesto que se realiza una o dos semanas después del retorno. El período de los *qichwariykuna* (en plural) y, por tanto, de los *llamatumachiykuna*, es entre agosto y setiembre, con una intensidad decreciente. Hay unidades domésticas que hacen el *qichwariy* tardíamente u otras que hacen más de uno; para ellos el momento del *llamatumachiy* acontece en noviembre, en coincidencia con la fiesta de Todos los Santos. Sea celebrado antes o después, el *llamatumachiy* no se libera del orden que impone el ciclo ecológico *sallqa*. Así, se puede afirmar, como hacen Rabey y Merlino (1988:115) sobre los llamereros de Jujuy-Argentina, que “hay un proceso fundamental que condiciona todo el comportamiento ecológicamente relevante de los habitantes de la zona estudiada: el ciclo climático-ecológico anual”.

Los preparativos del *llamatumachiy* se inician recogiendo plantas y minerales, una tarea asignada principalmente a los yernos de la unidad doméstica y que se cumple dos o tres días antes. Con las plantas y los minerales se elabora un brebaje llamado llama *aqá* o chicha de la llama. Las plantas utilizadas son la *tuyka* o *masukupa*, *putki*, *uqi sacha* y tarhui. La tradición indica que el *tuyka* tiene que ser hembra y macho, y en sus tres variedades: almidón, *kulli* y morado. La *tuyka* y el *putki* son plantas de la parte más elevada de la *sallqa*, mientras que la *uqi sacha* y el tarhui son de la zona *qichwa*. El primer paso es preparar el *puspu yaku* (agua de haba tostada), un cocimiento que contiene sal, maíz molido, *piska piska*, llantén, *kunupa*, *puka qaqa* y un copo de tizne del techo de la cocina. El *sara kuta* tiene que ser de doce variedades de maíz morocho, a razón de dos mazorcas por variedad. Una vez que los insumos son vertidos en un perol o en olla de barro grande, se los mezcla y cocina hasta lograr una sustancia gelatinosa que se cuele y guarda en porongos. Las mujeres agregan jugo de limón, Sal de Andrews y sal yodada, limpiando a la vez las impurezas de las raíces, tallos y otros insumos utilizados en el preparado.

El día central, por la madrugada, las mujeres preparan potajes con los granos adquiridos en el *qichwariy*. Con el maíz se prepara el mondongo (sopa de maíz) que para la ocasión llaman *mallichí* de *musuq sara*, traducida como hacer probar

el nuevo maíz. El trigo sirve de base para un guiso llamado *patachi*. También se prepara *llamapa wiran* (grasa de la llama), bollos asados de la harina de todos los cereales amasada con grasa de llama o alpaca, sal y azúcar.

Mientras tanto, los varones separan las *urqullamakuna* del rebaño y los mantienen en ayunas en un corral. Las llamas hembras son arreadas al echadero más cercano para el pastoreo rutinario. Recluidas las llamas machos en el corral, se procede a extender el *waylla ichu* al pie de la puerta del corral, como si fuera una alfombra, y bendecirlo con agua de *anqusay* traída de las lagunas. El *anqusay yaku* es el agua de aquella parte de la laguna en la que crece el *anqusay*, una planta acuática de color plomo rojizo, cuyos manojos son muy requeridos para el rociado en los rituales. Se cree que el *anqusay yaku* tiene que ser extraída de la laguna extendiendo rectamente la mano izquierda hacia abajo y en un vaso de cristal para que su poder espiritual sea mayor.

En el corral cada animal es sujetado por dos o más de los concurrentes mientras un tercero le hace beber chicha por la fuerza (*qillpuspa*), sujetándole el cuello con un aparente abrazo. En promedio se hace beber dos o tres litros a cada animal, pero por lo general los “delanteros”, los mejores ejemplares que encabezan el rebaño durante el viaje, reciben más. Mientras las llamas beben, las mujeres cantan con la *tinya* o pingullo y *saksakita* y los demás concurrentes bailan. Una de las muchas canciones cantadas por las mujeres tiene esta letra:²⁴

Llama llampuy

Arwi corralpi sayaykuy, wauqi,

Simpay corralpi sayaykuy, turiy

Kunan punchaumi santuchallayki

Kunan punchaumi diachallayki

Cervezachata tumaykuy, wawqiy,

Kuñakachata upiaykuy, turiy,

Qakuy, hermanuy, vamos wauqillay

Ñama horacha chayaykamunña

Qakuy, hermanoy, vamos, wauqillay,

Ñama uracha chayaykamunña

Mayo killalla chayaykamuptin

Chupachallayta kuchuykullanki

Ayayayayay ayayayayay

Ayayayayay ayayayayay

Herranza de la llama

En el sinuoso corral párese,
hermano

En el trezado corral párese, hermano

Este día es tu cumpleaños

Este día es tu día

Tómese una cervecita, hermano

Beba un cognacito, hermano

Vamos, mi hermano, vamos mi hermano

Ya llegó la misma horita

Vamos, hermano, vamos hermano

Ya llegó la misma horita

Ya llegó el mes de mayo

Vas a tener que cortar mi colita

Ayayayayay ayayayayay

Ayayayayay ayayayayay

24. Versión de Aquilina Villanueva Huamani y Demetria Cconislla Corrahua, Occollo, 2000.

Después de que los animales beben la pócima se les corta la lana de la cola y se les marca a con un corte en las orejas (*marcakuy*). Luego se pone las cintas en los cortes (*cintachiy*, encintar, o *waytachiy*, florecer) y se les cuelga al cuello las campanillas según la jerarquía de cada animal. El objetivo es que el sonido anuncie la fiesta a la vecindad y a los transeúntes. La forma del corte en las orejas es similar para todas las llamas de un dueño, demostrándose así a quien pertenece cada rebaño. Hay una lista extensa de formas de corte, algunos son: *wayta* (flor), azote, *iskay punku* (dos puertas), entre otros. Mientras un sector de varones se dedican al *marcakuy*, el *cintachiy* y otras tareas afines, los otros concurrentes bailan llevando un manajo de *waylla ichu*. Cuando la ceremonia ha concluido en el corral, la concurrencia masifica e intensifica el baile y agitando enérgicamente el manajo de *waylla ichu* hace que las *urqullamakuna* abandonen despavoridas pisando la alfombra bendecida de *waylla ichu*.

En el instante en que los animales huyen del corral, un sector de los concurrentes varones, entre ellos los yernos, capturan unos cuantos ejemplares y los vuelven a encerrar para cobrar un rescate al dueño, que consiste en una botella de aguardiente o chicha por cada animal.

Terminada la faena en el corral, todos se trasladan a la casa del dueño de los animales, y allí hacen el juego de la compra y venta de fibra de alpaca, utilizando la lana extraída de la cola de las llamas macho. Para este fin, unos hacen de “vellinos”, como se llamaba a los huancavelicanos (por Villa Rica de Oropesa), antiguos compradores de fibra de casa en casa, antes de que aparecieran las ferias y sus acopiadores, y otros de “rescatistas”.

Excluyendo los preparativos, el *llamatumachiy* dura un día y una noche y concluye al amanecer con el *uma qampi* (curar la cabeza), que es el consumo de una comida típica conocida como *qawqicha*, un guiso de carnes de alpaca y llama en grandes trozos, sazonadas principalmente con orégano y acompañadas de cancha o tostado de maíz, papa sancochada y ají.

Se cuenta que antiguamente el *llamatumachiy* se realizaba por grupos de más o menos cinco unidades domésticas y cada una preparaba una comida diferente; la concurrencia bebía chicha de jora y gozaba de la competencia que había entre los anfitriones. Se fumaba cigarro Inka, se *chacchaba* mucha coca y las mujeres propiciaban el baile cantando las melodiosas *ayaras*. Mientras todo ello ocurría, los dueños de los animales bebían la chicha en botellas de cinco cuartos, de lo contrario, se creía que “las llamas se enojarían y se negarían a tomar el remedio que se les había preparado”.

El rito festivo ganadero descrito pone de manifiesto una estructura de símbolos que obedecen a un modo sentir, pensar y actuar particular. Es un rito que, más allá de su utilidad práctica en el plano de la sanidad animal, pone en evidencia un orden existencial en el que todo está íntimamente relacionado y

discurre cíclicamente. El tema permite ingresar en el campo de la cosmovisión *sallqa*. Las líneas que siguen tienen, en cierta medida, ese desborde.

6. *Llamatumachiy* y algo más

El *llamatumachiy* es una valiosa entrada para conocer una realidad compuesta por un conjunto de manifestaciones guiadas por un sentido y una racionalidad particulares. Así, este ritual no puede dejar de estar referido al ciclo ecológico *sallqa* y al *qichwariy* como parte de él. Considero que el *llamatumachiy* es un claro ejemplo de cómo el *sallqaruna* entiende el mundo y se entiende a sí mismo en él; vale decir, el mundo es el producto de la relación entre sus tres más grandes componentes: divinidades, naturaleza y el *ayllu*, que incluye a los animales domesticados (porque los silvestres hacen *ayllu* con las divinidades). Ninguno de los tres existe sin los otros y es una relación de interdependencia en la que incluso las divinidades dejan de tener sentido sin las otras dos partes.

Siendo las llamas parte del *ayllu* de los seres vivos, entre ellas y los hombres el trato es en términos de igualdad porque se intercambian los recursos que cada uno posee, como ocurre entre los seres vivos y las divinidades. Las divinidades dan protección y seguridad a los seres vivos, y los hombres, a nombre de ellos y de las llamas, les dan en “pago” lo que más les gusta, tanto bienes como actos, en tanto seres vivos. Además, las divinidades presionan a los hombres para que estos cumplan con hacer buenos pagos y para ello se valen de la naturaleza, por eso existen las sequías, las heladas y las malas cosechas.

El escenario que sirve de fondo al *llamatumachiy* está marcado por las dificultades del ciclo ecológico y en su devenir se suceden continuidades y rupturas dramáticas. La crianza de llamas y alpacas constituye la actividad principal para garantizar la subsistencia del *ayllu*, con los *sallqarunakuna* como sus representantes (en tanto solo ellos tienen el don de la palabra) y por lo tanto nexos con las deidades, con quienes se tiene relaciones y compromisos manifiestos en la naturaleza. En el *llamatumachiy*, los *sallqarunakuna* hacen un alto, ritual y festivo, para examinar la vida que llevan con los otros hombres (distintos a ellos), con los animales y con las plantas y reafirmar el valor que les conceden a esos otros seres vivos, principalmente a los *qichwarunakuna*, el maíz, el trigo y las llamas. Las llamas no reciben un premio por un sacrificio realizado, sino un testimonio humano en el que reafirman ante las deidades que dependen unos de otros, y que esta interdependencia es en sí un intercambio mutuo de bondades.

Es preciso mencionar que el *llamatumachiy* me induce a sentir mayor admiración por lo que hacen los habitantes de los Andes más altos. Su proceso de adaptación es intenso y permanente en un medio en el que esta descripción que hace Golte (1987:24) resuena de modo extremo:

[...] existe poca cantidad de terrenos planos; suelos generalmente pobres; terrenos propensos a la erosión; en la vertiente occidental carecía de agua y, en general, la dureza del clima de las montañas tropicales, con un número significativo de días que aumentan con la altura, caracterizados por heladas nocturnas y marcadas diferencias de temperatura entre el día y la noche, y entre el sol y la sombra.

El *llamatumachiy* es parte de una importante estrategia para enfrentar con relativo éxito esas condiciones sumamente limitantes: el *qichwariy*, en el que no se puede dejar de reconocer que hay sabiduría, mucho ingenio, fe y hasta optimismo. La vestimenta de las llamas, las altisonantes esquelas, los colores, las canciones, los bailes, los pagos, las oraciones, los ayunos y las fiestas espirituales son muestra de esto último.

Los mitos que los *sallqarunakuna* lanzan como mensajes mientras hacen el *qichwariy* han hecho que los hombres de pueblos y ciudades y los *qichwarunakuna* tengan de ellos una imagen mágica, más allá del desprecio que por ellos sienten ancestralmente. Los consideran lectores de coca, curanderos y conocedores de las propiedades curativas de plantas que solo existen en los jardines de los *apukuna* y que solo ellos pueden coger y usar. Hay mitos que narran sismos destructores de ciudades y pueblos y sequías que generan hambruna en la *qichwa* debido a que los *sallqarunakuna* no son bien recibidos y atendidos durante el *qichwariy*. Dionisio Quispe, un *qichwaruna* de Socos dice: "Nosotros no podemos negarnos a dar el maíz que ellos necesitan y piden porque de no ser así nuestras cosechas no serían buenas; Papa Dios nos castigaría por no haberlos recibido y atendido. Además, nosotros los necesitamos; ellos nos traen la lana con la que tejemos los vestidos que más nos abrigan y las hierbas medicinales más efectivas".

Conclusiones

1. El *qichwariy* es una importante actividad del ciclo ecológico *sallqa* que expresa la relación interdependiente y de complementariedad económica que los *sallqarunakuna* mantienen con los *qichwarunakuna*, en el marco de una racionalidad diádica (dual), simétrica y recíproca que se materializa en un viaje que los primeros realizan a la zona *qichwa* con fines de intercambio económico no monetario.
2. Para comprender la lógica o racionalidad que hace posible el *qichwariy* es indispensable partir de la proyección vertical del espacio territorial andino. Se trata de una institución o sistema social que otorga a pastores y agricultores la posibilidad de acceder a la producción de las tierras y pisos ecológicos sobre los que no ejercen control.
3. La proyección vertical del espacio territorial del norte de Ayacucho tiene una configuración y conformación dual porque está dividida en dos mitades: la puna y el valle o el altiplano y la quebrada, entre las que no hay más que una línea de referencia, sin constituirse un tercer espacio.

Los pisos ecológicos se reducen a los dos más amplios: *sallqa* y *qichwa*; los otros dos pisos ecológicos habitables del espacio andino, Suni y Yunga, constituyen la mitad baja de las dos anteriores, respectivamente.

4. El *llamatumachiy* es una práctica veterinaria altamente ritualizada que los habitantes altoandinos del norte de Ayacucho realizan como acto final del *qichwariy*. En el conjunto de las prácticas rituales que los *sallqarunakuna* realizan como parte de la crianza de los camélidos sudamericanos, el *llamatumachiy* se caracteriza principalmente por su sesgo predominantemente masculino, y ello obedece a que, a diferencia de las demás prácticas rituales, corre a cargo principalmente de los varones y se restringe a la llamas machos.

Referencias bibliográficas

ARELLANO, Carmen

- 1988 "Anotaciones del Clima, Ganado y Tenencia de Pastos en la Puna de Tarma siglo XVIII". En Flores Ochoa, Jorge *Llamichos y Paqocheros-pastores de llamas y alpacas*. Cusco: CEAC.

CAHILL, David

- 2005 *El rostro del inca perdido. La Virgen de Loreto, Tocay Cápac y los Ayamarcas en el Cuzco colonial*. Documento de Trabajo 146. Serie Historia 28. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CAVERO CARRASCO, Ranulfo

- 1990 "Dualidad maíz-llama: una perspectiva de análisis sobre la vigencia de la religiosidad andina." En Cavero Carrasco, Ranulfo et. Al. *Ayacucho a 500 años de la conquista de América*. Ayacucho: UNSCH.

CONACS

- (2005) "Acerca de los Camélidos Sudamericanos". Disponible en: www.conacs.gob.pe/sc.htm

FLORES OCHOA, Jorge

- 1977 "Pastores de Alpacas de los Andes". En Flores Ochoa, Jorge *Pastores de puna - Uywamichiq punarunakuna*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GALINDO, Carlos

- 2004 "El qichwariy en Vinchos y Paras". En *Umalliq*, N° 2. Ayacucho, PRODES.

GOLTE, Jürgen

- 1987 (1980) *La racionalidad de la organización andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GRESLOU, Francois

- 1989 *Visión y crianza campesina de los animales andinos*. Lima: PRATEC.

MAYER, Enrique

- 1989 "Zonas de producción". En Mayer, Enrique y Marisol de la Cadena. *Cooperación y conflicto en la comunidad andina - Zonas de producción y organización social*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MOYA BENDEZÚ, Enrique (Editor)

- 1994 *Cosmovisión y conocimiento de los alpaqueros aymaras*. Lima: INIA-TTA.

MURRA, John V.

- 1975 *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

PALACIOS RIOS, Félix

- 1988 "Bilateralidad y propiedad en una comunidad de pastores". En Flores Ochoa, Jorge *Llamichos y paqocheros - Pastores de llamas y alpacas*. Cuzco: CEAC, p. 179-190.
1988b "Tecnología del Pastoreo". En Flores Ochoa, Jorge *Llamichos y paqocheros - Pastores de llamas y alpacas*. Cuzco: CEAC, p. 87-100.

PALOMINO, Teodomiro

- 2001 *Cosmovisión sallqa, ciclo ecológico y desarrollo*. Ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Investigación en la Antropología Peruana. Arequipa: UNSA.
2005 "Una aproximación a la cosmovisión sallqa por el mito de origen de las paqullamakuna". En *Umalliq*, N° 5. Ayacucho, PRODES.

PALOMINO, Teodomiro y MUÑOZ, Leonor

- 1999 *Ocupación productiva del espacio altoandino en el Norte de Ayacucho*. Ayacucho: PRODES, Documento de trabajo.

PEASE G. Y., Franklin

- 1968 "Cosmovisión andina". En *Humanidades*, Lima: PUCP, p.171-199.

PRODES

- 2003 *Paquchiru takikuna - Cancionero alpaquero tradicional del Norte de Ayacucho*. Ayacucho: PRODES - OXFAM América.

RABEY, Mario y MERLINO, Rodolfo

- 1988 "El control ritual. Rebaño entre los pastores del Sur de los Andes Centrales (Argentina). En Flores Ochoa, Jorge. *Llamichos y paqocheros - Pastores de llamas y alpacas*. Cuzco: CEAC, p. 113-120

TAIPE, Néstor

- 1991 *Ritos Ganaderos Andinos*. Lima: Editorial Horizonte.

TOMOEDA, Hiroyasu

- 1988 "La llama es mi chacra. El mundo metafórico del pastor andino". En Flores Ochoa, Jorge. *Llamichos y paqocheros - Pastores de llamas y alpacas*. Cuzco: CEAC.

UBILLUZ GARCÍA, Percy

- 2003 *Identidad e intercambio entre los pastores de camélidos en la cuenca del río Cachi*. Informe de investigación para el bachillerato. Ayacucho: UNSCH-FCS-EFPAS.

VALLADOLID RIVERA, Julio

- 1993 "Agroastronomía andina". En: Grillo Fernández, Eduardo y otros, *¿Desarrollo o descolonización en los Andes?* Lima: PRATEC, p. 95-162.

Anexo



Foto 1. Localidad altoandina de Rosaspampa (4 650 msnm).

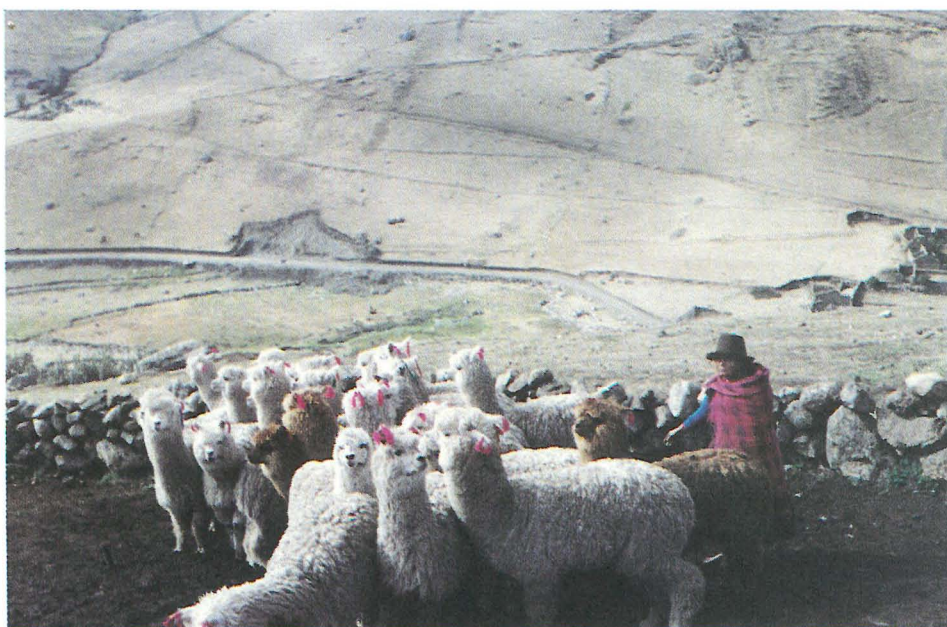


Foto 2. Las alpacas son consideradas compañeras de las mujeres.

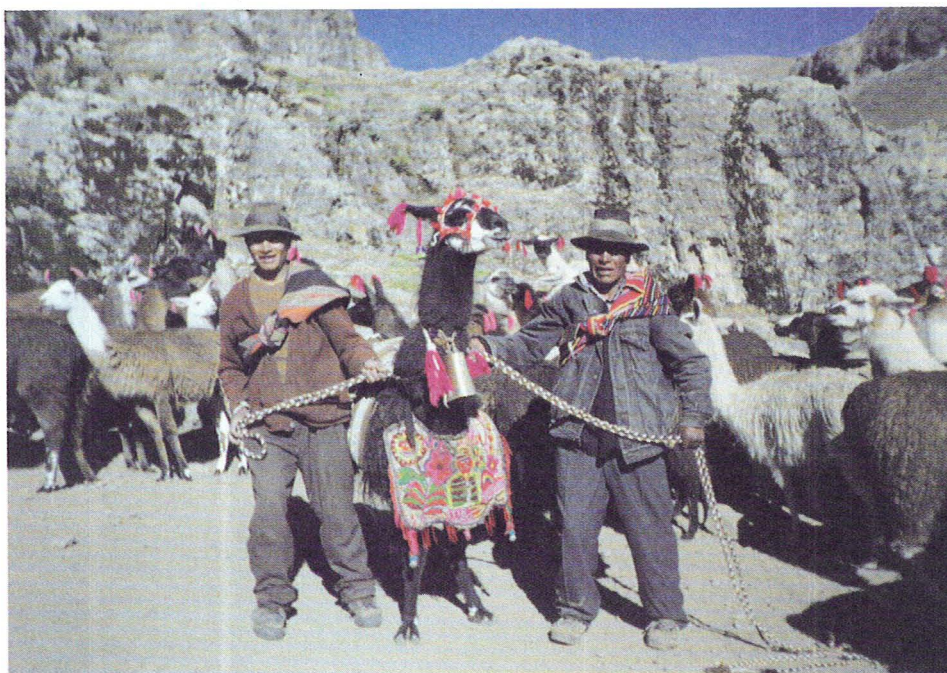


Foto 3. Las *urqullamakunas* son compañeras de los varones y útiles para transportar el ichu para el techado de casas.

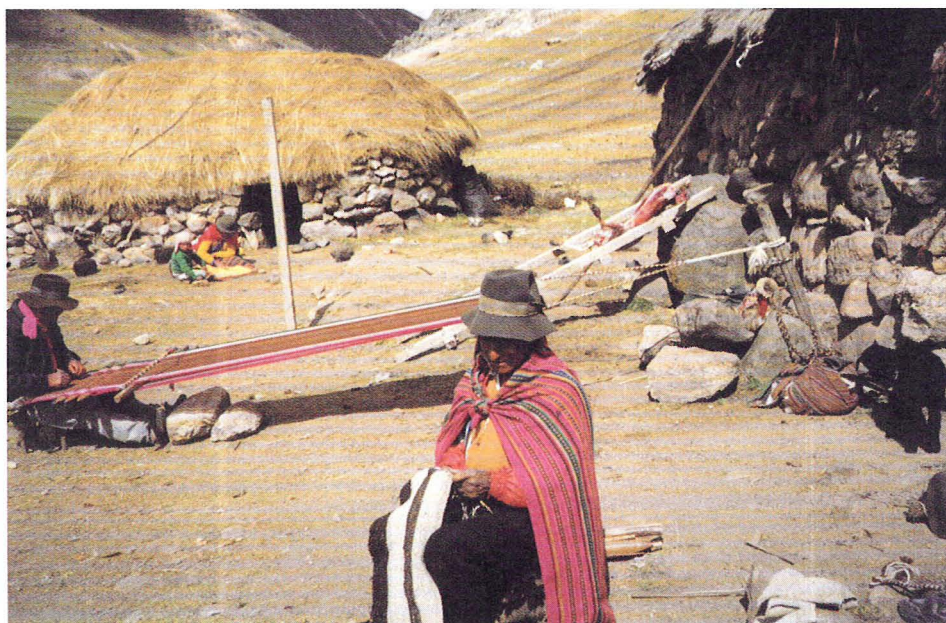


Foto 4. Miembros de la unidad doméstica de la localidad de Churia tejiendo productos para intercambiarlos en el *qichwariy*: ponchos, *chumpis*, etc.



Foto 5. Feria de Rumichaka II, donde se realiza el intercambio monetario.



Foto 6. Mujer preparando el *quqao* o alimento para el viaje: charqui de alpaca o llama y habas secas.



Foto 7. Comuneros de Occollo, Azabrán y Minascorral mostrando las hermosas pecheras artesanales, indumentaria de las llamas cargueras en el *qichwariy*.



Foto 8. Varones retornando del *qichwariy* con su recua de llamas. Al final de este proceso las llamas son preparadas para el *llamatumachiy*.



Foto 9. Las *urqullanakunas* se preparan para el *llamatumachiy*. Las mujeres cantan al son de la *tinya* y la *saqsakita*.

La Fiesta de las Cruces en San Pedro de Casta

Patricia Fernández Castillo

A mí me gusta que las personas de otros lugares se interesen por nuestras ideas, aunque no tenemos mucha educación y lo poco que sabemos lo olvidamos en la chacra.

Nosotros solo conocemos del trabajo de la tierra, de las fiestas, de los caminos. Eso nosotros sabemos acá.

Pobladora de San Pedro de Casta

Introducción

El artículo que presentamos fue escrito aproximadamente hace catorce años y el trabajo de campo realizado un año antes. Se trata de un trabajo etnográfico llevado a cabo como parte del trabajo final del curso de Etnografía dentro del programa de Antropología de la Universidad Católica. Es posible que en los últimos años esta fiesta haya variado en cuanto a su representación, puesto que toda manifestación cultural inmaterial –como las fiestas tradicionales– se caracteriza por su transformación constante en el tiempo y por la inclusión de nuevos elementos que respondan a las necesidades o intereses de sus portadores.

La fiesta de las cruces es una festividad religiosa importante a lo largo de los andes peruanos. Se celebra por lo general en mayo, mes posterior a las cosechas y, por tanto, de máxima abundancia en la comunidad. Se trata de una fiesta de corte agrícola porque se celebra la fertilidad de la tierra y la abundancia de los productos obtenidos. Como se trata de un ritual tradicional que esconde un sentido simbólico que trasciende el mundo religioso católico, puesto que coexiste con otros rituales mágicos y milenarios en la misma celebración, su continuidad depende tanto de la transferencia de esta costumbre a las nuevas generaciones como de la permanencia de los comuneros en la iglesia católica.

La festividad de las cruces familiares, de alguna manera, tiene su continuidad asegurada debido a que es la familia quien la mantiene. Pero las cruces comunales,

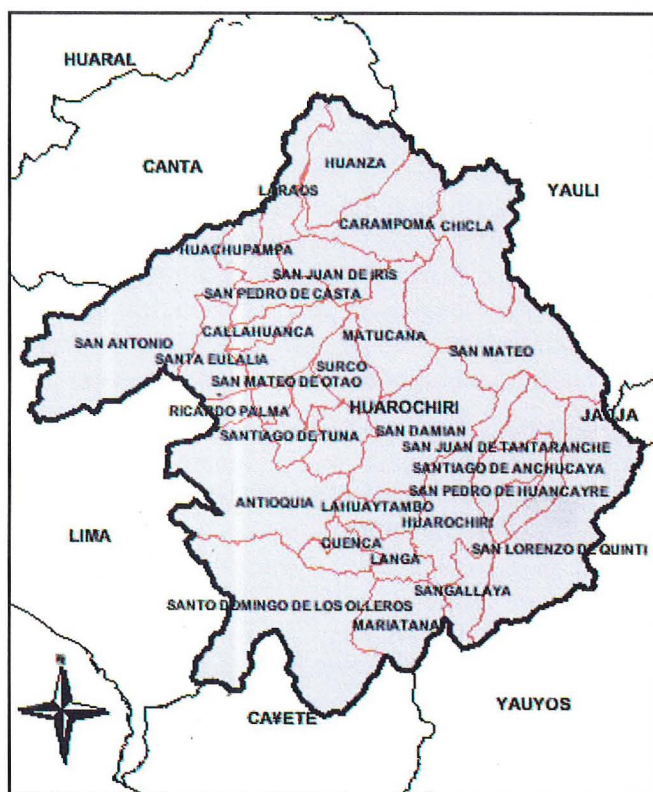
que protegen tanto la entrada como la salida del pueblo y aquellas que marcan los puntos cardinales del mismo, corren el riesgo de perderse. Esta etnografía da cuenta de la importancia simbólica de esta fiesta que incide tanto en la organización social de la comunidad como en el mundo cognitivo de sus pobladores. Revisaremos, en primer lugar, la ubicación y características de San Pedro de Casta a fin de contextualizar el terreno, para luego describir las diferentes cruces que posee la comunidad y centrarnos en una de ellas: la cruz familiar de Quero Quero.

1. Características generales

1.1 Ubicación y datos históricos

San Pedro de Casta es un distrito de la provincia de Huarochirí -zona este del departamento de Lima-. Se ubica en la margen izquierda de la cuenca alta del valle de Santa Eulalia y cuenta con tres anexos: Huinco, Cumpe y Mayhuay. Posee diferentes pisos ecológicos que van desde los 1 500 hasta los 4 800 msnm y el pueblo se sitúa a los 3 185. Tiene una extensión de 8 462.31 hectáreas. Limita con los distritos de Huachupampa, por el norte; San Juan de Iris, por el noreste;

Mapa 1. Provincia de Huarochirí



Provincia de Huarochirí.
Fuente: Mapas INEI 2007.



Foto 1. El pueblo de San Pedro de Casta (Cortesía Travepot).

San Mateo de Otao y Callahuanca, por el sur; Santa Eulalia, por el suroeste y San Antonio de Chaclla, por el oeste. El pueblo dista unos 80 kilómetros de Lima y se llega, aproximadamente, en cuatro horas desde la capital.

Según el Censo Nacional realizado en 1993, San Pedro contaba con 1 184 habitantes. Para el 2000, según la Guía Estadística del INEI, su población se redujo a 1 061 habitantes (INEI 2000), encontrándose 548 varones y 513 mujeres. La población es monolingüe hispanohablante. En el último Censo Nacional del año 2007, este distrito contaba con 1 195 habitantes.

San Pedro de Casta es una de las pocas poblaciones de la sierra de Lima que cuenta con un documento comunal donde se registra información local desde las primeras décadas del siglo XX. Este documento, denominado *Entablo*, data de 1923 y allí se registran los datos históricos y generales de la comunidad. En el texto se lee:

La comunidad campesina de San Pedro de Casta tiene su origen en el periodo del virreinato. Su fundación obedece a la Real Ordenanza del virrey don Francisco de Toledo, quien dispuso que los pueblos de Huayacocha, Achín, Opica, Casha y otros, fueran reducidos a uno solo. Esta reducción fue llevada a cabo en el año de 1586 por el corregidor de Huarochirí, Don Diego Dávila Bricolo, quien obligó a vivir en un solo pueblo al que denominó San Pedro de Casta.

En 1857 se ratificó el título de capital del distrito al pueblo de San Pedro de Casta. En aquel momento contaba con los anexos Otao, Huachupampa, Iris y Chauca, los cuales se independizaron como distritos un siglo después. El 27 de octubre de 1936, San Pedro de Casta fue reconocida oficialmente como comunidad indígena por el presidente Óscar R. Benavides.

1.2 Organización social y política

San Pedro de Casta tiene diferentes tipos de organización social, por ejemplo, las parcialidades o barrios Yañac y Yacápar. La primera representa a la parte baja del pueblo, identificada con la costa, y la segunda representa a la parte alta o sierra. Actualmente, esta división territorial se hace efectiva en dos actividades importantes en la comunidad: la participación organizada en las faenas comunales y la mayordomía de la fiesta patronal que se alterna anualmente entre las dos parcialidades.

Una segunda división es por paradas que organizan la comunidad en cuatro grupos: Comaopaccha, Carhuayumac, Hualhualcocha y Yanapaccha. Esta división no está determinada por la ubicación espacial dentro del pueblo, sino por relaciones de parentesco; sin embargo, puede darse el caso que una persona sin vínculo familiar con una parada pida su inserción en ella. La función principal de estas paradas es la limpieza de los reservorios de Laclán, Chuscwa, Hualhual y Pampacocha en el marco de la Fiesta del Agua o *Champería* (limpieza de las acequias) en el mes de octubre. San Pedro de Casta es reconocida como una sociedad hidráulica por contar con una importante red de canales y reservorios abastecidos por el río Carhuayuma. Esta festividad anual es la más importante de la comunidad ya que responde a una necesidad inmediata de sus habitantes, la de almacenar agua y mantener los canales por donde discurre el agua que llega a sus terrenos agrícolas. Sus pobladores mencionan que es incluso más importante que la fiesta patronal.

Por otro lado, y según el calendario religioso festivo de la comunidad, esta se agrupa en diversas asociaciones; salvo para la celebración de la fiesta patronal de San Pedro y San Pablo, cuando la población se organiza en parcialidades. En el marco de la Semana Santa se activan las cofradías, cuyos miembros organizan la misa, las veladas (en las cuatro pequeñas capillas del pueblo) y las procesiones dentro del pueblo. Las hermandades agrupan a personas o familias devotas de un determinado santo o santa. Para la Fiesta de la Cruz –en mayo– las agrupaciones alrededor de una cruz comunal, cruz familiar o cruz de entrada reciben el nombre de sociedad, al integrante que toma el cargo se le conoce como personal y a los miembros de la familia del personal o a los integrantes más activos se les llama socios.

Otro término que indica agrupación, y que se relaciona con las festividades en Casta es la cuadrilla. Estas son, por lo general, grupos pequeños de hombres

y mujeres que se organizan para bailar o cantar en determinadas fiestas. Así, en el pueblo se conocen las cuadrillas de chunchas (en mayo), las de pastoras (en Navidad), las de “pasioneras” (en Semana Santa), las de “hualineras” (en la Champeria), entre otras.

En cuanto a la organización política, encontramos dos tipos. De un lado, las autoridades políticas municipales (elegidas mediante proceso electoral) y del otro, las autoridades comunales. En el primero encontramos los cargos característicos: alcalde, teniente alcalde, regidores, etcétera, quienes se encargan de la administración del distrito. En el segundo tipo se reconoce a las autoridades de vara o *varayoc* (usan la vara como símbolo de su cargo). Estos son elegidos anualmente según el sistema de cargos. Las autoridades de vara son: Principal, Alcalde Campo, Regidor Mayor, Regidor Campo, Alguacil Mayor, *Camachicos* y Alguaciles Menores. Si bien las mujeres no participan directamente de estos cargos, sí participan activamente de las diferentes actividades de la comunidad relacionadas con los trabajos domésticos: traer leña, cocinar, limpiar y llevar fiambre o faenas “simbólicas” como la limpieza de los caminos en la Fiesta del Agua. También es importante mencionar que existen cargos religiosos que los comuneros varones reciben, como mayordomo eclesiástico, fiscal y sacristán. Estos cargos tienen vigencia todo el año y se activan para todas las festividades y oficios religiosos de la comunidad.

1.3 Actividades económicas

La agricultura es la actividad económica que sostiene a la mayoría de las familias casteñas. Si bien, no es una comunidad que produzca grandes cantidades de productos agrícolas (debido a las pocas tierras irrigadas que poseen), su producción de papa, maíz y habas es significativa en el mercado local. Además de estos productos, los terrenos son utilizados para la producción de alfalfa, hierbas medicinales, frutas (en los pisos ecológicos más bajos del distrito) y pasto para los animales.

La ganadería es la segunda actividad económica más importante de la comunidad. Se cría ganado caprino, vacuno y, en menor medida, bovino. También hay una significativa población de animales de corral, como aves y cuyes. Cuentan, además, con numerosos burros y caballos, destinados al traslado de turistas. Del ganado vacuno obtienen carne y productos lácteos, principalmente queso, bien cotizados en el mercado limeño. Estos productos y los de la ganadería se venden a los comerciantes que llegan al pueblo, o de manera directa en los mercados de Chosica. La movilización hacia las zonas urbanas, como Chosica o Lima, es frecuente pues por lo menos uno de los miembros de una familia vive, estudia o trabaja fuera de la comunidad, pero regresa a menudo al pueblo.

Una tercera actividad económica, que ha incentivado el progreso en la comunidad, es la actividad turística. En San Pedro de Casta se encuentra el conocido

bosque de piedras de Marcahuasi, que según sus investigadores es un antiguo santuario prehispánico. En los últimos años se ha incentivado el turismo esotérico en este lugar, motivo por el cual la comunidad recibe constantemente a numerosos turistas locales y extranjeros. Los comuneros se han organizado para explotar esta actividad creando pequeños hospedajes, restaurantes, tiendas y guías turísticos, además del sistema de transporte antes mencionado.

Estas actividades económicas mayores no dejan de lado las especializaciones menores de los comuneros. Además de las tareas agrícolas y ganaderas, entre los numerosos oficios de los casteños se distinguen los carpinteros, electricistas, sastres, mineros, comerciantes, soldadores, profesores, enfermeras, chóferes, músicos y bodegueros.

1.4 Infraestructura

Los servicios con los que cuenta el distrito de San Pedro de Casta son luz eléctrica, agua -proveniente de un pozo cercano y para zonas estratégicas del pueblo, no para las casas- y una línea telefónica pública.

Asimismo, posee una serie de locales comunales y estatales que están a disposición de sus habitantes. Se cuenta con un moderno local municipal, el juzgado de paz, un colegio estatal que acoge a estudiantes de primaria y secundaria, una escuela inicial, un pequeño museo comunitario gestionado por el colegio, la posta médica donde hay un médico permanente, una iglesia católica (aunque no hay sacerdote en la comunidad), el establo comunal, el cementerio, el campo deportivo comunal, un local comunal, un hotel de la comunidad, seis almacenes (llamados *huayronas* donde se guardan herramientas y se concentran las parcialidades) y las paradas (cada una de ellas tiene un local). Estos almacenes se emplean como lugar de encuentro y organización, sobre todo en época de fiesta o de faenas comunales. También hay edificaciones que estuvieron destinadas a actividades de desarrollo comunal que hoy están abandonadas, por ejemplo, el local de la quesería comunal (en el pueblo) y las instalaciones del Centro Experimental Agrícola, en el caserío de Upica, en la parte baja del distrito. En el pueblo se pueden encontrar otros locales privados, como la quesería, hospedajes, restaurantes, dos iglesias evangélicas y un campo deportivo privado perteneciente a una de las iglesias.

1.5 Calendario festivo

Las festividades que se celebran en la comunidad de San Pedro de Casta son de carácter religioso católico o agropecuarias. Ambas formas no están separadas, por el contrario, hay una estrecha relación entre ellas. La celebración andina se caracteriza por el sincretismo de sus tradiciones culturales, así, tanto en las fiestas religiosas católicas como en las campesinas el ritual está compuesto por símbolos y manifestaciones indígenas y católicas. En consecuencia, se genera

una nueva manifestación festiva transculturada que, al mismo tiempo, incorpora nuevas manifestaciones locales y urbanas. A modo de visualizar mejor estas fiestas, pero sin ánimo de aislarlas, proponemos el siguiente cuadro:

Cuadro 1: Festividades religiosas y campesinas de San Pedro de Casta

Fiestas religiosas católicas	Fechas
Navidad	24 y 25 de diciembre
Bajada de Reyes	6 y 7 de enero
Semana Santa	Marzo o abril
Fiesta de las Cruces	3 de mayo y día de la Ascensión
Fiesta Patronal de San Pedro	29 de junio
Día de los muertos	1 de noviembre
Santos y vírgenes locales	Fechas diversas
Fiestas campesinas	Fechas
Los Curcos	2 al 5 de enero
Marcación de ganado	Julio y agosto
Fiesta del agua (Champería)	Primera semana de octubre

Las fiestas religiosas católicas que se celebran en la comunidad de San Pedro de Casta son vividas de acuerdo a los mandatos de la religión oficial. Sin embargo, las manifestaciones indígenas y locales se incorporan a estas festividades, produciéndose así una particular forma de celebración religiosa católica y campesina al mismo tiempo. De las fiestas religiosas, la de las cruces es a la que más significado campesino le atribuyen los pobladores pues está directamente relacionada con la actividad agraria. La fiesta se realiza en mayo, mes de máxima abundancia en todo el territorio andino. Los productos cosechados son ofrecidos a las cruces como agradecimiento por el buen año y el cuidado de los sembríos.

Las tres fiestas campesinas que se celebran en San Pedro son Champería, Curcos y Marcación de ganado; todas ellas obedecen a necesidades comunitarias precisas: limpieza de los reservorios y canales de regadío, renovación de las autoridades comunales, verificación de los límites del pueblo y la identificación del ganado, respectivamente. De todas ellas, la más importante es la primera, incluso más que la fiesta patronal.

2. Las cruces en San Pedro de Casta

La Fiesta de las Cruces se celebra, según el calendario católico, el 3 de mayo; sin embargo, a lo largo de este mes hay una serie de celebraciones dedicadas a

las cruces. Otra fecha importante para la celebración de estas cruces, según el calendario católico, es el día de la Ascensión del Señor, que se realiza cuarenta días después del domingo de Resurrección y coincide con los últimos días de mayo o los primeros de junio. Mayo es el mes de mayor abundancia en cuanto a productos agrícolas, de allí lo vistoso de las cruces: flores y frutos que reflejan la fertilidad de la tierra.

En esta comunidad las cruces suelen ser retiradas de su lugar habitual el Sábado de Gloria en Semana Santa, de modo que son veladas al lado del Cristo muerto que se halla en la iglesia. Pasada esta fiesta religiosa, son trasladadas a la casa de los encargados hasta la fecha de celebración.

2.1 Tipos de cruces

En San Pedro de Casta existe una variedad de cruces que cumplen funciones específicas dentro del mundo cognitivo del poblador andino. Esta diversidad obedece a las necesidades de los comuneros cuya actividad principal es la agricultura; por esta razón, las cruces se hallan en mayor número en las chacras de los campesinos. Dentro de los linderos del pueblo se aprecian cruces que también cumplen funciones determinadas, pero siempre conservan su función principal, que es proteger a los comuneros y a la comunidad. Una tipología de cruces nos llevaría a una amplia lista de ellas. Entre las más visibles están las



Foto 2. Cruz familiar.

cruces comunales, de entrada al pueblo, familiares o de chacra, de iglesia, de portada (en el frontis de las casas) y de cementerio.

Las cruces que nos interesan son aquellas que, además de conservar las funciones de protección a la comunidad y la agricultura, son veneradas y festejadas colectivamente en mayo y pueden ser equiparadas con los santos del calendario católico.¹ Estas cruces son de la comunidad, las de entrada al pueblo y las cruces familiares ubicadas en las chacras. Como se verá más adelante, cada cruz mantiene una base territorial donde se aprecia la división física del pueblo; sin embargo, no es una norma que los comuneros y comuneras pertenezcan, necesariamente, a las sociedades cuyas cruces están más cercanas de su vivienda.

La Fiesta de las Cruces no es exclusivamente una celebración familiar o grupal, en ella participan todos los comuneros, pobladores y visitantes que deseen hacerlo. Se trata de una reunión comunal y social en la que los diferentes actores sociales interactúan alrededor de la cruz y hacen de esta un símbolo compartido. Si bien esta celebración se inscribe dentro del corpus de fiestas religiosas católicas, a lo largo de los tres días que dura no se cuenta con la presencia del cura o algún representante de la iglesia.

Las cruces de la comunidad dividen al pueblo en dos partes: zona alta y zona baja, que equivale a la partición en los barrios de Yacápar y Yañac, respectivamente. La cuatripartición del pueblo es determinada por la ubicación de las cruces de entrada en los puntos cardinales. En el caso de las cruces familiares o de chacra, su función es nuclear los terrenos aledaños, sean estos de la familia extensa apoderada de la cruz o de los vecinos de chacra.

Cuadro 2. Clasificación de las cruces de San Pedro de Casta

Cruces de la comunidad	Cruces de entrada	Cruces familiares
Orcohuasi	Lima o de Ascensión	Quero Quero
Laxa	La Langaria	Aire Libre
	Ushno	Aire Pampa
	Judas	Pitajayal
		Laxa (chacra)
		Monteverde
		Cacala
		Negro

1. Esta última idea la propone el antropólogo y sacerdote Manuel Marzal, quien sostiene que la devoción a una cruz es semejante a la devoción a un santo. Así, la cruz, en el mundo andino, es considerada un santo al que se le rinde culto.

Las cruces de la comunidad son consideradas, por los pobladores, como las más importantes. Estas se ubican en lugares significativos dentro del pueblo. La cruz de Laxa se encuentra en la cima del cerro protector de la comunidad, el mismo que los ancianos de la comunidad reconocen como un volcán, cuyo cuerpo con forma de serpiente atraviesa el pueblo:

Mi hermano me contaba que este Laxa es un volcán. La ruta de Otisha, donde está el puente colgante, es donde está su rabo de la serpiente y va por acá, por el pueblo. Su boca, dice, que está arriba en Laxa. Por ahí dice que pasa volcán y su boca del volcán está para atrás. (...) mi mamá me contaba: "¿Dónde reventará el volcán? ¿Vendrá para acá y nos tatará?" (Paula, 76 años).

La cruz de Orcohuasi² se ubica en la parte más alta del mirador construido sobre una gran roca en uno de los puntos extremos del pueblo, al borde de un precipicio.³ Los comuneros sostienen que esta cruz es la que protege mejor al pueblo porque ella recibe los rayos, evitando que caigan sobre la gente y el ganado.

Los que han traído el cristianismo han visto, seguramente, que el lugar era posible para parar la cruz. Allí también choca el relámpago, el trueno. Seguro con la idea de que salve al pueblo para que lo proteja, como está elevado, protege pues. Porque ahí, varias veces, ha hecho destrozo el trueno, el rayo. Con esa mira pues lo han colocado y ya la gente lo celebra (Delfín, 63 años).

Ambas cruces son las más importantes; no obstante, en los últimos años los comuneros han dejado de celebrarlas por motivos diversos, que van desde la desaparición física de los organizadores más activos hasta el cambio de religión de los devotos. Las autoridades que organizan la celebración de las cruces comunales son consideradas dentro de los cargos comunales y, hasta hace unos años, recibían chacras adicionales destinadas a proveer de los productos necesarios para la comida festiva. Los cargos son rotatorios y todos los comuneros católicos debían de pasarlos; sin embargo, los elevados costos de los materiales necesarios para la celebración y la poca participación de la comunidad han contribuido a que unas pocas familias se hagan cargo de las cruces. Actualmente, incluso estas familias no cuentan con el apoyo para la continuidad de la festividad. El año pasado, la familia a cargo de la cruz de Orcohuasi la entregó a la comunidad y ahora se encuentra abandonada en un rincón de la iglesia. Los esposos custodios de la cruz de Laxa han fallecido hace unos meses y nadie toma la posta de los preparativos. Por lo tanto, la cuadrilla, agrupación encargada de las cruces comunales, se ha desactivado en esta comunidad.

Por otro lado, los comuneros y comuneras sienten la necesidad de que estas cruces sean festejadas, para así evitar consecuencias funestas:

2. También se la conoce como Pochuasi o cruz de mirador.

3. Cabe señalar que el pueblo de San Pedro de Casta se levanta sobre la cima de un cerro.

Ya no celebran. Año pasado han levantado la cruz y han entregado a la comunidad. Así me contaba doña Mercedes: “Yo por gusto estoy allí, nadie me ayuda”. “Pero hay necesidad que usted pida a la comunidad que celebre la fiesta de la cruz, ¡viene un rayo y nos mata! ¡Hay necesidad! [le dije]. Y ahora ya no celebró (Paula).

Las cruces de entrada se ubican en los cuatro caminos de entrada al pueblo. Cada uno de ellos está orientado a un punto cardinal. La cruz de Lima o de Ascensión está ubicada hacia el norte y es la cruz de entrada más importante pues está al borde de la carretera que sirve de entrada oficial al pueblo. Es el único camino por donde ingresan y salen los carros que visitan el lugar. Al sur se encuentra la cruz de Judas y es el camino que va hacia la zona más alta del distrito y donde se encuentran los pastizales y el ganado. Está alejada del pueblo. La cruz de Ushno se sitúa al oeste, a un lado del camino que va hacia el cementerio, por esta razón también la llaman cruz de muerto. Al este se halla la cruz de La Langaria, rodeada de las chacras más cercanas al pueblo.

Estas cruces son veneradas y festejadas en dos fechas: Ushno, Judas y La Langaria el 3 de mayo, mientras que la Cruz de Lima se festeja el día de la Ascensión. Los comuneros que viven cerca de cada una de estas cruces son, por lo general, devotos de ellas y conforman las sociedades. Hasta hoy estas agrupaciones mantienen la continuidad de la festividad, alternando entre ellos su organización; aunque, desde hace unos años, los dirigentes de cada sociedad han pasado a ser los miembros de la familia más comprometida con la cruz.



Foto 3. Cruz de la Langaria.



Foto 4. Cruz de Ushno.

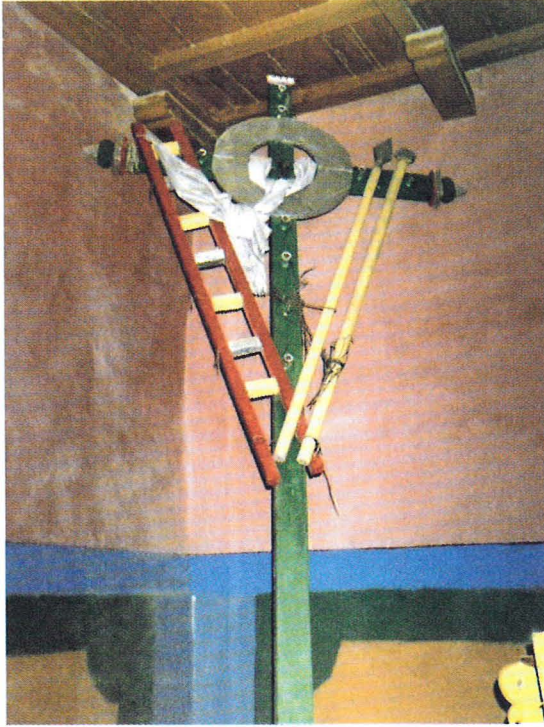


Foto 5. Esqueleto de una cruz comunal.

A mí me dejó mi mamá la devoción por la cruz. No mi mamá propia, sino la mamá de mi esposo. Como herencia nos dejó. Ya estoy diez años celebrando. Igual les digo a mis hijos: "Cuando yo deje de existir ustedes tienen que representar. El que me quiere, me estima como yo he sabido querer a su abuela. También ustedes tienen que hacer (Virgilia López, 73 años, Personal de la Cruz de Lima).

Las cruces familiares pertenecen a un clan extenso y se ubican en un lugar especial de la chacra familiar. Son las cruces más festejadas del pueblo, no sólo por los propietarios, sino también por comuneros y comuneras que se hacen devotos y participan activamente de la festividad. En las chacras cercanas al pueblo de San Pedro de Casta, tanto en la parte alta como en la baja, hay ocho cruces familiares,⁴ cuyos nombres provienen del lugar donde se ubica la chacra familiar.

Estas cruces son festejadas en fechas diversas: Quero Quero, Aire Libre y Aire Pampa se celebran el día de la Ascensión; la Cruz de Negro se celebra el 24 de junio, la Cruz de Monteverde el 18 de julio, la Cruz de Laxa (chacra) el 3 de mayo, las cruces de Cacala y Pitajayal tienen fechas movibles, aunque siempre entre mayo y junio.

4. Se trata de las cruces que están más cerca del pueblo; en chacras lejanas, anexos y centros poblados del distrito de San Pedro de Casta hay, sin duda, más cruces familiares, no incluidas en esta etnografía.

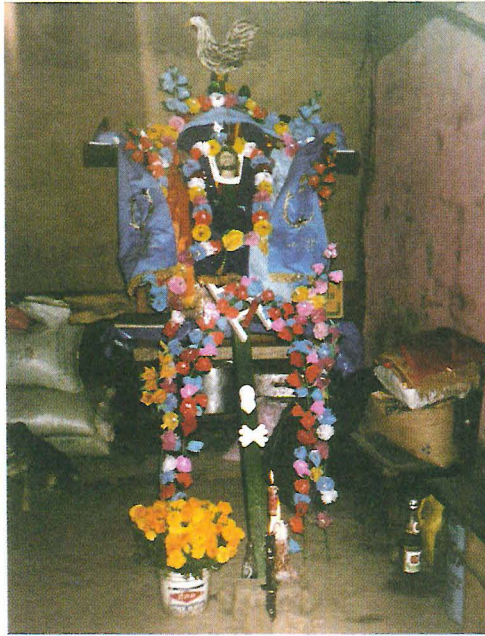


Foto 6. Cruz de Lima.



Foto 7. Cruz familiar.

2.2 Descripción de las cruces

Las cruces son elaboradas en madera y miden aproximadamente dos metros de alto y ochenta centímetros de ancho. Todas han sido pintadas de color verde y llevan adheridas tres piezas coloridas también de madera: una escalera y dos lanzas. Se las disponen a ambos lados -sobre el madero menor- en posición vertical, de modo que la parte inferior de la escalera y las lanzas se cruzan en el madero central. Los comuneros sostienen que estas piezas se colocan indefectiblemente porque evocan la cruz donde murió Cristo.

Según dicen, Cristo está muerto. Está muerto en la cruz. Por eso la cruz es Cristo y se le vela. Con la escalera subieron a Cristo para ponerlo en la cruz, entonces, después, ya le dieron su agua con la lanza. Así es la costumbre que hemos encontrado (Flavio Olivares).

Otra lectura, también bíblica, del significado de la escalera podría ser la imagen que se tiene de ella en el Antiguo Testamento,⁵ donde es vista como un vehículo de comunicación entre “un modo de ser a otro, o bien desde un plano cosmológico, que hace posible la comunicación entre el Cielo, la Tierra y el Infierno” (Mircea 1974).

5. Génesis, 28, 11 - 13. Dios se le aparece a Jacob en sueños y este ve a los ángeles que suben por una escalera que conecta el cielo con la tierra.

El siguiente grupo de ornamentos está compuesto por aureolas de variadas formas y colores ubicadas en el lugar donde se cruzan los maderos, el sol y la luna, un gallo, un cráneo sobre dos huesos cruzados, una pequeña pieza de madera con las iniciales INRI, entre otros elementos, todos de madera. La única cruz que no presenta estos adornos es la de Quero Quero. El sol y la luna son recurrentes en casi todas las cruces y siempre están colocados sobre el madero menor. Hemos observado que hay una correspondencia entre la ubicación de la imagen del sol y la escalera, y la ubicación de la luna y las pequeñas lanzas. El cráneo y los huesos cruzados están colocados en la parte inferior del madero central. La aureola tiene diseños llamativos y es una pieza importante de la cruz porque reemplaza al rostro de Cristo, salvo en la cruz de Lima, en la que se puede ver una pequeña representación del rostro de este crucificado. La figura del gallo la encontramos solamente en la cruz de Lima y está colocada en la parte superior del madero central, lugar que en las otras cruces ocupa el rótulo con las iniciales INRI.

Los símbolos descritos no están colocados de manera arbitraria, obedecen a una concepción del mundo muy característico de la zona andina -y otras culturas tradicionales-. Hay una clara división del espacio representado en la cruz. Por un lado divide el mundo de arriba del mundo de abajo. Arriba (*hanan*) habitan las divinidades y corresponde al espacio sagrado, por ello la aureola o el busto de Cristo han sido colocados allí. Abajo (*hurin*) se encuentra el mundo del *uku pacha*, es decir el lugar de los muertos y de lo peligroso, por esa razón los comuneros y comuneras lo asocian con cráneos y huesos.

Asimismo, la cruz se divide en derecha (*allauca*) e izquierda (*ichoq*), pero en el mundo andino el sentido occidental de derecha e izquierda se invierte porque se mira desde adentro del elemento referencial (una cruz, un cerro, una construcción, etcétera).⁶ Según este orden andino, al sol le corresponde el lado derecho (izquierdo occidental) y a la luna el lado izquierdo (derecho occidental).⁷ De las cruces observadas, solo la de Lima coincide con este criterio, las otras tres tienen las imágenes según el orden occidental y el resto de cruces no presentan estos ornamentos.

Esta posible confusión de ubicación podría tener una respuesta en el caos que significó el ingreso violento de la cultura occidental y que, hasta hoy, se percibe en el mundo andino. Los pobladores andinos han dejado de percibir el universo desde adentro (desde la cruz como elemento referencial) y observan desde afuera (como observadores); pero mantienen la posición indígena de los astros. Por ello, la derecha andina (donde se ubica el sol) estaría siendo ubicada en la

6. En cambio, en la cultura occidental se mira desde afuera del elemento referencial y desde adentro del individuo observador.

7. Confrontar el diagrama sobre el universo andino realizado por Juan Santa Cruz Pachacuti en su Relación de antigüedades de este Reino del Perú.

derecha occidental y del mismo modo, pero a la inversa, la izquierda andina en la izquierda occidental.

Además de estas dos divisiones, la cruz segmenta el espacio en cuatro cuadrantes (cuatripartición) donde, según el orden andino, el cuadrante derecho superior es el más significativo porque es el lugar del sol, el izquierdo superior -donde está la luna- es complementario al primero y los dos inferiores estarían relacionados con lo terrenal -escalera y lanzas-.

Las cruces de entrada al pueblo son las únicas que son colocadas en pequeñas capillas. Estas capillas fueron construidas por los primeros integrantes de las sociedades y devotos. Están hechas de adobe, piedra, paja y calamina. Cuando se acerca la fiesta de la cruz, los devotos las pintan con colores vistosos y las adornan con cadenetas, flores y ramas. La única cruz que cuenta con una capilla enrejada es la cruz de Lima. Las cruces de la comunidad no tienen capilla, como tampoco las tienen las cruces familiares.

De todo el corpus de cruces presentadas, me centraré en una de ellas para la descripción de la fiesta. Se trata de la cruz familiar de Quero Quero perteneciente a la familia Olivares.

3. La cruz de Quero Quero: herencia familiar

3.1 Origen de la cruz

En el mundo cognitivo andino, la cruz es percibida como un elemento mediador entre la gente y las divinidades, principalmente las católicas, aunque en la devoción se filtran deidades o seres sobrenaturales indígenas: *apus*, gentiles, etcétera. Como símbolo mediador, tiene la función de comunicar a las divinidades los intereses y preocupaciones vinculadas, sobre todo, con la tierra y las actividades que se derivan de ella. Tener una cruz cerca de la chacra y de la familia evidencia la necesidad del campesino de una comunicación fluida y “cara a cara” con la divinidad.

El surgimiento de la cruz de Quero Quero, cruz familiar y de chacra, obedece a dicha necesidad. En la entrevista realizada al Personal organizador de la fiesta,⁸ declaró que fue su madre quien sintió la necesidad de colocar una cruz en la chacra familiar, de esta manera los frutos obtenidos de la tierra serían bendecidos y por ende protegidos de plagas, daños y de la adversidad climática.

Nosotros tenemos un terreno que tiene agua estable, el agua nunca se seca, es igualito nomás, nunca se seca. Haya invierno o no, el agua sigue igual. Además a propósito se ha presentado una peana, también, que digamos donde se planta la

8. El señor Teófilo Olivares fue el organizador de la fiesta de la cruz familiar en el 2001, cuando presencié la fiesta y recogí el material para la presente etnografía.



Cruz de Quero Quero de la familia Olivares.

cruz, a propósito así, piedras grandes, bien talladito, listo como para que entre la cruz. Viendo esa cosa, nosotros, entre familia, hemos visto necesitábamos una cruz allí. Porque, a veces, acá hay cerros mal hogar que decimos, por ejemplo, tú vas te tiras de un tropezón o te resbalas y te coge. En las noches tienes mal sueño y a veces te enfermas y eso, pues, perjudica tu salud y hasta causa la muerte. Entonces, para que no haya eso, hemos llevado una cruz, hemos hecho bendecir con cura, con todo. Y parece que nos ayuda él, por eso lo celebramos (Teófilo Olivares, 52 años).

La madre fue la iniciadora de la cruz familiar y legó esta devoción a sus hijos y familiares más cercanos. A la muerte de ella, los hijos (tres hombres y dos mujeres) se alternan cada año el cargo. El padre participa de la fiesta, pero no pasa el cargo. Desde hace algunos años vive fuera de la comunidad con dos de sus hijos, sin embargo, para la celebración llega al pueblo, incluso eventualmente con sus hijos. Los hermanos más activos de la festividad son tres: Guillermo (60 años), Teófilo (56 años) y Eva (49). Ellos residen en Casta, mientras que los otros dos hermanos han migrado y pasan el cargo cuando sus posibilidades económicas lo permiten.

Esta generación ha extendido su devoción por la cruz a sus parejas e hijos. Asimismo, sus parejas han acogido la devoción por la cruz de Quero Quero aún teniendo otra cruz familiar. Aunque esta elección no anula, necesariamente, la devoción por otras cruces, es importante resaltar que si el devoto o devota deja

de celebrar una de las cruces con las que se ha comprometido o pasa el cargo sin sentimiento, puede ser castigado por la cruz desplazada. Eso sucedió con uno de los miembros de la tercera generación de la familia Olivares:

Una fecha había entrado mi señora devota para la cruz del fondo, la de Judas. Entró devota con un arco de rosas, entonces me dice: "Entré devota para la Cruz de Judas". Yo renegué, pues, para pasar la fiesta. ¡Pucha!, renegando lo pasé, no quise realmente. Tenía ya a mis dos hijitos, uno de ocho y el otro de cinco años. Pasamos la fiesta ese año y el último día de la fiesta en el despacho, yo fui al fondo para Queshaca. A eso de las cuatro de la tarde suena bien duro un cohete. Entre mí dije: "sigue la fiesta", así en broma me dije. Llego tarde ese día a mi casa y me encuentro con la novedad que mis hijitos se habían quemado con el cohete. Uno de ellos tenía el dedo explosionado y se había sacado el ancho toda la cara. Dicen que llegó hecho un Cristo ¡pura sangre! De ahí para acá, creo en la cruz. Le tengo mucho respeto porque la cruz es castigadora (Flavio Olivares, 35 años).

La idea de castigo y milagro están siempre presentes en el imaginario de los pobladores andinos devotos de una cruz (como también de otras divinidades católicas y campesinas). Para ellos, el gesto ritual es mucho más importante que la propia fe, es decir, es necesario que además de sentirlo se evidencie la devoción a través de la participación activa en la fiesta. Si bien la fe es un sentimiento privado y único, lo que interesa a los miembros de la comunidad es que ese sentimiento se exteriorice y, de este modo, se continúe con la tradición.

El mismo comunero que mencionó lo castigadora que es la cruz habló sobre los "verdaderos dueños" del terreno donde se ubica la cruz familiar:

Esa chacra tiene su dueño, son los gentiles. Los gentiles han hecho ese terreno, así con pircas antiguas. Sus casitas han hecho y, por suerte, el que vivió tuvo su curiosidad de hacer su chacra. El dueño nos revela en el sueño, él te pide: "necesito coca, necesito cal", entonces hay que invitarle pues. Igual pasa con el puquio que hay en la chacra, también tenemos que invitarle, esa es la costumbre. Si no se hace, no deja trabajar y molesta en sueños, hasta nos puede chupar el gentil (Flavio Olivares).

Del testimonio se desprende que se trata de un lugar que "exige" interacción a través de rituales mágicos y religiosos. Por un lado, el pago o "invitación" a los dueños del puquio y de la chacra; y por otro, la ceremonia cristiana de la veneración de la cruz, que es el culto "oficial" con la que responden la familia y los comuneros. El pago al puquio y a la chacra no necesita de especialistas rituales, los propios integrantes de la familia pueden hacerlo. Para ello se utiliza, por lo general, coca, trago y cigarrillos, que el familiar echa sobre el puquio. Esta actividad no es percibida por los familiares como un ritual o ceremonia sagrada, tampoco se realiza en fechas significativas -como podría ser el contexto festivo del mes de mayo-, sino cuando los dueños lo reclaman. Este informante, sostiene que los antiguos dueños (los gentiles) se sienten tranquilos cuando depositan la cruz, después de haber sido festejada.

3.2 Organización de la fiesta

La celebración de la cruz familiar es responsabilidad de la familia apoderada; es decir, la familia extensa. Se trata de un compromiso anual. Ellos reciben el nombre de socios, y a quien pasa el cargo -dirección de la fiesta- se le llama Personal. En este caso el cargo recae en uno de los hermanos que vive en Casta y su responsabilidad se extiende a su familia nuclear. Este año el Personal de la fiesta fue el señor Teófilo Olivares. Hasta ahora, ninguno de los nietos o nietas han pasado el cargo, esta responsabilidad ha recaído siempre en los hijos de la creadora de la cruz, pero se espera que estos la hereden a sus hijos, la tercera generación familiar.

El Personal recibe el cuaderno de ofrendas donde se encuentran anotados los nombres de los devotos que se ofrecieron el año anterior. Un mes antes de la fiesta, prepara un desayuno e invita a sus devotos de ese año para recordarles su ofrecimiento y asegurar su presencia en la fiesta. Un devoto es cualquier persona, del pueblo o no, que tiene la voluntad de colaborar con algún material o producto para la fiesta, sea para arreglar la cruz, la festividad o la comida festiva. El devoto se presenta espontáneamente y se ofrece como tal el día central de la cruz. Además de la ofrenda, se espera del devoto una contribución que oscila entre los 20 y 30 soles.

Las personas que tienen devoción a la cruz se comprometen a poner una cuadrilla de chuncha o, sino, su voluntad: un saquito de arroz, una limosna de veinte soles o sino un arco de rosas. Para ellos nosotros les damos el desayuno que consiste en la sopaseca, para que ellos nos contesten si nos van a colaborar con lo que ellos han prometido en el cuaderno. Y si ellos nos dicen: "No, estoy bajo de economía, no te voy a poder colaborar", nosotros lo tenemos que poner (...) Para eso es el desayuno, para que nos confirmen si nos van a colaborar (Edelmira Calixtro, 46 años, esposa del Personal de Quero Quero).

El dinero para la festividad es aportado por los hermanos, aunque no es necesariamente una cantidad equivalente en cada caso; es el Personal quien siempre aporta más dinero que el resto. Él dirige la celebración y recibe la ayuda y colaboración de sus familiares los tres días de celebración. Así también, se encarga de que todos los devotos y devotas cumplan con sus ofrecimientos y también obtiene y financia la licencia ante la municipalidad para realizar la fiesta, pues sin el permiso de esta no se puede celebrar con cohetes, procesión, baile y música en las calles.

El Personal y sus familiares retiran la cruz de la chacra, aproximadamente, un mes antes de la celebración. Así, se lleva la cruz a fines de abril, a veces en coincidencia con la Semana Santa. Si esto sucede, se vela la cruz en la iglesia al lado de Cristo; si no es así, se lleva a la casa del Personal para limpiarla y pintarla.

3.3 La comida festiva

La comida que suele servirse en esta fiesta está hecha con los productos obtenidos en las chacras, como papa, camote, maíz, habas, verduras y calabaza, a los que se agrega carne de res como ingrediente principal. Esta es muy importante no solo en el nivel culinario sino también en el social pues el grupo que sirve mayor cantidad de carne adquiere mayor prestigio en la comunidad. Así, es usual matar un toro y utilizar su carne en todos los platos ofrecidos; aunque también se suele sacrificar carneros, cabras o animales menores, como cuyes y gallinas.

La familia del Personal y los vecinos que se han ofrecido como devotos colaboran por turnos en la preparación de la comida festiva. Esta se elabora en la cocina de la familia del Personal⁹ y son, generalmente, las mujeres las que se dedican a esta actividad. Los varones participan cuando se requiere de mayor fuerza, por ejemplo, para cortar leña o levantar grandes ollas de sopa. Todos los potajes destinados a la fiesta se cocinan con leña, desde la sopa hasta la chicha.

El plato que tiene la preparación más llamativa es la sopa de mote o patache. Las mujeres suelen prepararla durante la noche de la víspera del día central utilizando ollas de metal de gran tamaño. Se agrega varios kilos de mote pelado y huesos de res a una olla de agua hirviendo; la preparación se deja al fuego por varias horas, durante las cuales se va incorporando más agua. Cuando el mote se abre “como una rosa”, las mujeres agregan las menudencias y carne de la res, papas y diversas verduras picadas y dejan hervir un par de horas más.

La comida se compone de dos platos, un postre¹⁰ y un refresco. El primer plato es la sopa: el patache, la sopaseca, el sancochado, el *puscho* (hecho de habas), u otras. El segundo puede ser la carapulcra, el cau-cau, el guiso de carne, u otros. El postre más conocido de la región es la mazamorra de calabaza y entre los refrescos más consumidos están la chicha de jora y el agua de manzana. Por las noches, el café caliente acompaña esta comida festiva.

Los platillos son servidos a todos los miembros de la familia, la sociedad, a los devotos y observadores de la fiesta. Si estos no están presentes en la casa del Personal, pero han dado su colaboración como devotos, la familia de este está obligada a llevarle la comida a sus viviendas.

3.4 La fiesta

La celebración de la cruz tiene tres fases correspondientes a los tres días: víspera, día central y despacho. A continuación se describe brevemente el primero y el último y de manera más extensa el día central.

9. Cuando el Personal no puede ceder su casa para la celebración, se alquila una de las huayronas de la comunidad para cocinar y velar la cruz.

10. Son muy pocas las familias y sociedades que mantienen la costumbre de ofrecer a sus devotos los dulces u otros potajes más elaborados.



Llegada de músicos y chunchas.

La víspera

Se celebra el 2 de mayo o la fecha previa a la Ascensión. Este día se prepara la casa del Personal para acoger a los familiares y devotos, se almacenan a lo largo del día los productos destinados a la comida y se preparan diferentes potajes que se ofrecerán esa noche, mientras se viste y vela la cruz.

Alrededor de la medianoche, los devotos que van llegando con sus ofrendas visten la cruz con paños de colores, flores y arcos. Vestirla es un evento que demanda mucha fe y respeto pues se trata de un momento sagrado para los participantes. La emoción es tan grande que quienes participan en esta tarea lloran a sus pies como acto de contricción por las faltas cometidas. Simultáneamente oran agradeciendo o suplicando por la protección de sus bienes y el bienestar de la comunidad. Los devotos y devotas llevan velas de colores y tamaños diversos, que encienden y colocan al pie del madero. Antes de colocar una ofrenda y al terminar de hacerlo, los devotos besan la cruz.

A lo largo de toda la noche, el Personal y su familia ofrecen a los asistentes mates calientes y tragos para soportar el frío. Las conversaciones a esas horas pueden variar desde los sentimientos de fe, los problemas familiares y comunales o, ya en la madrugada, algunos comentarios jocosos sobre algún vecino o fiesta pasada.

Después de recibir las ofrendas, la cruz se transforma en un objeto ritual fastuoso. Está cubierta, casi en su totalidad, de paños de colores bordados y adornados para la ocasión. También se orna con cintas de colores, arcos de flores artificiales (de plástico y papel) y ramos de flores naturales. Una cruz puede estar vestida con muchos paños y arcos pues esto es motivo de orgullo, por ejemplo, la de Quero Quero tuvo cuatro paños de colores (rosado, verde, celeste y blanco). No hay una regla en cuanto al color de los paños, los hay de colores intensos y tonalidades pasteles.

Ceremonia y rituales del día central

La fecha central se realizó el 24 de mayo, día de Ascensión. Este día se desarrollan tres momentos diferentes, cada uno con un ritual representativo. Por la mañana continúa la velada y la presentación de la *chuncha*; por la tarde, la procesión y por la noche, la ofrenda. El momento más sagrado para los participantes es el segundo, cuando el pueblo despide a la cruz hasta el siguiente año.

Los familiares, devotos y amigos que han pasado toda la noche velando la cruz esperan ansiosos la aparición de la cuadrilla de *chuncha* acompañada por los músicos: un arpista y un flautista. A las nueve de la mañana llegan bailando y cantando *chunchos* y *chunchas*, vestidos con sus trajes tradicionales. Antes de alcanzar la casa donde se vela la cruz, han recorrido el pueblo invitando a los vecinos a participar en la celebración.

La chuncha no es la única danza tradicional de esta fiesta, también lo es la *palla*.¹¹ Los pobladores cuentan que esta danza es mucho más antigua que la chuncha. Este año, la señora Victoria Calixtro, personal de la cruz de Ushno, ofreció a sus devotos la cuadrilla de la *palla*, causando emoción en ellos porque desde hacía muchos años esta danza no se presentaba. Este baile lo realizan sólo mujeres y el ritmo es más lento que la chuncha.

La danza de la chuncha

La chuncha es un baile representativo de la zona de Huarochirí. Se cuenta que lo introdujeron los pobladores de la selva traídos por los españoles durante la Colonia para que trabajasen las tierras de la sierra limeña. Estos indígenas celebraban sus fiestas portando sus trajes elaborados con plumas, cordones de colores, hojas y cascabeles, además de accesorios, como collares hechos de pepas de frutos silvestres, sonajeros y una vara. Esta danza era tan vistosa y llamativa que los pobladores de la zona la adoptaron como ofrenda a las divinidades del lugar y, posteriormente, a las cruces.

A través de los años la vestimenta se ha adaptado al clima de este sector andino pero mantiene el colorido y algunos accesorios de su primera época. El traje está compuesto por un vestido de bayeta color negro al que llaman algodón. Debajo de este vestido llevan una blusa blanca de mangas largas y cuello bordado con hilos de variados colores y blondas vistosas. A modo de delantal llevan el anaco o tela de color rojo que cubre la falda del algodón, la que ciñen a la cintura con una delgada faja de colores en la que sobresale el rojo. Debajo de la faja -y sobre el anaco- aparecen varios pañuelos blancos bordados con motivos florales y dibujos geométricos. La pechera del algodón está bordada con flores y sobre ella caen los múltiples collares que llevan las mujeres. Sobre el hombro se colocan varios listones de colores que cuelgan hasta la cintura. Como tocado, las chunchas llevan grandes vinchas con flores artificiales de plástico que recogen hacia atrás sus largos cabellos, requisito indispensable para bailar esta danza.

La pieza más importante del traje es el manto, bordado con hilos de tonalidades intensas, espejuelos y mostacillas, que se prende del algodón con broches grandes y pequeños. Este manto suele heredarse de las mujeres mayores de la familia. El atuendo se completa con una vara de madera de aproximadamente metro y medio que portan las mujeres en una mano, cuya punta superior termina en una media luna y en cada una de sus otras puntas hay una pequeña estrella de metal. En cada vara hay prendido un pañuelo blanco. Las chunchas llaman a este artefacto sonaja por los cascabeles que lleva. En la otra mano, las

11. Esta danza era conocida ya en la época de la Colonia en la zona norte del país. El obispo Martínez Compañón, en su obra *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*, la menciona como una de las danzas que los indígenas ofrecían a los santos de dicha ciudad.



Danza de la chuncha.



Cuadrilla de chunchas.

mujeres llevan pañuelos rojos y amarillos que entrecruzan con los de los chunchos durante el baile.

El traje de los varones consiste en un pantalón negro y un mandil rojo que cubre la espalda y el dorso, bajo el cual llevan una camisa blanca. La pechera del mandil tiene figuras geométricas simples bordadas con colores contrastantes y espejuelos. Llevan sobre la cabeza una montera roja bordada y aderezada con espejuelos, mostacillas y grandes plumas de colores. Bajo de la montera se colocan un pañuelo amplio que cae sobre la espalda y cuyas puntas amarran al cuello, cubriendo sus cabellos. Llevan también pañuelos bordados de colores y una vara de madera, en cuya parte superior hay una rama curvada y tres pequeñas ramas sobresalientes. La forma de esta vara no ha sido modelada sino que conserva su morfología original. Los danzantes calzan zapatos oscuros. Observé que solo uno portaba una máscara, era el varón de mayor edad de la cuadrilla.



Voluntario con la cruz.

Los músicos, arpista y flautista, no llevan un traje especial pero completan la comparsa de la chuncha. La música que tocan es muy parecida al huayno, pero los cascabeles que llevan los danzantes trastocan la melodía, creando una nueva forma melódica propia de esta zona.

La cuadrilla está compuesta por parejas-en esta ocasión cuatro- que despliegan una danza colorida dentro y fuera de la casa del Personal. El baile empieza con un ritmo lento y marcado por el golpe de la vara contra el piso, que progresivamente se va acelerando. La parte más densa y llamativa es cuando los danzantes cruzan los pañuelos y envuelven el cuerpo de la pareja. En este momento, el rostro de chunchos y chunchas refleja seriedad, en contraste con el gesto alegre que acompaña los primeros y últimos pasos de la danza.

Esta danza ritual simboliza el proceso de fertilización de la tierra y la cosecha de los productos agrícolas. En los primeros pasos las mujeres golpean el piso con sus varas como una forma de abrir la tierra para luego colocar las semillas y fertilizarla. La simbolización de la fertilización es el cruce solemne de los pañuelos de los danzantes, después del cual se ingresa a un ritmo más sereno para otra vez regresar a los movimientos enérgicos y la alegría de la cosecha. Se visualiza esta escena cuando los danzantes agitan los pañuelos sobre sus cabezas, del mismo modo que el aire agita las flores y frutos.

Cuando finaliza la primera pieza del baile, las mujeres se agrupan y cantan en honor a la cruz festejada. En ese lapso, el rostro de las mujeres se vuelve serio y se percibe un gesto afligido. Un fragmento de la canción es el siguiente:

Con mucha devoción
hemos venido a venerarlo
al madero Huamantanga de Quero Quero
hemos venido a venerarlo
al madero Huamantanga de Quero Quero

Además de canciones, se ofrece a la cruz rezos católicos, como el Dios te salve María. La cuadrilla de chuncha es ofrecida por un devoto, la música por otro devoto o, en su defecto, corre por parte del Personal de la fiesta. Una cruz que no es celebrada con baile y música no tiene muchos devotos y es vista, por sus propios personales, como una cruz "pobre". El baile y la música son ofrendas que otorgan mayor reconocimiento social a la familia que pasa el cargo. Esto no se extiende a la cruz, pues con chuncha o no, el poder de las cruces no disminuye ni se niega.

Al estar presente la cruz en la casa del Personal, el espacio mismo se vuelve sagrado, por eso los actos de los participantes demuestran recogimiento y a su vez mantienen el ambiente festivo para congraciarse con la divinidad. Mientras tanto, el madero se encuentra en un rincón de la casa, con varias velas encendidas alrededor.



Cruz de Quero Quero en la chacra familiar.

Se baila y reza durante aproximadamente dos horas. Posteriormente se ofrece a los músicos y danzantes el desayuno (sopa y segundo) como agradecimiento. Después de descansar unos minutos, salen a recorrer las calles del pueblo y visitan otras casas, donde también se velan cruces. En el camino puede ocurrir que dos cuadrillas de chunchas se encuentren en la calle, dando pie a la confrontación mediante el baile y la música. Inmediatamente después cada una continúa su camino.

La procesión de la cruz

A las dos de la tarde regresa la cuadrilla de chuncha a la casa donde se vela la cruz. Todos los participantes almuerzan junto a la familia organizadora, toman tragos y conversan animadamente hasta las cuatro de la tarde. A esa hora empieza el recorrido de la cruz por las calles del pueblo hacia la chacra familiar, ubicada a unos cuarenta minutos hacia las afueras. Se inicia el recorrido con el lanzamiento consecutivo de tres o cuatro cohetes.

El Personal saca la cruz a la calle y un voluntario movido por la fe se ofrece a cargarla. Las mujeres no pueden cargarla, pero colaboran llevando velas y flores. El voluntario no es necesariamente un devoto (en el sentido antes definido) y hace todo el recorrido de la procesión sin paradas significativas a lo largo del camino. Asimismo, a lo largo de la ruta recibe los comentarios de la gente rela-

cionados a la expiación de sus pecados y los malos actos realizados por él. En este recorrido, muchos vecinos se unen a la procesión.

El tramo del camino desde donde se despide a la cruz, conocido como posada, es llamado Ahuilón y se sitúa en en la ruta hacia las chacras de la parte oeste del pueblo. Allí se realiza la ceremonia de despedida bailando y cantando para la cruz mientras esta es “desvestida” por la esposa del Personal, quien entrega a su esposo las prendas para que él las ofrezca a los acompañantes y futuros devotos.

La cruz no queda totalmente descubierta pues la esposa del Personal le coloca un paño usado de color anaranjado que llevará a lo largo del año. Las mujeres presentes amarran ramos de flores naturales sobre los maderos, que quedarán allí hasta que se sequen. Los personales de algunas cruces que sí tienen capillas dejan uno o dos paños nuevos puestos sobre ellas, pero siempre hay la posibilidad de que los roben, como sucedió con la cruz de Ushno al día siguiente de su fiesta:

Le dejé una vez un paño nuevo, bien bordadito hemos dejado. Para la amanecida ya se habían llevado ¿Quién se lo había llevado?, ¿serán los casteños o será el turismo? De allí para acá ya no le ponemos paño. Yo digo, ¿no le castigará siquiera este santo madero? ¿Por qué te dejaste cortar, sonso?, ¿por qué no le cortó su mano cuando estaba desnudando? Así estoy resondrando. ¿Ahora con qué voy a comprar el paño? ¡No hay la plata! (Doña Victoria Calixtro, 80 años, Personal de la cruz de Ushno).

Momentos antes de ofrecer las prendas, el Personal agradece la participación de las personas reunidas en ese lugar y dirige unas palabras relacionadas a su fe y devoción por la cruz de Quero Quero. Agradece también a los devotos de ese año y ofrece las prendas con el fin de conseguir devotos para el próximo año. Fuimos testigos de que el ofrecimiento de devotos se realiza en pleno éxtasis ritual debido al trago, el baile y la música. Después de ofrecer las prendas, el personal pide a los participantes que se hagan devotos con ofrendas variadas: cuadrilla de chuncha, música, cohetes, flores, alimentos, trago, etcétera. Los interesados, hombres o mujeres, se ofrecen voluntariamente a cooperar y todos los ofrecimientos son apuntados en el cuaderno de devotos.

Durante este acto se reparte chicha y trago. Inmediatamente después, la cruz es despedida y trasladada hacia la chacra familiar, en un terreno ubicado en la pendiente del cerro, muy cerca de un bosque de eucaliptos. El lugar se puede ver desde la posada, pero su acceso es muy difícil pues no hay un camino delimitado y la tierra húmeda -por las últimas lluvias del año- dificulta el tránsito. Por esta razón se pide a dos voluntarios varones del público -no necesariamente devotos- que acompañen a dos familiares del personal a depositar la cruz en su lugar. La partida de los voluntarios es festejada con cohetes y lanzamiento de caramelos por parte de las familiares del Personal. Cuando llegan al lugar indicado -una gran roca al borde de una pendiente-, los voluntarios levantan la cruz y lanzan

cohetes en señal de la culminación de la operación. Desde la posada, el Personal y la familia responden a esta señal con otro lanzamiento de cohetes y se inicia el viaje de regreso a la casa. En el camino, la esposa recoge la propina de los participantes y vecinos que se acercan a observar el paso de la comitiva y la deposita en una cajuela de madera donde se halla una reproducción pequeña de su cruz familiar. La propina puede ser monedas de poco valor, entre diez céntimos y dos soles, generalmente. El regreso a casa es festivo: se baila, canta y bebe, y cada cierto tramo se lanzan cohetes.

La ofrenda

Se llega a casa aproximadamente a las siete de la noche, donde la cuadrilla de chuncha baila con los asistentes. Se reparte café y empieza la ceremonia de la ofrenda. Esta consiste en repartir las flores de cada uno de los arcos a los asistentes que hacen una donación voluntaria. Si la donación es de pocos céntimos, la esposa del personal ofrece al donante una flor pequeña, y si es mayor, este recibe incluso un ramo completo. Posteriormente se le invita una taza de café y se le agradece por la compañía. El dinero recibido se coloca junto al que se obtuvo de la limosna ofrecida en el camino de regreso a casa.

Los familiares reparten la cena (sopa, segundo y café) a todos los participantes, en especial a los nuevos devotos. Después de comer, el ambiente de fiesta continúa hasta la madrugada. Esta vez la fiesta se realiza a puerta cerrada y los asistentes danzan alegremente al son de la chuncha y otros ritmos andinos. Ya avanzada la noche, los chistes, bromas y conversaciones coloquiales animan la velada. El personal y su familia terminan embriagados por el alcohol y la alegría que provoca el haber cumplido con el cargo y haber renovado su fe.

El despacho (tercer día de fiesta)

El último día se despide a los músicos y a la cuadrilla que ha tocado y bailado toda la noche. El Personal de la fiesta coloca en el pecho de cada miembro un collar hecho con papas, camotes y frutas. La ofrenda se hace en agradecimiento por su participación y la familia entera los despide desde la puerta de la casa hasta el próximo año. La comparsa se aleja de la vivienda bailando y tocando por las calles del pueblo.

Por la tarde se reúne la familia extensa y los socios y hacen las cuentas del gasto de la fiesta. En el caso de la cruz de Quero Quero, esta reunión es netamente familiar. El Personal entrega el cuaderno de devotos, el cargo y todo el dinero recogido como limosna en los días de fiesta al hermano o hermana que pasará la fiesta el próximo año. De este modo se acumula el financiamiento para la celebración del próximo año. Como en días anteriores, la comida y el trago circulan entre los familiares.

A modo de conclusiones

1. Como se ha podido leer en la etnografía, la cruz es un símbolo compartido por varios pobladores de la comunidad de San Pedro de Casta. Invoca respeto y temor, sentimientos que han sido heredados –“así es la costumbre”, dicen ellos- de sus padres y abuelos. No solo se hereda el símbolo y los sentimientos hacia él, sino también una serie de mitos y gestos rituales que los pobladores identifican con el rito de veneración a la cruz. Por ejemplo, pasar frente a ella y sacarse el sombrero, persignarse, tocar el madero, colocar flores, pedir ayuda y bendición, ofrecerle la semilla que se sembrará. Estos actos son realizados por diferentes miembros de la comunidad, no sólo por los devotos o familiares patronos de la cruz.
2. La cruz, como símbolo, condensa y reemplaza a la potencia sobrenatural que para los campesinos de Casta es Dios. Sin embargo, también podemos encontrar manifestaciones subalternas, como el rito mágico que se hace al puquio ubicado junto a la cruz de Quero Quero, el mismo que evidencia la continuidad de la relación entre los pobladores actuales y los antepasados. Como este no es un ritual social, no requiere de una ceremonia pública y concurrida. Vale decir, la sociedad no lo legitima con su presencia, pero lo acepta soterradamente. No cumplir con cualquiera de los dos ritos trae consecuencias fatales: accidentes, muertes, plagas o robos son percibidos como castigos de la cruz, mientras que las enfermedades y malos sueños son percibidos como castigo de los antepasados gentiles. Los ritos religiosos se realizan en el marco de celebraciones católicas, mientras que los ritos mágicos no tienen fechas específicas de celebración, sino que se realizan cuando los gentiles lo exigen o cuando se inicia la siembra anual.
3. La Fiesta de la Cruz es un ritual tradicional que trastoca el orden de la comunidad. Con la fiesta se rompe la rutina pueblerina porque esta implica actividades distintas a las realizadas cotidianamente por los comuneros y comuneras. En este festejo se percibe la transformación del espacio cotidiano, tanto la sala como la cocina pasan a ser espacios ritualizados, sagrados y festivos. En la primera se vela y adora a la cruz y en la segunda se preparan los alimentos obtenidos de las tierras bendecidas por la cruz y ofrecidas a los devotos y familiares.
4. La fiesta refuerza los sentimientos religiosos y comunales de los pobladores. Si bien se inscribe dentro del calendario católico, no participan en ella las autoridades e instituciones religiosas. En cuanto a los sentimientos comunales, podría decirse que la fiesta reúne a familiares que viven en el pueblo y a otros que han migrado a la ciudad, quienes regresan para participar activamente. Así, esta cumple una función de encuentro e interacción entre la localidad y la ciudad.
5. Un aspecto importante que subyace a la fiesta tradicional es la transformación constante de la costumbre, no solo en cuanto a los gestos y activi-

dades rituales, sino también en cuanto a la participación de los diferentes actores sociales, casi todos adultos pues la presencia de niños y jóvenes es mínima. El pueblo se queja constante de la poca participación e interés de los jóvenes por las festividades tradicionales; así también les preocupa el incremento de iglesias evangélicas que prohíben la celebración de este tipo de rituales por considerarlos manifestaciones mágicas y anticristianas.

6. Este ritual es considerado una costumbre y una práctica extraordinaria que debe cumplirse. A pesar del mandato social y religioso que involucra, las cruces que antes eran celebradas por toda la comunidad actualmente se han desactivado. Al no ser festejadas pierden su legitimidad como cruces comunales, que agrupan y otorgan identidad al grupo mayor. Así, el surgimiento de cruces familiares obedecería a una desmembración de una comunidad que ya no encontraría una identidad o sentido de pertenencia, sino solo algunos rasgos comunes (devoción, fe, cercanía territorial, etcétera) que reúnen a pequeños grupos de individuos. En este contexto, el símbolo compartido por la mayoría de los pobladores sigue siendo la cruz, ya no percibida como el símbolo que nuclea a toda la comunidad.

Referencias bibliográficas

- CÁTEDRA, María
1997 *Un santo para una ciudad*. Barcelona: Ariel.
- MIRCEA, Eliade
1974 *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- GELLES, Paul
1984 "Agua, faenas y organización comunal en San Pedro de Casta". En *Antropológica* N° 2, año II. Lima: PUCP.
- GONZÁLEZ, José Luis
1989 *El huanca y la cruz*. Lima: Tarea.
- LLANOS, Oliverio y OSTERLING, Jorge
1981 *Ritual de la fiesta del agua en San Pedro de Casta*. (Informe de trabajo). Lima: PUCP.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Jaime
1936 *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*. Editado por J. Domínguez Bordona. Madrid: Biblioteca del Palacio Real.
- MARZAL, Manuel
1988 *Estudios sobre religión campesina*. Lima: PUCP.
1989 *Los caminos religiosos de los inmigrantes de la gran Lima*. Lima: PUCP.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de.

1955 *Relación de antigüedades de este Reino del Perú*. Edición de Carlos Aranibar. Lima: FCE.

INEI-FNUAP

1994 Censos Nacionales IX de Población / IV de Vivienda provincial y distrital. Lima Nº 2, Tomo IV.

Guía Estadística

2000 *Conociendo Lima*. Lima: INEI.

Machuaychas y chiñipilcos: una etnografía de la cachua del 20 de enero en Juliaca

Fredy Machicao Castañón

Introducción

En este estudio se desarrollará una etnografía general del ciclo litúrgico, festivo y económico de Juliaca. De igual forma, se referirán los cambios ocurridos en la fiesta, datos sobre el origen de la misma, los organizadores, los actores, espectadores, auxiliares, los espacios y las etapas.

En el distrito de Juliaca, capital de la provincia de San Román, Puno, cada 20 de enero se festeja la cachua de San Sebastián, mejor conocida como la Fiesta de los Machuaychas (carne vieja) y Chiñipilcos (carne menuda) o Carnaval Chico. Los pobladores también se refieren a ella como *Uchuy poccoy* o *Colla poccoy* (nombre que alude a enero), designando así la “pequeña madurez” de la producción agrícola en ese tiempo. Participan en esta celebración los *apus* Santa Cruz y Huayna Roque, además de los niños, jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos, distribuidos en dos bandos que se distinguen por su vestimenta pero están unidos a través de la música y la danza.

La principal actividad de la ciudad es el comercio y en segundo lugar la ganadería y la agricultura. La fiesta está estrechamente relacionada con esta última y se realiza en los dos cerros mencionados. Los dos bandos: *machuaychas* y *chiñipilcos*, emplean instrumentos nativos de viento fabricados de caña llamados *tokoros* y *pinquillos*, además de bombos, tambores y platillos. Hay quienes dicen que la cachua surge de las victorias de los collas sobre los lupacas, cuando se formaron los reinos aymaras. Otros afirman que el origen de la danza se pierde en la oscuridad del tiempo. Según algunas investigaciones, la cachua surgió como una danza guerrera ejecutada por varones y mujeres en la que los danzarinés se agrupaban en hileras y rondas para cantar y vitorear sus hazañas y triunfos con el ¡*wipha!*!, formando unidad entre la danza, el canto y la música. Al paso de los años, la danza colla, que tiene como cuna Juliaca, ha sufrido sin duda muchas modificaciones en el traje, la interpretación musical y la coreografía. Con el transcurso del tiempo, surgieron divergencias entre los dos bandos,

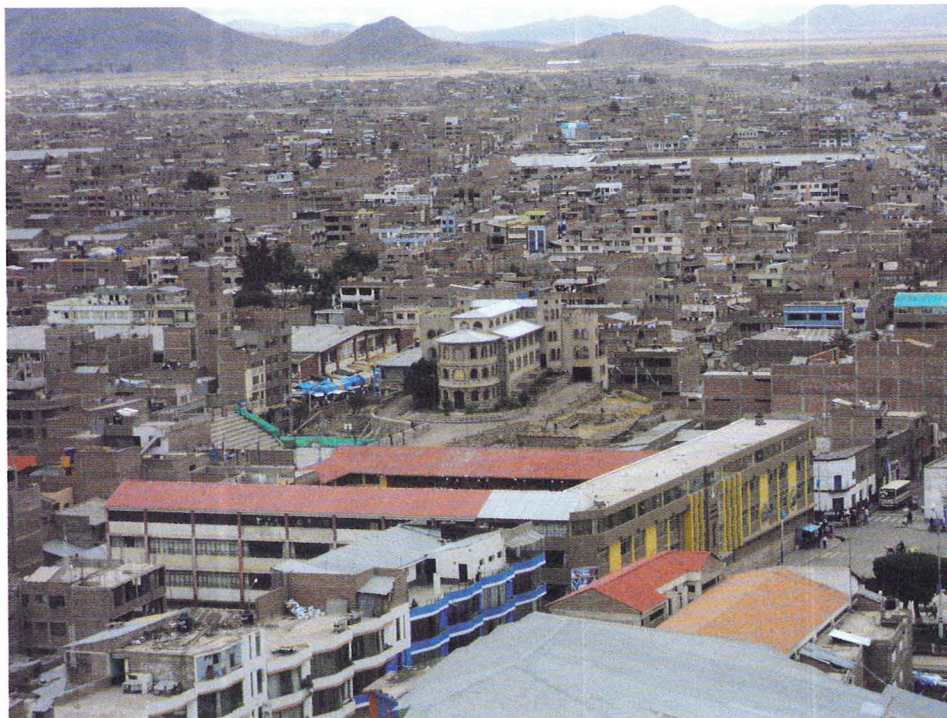


Foto 1. *Apu* tradicional Hatun Rumi, hoy ocupado por una orden eclesiástica. Los cerros Santa Cruz y Huayna Roque son los espacios de la fiesta en Juliaca. (Foto F. Machicao)

dando lugar a enfrentamientos y actitudes antagónicas e irreconciliables con un resultado de muertos y heridos. Las últimas décadas se caracterizan por la concordia y la institucionalización de la fiesta y los cambios que ha sufrido esta.

Descripción de la fiesta

1. La fiesta de los Machuaychas y Chiñipilcos y el ciclo litúrgico, festivo y económico de Juliaca.

A pesar de uno de sus nombres, la cachua no es una fiesta o danza religiosa ni venera al mártir del cristianismo. En el proceso mismo de la fiesta, es casi nula la presencia de la Iglesia Católica, siendo una fiesta pagana agrícola y pastoril.

En el ciclo festivo católico, la fiesta sucede, trece días después de la Pascua de Reyes, en el primer mes del año. En el ciclo festivo anual de Juliaca es la primera fiesta de expresión tradicional del año, y está relacionada directamente con la agricultura. Los nombres *Juchuy poccoy* y *Colla poccoy* señalan la temprana madurez en que aparecen los primeros vástagos o cogollos, cuando las plantas se encuentran a media maduración y prontas a florecer. Es también una antesala al carnaval juliaqueño. Debemos hacer notar que es una fiesta de

muy corta duración en su versión más tradicional: un solo el día, que se inicia a las primeras horas del día y culmina entrada la noche. Esto es inusual en el ciclo anual festivo en Juliaca, marcado por una variedad de fiestas de más extensas: el Carnaval se prologa por una semana, la Fiesta de las Cruces se realiza el 3 de mayo y culmina el segundo domingo de ese mes

La fiesta es actuada por dos bandos, con un rol específico cada uno. Los *machuaychas* representan a los foráneos y los *chiñipilcos* son la expresión originaria del pueblo. Asimismo, cada uno se identifica con su *apu*, los primeros con el Huayna Roque y los segundos con el Santa Cruz. El despliegue de ambos bandos tiene un fondo musical en el que destaca el *tokoro*, instrumento tradicional de los Uros que se distingue por su imponente tamaño y su sonido bronco y vigoroso, decoración policroma y pentafonía grave. El *tokoro* es hecho de bambú grueso traída de la caja de selva puneña. *Tokoros* y *pinquillos* se diferencian entre sí por el tamaño, el primero es de 1.50 metros y el segundo de 60 centímetros. Actualmente, este instrumento ancestral es el elemento principal del acompañamiento musical de la danza que caracteriza a la población juliaqueña, la cachua de San Sebastián, que se practica también en los distritos circunvecinos, como Caracoto, Cabana, Calapuja, Caminaca, Samán y Pusi, entre otros.

La programación previa al día central es similar para ambas agrupaciones. Se inicia tres semanas antes con la reunión de los integrantes, la invitación a participar, el ensayo de la danza y la música, el recuerdo del compromiso de quienes cumplen un cargo para el presente año, propaganda acopio de donaciones y ensayo del pago a la Pachamama; todo esto en el local institucional.

A continuación se presenta el esquema del programa general del día central de la celebración del 2007. El programa se aplica a los dos bandos y ha sido transcrito del documento original:

Día 20 de Enero - 2007 Chiñipilcos

- Hrs. 4:00 a. m. Despertar juliaqueño y embaderamiento en el Apu Santa Cruz
- Hrs. 4:30 a. m. Entrega de ofrenda floral a la Santísima Cruz El Calvario.
- Hrs. 5:00 a. m. Misa de Alba en honor a San Sebastián.
- Hrs. 6:00 a. m. Pago a la Pacha Mama en la Plaza de Armas.
- Hrs. 8:00 a. m. Concentración de los integrantes y simpatizantes en el parque El Maestro.
- Hrs. 8:30 a. m. Desplazamiento a la Plaza de Armas.
- Hrs. 9:30 a. m. Visita a la primera autoridad de la provincia de San Román.
- Hrs. 11:00 a. m. Solemne Misa de Honor.
- Hrs. 12:00 m. Ceremonia de Pago a la santa Tierra Pachamama.
- Hrs. 1:00 p. m. Juramentación de la nueva Junta Directiva y nuevos integrantes.
- Hrs. 1:30 p. m. Agasajo y gran merienda general.



Foto 2. Agrupación de *chiñipilcos* (Foto F. Machicao).

- Hrs. 2:00 p. m. Ejecución de la cachua de San Sebastián.
 Hrs. 5:30 p. m. Remate de la cachua por las calles de la ciudad.

Día 21 de Enero

- Hrs. 6:00 a. m. Embanderamiento del local institucional.
 Hrs. 9:00 a. m. Concentración de los integrantes y simpatizantes en el parque El Maestro.
 Hrs. 9.30 a. m. Romería al Cementerio General y La Capilla.
 Hrs. 11:00 a. m. Ceremonia de Pago a la Santa Tierra Pachamama.
 Hrs. 12:00 m. Merienda general.
 Hrs. 2:00 p. m. Ejecución de la cachua de San Sebastián.
 Hrs. 5:00 p. m. Gran remate y regocijo general.

Día 20 de Enero - 2007 Machuaycha

- Hrs. 03.00 .a. m. Embanderamiento al Sr. (Huayna Roque) de San Sebastián (y) de ofrendas florales
 Hrs. 04.00 a. m. Camaretazos a cargo de los coheteros.
 Hrs. 05.00 a. m. Misa de Alba.
 Hrs. 06.00 a. m. Pago a la Santa Tierra Pachamama en la Plaza de Armas, con las Autoridades de la provincia de San Román y la Agrupación.
 Hrs. 07.30 a. m. Concentración de todos los integrantes de los Machuaychas en el parque 1ro. de mayo



Foto 3. Agrupación de machuaychas (Foto F. Machicao).

- Hrs. 08.30 a. m. Visita a la Municipalidad de la Provincia de San Román al Sr. Alcalde.
- Hrs. 09.00 a. m. Acceso hacia la sima del cerro tutelar de Huayna Roque.
- Hrs. 10.00 a. m. Solemne misa en honor al Sr. de San Sebastián.
- Hrs. 11.00 a. m. Pago a la Pachamama, Madre tierra.
- Hrs. 12.00 m. Brindis general con todos los concurrentes de la agrupación.
- Hrs. 01.00 p. m. Inicio de la cachua tradicional en la explanada del cerro Huayna Roque, entrega de flores, bautizo y challachi a los nuevos integrantes.
- Hrs. 02.30 p. m. Gran visita del honorable Alcalde de la provincia de San Román y sus regidores
- Hrs. 04.00 p. m. Merienda ofrecida por los capitanes, alferados y la directiva.
- Hrs. 05.00 p. m. Recorrido por las calles de la ciudad, sector de La Rinconada y final en el parque 1ro de Mayo.

Domingo 18 de febrero, izamiento del Pabellón Nacional Carnaval 2007.

Sábado 24, XXIX Concurso Tokoro de Oro Festividad Señor de Huayna Roque.

Algunos datos sobre el origen de la fiesta

El origen de la cachua de San Sebastián se encuentra, según los pobladores, en Juliaca y remontaría a las épocas remotas de las culturas prehispánicas del Collao. De acuerdo a esta versión, las marcas de un vínculo guerrero proceden-

rían de la contienda bélica entre Collas e Incas, cuando el Tahuantinsuyo invadió el Collao creando el Collasuyo.

La fiesta actual coincide con la celebración homónima (*Juchuy Poccoy*) que en aquella época se celebraba (también) en enero, cuando los campos daban atisbos de magnífica cosecha, y se rendía homenaje a la tierra presentándole ofrendas, costumbre que se conserva hasta nuestros tiempos. Posteriormente, en la Colonia, los españoles la adecuaron al día de San Sebastián, uno de sus santos predilectos, mártir del cristianismo, defensor de la fe y capitán de Cristo.

Entre todas las danzas que se han practicado y aún están vigentes en Juliaca, la más discutida es la cachua de San Sebastián por ser la más representativa y tradicional. Con esta manifestación artística, conocida por otros como Carnaval de Juliaca o Danza de *Tokoros*, se inician las actividades dancísticas anuales. Era una de las danzas de mayor importancia del Perú prehispánico. En sus inicios la ejecutaron varones y mujeres con denuedo y regocijo. Con pasos rítmicos y vigorosos, los danzarines se agrupan en hileras y rondas, y tomados de las manos cantaban y vitoreaban sus hazañas con hurras de triunfo.

Antaño solo intervenían mozas y mozos en edad de casamiento, quienes ponían a prueba su gran fortaleza, vitalidad y resistencia bailando un tiempo prolongado y ejecutando variedad de figuras, con ritmo y armonía. Esa ocasión era aprovechada por los padres de los danzarines, quienes elegían a la pareja que convenía a la familia para concertar el *sirvinacuy* posteriormente. La música era interpretada por un numeroso grupo de varones tocando una música melódica, alegre y variada con instrumentos nativos de viento.

A mediados del siglo XIX, al interior de la agrupación juliaqueña que evocaba años tras año la cachua, en las inmediaciones del cerro Huayna Roque, se fue consolidando la formación de dos grupos, los mismos que se tornaban cada vez más antagónicos, hasta que se produjo un fraccionamiento en la década de 1940. De esta manera, en la cuna de la cachua, surgieron *machuaychas* y *chiñipilcos*. Desde entonces, los *machus* rememoran la cachua en el cerro Huayna Roque mientras los *chiñis* lo hacían en el *Hatun Rumi* (hoy Convento de los Padres Franciscanos) y después en el cerro Santa Cruz. En los primeros años que estos dos grupos actuaron de manera independiente, se incrementaron sus desavenencias, llegando en muchas ocasiones a una rivalidad enconada, con saldo de numerosos heridos e incluso muertos. No obstante, en las últimas décadas, la cachua de San Sebastián se caracteriza por la concordia y la institucionalización.

Versión sobre el origen de los Chiñipilcos

La Asociación Folklórica de Tokoros y Pinquillos Los Chiñipilcos es una institución consolidada que nació en tiempos lejanos y creció al calor de las primeras

manifestaciones de las gestas que se han registrado en el territorio del altiplano puneño. Por el año de 1919, cuando Juliaca estaba aún en su etapa de formación, este grupo reunió obreros, acopiadores de lana, lavadores de fibra, empleados de firmas comerciales y campesinos que para aliviar el fatigoso trabajo deseaban recrear sus manifestaciones culturales. Ellos habrían iniciado la ejecución de esta música y danza de expresión guerrera y festiva de desafiante fuerza en su ejecución. Los *chiñis* nacieron como una comparsa de músicos de *tokoros*, *pinkillos*, bombos, tambores y platillos que tocaban y danzaban en la explanada del Cachuanapata. Las mujeres se engalanaban con cinco o más polleras, un puyo multicolor y dos rebozos entrecruzados en los que predominaba el amarillo y el verde. En tanto, los varones portaban, y portan aún, un traje que consiste en un sombrero verde con barboquejo, camisa celeste, pantalón recto con botapié de color oscuro, zapatos negros y una chalina rosada con adornos magistralmente tejidos. Era ocasión también para que muchas personas se iniciaran en los cargos de capitanes, sargentos, pilleros, coheteros, floreros y bandereros. Los *chiñipilcos* eran los más jóvenes y rebeldes, nacidos como una respuesta a los *machus* o viejos, que según las creencias de esa época eran personajes insustituibles de una estirpe superior, como ellos mismos decían, y no esperaban una respuesta de los más jóvenes.



Foto 4. *Chiñipilcos* con sus *tokoros* y *pinkillos* (Foto F. Machicao).



Foto 5. Padre e hijo *machuaychas* (Foto F. Machicao)

Versión sobre el origen de los machuaychas

Cuenta la tradición que los dos grupos se convirtieron en irreconciliables enemigos, pese a haber tenido ambos una misma partida de nacimiento en el *corihuata* (bolsa o amarrado de oro) de donde brotaría esta danza, que después se trasladaría a Ayabacas y otros lugares, como parte de la celebración del carnaval. En sus primeros tiempos, este grupo habría estado conformado por los laneros y otros grupos de visible solvencia económica. Es al interior de esta formación inicial que surgieron los rebeldes *chiñipilcos*, integrados principalmente por gente de apellido Pilco. Luego de tocar, danzar, comer y beber, los grupos bajaban a la ciudad y, una vez en la plaza o cerca de ella, se enfrentaban en una tremenda reyerta en la que ambos bandos arrojaban piedras. Había muertos y heridos sin que se plantearan sanciones y todo quedaba en paz hasta el próximo 20 de enero. Actualmente esos enfrentamientos ya no se llevan a cabo y ese día se celebra la fiesta del amor, en la que los jóvenes solteros van al cerro tutelar Huayna Roque o simplemente se acercan en medio de la euforia de la música y la danza.

Es importante señalar que los *machus* viven o tienen su dominio al este de la ciudad y los *chiñi* al oeste. Ambos toman las líneas del ferrocarril como límite natural. Son los *machus* los que se ataviaron el alma y el cuerpo un día más y se engalanaron el corazón con flores, serpentinas y mixturas, y armándose con esa especie de arma retadora y desafiante que es el *tokoro*, se lanzaron a las calles de este gran pueblo. Hoy se denominan Agrupación Folklórica de los Machuaychas de Tokoros y Pinquillos.

Los cambios ocurridos en la fiesta

Se podría nombrar los siguientes cambios:

- Toda la población celebraba y participaba junta, hoy existen dos bandos.
- Antes *chiñipilcos* y *machuaychas* acudían al cerro Hatun Rumi y hoy van a los cerros Santa Cruz y Huayna Roque, respectivamente.
- Antes los trajes eran similares, hoy difieren en el color.
- El enfrentamiento físico era parte de la fiesta antigua y actualmente está prohibido.
- Se han institucionalizado los bandos: Agrupación Folklórica de los Machuaychas de Tokoros y Pinquillos y Asociación Folklórica de Tokoros y Pinquillo Los Chiñipilcos. Cada bando ha construido una explanada de material de concreto para la danza en su respectivo *apu*.
- Otrora la fiesta terminaba en la noche del 20 de enero, hoy se prolonga hasta el día 21.
- Hoy se ha agregado la Misa de alba y de honor al santo, que antes no estaba contemplada.
- Se ha agregado nuevos elementos fabricados en la ciudad a la parafernalia



Foto 6. Los jóvenes tienen un espacio en la fiesta para el enamoramiento. (Foto F. Machicao).



Foto 7. La fiesta da un espacio para relacionarse y afianzar las amistades. (F. Machicao).

del pago a la tierra.

- Apareció la Junta Directiva como ente responsable.
- El grupo musical incorporó el platillo.
- Hoy participan en el Carnaval de Juliaca y participan en la gran *tokoreada* del día jubilar de la provincia de San Román.

2. Los espacios y tiempos de la cachua de San Sebastián

La fiesta refiere se estructura en función de sus etapas: antesala, preparativos previos, prolegómenos, la celebración en la madrugada, mañana, tarde y noche y, finalmente, la despedida o *cacharpari*. A su vez, los espacios en que se realiza la fiesta son el local institucional, los *apus*, los parques, las calles y la plaza.

a. Antes de la fiesta

Las reuniones empiezan tres semanas antes del 20 de enero, cuando se envía avisos de la reunión en el local institucional a través de la radio, la televisión y los integrantes mismos. Esta labor recae en la Junta Directiva, que está conformada por los siguientes cargos (similares en los dos bandos): Presidente, Vicepresidente, Secretario de Actas y Archivos, Secretario de Economía, Secretario de Organización, Secretario de Cultura y Deporte, Secretario de Relaciones Públicas, Secretario de Comunidades Campesinas, Secretario de Asistencia Social, Primer vocal, Segundo vocal, Fiscal, Coordinador de Danza, Coordinador de Música, Personero Legal y Presidente Honorario.

La agenda de la reunión es hacer un balance de los actos realizados por la institución durante el año pasado y planificar la organización de la fiesta que se acerca. Con este fin se presentan informes escritos y orales por parte de los integrantes. También se hace una revisión de los fondos económicos, como las donaciones o el dinero en caja, y se recuerda que los socios deben cumplir con sus deudas. Otro tema que se discute es el de los compromisos asumidos por los integrantes para llevar a cabo la fiesta. Este el momento para que algunos integrantes incorporen su colaboración y otros se disculpen por que no podrán cumplir ese año. En esta reunión también se inscriben nuevos socios en el padrón.

Se sugiere, en este mismo contexto, una lista de invitados que luego será votada por los integrantes. En ella pueden estar incluidos el Alcalde, el Prefecto, candidatos políticos, vecinos, etcétera. Un tema inherente a la reunión es el referido al *yatiri* o *layka* que realizará la ceremonia del pago a la tierra. Asimismo, se discute el horario de los ensayos de la danza y la vestimenta. También se practica la entrega del cargo a la nueva Junta Directiva. Se acuerda que se debe realizar una difusión de la cachua de San Sebastián por medio de trípticos, revistas, almanaques, emisoras radiales, televisivas y periódicos de la región y que se debe gestionar el costo económico buscando donaciones. Por último, la Junta toma decisiones en beneficio de la institución que deberán ser respal-

dadas por sus integrantes. En todo este tiempo, se bebe, se danza, se ríe, se discute y se goza.

Un tema de la agenda que merece mención aparte es el de las responsabilidades y encargaturas de la banda de músicos, difusión y propaganda, el número posible de participantes, la enseñanza del uso de los instrumentos musicales a los nuevos integrantes y el saludo al Alcalde. Los cargos que se desempeñan, voluntarios u obligatorios son:

Capitán: Se trata del cargo más alto de las dos asociaciones. Recaen en las personalidades más representativas y especialmente en los fundadores, por su antigüedad. Este cargo puede ser desempeñado por varones o mujeres, quienes se encargarán de dirigir la institución -aunque, en la actualidad, es la Junta Directiva quien conduce al grupo. Asimismo, están obligados a preparar la clásica merienda del día central.

Sargento: Es el segundo cargo en jerarquía. Los integrantes designan para esta tarea a personas que ayudan en la preparación de alimentos, gestionan las ofrendas de los rituales u otros objetos a utilizarse y proporcionan abundante aguardiente para los participantes.

Coheteros: Son personas que se ofrecen voluntariamente cada año. Su labor se realiza en horas de la madrugada, cuando revientan los arranques y despiertan a los demás integrantes y, al mismo tiempo, anuncian el advenimiento del Carnaval Chico. Los cohetes son señal de alegría por las bondades que disfruta el poblador. Este acto hoy es conocido como salva de 21 camaretazos en la cima del *Apu* Santa Cruz, antes Calvario.

Bandereros: Son cargos asumidos en su mayoría por varones que tienen la obligación de colocar las banderas peruanas, de Juliaca y de la institución en cuatro esquinas del lugar del ritual. Para este fin tienen que cargar palos de considerable altura junto a sus ayudantes, para luego cavar en el suelo y colocar las banderas que permanecerán durante el día. Los bandereros son los últimos en retirarse de la cachua en horas de la tarde, para luego reunirse con su comparsa y regresar a sus lugares de origen.

Pilleros: Es uno de los cargos que data de tiempos ancestrales. Su tarea es proporcionar mixturas, serpentinas y talco para todos los danzarines y músicos durante todo el día. Se trata de un cargo voluntario, que se determina un año antes.

Floreros: Son conocidos también como *tinqueros*. Este cargo es designado dentro de la organización y recae en varones o mujeres. Su labor consiste en colocar las flores en los sombreros de las mujeres de la comparsa, las mismas que se utilizan en la danza y los rituales que se ofrecen a la Pachamama. Las flores que se utilizan son claveles, margaritas, dalias, rosas y zulinas, estas últimas son las más característica de la época y símbolo de la cachua.

Misa de alba y central: Son cargos agregados posteriormente a las instituciones. Su tarea es mandar a celebrar misas en honor a San Sebastián.

Junta Directiva: Es la organización que cumple las funciones de coordinación entre los cargos existentes para el exitoso cumplimiento de sus tareas. Esta es un cargo recientemente incorporado a la organización.

b. Durante la fiesta

1. El inicio es en tempranas horas, entre las tres y las siete del 20 de enero, cuando los bandos y las comunidades campesinas identificados con los *machus* y *chiñis* se dan cita en su local institucional, para luego dirigirse a la concentración. En el parque El Maestro se reúnen los *chiñis* y los *machus* en el parque 1º de Mayo.
2. Cuatro o más bandereros y sus esposas colocan cuatro banderas en su *apu* tutelar, formando un cuadrilátero. Mediante este acto se hace un llamado al pueblo de Juliaca para que participe de la fiesta y se prosigue con los camaretazos a cargo de los coheteros.
3. Desplazamiento a la Plaza de Armas de la ciudad para asistir a la Misa de alba. A continuación se hace el pago a la Pachamama, al que eventualmente acuden algunas autoridades políticas de la ciudad.
4. Entre las ocho de la mañana y el mediodía se visita a las autoridades de la Municipalidad de la Provincia de San Román. Desde este momento y hasta el final de la fiesta se danzará y la música será continua. También es el momento en que se inicia la ingesta de licor y se adorna a los bailarines con mixtura y serpentina. El siguiente paso es ascender a la cima de los *apus* por las calles de la ciudad.
5. Ocasionalmente se realiza una Misa en honor a San Sebastián por oferentes comprometidos en el cerro de cada bando. A continuación se prepara la ofrenda a la tierra mediante el *challachi*, ceremonia que se realiza dentro del mayor recogimiento. Todos los presentes participan escogiendo *kintus* de la coca, los mismos que con vino, pisco, cebo de lama, alcohol, flores, dulces de colores, mixtura y serpentina son colocados en la *kecha* o luminario (horno provisionalmente construido para la ocasión) dando lugar al *cosñichi* o quemado.
6. Empieza la algarabía y el baile al compás de *pinquillos*, *tokoros*, bombos, tambores y platillos. Las *tikeras* inician el juego con flores, mixtura, serpentinas; razón por la que a esta fiesta se le denomina Carnaval Chico o *Juchuy* Carnaval. Intervienen los coheteros, quienes prenden los fuegos artificiales.
7. Entre la una y las cinco de la tarde se realiza la transmisión del mando de la Junta Directiva en la explanada construida para la ocasión. Este acto incluye

la bebida y la salva de cohetes, además del bautizo y *challachi* a todos los nuevos integrantes y sus respectivos padrinos.

8. Después de realizar todos los rituales, se sirve el fiambre. Cada agrupación bebe y baila en su cerro. Durante esta etapa de la fiesta, la coreografía de la danza de *machus* y *chiñis* es ágil, variada y expresa alegría, júbilo, gallardía y altivez. Durante su ejecución, los participantes componen hasta cinco figuras de características diferentes con variaciones musicales para cada figura.

Primera figura: Dirigidos por el capitán, inician la danza formando una especie de caracol denominado *muyucunacuy*. Bailando con alegría, las mujeres entonan en quechua canciones picarescas e insinuantes mientras los varones bailan con paso firme y vigorosamente responden diciendo “*whipa rosas, whipa rosas*” o “*whipa rosaschay*”.

Segunda figura o *isi*: Al compás de la música, los danzarines forman una fila recta y, tomados de las manos, levantan los brazos formando arcos. El capitán, conduciendo a todo el grupo, pasa por el primer arco, luego forma un círculo para ingresar al segundo arco, y así sucesivamente, hasta concluir con el último participante.

Tercera figura o *kenko*: El desplazamiento es en forma de zigzag. Los participantes, siempre de la mano, forman una fila recta y levantando los brazos hacen arcos. El capitán se introduce en el primer arco e intercaldando sale por el tercer arco, luego se introduce en el quinto, saliendo por el séptimo y así sucesivamente hasta concluir con el último.

Cuarta figura: Es llamada *simpanacuy* (palmear o aplaudir). Los bailarines forman dos filas situándose frente a frente. Es la pareja formada por el capitán de la primera fila y la capitana que encabeza la otra fila quienes inician esta figura. Ambos danzarines salen simultáneamente al centro con pasos altivos y elegantes y al encontrarse en el centro palmean sus manos derechas y luego las izquierdas, volviendo cerca de su fila, donde se encuentran con el siguiente bailarín con quien realizan el mismo palmeo. Luego los capitanes regresan al centro, donde aplauden nuevamente hasta llegar a la última pareja. Al mismo tiempo las demás parejas van saliendo ordenadamente y ejecutan los mismos movimientos que la primera pareja.

Quinta figura: Se le denomina *puito* y conserva la alineación en dos filas frente a frente. Inicia esta figura el capitán y la última moza de la fila opuesta, quienes bailando alegremente en dirección diagonal se encuentran al centro del espacio que forman ambas filas. Allí la pareja baila y después de darse tres sonoras palmadas, vuelve a su lugar. Seguidamente, la capitana y el último mozo de la otra fila hacen lo mismo y son seguidos por todas las demás parejas. Al final forman una rueda que llaman *moroco*, en la que los danzarines tomados de las manos mueven los brazos con energía y ritmo. A continuación se separan las parejas y los varones aplauden y las mujeres bailan solas dando giros a derecha e izquierda.

La vestimenta de las mujeres consta de pollera de bayeta de color amarillo, rojo o anaranjado, tres o cuatro enaguas de bayeta y una enagua estrecha pegada al cuerpo (almilla), una chaqueta de bayeta, un puyo blanco, un rebozo de Castilla cruzado en el pecho, sombrero de lana machucada con cintillos y flores, un *wichi wichi* multicolor (especie de cordón grueso hecho de lana que se lleva en la mano para agitarla) y una lliclla cruzada en la espalda.

Los varones usan sombrero de paño con enchapes de metal (azul para los *machuaycas* y verde para los *chiñipilcos*), camisas de bayeta blanca de manga larga, chalina larga multicolor cruzada en la cintura y colgada de un hombro, una chuspa de lana de colores adornada con monedas antiguas y pantalón de bayeta color negro. La distinción entre las dos comparsas es por el color de sombreros y chalinas de los varones.

9. A partir de las cinco de la tarde y hasta altas horas de la noche se realiza el remate de la cachua por las principales calles, en los parques antes citados y la Plaza de Armas de la ciudad, para luego terminar en los locales institucionales.

c.- Después de la fiesta

Es conocido como el gran remate o *cacharpari*. Se inicia el día 21 de enero, a las seis de la mañana, con el embanderamiento del local institucional y la concentración de los integrantes y simpatizantes de cada grupo en uno de los



Foto 8. Participantes socializando. Estas relaciones serán importantes en todo orden de la vida de los bailarines. (Foto: F. Machicao)

parques. A continuación se lleva a cabo una romería al Cementerio General y al de La Capilla. Sigue una ceremonia de pago a la Pachamama, una merienda colectiva, salva de cohetes y ejecución de la cachua de San Sebastián por las calles de la ciudad.

3. Organizadores, actores, auxiliares, espectadores y otros agentes involucrados en la fiesta

Los participantes en la cachua de San Sebastián se hacen presente de acuerdo a como se desarrolla la fiesta, y según las etapas y los espacios arriba señalados. En la primera etapa (antes de la fiesta), los organizadores de la fiesta son la Agrupación Folklórica de los Machuaychas de Tokoros y Pinquillos y la Asociación Folklórica de Tokoros y Pinquillo Los Chiñipilcos, la Junta Directiva de ambos bandos, responsables directos del cumplimiento de los acuerdos y del Programa General desde el inicio hasta la finalización de la fiesta. Los actores, son los integrantes de la Junta Directiva, los simpatizantes, los integrantes de las asociaciones, los músicos y los responsables de los cargos. Dentro de los auxiliares podemos mencionar a los vecinos, los invitados, los familiares (niños, jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos), los compadres, los nuevos integrantes y los periodistas. Finalmente, los comerciantes ambulantes y el público en general son los espectadores en este tiempo y espacio.



Foto 9. Uno de los actores importantes son los niños.
(Foto: F. Machicao)

En la segunda etapa (durante la fiesta) los actores son los coheteros, los bandereros, el *yatiri* o *layka* y los que pasan la Misa de alba. Los auxiliares vienen a conformarlo los familiares, los compadres, los ayudantes del *yatiri*, los integrantes de la Junta Directiva entrante y los invitados. Los espectadores son el público en general, los turistas, los periodistas y los comerciantes ambulantes.

En las horas de la mañana se hacen presente las autoridades de la Municipalidad, los integrantes de la danza y la música de la cachua, coheteros, la Junta Directiva entrante, los responsables de pasar la misa de honor del santo y el *yatiri* o *layka*, todos ellos conforman el grupo de actores. Los auxiliares son los ayudantes del *yatiri*, los familiares, invitados, compadres y amistades. Los comerciantes ambulantes, los turistas, los periodistas, el público en general y los curiosos son los espectadores.

En las primeras horas de la tarde, los actores son la Junta Directiva entrante y saliente, algunas autoridades de la ciudad, los fundadores y las personalidades más representativas: capitanes, sargentos, pilleros, floreros, familiares, invitados, compadres y el público improvisado. El cohetero es el auxiliar y los turistas, comerciantes ambulantes, periodistas y público en general son los espectadores.

Por la noche los actores son todos los integrantes de los dos bandos, los familiares, invitados, el público improvisado, los compadres, los invitados, algunos turistas y los coheteros. El auxiliar en esta ocasión es el encargado de la bebida. El público en general, los comerciantes ambulantes y los turistas son los espectadores.

Durante la tercera etapa (tiempo después de la fiesta) los actores son la Junta Directiva entrante y saliente, los integrantes de la institución, familiares, compadres, vecinos, amistades, invitados y visitas. Los coheteros, cocineros, encargados de la bebida son los auxiliares. Los espectadores siguen siendo los comerciantes ambulantes, público en general y los turistas.

Referencias bibliográficas

- APAZA QUISPE, Hugo
2000 *Temas históricos de Juliaca. Compendio histórico y cultural*. Juliaca: Xullaca Editores.
- ARGUEDAS, José María
1975 *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI Editores.
- AYCA GALLEGOS, Oscar
1992 *Los orígenes de Juliaca. 8000 años de historia*. Tacna: Instituto de Estudios Andinos.
- BOREA, Giuliana
2008 "Nuevas generaciones y continuidad ritual" En Raúl Romero (Ed.) *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: PUCP.
- CANEPÁ, Gisela
1998 *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Lima: PUCP.
2008 "Identidad y memoria". En Raúl Romero (Ed.). *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: PUCP.
- CARO BAROJA, Julio
1979 *El carnaval*. Madrid: Taurus.
- Colección Etnográfica 1
2003 Ritos de competición en los Andes. Luchas y contiendas en el Cuzco. Lima: PUCP, pp.44-74.
- DE LA TORRE, Ana
1987 "Los fascinantes círculos de las pallas". En *Anthropológica* N° 5, año V. Lima: PUCP, pp. 7-17.
- MACHICAO, Fredy
2006 *Del archipiélago vertical a un archipiélago horizontal: economía doméstica individual*. Huancayo: Centro de Investigación-UNCP.
2007 *Machuaychas y chiñipilcos: guerras generacionales en Juliaca*. Huancayo. Centro de Investigación-UNCP.
- ORTIZ, Alejandro
2001 *La pareja y el mito. Estudios sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los Andes*. Lima: PUCP.
1987 "El Inca y el Chamán. Apuntes sobre unas relaciones formales entre el emperador divino andino y el relacionista tucano con el más allá". *Anthropológica*, N° 5, año V. Lima: PUCP, pp.19-30.
- OSSIO, Juan
2008 "Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina". En Raúl Romero (Ed.). *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: PUCP.
- PARADA MANRIQUE, José
1989 *Inciencio, canela y clavo*. Juliaca.
- PITARCH, Pedro
2003 "Infidelidades indígenas". *Revista de Occidente* N° 269, pp. 60-75. Madrid.

ROMERO, Emilio

1928 *Monografía del Departamento de Puno*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

TORRES JUÁREZ, Dionisio

1962 *Monografía de la Provincia de San Román*. Juliaca.

TURNER, Víctor

1980 *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

URVIOLA GARRIDO, Víctor

1960 *La voz de Juliaca*. Archivo periodístico, IX T.

Danzas del valle del Mantaro

Tobías F. Ledesma Mercado

El valle del Mantaro alberga una amplia diversidad de fiestas que contextualizan una variedad aún mayor de danzas. En este artículo se describe siete de ellas a partir de la vestimenta, la coreografía y los instrumentos musicales que se utilizan para tocar las melodías. La recopilación de datos se realizó entre los años 1969 y 1979 en los mismos lugares de origen.

La descripción y el análisis de las indumentarias usadas en las danzas son de suma importancia para nuestro estudio porque este conocimiento es precisamente lo que nos ayudará a resolver muchas interrogantes sobre el uso, origen y procedencia de las mismas. Podemos darnos cuenta que en el vestido encontramos una mezcla de las diferentes épocas, por ejemplo, túnicas de amautas con calzas de marqueses, cascos de guerreros republicanos en cuerpos de civiles. A través del estudio de la vestimenta se pueden diferenciar las clases sociales que ocupaban los grupos a los cuales se representa; así, el chonguino representa a la alta aristocracia colonial; al *watrila*, según afirmaciones de investigador del folclore Simeón Orellana, representa al curaca; el *chuto* y el *cuchashi* encarnan al pueblo. Así también, en la Danza de los Negritos se nota esta clara diferencia de actores; hay negros lujosamente ataviados, con vistosos plumajes y látigos en la mano y otros con indumentarias propias del trabajador que encarnan. La vestimenta nos permite reconocer la ocupación que desempeñaban: soldados, pastores, arrieros, magistrados, etcétera.

Los adornos y complementos son aquellos elementos que cumplen una función secundaria en la indumentaria de danza. Se trata de ornamentaciones que se han introducido posteriormente con el fin de dar mayor vistosidad a la indumentaria: pañuelos o elementos decorativos, decorados, como espejos, lentejuelas y cintas. Las máscaras también forman parte de este rubro.

Las danzas del valle del Mantaro cuentan con una gran cantidad y variedad de instrumentos actuales y tradicionales. En algunos casos, los primeros han desplazado a los segundos y en otros casos los instrumentos mismos se han modificado.

A pesar de ello, hay muchas danzas cuya melodía se ejecuta con instrumentos antiguos, como la *Wanka* danza y el *Aukish*, que solo se valen de un pingullo y una *tinya*, o la Huaconada, que se baila al ritmo exclusivo de esta última.

El factor que da inicio a la descripción es la coreografía pues a partir de ella se puede atisbar la historia que la danza alude, los personajes participantes y sus funciones. Los danzarines forjan en su imaginación espíritus y fuerzas que están relacionadas con la sociedad y el mundo metafísico religioso, el hombre penetra en el más complejo mundo irreal concentrada, así veremos a un danzarín representando a un cóndor en una danza totémica, toda su imaginación, su comportamiento durante el desarrollo de la danza estará inspirado en el cóndor a tal punto que el danzarín se imaginará ser realmente el ente representado, y habrá conseguido el goce estético y la satisfacción de una necesidad restringida.

Aukines y chacuanas

Coreografía

Sus integrantes son jóvenes y adultos. La característica de la danza es la belicosidad pues en ella se representa a los cazadores nómades y los guerreros de la antigüedad. Los danzarines ocultan su identidad bajo los disfraces y hacen cosas que no hacen en la vida cotidiana. Son agresivos, rudos, vivaces y no permiten que nadie cruce su camino. Hasta la década de 1960, esta danza estaba constituida por varios *aukines* y una *chacuana*, que era como la madre o jefa que acompañaba a los *aukines* en sus correrías. En la actualidad hay tantos *aukines* como *chacuanas* formando parejas.

Su paso por las calles es con saltos bruscos y acompasados por los golpes al piso con el *yoque* (bastón) y la horqueta. Los *aukines* son hábiles trepando árboles y muros, desde donde se arrojan sin temor. Al bailar exhiben una conducta agresiva: golpean a las personas que se cruzan y si se trata de un animal, lo atrapan con el *liwi*.

La *chacuana* sigue al grupo llevando la *shacta* (queso, cancha, mote y charqui) que será servida al llegar a un lugar estratégico. En la plaza o casa visitada danzan formando las siguientes figuras:

Zigzag: Se colocan en dos filas y pasan por turno zigzagueando.

Estrella: Tomados de las manos forman una estrella y giran a izquierda y derecha.

Balanco: La pareja toma el pasador del llanque derecho de su compañero y lo jala, balanceándolo para que pierda el equilibrio.

Trenza: Las parejas tomadas de los brazos trenzan los pies y avanzan dando vueltas.

A **cazar**: La *chacuana* pasa por cada *aukin* y mirándolo fijamente lo envía a cazar, en respuesta el *aukin* corre boleando su *liwi*.

Golpe al gato: En forma simbólica dan golpes al gato hasta matarlo.

La cesión: Los *aukines* hacen un círculo con el *yoque* al centro y el *liwi* atrás, a la altura de la cintura. En esta posición escuchan atentamente mientras la *chacuana* se coloca al centro y les da la orden cantando: *Auki aukin ayhuakurashun* (Anda viejo a cazar). El *aukin* contesta: *Amamanchin sunturimushun* (Sí, madre, iremos). Luego dan un grito saltando y levantando sus palos, para luego girar y boleando el *liwi* salir corriendo, detenerse en posición de caza con *liwi* y regresar danzando.

Cuando los danzantes de *Aukin* van a adorar los nacimientos cantan:

Auki aukin ayhuakurashun
cuchicuchipampa sunturimusho
murumuru llama lanticunapa
imapashin lanticunapa
tayta niño medias mintá lanticunapa
auki aukin sunturimusho
 ¡witurcuy!
 !witurcuy!

Indumentaria

La vestimenta de los *aukines* consta de una montera cónica tejida de ichu (*ucsha*), chullo de lana, máscara de cuero de llama u ovino con nariz larga y pómulos coloreados con achiote, camisa blanca de bayeta, pantalón corto tipo *watrila* de cordellate negro, con adornos bordados en la pierna, medias de lana de alpaca o llama, *shucuy* o llanque de cuero de llama, mangas de lana de oveja, *walqui* de cuero de gato y un enorme pellejo con abundante lana de llama, alpaca u oveja que cubre la espalda. Porta un *yoque* o bastón retorcido estéticamente y labrado en la parte superior. En la mano izquierda lleva *liwi* o boleadora de cuero relleno con arena y honda trenzada de lana. Variedad de animales disecados penden del hombro derecho orientados hacia el lado izquierdo de la cintura.

La indumentaria de la *chacuana* consiste en un faldellín negro de bayeta con ribetes bordados, que antes fue un algodón negro, también llamado anaco; blusa o monillo; *pullocata* largo como manta; sombrero de lana (*uguish chuco*); medias de lana de oveja o llama; llanques de piel de llama, máscara de piel de llama u oveja con nariz larga, seis bigotes con pómulos coloreados con achote arquetas; palo para ayudar en la caza (hoy rama de nísperos llamado azucena), *quipe* conteniendo la *shacta* (fiambre) y honda de lana.

Instrumentos musicales

La música que acompañan a los *aukines* es ejecutada por un pito y una *tinya*.

Aukish

Coreografía

La danza posee una bella coreografía ejecutada por diez o doce varones. El pasacalle, la escaramuza y la adoración son las tres modalidades rítmicas que ejecutan durante los días que dura la fiesta.

El pasacalle es el compás seguido en su paseo por las calles, con el acompañamiento de una música sentimental, con intermedios alegres. Los movimientos coreográficos empiezan con vueltas completas sobre sus emplazamientos, sosteniendo con las manos los bastones y sonajas a media altura, avanzan con pasos ligeros y elegantes, culebreando en cada vuelta, para rematar en cada esquina o en la puerta del caporal con cantos humorísticos y satíricos que entraron abrazados, resaltando la falta de respeto de la juventud a los mayores. Los movimientos coreográficos que denotan abatimiento en el pasacalle se transforman en ímpetu y vioencia en la escaramuza y en el acto católico.

La escaramuza consiste en figuras gimnásticas realizadas por dos contrincantes para probar quien danza mejor. Es una manera de distraer al público. Todas las figuras de esta coreografía se acompañan de cuatro pasos ligeros y dos saltos parejos con ambos pies juntos. Como intermedio para pasar de una figura a otra ejecutan vueltas completas hacia ambos lados.

Pasanakuy: Es la primera figura que consiste en el doble cruce de las parejas para regresar a su emplazamiento.

Hilopula chutanakuy: Es el forcejeo entre contrincantes, quienes se jalan de atrás hacia adelante tomados de los hilos.

Kuchush kuchush: Las parejas se toman del brazo y dan vueltas.

Wallnacuy: Se abrazan las parejas y dan vueltas circulares a izquierda y derecha.

Sikinakuy: Los contrincantes se dan la espalda y tomados de las manos jalan uno del otro con fuerza, hacia atrás y adelante.

Chakipuntanakuy: Elevan la pierna izquierda a media altura y giran apoyándose en la derecha. Luego repiten la operación con el otro pie.

Kunkunakuy: Todas las parejas forman un círculo y agitan las sonajas.

Cóndor muyuy: Con el cuerpo en cuclillas y los brazos extendidos como alas, imitan el vuelo del cóndor.

La adoración se ejecuta frente a la imagen, con los danzarines formados en dos líneas, frente a frente. En el intento de mostrar consternación y un profundo fervor religioso, estos actúan con ímpetu y vitalidad. Es la coreografía que demanda mayor energía y la que permite el lucimiento del mejor danzarín. Las parejas se turnan para salir al frente y emular una persecución. Al final se arrodillan para echar sus limosnas de ofrecimiento (dinero) y, como recompensa reciben una copa de licor y un vaso de chicha.

Indumentaria

El traje de los *aukish* no ha sufrido modificaciones desde sus orígenes, según afirman nuestros informantes. El sombrero o montera es similar al original, tejido de ichu y forrado con tela blanca y roja; algunos están introduciendo el sombrero de lana del que cuelgan dos soguillas de colores terminadas en nudo a manera de adorno. Se cubren la cara con un pañuelo blanco, sobre el que va la máscara, que generalmente es de tronco de cactus. Se trata de una representación grotesca de un color canela oscuro, con ojos grandes y barbas blancas. Los capotes y polacas son antiguos uniformes de policías *huayruro*, de un color azul marino. En la parte posterior tienen una abertura hasta la cintura y la solapa está cubierta por una tela roja a manera de distintivo, lleva grandes botones dorados. El pantalón de color azul marino cubre hasta la pantorrilla, con cascabeles sujetos al botapié del pantalón. En la mano izquierda porta una sonaja de hojalata decorada al gusto del danzarín, que es agitada al compás de la música. En la derecha llevan un bastón retorcido de madera, decorado con cintas de diferentes colores amarradas en la parte superior. En la espalda, de hombro a hombro, se cruza una bandera extendida en los laterales y recogida en la parte central, como el cuerpo de una mariposa.

Instrumentos musicales

En sus comienzos la danza se ejecutó acompañada por el canto de las mujeres entonando las primeras letras del pasacalle que dará origen al verso y la música posterior. El verso más antiguo, que se cree es el original, dice sí:

<i>Antiranra ulo japi</i>	He venido del cerro de
<i>Jamaicula Chile guerra</i>	Antiranra, donde ha quedado
<i>Japishamuishapi</i>	la guerra con Chile
<i>Ulon asha pulishapi</i>	He venido de allí por los
<i>Jamaicula</i>	cerros y quebradas descansando

Estos versos se inspiran en los padecimientos de los soldados a su regreso de las campañas bélicas. La letra se atribuye a T. Quispelaya y la música a Juana Romero, esposa de Juan Dávila. Posteriormente se modificaron las letras, y las actuales hablan del respeto de los jóvenes a los adultos o viejos, caso contrario

el advenimiento de un castigo divino o la irrupción de un fenómeno de la naturaleza, como la granizada, la helada o el verano prolongado en desmedro de la agricultura del pueblo.

Los primeros instrumentos musicales utilizados para el *Aukish* son el violín y la *tinya*, luego se introduce la quena. En la actualidad la danza es ejecutada por las notas de tres o cuatro quenas, uno o dos violines y una *tinya*. Este conjunto toca tres melodías diferentes: pasacalle, escaramuza y adoración del niño Jesús.

Chacranegro

Coreografía

Ocho o doce varones jóvenes integran el grupo de danzarines de espíritu muy alegre. Danzan al ritmo de un compás muy jovial y sus pasos y movimientos gesticulares denotan alegría. Los caporales, en número de dos o cuatro, encabezan la pandilla recorriendo las calles principales del pueblo al son del pasacalle. Avanzan con saltos elegantes y acompasados, girando los brazos a media altura y moviendo la cabeza. Estos pasos se acompañan de gracias y mímicas que pretenden imitar al negro jaranero. Con este mismo compás ejecutan la escaramuza, compuesta por diversas figuras, muchas de ellas probablemente de origen reciente.

Matrimonio: Es una coreografía alegre ejecutada en la plaza. Los caporales se deslizan rápidamente buscando a las novias, que son las asistentes a la fiesta. Ellas tratan de escapar del casamiento escondiéndose, pero los caporales las retienen y se casan. Los chacranegros se limitan a felicitar y hacer el *palpay* a los caporales golpeando sus cabezas con sus *purus* y haciendo chistes y gracias.

Pachawaray: Al ritmo de un compás muy lento, los chacranegros sometidos al rigor del chicote de los caporales son obligados a trabajar. Empieza la faena agrícola con pasos lentos y brazos a media altura, como si estuvieran listos para la obra. Recorren hasta tres cuadras, con las piernas flexionadas, imitando la cosecha o el cultivo. En esta danza nadie puede equivocarse ni evadirse pues recibe los fieros castigos del caporal.

Huaynito: Es el punto final de la labor, con el que los negritos festejan el descanso de la faena y, alborotados, invitan al público a participar.

La festividad termina al tercer día con una corrida de toros artificiales, en la que los personajes centrales de la diversión son los dueños del toro o *waqueros*, un hombre y una mujer que salen con vestimenta estrafalaria y vieja. Participa también la malica, un personaje disfrazado de mujer negra que invita a bailar a los ciudadanos principales y autoridades cobrándoles una multa por su participación.

Indumentaria

La indumentaria de este personaje está compuesta por sombrero de paja (macora) de ala ancha adornado con cintas de colores que cuelgan por la espalda hasta la altura de la cintura. El ala delantera del sombrero está fijada a la parte superior de la copa y sobre ella se adhieren láminas o fotografías. La cara del bailarín está cubierta por una máscara de banda negra con labios rojos. Llevan una camisa caqui, saco blanco y una alforja a manera de poncho, dentro de la que portan verduras. El pantalón es blanco y los zapatos negros. En la mano izquierda portan una sonaja de calabaza costeña, llamada *puru*, artísticamente decorada.

Los caporales visten camisa blanca, corbata guinda y una capa negra cubriéndoles la espalda. La cabeza se cubre con coco ruches negros, especie de sombreros cónicos de amplia ala cuya copa termina en un cono piramidal de un metro de altura, la parte delantera del ala está fijada a la copa media del cono y lleva adheridas láminas, la parte posterior del ala está suelta y cae hasta la altura de los hombros, con cintas de colores pendiendo. Llevan una máscara de badana negra. El pantalón de montar es verde y a los zapatos o polainas no les falta un par de espuelas. En la mano izquierda llevan un mate *puru* gigante, y en la derecha un tronador o zumba para castigar a los chacranegros.

Instrumentos musicales

Desde mediados de los años 1920 hasta la década de 1930, la danza se ejecutaba con el acompañamiento musical de un violín, un tambor y un arpa y posteriormente se integraron los clarinetes. En la actualidad, esta danza es acompañada por una banda de músicos compuesta por tambor, platillo, bombo, clarinete, pistones y contrabajos. Esta interpreta una melodía muy jovial llamado pasacalle y el *pachahuaray*, que es bastante lento.

Chonguinada

Coreografía

La Chonguinada se baila en casi todos los pueblos del valle y otras zonas cercanas. Es una danza aristocrática que generalmente la ejecutan personas que disponen de dinero porque el alquiler de disfraz y otros gastos irrogan fuertes desembolsos o porque hay que ser pariente o amigo del caporal dueño de la fiesta para poder incorporarse.

La danzan pandillas integradas por dieciséis o veinticuatro danzarines, hombres y mujeres. Muchas de estas cuadrillas tienen nombres propios, por ejemplo en Sincos bailan las pandillas “francesa” e “italiana”.

La danza se compone de pasos menudos y elegantes que permiten al chonguino y la chonguina o *wanka* desplazarse demostrando arrogancia y dominio. De pueblo a pueblo y de pandilla a pandilla hay pequeñas variaciones en el estilo y formas de danzar. Así, en la zona de Huancayo y sus distritos, los chonguinos inician el baile marcando cinco pasos adelante, dos atrás y un par de vueltas, todo en puntas de pies; aunque en algunas cuadrillas todos los pasos son de avance. La mano izquierda se apoya en el cacho, a la altura de la cintura; la mano derecha mece el bastón a media altura.

En la Tunantada de Jauja, el chonguino y la chupaquina danzan de forma independiente, ejecutando los movimientos por su cuenta. Él avanza con zapa-teos menudos, portando en el brazo izquierdo un chal usualmente de alpaca, y en la derecha una espada o bastón. Es de destacar los movimientos gesticulares de la mano derecha y la cabeza al compás de la música, los mismos que recuerdan las antiguas venias caballerescas del periodo colonial.

Las figuras ejecutadas por los conjuntos son muy similares en todo el valle, con ligeras variaciones en algunos pueblos. A continuación describimos el desenvolvimiento coreográfico de los chonginos de Hualhuas, detallando las ocho figuras ejecutadas. Consideramos que esta probablemente es la única zona donde se presta mayor cuidado, empeño e interés, lo que se plasma en la dedicación puesta en los ensayos previos.

Saludo al público: Los chonguinos salen con sus parejas y forman una fila intercalada de hombres y mujeres, se paran frente a la tribuna y hacen una venia.

Pasamano: Después de dar una vuelta en pareja, los varones avanzan para encontrarse al centro con la dama, le toma de las manos, giran y se sueltan para tomar la mano de las parejas restantes.

Saludo entre chonguinos: Se forman un círculo de varones y mujeres intercalados. El cabecilla y su pareja avanzan al centro del círculo mientras la pareja opuesta hace la misma operación. Al encontrarse, se saludan con una venia que repiten tres o más veces, avanzando y retrocediendo. Cuando terminan empieza el siguiente par de parejas, y continúan hasta que todos hayan ejecutado el saludo.

Cambio de parejas: Con la misma disposición del círculo anterior, dos parejas opuestas avanzan al centro del círculo. Después del saludo, los chonguinos sacan a las *wankas* de su posición inicial y las llevan a ocupar la de los varones mientras estos se sitúan donde antes estaban ellas. Esta operación es ejecutada por todas las parejas.

Prisionero: Se continúa con la disposición en círculo. Las parejas opuestas avanzan al centro del círculo, se saludan y tras una vuelta se sueltan. El cabecilla cruza los brazos y las dos damas le agarran de ambas manos (apoyando

su mano libre en el hombro), de esta manera el prisionero queda al centro de ellas. Avanzan danzando mientras el chonguino que queda sin pareja retrocede danzando frente al prisionero.

Balanza: Siempre en círculo, el varón se acerca a la pareja del frente, la saluda con una venia y los toma de la mano haciéndoles girar. Repite esta operación con cada pareja hasta la última, a la que ya no la suelta. Este paso es repetido hasta quedar todos tomados de las manos formando una balanza de forma lineal.

Sierra: Los chonguinos siguen bailando en círculo. Llevan a su pareja al centro, allí ellas hacen un círculo menor. Los varones regresan a su ubicación exterior, bailan alrededor del círculo de damas, retornan nuevamente a tomarlas de las manos, dividen el conjunto en dos pequeños semicírculos intercalados y agarrados todos de las manos avanzan y retroceden mirándose.

Cadena: En la misma disposición del círculo anterior y después de saludarse, las parejas avanzan al centro del círculo. Las damas permanecen allí formando un círculo pequeño; tomados de las manos, los varones retroceden y forman un círculo exterior. Luego vuelven a desplazarse hacia el centro y se intercalan con las damas. En estas posición, ellos se toman de las manos cruzando sus brazos por la parte interna del círculo de damas, de esta manera queda constituida la cadena.

Indumentaria

Los conjuntos de Chonguinada del valle del Mantaro, Tarma y Cerro de Pasco lucen vistosas indumentarias, unas mejor que otras, pero todas con el mismo patrón. El chonguino viste sombrero de paño de un color oscuro, con hermosos plumajes que se elevan desde el costado izquierdo de la cinta. El chonguino de Jauja usa sombrero de paja, máscara de malla de alambre galvanizado de un color rosado, con ojos celestes o pardos pintados y pequeños y elegantes bigotes. Su peluca, artísticamente rizada, cuelga hasta la altura de los hombros. La camisa es blanca, la corbata roja o granate, el saco ajustado y el pantalón corto de chifón artísticamente bordado. Generalmente los zapatos del chonguino son también bordados y las medias son de nylon (la particularidad de Jauja es que llevan botines de gamuza color marrón). El saco está adornado con pañuelos de seda y adornos de plata u otro material de apariencia metálica. En los hombros llevan unas hombreras de plata, de las cuales cuelgan dos bandas de plata cruzándose a ambos costados hasta la altura de la cintura. Del borde inferior de la banda izquierda cuelga un hermoso cacho con incrustaciones de piedras de colores y las puntas enchapadas con el mismo material. Portan, asimismo, un bastón de unos sesenta centímetros con mango tallado en oro, luciendo piedras brillantes incrustadas como señal de mando. El chonguino de Jauja lleva un chal blanco doblado en el antebrazo izquierdo.

El sombrero original de la chonguina o *wanka* fue de vicuña; en la actualidad se están introduciendo los sombreros de paja típicos de cada zona. Portan máscaras de malla de alambre, lunarejas y rosaditas; fustanes blancos cuyos bordes terminan en hermosas blondas y camisas de seda. Antiguamente se lleva un algodón llano y negro; esta prenda hoy es bordada en los bordes. Así también el anaco, bordado con bellos diseños, cubre el costado izquierdo a manera de mandil. Todo este conjunto está ceñido a la cintura con una faja. La pechera cubierta con monedas de plata resguarda totalmente el pecho y una lliclla forrada con fina seda y chifón bordado en alto relieve cubre la espalda y sujeta al pecho con un prendedor ornamental de plata. Cubren los brazos un par de mangas de chifón y a la altura del pecho llevan una bolsa adornada con monedas de plata. Igual que los varones, las medias son de nylon y los zapatos blancos. Portan un pañuelo blanco de fina seda. En algunas zonas, como en Hualhuas, usan paraguas y en San Jerónimo de Tunán llevan cargadas unas lujosas muñecas, con las mejores *ushcatas*. Es necesario hacer notar que hasta unos pocos años atrás la danza fue solo de hombres. Por ello, el elemento femenino recientemente introducido no emplea la máscara en muchos lugares.

Los chutos visten pantalones cortos y anchos de color negro, bordado en los filos; camisa blanca cuyo borde inferior va suelto sobre el pantalón; la corbata es grande y el chaleco bordado hace juego con el pantalón. Usan una máscara de badana blanca, chullo de lana de alpaca o de oveja, medias de lana tejidas a mano, *shukuy* o llanque con abundante pelo, *wallki* de cuero curtido de conejo, gato o chivo y honda tejida de lana.

Los *cuchashis* llevan la misma vestimenta más un poncho en miniatura tejido de lana de alpaca, un *pullo* (*pullokata*) ceñido a la cintura sobre la camisa suelta y un bastón cómico de quinal con unos ganchos para enredar el pie.

Los *watrilas*, juntamente con los chonguinos, *chutos*, *wankas*, jaujinos y *jergakumos* forman el grupo de la danza que en Jauja se llama la Tunantada. Estos visten sombrero tonguito negro, adornado con cintas de colores, que cuelgan por la falda trasera hasta la altura de la espalda; máscara de badana blanca; camisa blanca suelta; corbata roja; chaleco negro bordado en la parte delantera; manta de oveja que se cruza de derecha a izquierda y se amarra en el pecho; pantalón corto negro bordado; botas marrones; *wallki* de cuero y mangas de lana cubriendo los brazos.

Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales más antiguos que acompañaron la Chonguinada fueron el violín y el arpa, posteriormente se acopló el acordeón. En la actualidad la danza recibe el acompañamiento de las mejores orquestas típicas de Huancayo y Jauja. La música de la Chonguinada es muy elegante, alegre y carece de letra.

Huaylash

Coreografía

Los pasos del *Huaylash* antiguo fueron lentos pero desafiantes y estuvieron inspirados en los movimientos de las actividades agrícolas. El *chiwaco* durante su época de celo enamora a su hembra con un estilo característico, extendiendo las alas se mueve de izquierda a derecha haciendo semicírculos con saltos menudos, mirando fijamente a su hembra. La costumbre de esta ave, a no dudar, es introducida en el *Huaylash*, de allí que los *walash*, en plena danza de competencia con la dama, la enamoran con el mismo estilo.

Algunos pasos reproducen los movimientos propios de la siembra: *allpa teklay* imita el removimiento de la tierra con los pies; *champa teklay*, el volteado de la champa; *kulpa wipiay*, los golpes al terrón; *jala talpuy*, la siembra del maíz; *akshu talpuy*, a siembra de la papa; *akshu ashurmi*, el cultivo de la papa; *akshu tatay*, el recultivo de la papa. Los pasos de cosecha son: *alwis wipay*, golpear la arveja; cebada *wipiay*, golpear la cebada; *alwis pichay*, barrer el grano de la era; *quinua alwis*, sobar la quinua; *estaka tatay*, plantar la estaca.

Cuando se trasladan por las calles, los bailarines ejecutan algunos pasos estilizados. Entre estos se consideran el pasacalle y el *escubillay*, ejecutado con la punta de los pies. *Alliman ichuman*, movimiento a izquierda y derecha, es uno de los pasos con los que los danzarines hacen gestos de valentía y desafío antes de enfrentar al enemigo.

Durante los carnavales se formaban pandillas de adolescentes en los pueblos de Huari, Huancán, Aukimarca, Auray, Punta, Huayllaspanca y Azapampa. Estas viajaban a Huancayo a comprar y regresaban danzando. En Alatapampa, paso obligado de todos los conjuntos, hacían el *kaypin cruz* o descanso, al término del cual peleaban o realizaban el *takanacuy* entre bandos diferentes. Las *wamblash* seguían a los *walash* alentándolos con sus cantos, cargando sus chalecos y sacos, recogiendo sus sombreros caídos en la pelea. Los *walash* contestaban guapeando y silbando mientras avanzaban formando un cordón con sus pañuelos. Salían por turno al enfrentamiento directo del *takanakuy* y durante su avance flexionaban el tronco sacando el pecho y recogiendo los brazos hacia atrás, con los puños cerrados, mientras zapateaban con la punta de los pies. Al principio, el *takanakuy* era limpio, solo tocando puños y codos; pero con el tiempo las cosas cambiaron, y el enfrentamiento terminaba eventualmente en una batalla de la que nadie podía quejarse.

En el *takanakuy* se veía a los *walash* disputando el amor de sus *wamblash*. El que ganaba, el más valiente a los ojos de la colectividad, se casaría con la doncella más simpática. Por eso, en estos encuentros se hicieron famosos muchos peleadores, a quienes se les respetaba con sólo oír sus nombres. Según los infor-

mantes, entre los mas famosos se encuentran Vicente Balbuena, apodado Turce Vicente, de Wariwilca; Jerónimo Cañari, (a) Huancamacho, de Wariwilca; Víctor Tovar Rojas, (a) Wacchasauc, de Aukimarca; Alejandro Ticse de Huancán; Ceferino Salazar, (a) Chancha y Emilio Porras, (a) Macho; de Auray.

También por esa época las pandillas del *Huaylash* de Huancán y Huari viajaban a Viques, Huayucachi y Pucará para adquirir fajas y guindas. En estos pueblos se producían enfrentamientos con los jóvenes del lugar que impedían su paso. Al final del *takanakuy* fue muy famoso el *Huaylash Wambla kitanakuy*, en el que los *walash* se enfrentaban a duelo de contrapunteo, demostrando quien bailaba mejor y disputando a las mejores *wamblash*. Finalizado el encuentro, muchas parejas terminaban en el altar. Estas ya no volvían a bailar, mientras que los que se conservaban solteros continuaban bailando hasta encontrar esposa. Así, había parejas de primera plaza, segunda y varias plazas.

En la actualidad la coreografía antigua ha desaparecido dando paso al *Huaylash* moderno. Esta versión resulta más llamativa por la vistosidad de su indumentaria y la estilización y la elegancia de sus pasos, con los que las pandillas tratan de lucirse. En su afán, los bailarines contemporáneos crean nuevos pasos y figuras que desvirtúan la esencia de la danza original. Cabe mencionar que hoy en día la costumbre de los pueblos de la zona sur de realizar concursos de *Huaylash* durante los carnavales ha logrado introducirse en los coliseos tanto de la región como de la capital.

Indumentaria

Se trata de la vestimenta más antigua de la que tenemos noticias, pertenece a finales del siglo pasado, de esa época a la actualidad han sufrido una rápida evolución. En la vestimenta antigua las *wamblas* visten doble algodón hilado de lana teñida color negro y doblan hacia la cintura el de encima (*alkatekuy*). Sus fustanes son de bayeta ribeteada o plumillada. Todo este conjunto está ceñido a la cintura por una faja ancha tejida en lana de oveja, con colores vivos y diseños geométricos tradicionales (*chalpi wanchako*), cuyos extremos terminan en cintas largas de colores vivos. A la altura del pecho lleva un corazón bordado; también los brazos están cubiertos por mangas bordadas. Usan sombrero de lana, preferentemente negro, que en la copa lleva adherida una cinta negra de terciopelo. Cubre la espalda una manta (*washkata*) tejida de lana, matizada en colores vivos y diseños tradicionales que representan la flora y la fauna. Sobre la manta va un *quipe* de reboza de Castilla, de colores vivos, en la que se cargan los licores y sacos de los *walash*. Las *wamblas* no usaron zapatos, salían descalzas.

Los *walash* visten un pantalón de bayeta negra con abertura en el exterior del botapié al que llaman *ashacalzon*. En los bordes de la abertura, entre el refuerzo, sobresale formando cruz lo que se llama chicotillo (*chuspe manchachi*) y por la abertura sobresale el calzoncillo blanco interior, que da mucha vistosidad

al zapateo. El *ashacalzon* está ceñido a la cintura por una faja larga de vivos colores. En la sentadera y la bragueta del pantalón hay una aplicación del mismo material, una pieza llamada taparrabazo. Usan camisa blanca y algunos llevan chalecos negros. Sobre la espalda va el saco, también negro, que se usa cruzado y estirado de ambos brazos, amarrado en el pecho. Cubre la cabeza un sombrero de lana blanca (*uguish chuko*). Los *walash* y las *wamblas* colocan dalias y frutos de guinda en la cinta de los sombreros. Usan ojotas de suela.

Según la forma actual de vestir, las mujeres visten un solo algodón de color negro, fustanes plumillados y *lulipa*. Todo este conjunto está ceñido a la cintura por fajas tejidas. Los pañales y mangas están artísticamente bordados con hilo dorado, son de seda o terciopelo con incrustaciones de lentejuelas. Usan medias de nylon, zapatos negros, sombreros color vicuña y pañuelos de seda. Se engalanan con pelucas postizas, aretes, maquillaje en pómulos y labios y lunares artificiales,

Los hombres llevan pantalón de bayeta o casimir negro ceñido a la cintura por una faja larga y abierto el costado exterior del botapié simulando al original, sobre el que se pega tela blanca. Los zapatos son negros, la camisa blanca, el chaleco color vicuña bordado y pañuelo de seda sobre el cuello. El sombrero es negro o color vicuña.

Los bailarines del *Huaylash* moderno llevan muchos adornos que nada tienen que ver con el antiguo: las mantas son bordadas lujosamente con hilos dorados a las que añaden incrustaciones de piedras y lentejuelas, se pintan lunares postizos, aretes, pulseras y sortijas.

Instrumentos musicales

Al principio los pasos del *Huaylash* se acompañaban con el canto de las *wamblas* llamado paseo. Cambiaban de verso para el *takanakuy*, estos eran desafiantes y satíricos, contestado por los guapidos de los *walash*. Posteriormente se introduce por primera vez el arpa, el violín y un instrumento de cuerdas llamado *chrinchron*, que consistía en tripas amarradas a un palo arqueado. Como primer instrumento de vientos se agrega la quena. Actualmente la danza se ejecuta al son de una orquesta típica.

Wanka danza

Coreografía

Esta danza es ejecutada por seis danzarines formados en parejas. En su tránsito de un pueblo a otro o en los caminos fuera del pueblo, acompañan su avance con pasos cadenciosos. Su entrada al pueblo es ejecutando el pasacalle, de compás lento y elegante. Los danzantes avanzan con pisadas dobles y de rato

en rato dan media vuelta y retroceden; cada golpe de la *tinya* es una pisada para el danzarín. Al llegar a la plaza, dan una vuelta y se ubican frente a la iglesia, luego se trasladan al centro de la plaza, donde termina el pasacalle para dar paso a la escaramuza. Esta está compuesta por doce figuras, muchas de ellas remedo de movimientos de animales de la zona, que se acompañan con una música que denota ímpetu y vitalidad. Son las siguientes:

Cruce de Parejas: Es la primera figura, en la que los danzarines hacen doble cruce para regresar a su emplazamiento.

Taco a los costados: Levantan el pie derecho, golpean con el taco a ambos costados del pie izquierdo para luego repetir con el otro pie.

Kalkateclay: Pisando con el pie izquierdo que gira al impulso del cuerpo, se golpea el suelo con la punta del pie derecho; luego se cambia de pie. El cuerpo gira constantemente a ambos lados. Con esta figura se imita la costumbre campesina de voltear el estiércol de la llama para que se seque y pueda ser usado como combustible.

Liklish purinam: Con el pie derecho dan un salto de avance, acompañando el impulso con la cabeza y las manos, mientras el pie izquierdo se estira hacia atrás. Esta figura imita el salto del frailecillo en busca de insectos.

Taco para adelante: Se mantiene el pie derecho elevado y se avanza y se retrocede con golpes de taco.

Anka muyuy: Apoyan la planta del pie derecho sobre el lado interior de la pierna izquierda, a la altura de la rodilla. Con los brazos extendidos y la mirada fija al suelo se hacen giros completos sobre su emplazamiento, y luego repiten la misma figura con el otro pie. Con esto se remeda al gavilán cuando ha ubicado su presa y da vueltas en el espacio antes de posarse.

Anka septinam: Con la punta del pie derecho pisan el empeine izquierdo y se balancean con los brazos, inclinándose como si jalaran una presa sostenida por los pies. Esta figura imita al gavilán devorando su presa sostenida con las patas.

Llama maniyay: Con los pies cruzados ejecutan movimientos de balanceo. Esta figura imita a la llama maniatada que intenta escapar.

Pukuy muyunam: Con el cuerpo inclinado mientras se pisa la punta del pie izquierdo con la punta del derecho. De esta manera se imita al *pukuy*, ave de la puna, dando vueltas en el espacio en busca de alimentos o lista para posarse en su nido.

Liklish saltana: Saltan hasta tocar la punta de los pies. Luego caen con los talones juntos y el cuerpo flexionado. De esta manera se representa el salto del frailecillo.

Lachar saltana: ejecutan movimientos de avance y retroceso con el cuerpo flexionado, imitando el salto de las ranas.

Vuelta para atrás y para adelante: Saltan lanzando el pie derecho y las manos hacia adelante. El pie izquierdo permanece estirado hacia atrás, pisando con la punta. Luego se da un salto de media vuelta y se cambia de posición.

Kushi kushi: Es la alegría final con la que los danzarines festejan e invitan al público a bailar.

En la danza de Mito, los movimientos son más ágiles, hay algunas figuras que guardan cierta relación con la de Aramachay, como taco a los costados, *kalka-tecklay*, *liklish purinam*, y el pasacalle. La diferencia es que en Mito no muestran dominio de las figuras de danza.

En Chongos, la danza la ejecuta una pareja. Los movimientos son ágiles, las figuras, en número de seis, no guardan mucha semejanza con la de Aramachay, a excepción del pasacalle, y una figura de giros a derecha e izquierda.

Indumentaria

De la vestimenta prehispánica de esta danza no han quedado casi rasgos. Quizás un elemento tradicional sea el plumaje de pariona y huallata que se usan para la *Wanka* danza de Ulcomayo y la de Chongos, y los escudos y mazas de madera de las danzas guerreras de Rangra y Marco.

La vestimenta de la *Wanka* danza de Aramachay, motivo de nuestra investigación, consiste en sombrero negro de paño (que sustituye al antiguo sombrero blanco de lana de oveja) con vistosos plumajes que nacen del costado derecho. Un pañuelo blanco cubre la cabeza y ambos costados de la cara sobre la que se lleva una máscara de yeso color rojo indio, con bigotes dorados. Coletos de cuero o felpa de diferentes colores cubre el tronco a manera de chaleco, ceñido a la cintura por una correa del mismo material. Llevan en los brazos mangas de felpa artísticamente bordadas. El pantalón negro de casimir, que anteriormente fue de cordellate, tiene el botapié sujeto a las pantorrillas por lienzos de felpa con incrustaciones de lentejuelas y en cada pie llevan doce cascabeles roncadores. Antes las medias eran de lana de oveja tejida a mano, hoy son de hilo. Asimismo, los llanques de pergamino de res de antes han sido reemplazados por zapatos negros. Llevan pañuelos de seda sobre la espalda, los brazos y el pecho, un pañuelo de seda en la mano izquierda y un bastón de madera de sesenta centímetros adornados con cintas de colores en la mano derecha. En otras versiones de la danza, como las de Chongos, Yauyos o Tinyari, en lugar de lienzos llevan unas polainas de tela o felpa, que sujetan veinticuatro cascabeles en cada pie. Se debe agregar que la versión de Chongos inserta otra variante: *shupas* de paja, típicas de la selva, en lugar de sombrero.

El traje de esta danza lleva varios accesorios: cintas de diferentes colores cuelgan de la parte posterior del sombrero, amplios pañuelos de seda de colores

variados cubren la espalda, la base del bastón está adornada con cintas. El cholito de las danzas de Chongos y Tinyari está incrustado con espejos y pañuelos.

Instrumentos musicales

Los instrumentos que acompañan esta danza de Aramachay, Mito, Ulcumayo, Chongos, Tinyari Chico y Grande, Yauyos y Rangra son similares: un pingullo de tres o cuatro registros y una *tinya*, que es el instrumento más antiguo entre los que han logrado sobrevivir hasta la actualidad. Las tonalidades ejecutadas son muy monótonas.

Liwi viejo

Coreografía

Los movimientos coreográficos ejecutados por los viejitos han sufrido un proceso de degeneración: antes había más orden y uniformidad en la danza y ejecución de figuras. Muchas de estas, como el cruce de manos, la estrella o el ocho han desaparecido en la actualidad, dando paso a los movimientos incoherentes y personales de cada danzarín. Asimismo, los antiguos chistes y gracias que antes se hacían en quechua, hoy son dichos en castellano; y ya no se adora al niño Jesús ni se visita la iglesia.

La danza se organiza con fines de recreación y es ejecutada por diez o doce parejas conformadas exclusivamente por varones disfrazados de viejos, viejas e hijas. Para recorrer las calles del pueblo, las parejas se forman en dos columnas; las hijas van a la cabeza, seguidas por los viejitos que se ubican de mayor a menor edad. El desplazamiento es lento, imitando los movimientos gesticulares de las personas ancianas: con la mano derecha llevan el bastón sobre el que sostiene el cuerpo y la mano izquierda descansa en la cintura o cadera. Al llegar a cada esquina hacen una figura que consiste en regresar por fuera de la fila para hacer su aparición nuevamente por el interior.

La escaramuza se ejecuta en la plaza o en la casa de visita y consiste en el despliegue de figuras lentas, como el cruce de manos y el cruce de parejas, al son de una música jocosa.

El Runa Toro o corrida de toro artificial se hace al tercer día de la fiesta. Los toreros son los mismos viejos y viejas y algunos jóvenes obligados a torear por las hijas. El acto es humorístico: uno a uno los toreros ruedan y al final muere el viejo mayor identificado como *taita* Leopoldo. La campana de la iglesia anuncia su muerte y los danzarines se cubren con prendas negras en señal de duelo; las hijas y viejas lloran portando ceras torcidas mientras la banda de músicos acompaña al cortejo hasta el lugar del simulacro de entierro. Durante el recorrido, los

wakeros o dueños del toro, vestidos estrafalariamente, danzan de alegría. El acto termina con una pandilla despidiendo la fiesta hasta el próximo año.

Esta danza es una respuesta de los jóvenes ante las limitaciones impuestas por los mayores. En ella se satiriza al viejo, sus defectos y costumbres. Por ello, la máscara, tallada en madera, denota la avanzada edad del representado con profundas arrugas, pelos totalmente blancos que cuelgan por la frente, nariz aguileña y dentadura incompleta. La expresión es de profundo sufrimiento.

Ocultos tras las máscaras, los bailarines omiten las normas y reglas que los condenan y emplean palabras injuriosas, se revuelcan en el suelo con amplia libertad. Incluso los varones que visten de hijas recrean una conducta dominante y exigente que la convención social no les permitiría. Así, por ejemplo, castigan a las autoridades del pueblo y les obligan a invitar refrescos a los músicos y danzarines.

Indumentaria

Los personajes viejos tienen como indumentaria un maltratado sombrero de lana de forma cónica llamado *lapichuko*. La cara está cubierta por una máscara grotesca de madera de color amarillo pálido, de la que cuelgan largas barbas y pelos blancos. Llevan una camisa blanca, que antes era de bayeta, y un chaleco viejo. Mangas de lana con coloridos diseños geométricos cubren los brazos. Usan pantalón blanco ceñido a la cintura por un *quipe* de *pullukata* conteniendo *shakta*, medias de lana tejidas a mano de color diferente en cada pie; antes usaban cascabeles para acompañar los pasos, hoy no. Del hombro derecho al costado izquierda de la cadera cuelga un *walki* de cuero conteniendo coca. Completa la vestimenta una joroba artificial, un bastón de madera con el que se apoyan durante su actuación y algunos llevan tronador y boleadoras. El colorido de las máscaras que es el gusto de los danzarines, las mismas que pueden variar desde un amarillo pálido hasta un marrón oscuro.

Las viejas tienen como indumentaria un faldellín de bayeta, una blusa muy usada y una manta. Cubren su rostro con una máscara de madera, badana o tela metálica y llevan un sombrero de lana de oveja (*uguish chulo*), medias blancas de la misma fibra y llanques con bastante pelosidad. Complementan su indumentaria con bastón de madera, joroba artificial, un *walki* de cuero de gato o conejo adornado con monedas de plata, conteniendo cancha mal tostada queso y *kanka*, para el convite con las autoridades. Llevan en la mano una honda para castigar a los amancebados.

Las hijas visten sombrero nuevo de paja al estilo jaujino, máscara de tela metálica y cintas rojas en las trenzas. Sus blusas de seda tienen bordados de lentejuelas blancas y llicllas de vivos colores cubren su espalda. La falda larga es de satén o felpa y de la cintura cuelga un pañuelo blanco. Usan medias de nylon, zapatos blancos y portan una honda o chicotillo.

Instrumentos musicales

En sus inicios, la danza de los viejitos de Sincos estuvo acompañada por las notas lentas de un pingullo y una *tinya*. Posteriormente se introdujeron el tambor y el violín. En la actualidad, la danza se acompaña con una banda de músicos compuesta por tambor, bombo, platillo, pistones o cornetines, contrabajos y tubas; de estos el que más destaca por su sonido es el bombo.

Glosario

- Aukilla*. Abuelo.
Aukish. Viejo
Aukin. Abuelo.
Alwis pichay. Barrer arvejas.
Auqa. Soldado, enemigo.
Ashacalzon. Pantalón con abertura en el botapié.
Anka muyuy. El gavilán da vueltas.
Anka septina. El gavilán jala la presa.
Akshu talpuy. Siembra de la papa.
Akshu tatay. Recultivo de la papa.
Alliman ichuman. Izquierda y derecha.
Chaki. Pie.
Chaku. Forma de cazar animales.
Champa teklay. Voltear el terrón.
Chuncho. Bárbaro poblador de la selva.
Chutu. Pantalón corto, habitante de las alturas.
Chulla. Impar, sin compañero o par.
Chiwa. Danza sobre el cereal.
Jala talpuy. Sembrar maíz.
Kusillu. Mono.
Kuchashi. Pantalón corto de habitante de las alturas.
Kalka teklay. Voltear el estiércol.
Kuchosh kuchosh. Codo a codo o con los codos.
Kushi kushi. Alegría.
Kulpa wiplay. Golpear el terrón.
Liwi. Instrumento de guerra o caza.
Latash kumu. Grupo de viejos o antiguos.
Lachak saltana. Salto de la rana.
Llama maniy. La llama está maniatada.
Machu. Anciano.
Palla. Princesa, mujer noble.
Puru. Calabaza de corteza dura.
Pullukata. Manta rectangular de lana con labores.

Pinkullu. Flauta larga grande de tres registros.

Pasanakuy. Pasarse, cruzarse.

Saqra. Diablo.

Shukuy. Zapato de piel de llama.

Sikinakuy. Ponerse de trasero.

Estaca *takay*. Plantar la estaca a golpe.

Taki. Canto, canción.

Tusuy. Bailar, danzar.

Tinya. Tambor pequeño.

Ukumali. Oso.

Wanka. Piedra grande.

Waki. Pastor de las alturas.

Wambla. Adolescente muchacha.

Wambla kitanakuy. Quitarse a la muchacha.

Walash. Adolescente muchacho.

Washkata. Manta de lana de oveja con labores.

Wakero. Pastor de vacas.

Wallki. Bolsa pequeña de piel para la coca.

Uguish chuku. Sombrero de lana de oveja.

Relación de informantes

- Alcántara Sosa, Fidel. Agricultor. Sincos, Jauja.
- Aliaga Samaniego, Tomás. 46 años. Empleado público. Huáchac, Huancayo. Artica Garay, Juan Bautista; 90 años. Agricultor. Matahuasi, Concepción.
- Buendía Tupacyupanqui, Nemesio. 42 años. Danzarín y artesano textil. Hualhuas, Huancayo.
- Bruno Lindo, José. 45 años. Profesor. Huáchac, Huancayo.
- Bedoya Cuenca, Aurelio. 69 años. Agricultor. Matahuasi, Concepción.
- Balbuena, Víctor. 58 años. Encargado del museo de sitio de Warivilca. Huari, Huancayo.
- Castro Rojas, Ricardo. 57 años. Danzarín y agricultor. Sincos, Jauja.
- Castro Parra, Oswaldo. 59 años. Profesor. Sincos, Jauja.
- Casas Osore, Alejandro. 39 años. Agricultor. Sincos, Jauja.
- Cáceres Contreras, Mariano. 58 años. Bordador y agricultor. San Agustín de Cajas, Huancayo.
- Cárdenas Raschio, Luis. 38 años. Artesano y comerciante. Chilca, Huancayo.
- Camac Sosa, Wilfredo. 57 años. Artesano mascarero y comerciante. Huari-pampa, Jauja
- Chuquillanqui De la Cruz, Félix. 36 años. Danzarín y artesano textil. Huancán, Huancayo.
- Dávila Garagate, Pedro. 57 años. Empleado público. Manzanares, Concepción.
- Dhaga Napaico, Zenobio. 52 años. Músico y compositor. Chupuro, Huancayo.

- Granados Campos, Pedro. 42 años. Carpintero. Matahuasi, Concepción.
- Huaylinos Castro, Juan. 73 años. Sastre y agricultor. Sincos, Jauja.
- Huaylinos López, Modesto. 66 años. Danzarín, artesano mascarero y agricultor. Sincos, Jauja.
- Huanca Aduato, Juan. 82 años. Agricultor. Huancán, Huancayo.
- Ledesma Castillo; Germán. 92 años. Carpintero y agricultor. Sincos, Jauja.
- Mendoza Porras, Santosa. 67 años. Cajas Chico, Huancayo.
- Manrique Pahuachon, Jerónimo. 85 años. Sacristán. Huayucachi, Huancayo.
- Martel, Casiano. 72 años. Cocinero. Apata, Jauja.
- Oré Sarapura, Luis. 56 años. Profesor. Matahuasi, Concepción.
- Porras Santibáñez, Juvenal. 75 años. Agricultor. Sincos, Jauja.
- Pazce Aliaga, Benedicto. 47 años. Profesor. Manzanares, Concepción.
- Paredes, Cosme. 50 años. Sombreroero y agricultor. San Agustín de Cajas, Huancayo.
- Quinto Quinto, Fidel. 69 años. Agricultor y albañil. Manzanares, Concepción.
- Samaniego Inga, Marcelino. 73 años. Danzarín y agricultor. Sincos, Jauja.
- Sánchez Maravi, Jesús. 41 años. Notario público. Sincos, Jauja.
- Salazar Cóndor, Artemio. 59 años. Comerciante y agricultor. Auray, Huancayo.
- Tacsá Aguilar, Juan. 52 años. Danzarín, y agricultor. Sincos, Jauja.
- Tacsá Yacolca, Juan. 82 años. Danzarín y artesano textil. Mito, Concepción.
- Torres Durand, Basilio. 55 años. Profesor. Anexo de Yanamuclo.
- Urbano Córdova, Miguel. 46 años. Agricultor y comerciante. Pucará, Huancayo.
- Villalba Torre, Mario. 30 años. Danzarín y artesano. Huancán, Huancayo.
- Zurita Bastidas, Benjamín. 72 años. Danzarín y zapatero. Sincos, Jauja.
- Zarzo, Graciano. 41 años. Músico *tinyatero* y agricultor. Sincos, Jauja.

Referencias bibliográficas

- ARGUEDAS, José María
1968 *Las Comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1962 *La Crónica del Perú*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- CISNEROS CÓRDOVA, Emitterio
1934 *Folklore Wanka (Leyendas, cuentos, costumbres, realidad trágica)*. Huancayo: Talleres 3ra. Región de Huancayo.
- DESCOLA, Jean
1962 *Vida Cotidiana en el Perú en Tiempo de los Españoles. (1710-1820)*. Buenos Aires: Librería Hachete S.A.

- ESPINOZA BRAVO, Clodoaldo
1964 *Jauja Antigua*. Lima: Talleres gráficos P.L. Villanueva S.A.
- FLUGEL, J. C.
1964 *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- FORTUM, Julia Elena
1967-68 "Sistema de Clasificación de Danzas Americanas" En *Folklore Americano*, No. 15, Lima, pp. 5-17.
- GUARDIA MAYORGA, César
1970 *Diccionario Kechwa Castellano*. Lima: Peisa.
- GONZÁLES HOLGUÍN, Diego
1952 *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Quichua*. Lima: Imprenta Santa María.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1966 *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Tomo I y III. Lima: Editorial Cultura.
- JOSEPH DE ARRIAGA, Pablo
1920 *La extirpación de la Idolatría en el Perú*. Lima: Librería San Martín y Co.
- LOWE, Paúl
1964 *Terminología de la Danza Moderna*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo
1967 *Imagen de Jauja (1534-1880)*. Lima: Editorial Jurídica S.A.
- RODRÍGUEZ, Santiago
1971 *Las Máscaras en el Valle del Mantaro*. Tesis presentada para optar el grado de bachiller, programa de Educación de la Universidad Nacional del Centro del Perú.
- SALAZAR, Adolfo
1955 *La Danza y el Ballet (introducción al conocimiento de la danza del arte y del ballet)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SAMANIEGO, Ernesto
1971 "El Baile en el Perú (I)". *7 días del Perú y del Mundo* N° 694, p. 31. Lima.
- VERGER, Pierre
1951 *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- VIENRICH, Adolfo
1970 *Azucenas Quechuas*. Huancayo: Casa de la Cultura de Junín.

Insultos y sobrenombres en el sur andino

Máximo Cama Ttito

Introducción

La cultura no tienen características fijas, pero algunos grupos afirman sus características para excluir a los otros. Las comunidades alto andinas del sur del Perú, además de conocerse por nombres auténticos, se conocen por sus sobrenombres. Estos tienen su origen en bromas y a veces terminan convirtiéndose en insultos que ridiculizan a las personas o las comunidades, exaltan sus cualidades o enunciando el menosprecio mutuo.

Cuando los apodos son aceptados, pasan a formar parte de la identidad cultural, razón por el cual algunos seudónimos son aceptados y hasta valorados. Así, algunos desean ser llamados por sus sobrenombres porque motivan su orgullo personal y grupal.

Las bromas y apodos están relacionados a las actividades más importantes que se desarrollan dentro de la comunidad, sean agropecuarias, artesanales, comerciales o culturales. La mayoría están relacionados con las actividades productivas que son la base de su supervivencia, sin olvidar que también se refieren hechos de origen mítico e histórico.

En el capítulo cuatro del libro *Estructura y función en las sociedades primitivas*, Radcliffe-Brown escribe sobre las relaciones burlescas y se refiere justamente a este tema. Veamos que dice el autor: "El término 'relación burlesca' hace referencia a la relación entre dos personas, en la cual a una se le permite, por costumbre, y a veces se le exige, embromar o hacer burla de otra [...]" (1972:107). En este texto vemos que la relación burlesca se mantiene entre dos o más personas en los momentos de trabajo, descanso o cuando liban. Así, los dichos en doble sentido y los sobrenombres pueden generar discordias e incluso el intercambio de golpes entre los partícipes.

Este tipo de trato surge de la amistad que se busca establecer cuando se conoce a alguien, con el fin de saber de dónde es y cómo es. En caso los involucrados ya

se conozcan, para mantener una conversación animada recurrirán a los apodos de sus pueblos, causando risas entre la gente que lo escucha “[...] es una peculiar combinación de amistad y de antagonismo. La conducta es tal, que en cualquier otro contexto social expresaría y provocaría hostilidad [...]” (Radcliffe-Brown 1972). Aunque los apodos no son motivo de tratos radicalmente agresivos, salvo que se trate de rivales conocidos pues los miembros de la comunidad se consideran parte de una familia extensa, las desavenencias solo son momentáneas y las superan pues nadie quiere ser objeto de odio y venganza en el futuro.

Las asociaciones y disociaciones son momentáneas, mientras se mantenga una relación social deseable. Aquí se maneja el nosotros y los otros, pero con la posibilidad de que la nueva relación perdure o se pierda. “Mofarse o hacer burla de otras personas es evidentemente una forma corriente de comportamiento en cualquier sociedad humana. Tiende a darse en determinadas situaciones sociales [...] es suficiente indicar que la burla es siempre un compuesto de amistad y hostilidad” (Radcliffe-Brown 1972:122).

Los apodos e insultos de las personas y las comunidades del departamento del Cusco pueden parecer difíciles de entender y hasta pueden resultar aburridos, pero para los estudiosos de las lenguas amerindias, como el quechua, les resultará sumamente interesante imaginar a los quechuas en medio de ese tipo de relaciones. También es pertinente expresar que los apodos de las personas y comunidades son susceptibles de sufrir cambios con el paso de los años, muy pocas veces se mantienen como se originaron pues dependen de las transformaciones importantes que se produzcan en la estructura social, económica y política de ese grupo.

Mucho antes de 1965, José María Arguedas escribió algo parecido al presente texto, artículo que fue publicado en el número 13 de la revista *Folklore Americano*. Posteriormente, en 1997, Gloria y Gabriel Escobar escribieron el artículo que lleva por título “El lenguaje de la ofensa, el insulto y los apodos en Quechua en el Mundo Bilingüe de los Andes del Sur del Perú”, que está en la revista, *Folklore Americano*. El artículo que entregamos hoy es un trabajo similar a estos.

Apodos e insultos de los varones

Achira talon maqt'a.

Jovenzuelo en cuyos talones resaltan tendones y venas, como la achira.

Achu qalla hina t'ampa siki maqt'a.

Mozalbeta que tiene el trasero igual de enredado que el de la comadreja.

Achu qalla uyayuy maqt'a.

Joven que tiene cara de comadreja.

Aka qhipamanta, manchay manchay qhawakamuq maqt'a.
Jovenzuelo timorato que mira las heces.

Aka uya maqt'a.
Cara de heces.

Akayki qhipapi pakakuq maqt'a.
Quien se oculta detrás de sus propias heces.

Akaykita ñat'aspa akaq machu.
Viejo que defeca aplastando sus heces.

Alma kahun hina yana casaca maqt'a.
Joven que siempre usa la misma casaca negra.

Alqo hina llapchi llapchi kiruyuy machu.
Viejo que tiene dientes como el perro: muy separados.

Alqoq akanmanta mut'i pallakuq maqt'a.
Joven que recoge mote de las heces de los perros.

Amaychura maqt'a.
Jovenzuelo flaco y enfermo del estómago.

Añas hina wichayman hispaq maqt'a.
Joven que orina como el zorrillo: hacia arriba.

Añaspa casamientonpi platillu tocapakuq maqt'a.
Joven que toca los platillos en el matrimonio del zorrino.

Añawimanta uchukuta llaqwaq maqt'a.
Mozalbete que lame ají hecho de añawi.

Aqhaq machu.
Viejo que todas las noches hierve jora para preparar chicha.

Ara suwa maqt'a.
Ladrón de arras.

Araña hina wiksasapa maqt'a.
Joven panzón como la araña.

Asna qhasa maqt'a.

Jovenzuelo que eructa hediondo.

Asnaq t'urumanta uma churayusqa maqt'a.

Analfabeto e ignorante, cuya cabeza solo contiene lodo hediondo.

Asno lechenwan hanukasqa maqt'a.

Joven que fue destetado con leche de burra.

Asno hina ninrisapa maqt'a.

Joven de orejas largas, como las del burro.

Asno platillunpi lawa llunk'uq maqt'a.

Jovenzuelo que come mazamorra del plato del burro.

Asno pisqun hina yanqa sayaq maqt'a.

Joven erguido, como el pene del burro.

Asno sikinmanta kachi khitukuq maqt'a.

Joven que recoge sal del trasero del burro.

Asno sikinpi misa uyariq sonso maqt'a.

Tonto, que oye la misa en el trasero del burro.

Asno ullunwan ruwasqa maqt'a.

Joven procreado con el pene del burro.

Asno vergawan, waylas tusuq machu.

Viejo que baila *Huaylash* tomando la vara de la policía.

Asnuq platillunpi lawa upyaq maqt'a.

Hombre que come mazamorra del glande del burro.

Asiyanta llaqwapakuspa wasin wasin puriq maqt'a.

Mozalbeta risueño, que anda de casa en casa relamiéndose la boca.

Asiyanta wañuna runacha.

Hombrecillo que provoca la risa.

Atuqcha

Zorrito

Atuq hina yuyaysapa

Sabio, inteligente o astuto como el zorro.

Atuqpa mancharichisqan hina uyayuq maqt'a.

Joven que tiene la cara asustada por el zorro.

Atuq postura maqt'a¹

Joven parecido al zorro.

Bolsilluymanta fiesta qhawaq itiko.

Enano que mira la fiesta de otros bolsillos.

Cabra sunkha machu.

Viejo que tiene barbas de cabra.

Carpintero kashaspa, mana silleta ruwakuq maqt'a.

Carpintero que no sabe hacer una silla.

Ch'aki qhatapi uqa tarpu maqt'a.

Joven que siembra ocas en terreno seco.

Chakiykita huqarispa, alqo hina hispaq maqt'a.

Joven que orina levantando la pierna, igual que los perros.

Ch'aku alquq sikin hina uyayuq maqt'a.

Joven que tiene la cara como el trasero del perro greñudo.

Chaska.

Personas con ojos bellos que relucen como estrellas.

Chawpi yunka runacha.

Hombrecillo de la "selva media".

Chiflón toro hina ch'ulla runtu maqt'a.

Mozalbete que tiene un testículo, como el toro chiflón.

Chiri chasa maqt'a.

Mozalbete cuyas ventosidades son frías.

1. Para el quechua normalizado se han utilizado los sonidos glotalizados y aspirados.

Chiri pistón, jebe ninri machu.

Viejo de pene frío y orejas negras como el jebe.

Chiya quruta maqt'a, khuchi hina sikiyki patapi tiyakuq.

Joven con los testículos llenos de ladillas, sobre los que se sienta, como el chancho.

Chiya raka paya.

Vieja que tiene la vulva llena de ladillas.

Chiya quruta machu.

Viejo que tiene los testículos llenos de ladillas.

Cholacha o pastacha.

Muchacha bonita.

Ch'ulla camisa, mañay pantalon maqt'a.

Jovenzuelo que tiene solo una camisa y sus pantalones son prestados.

Chunkata saltaspa akaq qulla.

Collabino que defeca saltando diez veces.

Chunta hina iskay laduman chutanaqakuq.

Parecidos a los perros, que luego de aparearse jalan para separarse.

Ch'uñu phasi quqawayuq, yana aka maqt'a.

Joven de heces negras que come chuño sancochado.

Chupasangre.

Personas que no son responsables del trabajo que realizan y generan gastos.

Chupiq waqharisqan maqt'a.

Mozalbete atraído por la los genitales femeninos.

Chuqu.

Aquellos que tuvieron relaciones incestuosas, generalmente con ahijadas o comadres.

Clavos kiru machu.

Viejo que tiene los dientes afilados como clavos.

Costal, costal wawayuq, saco saco nietuyuq machu.

Hombre viejo que tiene mucha decendencia. Literalmente: sacos de hijos y costales de nietos.

Costal, costal, saco saco *wawayuq maqt'a*.
 Hombre joven que tiene muchos hijos.

Cruz *patapi anka hina q'iswa q'iswa akaq maqt'a*.
 Joven que en el terraplén de la cruz defeca heces como sogas.

Cuarta correa *machu*.
 Viejo que tiene el cinturón muy pequeño.

Cuerdas *kunka machu*.
 Viejo que tiene el cuello lleno de venas saltonas.

Hamakuq tullunawan chakachikuq maqt'a.
 Joven que se atraganta con los “huesos” de la garrapata.

Hampatu hina kinray wiksa machu.
 Viejo panzón que tiene la barriga de forma rectangular, como el sapo.

Hampatu hina qhasqa wasa maqt'a.
 Mozo que tiene la espalda áspera, como el sapo.

Hank'u punki machu.
 Viejo que siempre está parado y no trabaja.

Hatunkaray sonso.
 Hombre tonto y muy grande.

Haya supi machu.
 Viejo cuya ventosidad es “picante”.

Herrero *kashaspa, mañay cuchillu maqt'a*.
 Herrero que pide prestado el cuchillo.

Herreruq alqon hina nina supi machu.
 Viejo pedorro, como el perro del herrero, que expele fuego por el ano.

Hinachu manachu cabra *sunkha machu*.
 Viejo barbas de cabra.

Huku runtu phasipi, hiqipaq maqt'a.
 Mozalbeta que se asfixia con huevos sancochados de búho.

Imaqasqan kinray kinray maqt'a.
Mozalbate tembloroso y sin rumbo.

Jebe kunka machu.
Viejo que tiene el cuello flácido y negro como el jebe.

Kaqla qarapi asno chusu mast'aq maqt'a.
Joven que seca heces de burro sobre un pergamino.

K'aspi kunka, utaq k'aspi chaki p'asña.
Joven mujer cuyas piernas o cuello son delgados como un palo.

Khiska hina qipu sunqha machu, khuchi machu.
Viejo sucio, que tiene la cara llena de abrojos, como si fueran barbas.

Khunantaq sleepin bag sacopi hispayukuq macho.
Viejo que se orina dentro del saco de dormir.

Khuchi hina pampa qhawa maqt'a.
Hombre joven que mira al suelo, igual que los cerdos.

Khuchi aka akulliq maqt'a.
Mozalbate que *piccha* las heces de chancho.

Khuchi akata, apachetapi quqawa nispa mikuq maqt'a.
Mozalbate que come heces de cerdo en las abras, creyendo que es fiambre.

Khuchi hina k'aska runtu machu, pukllana hinalla.
Viejo que tiene los testículos de adorno, pegados al trasero, como el chancho.

Khuchi hina tortilla sinqa maqt'a.
Mozalbate que tiene la nariz aplastada, como la del chancho.

Khuchi misti, khuchi carga.
Mestizo cochino.

Khuchiyki warmiyuq maqt'a.
Joven que tiene por pareja un cerdo.

Kumariykiman kutirikuq kukuchi.
Condenado que tiene relaciones sexuales con su comadre.

Llama *uchha quqawayuq maqt'a*.

Joven que come la bóñiga de las llamas.

Llamaykiq *uchhanta, llipta nispa k'utuq maqt'a*.

Mozalbeta que masca la boñiga de sus llamas creyendo que es alcaloide.²

Llama *chaki*.

Patas de llama.

Llama *hina, kuka hach'uwan thuqanakuq maqt'a*.

Mozalbeta como las llamas, que escupe los bollos de coca mascada.

Llama *hina kunkasapa ringo*.

Gringo de cuello largo, como el de las llamas.

Llama *hina qhipaman hispaq maqt'a*.

Joven que orina hacia atrás, igual que las llamas.

Llamaq *phakan hina q'ara uya maqt'a*.

Joven que tiene la cara “pelada” como los muslos de la llama.

Lapis *kunka maqt'a*.

Joven cuello de lápiz.

Machu alqo.

Personas mayores que cumplieron cargos patronales o directivos en la comunidad, por lo cual son llamados perros.

Machulayki, awilaki hina maqanakuq maqt'a.

Joven que pelea igual que sus abuelos.

Machulaykiq uywasqan, mana imayuy q'ara ullu maqt'a.

Mozalbeta criado por tu abuelo y desnudo, sin bienes de ningún tipo.

Makiyki warmiyuq

Quien tiene sus propias manos por “mujer”.

Malqu pisqu hina, k'uyurayaspa, hanllapakuspa ima kawsaq maqt'a.

Mozalbeta que tiene la cabeza pelada vive envuelto y abriendo la boca como los pájaros.

2. Los alcaloides se mezclan con la hoja de coca antes de chacchar.

Mana imata ruwaspa, alqo machuyayta machuyachkan.

Quien envejece como un perro, sin haber hecho nada.

Mana p'iqiñuyuq, uman qara maqt'a.

Jovenzuelo carente de sesos, que solo tiene pellejo.

Mana simisituyki rimariqtin, sikisituykiman kuraqchasqa p'asña.

Joven llamada pero experta en trajines sexuales. Se alude directamente al sexo anal.

Manaqaraku hina, sapa akaspa qapariq maqt'a.

Joven que grita cada vez que defeca, como las gallináceas de la selva.

Manchay manchay ruwasqa maqt'a.

Joven que fue engendrado temblando y con mucho temor.

Mañay pisquwan ruwasqa maqt'a.

Muchacho concebido por otro hombre. Literalmente, concebido con pene prestado.

Mañay warmiwan puñuq maqt'a.

Hombre joven que duerme con una mujer prestada.

Mayuq apamusqan, truchawan kuska.

Mozalbate traído por el río junto a las truchas.

Much'u puquchi maqt'a.

Joven haragán que solo hace madurar el cuello.

Muchuy wataq puchun maqt'a.

Mozalbate, sobra de los periodos y épocas de crisis.

Muqu qhaqu machu.

Viejo que solo acaricia las rodillas.

Muquyki warmiyuq.

Quien tiene sus rodillas por "mujer".

Pachaq pachaqmanta qañiwa hak'uq qulla.

Collabino que engulle la cañiwa en puñados, de ciento en ciento.

Paya chulluchi, phaka utichi maqt'a.

Jovenzuelo que intenta vanamente mantener relaciones sexuales con una mujer mayor, cansando sus muslos.

Phaka utaq raka utichi maqt'a.

Mozalbete que en vano anda cansando los muslos y la vagina de la mujer.

Phaka utichi machu.

Viejo impotente que cansa los muslos de una mujer.

Pikipa chakinman herraje churaq sonso maqt'a.

Joven tonto, que pone herrajes en las patas del piojo.

Pisi ñuñu maqt'a.

Muchacho desnutrido, escaso de leche de pecho.

P'iti correa machu.

Viejo que tiene el cinturón mutilado y entrecortado.

P'iti chumpi machu.

Viejo que tiene la faja mutilada o entrecortada.

Puka sinqa, puka roqoto hina, warmikiq aqtusqan maqt'a.

Mozalbete como el rocoto rojo, cuya mujer lo ha expulsado.

Pupuyki patapi usa casarachiq sonso.

Mozalbete ocioso que casa un par de piojos en su ombligo.

Pupuyki patapi usa maqanachiq maqt'a.

Jovenzuelo que hace pelear piojos en el ombligo.

Qanchis ch'ampa patamanta inti qhawaq itiko maqt'a.

Enano que mira el sol sobre siete terrones apilados.

Qaqapasqa uyayuyq maqt'a.

Joven cuya cara simula que cayó a un precipicio.

Qara ninri machu, khaqña phaka machu.

Viejo orejas de cuero y entrepiernas deformadas.

Qhari qhachun maqt'a.

Mozalbete que no puede llevar una mujer a su casa.

Q'ita machu.

Hombre viejo con mucho apetito sexual.

Qulla hina ch'aki aka.

Collabino tacaño de heces secas.

Quwi hina mana kutiriq, pampa qhawa maqt'a.

Joven que, como el cuy, no voltea y solo mira al suelo.

Quwi q'aspa hina uyayuyq machu.

Viejo que tiene la cara como el cuy asado.

Raka llaqwa maqt'a.

Jovenzuelo lame vulva.

Rakhu aka qulla.

Collabino que defeca heces gruesas.

Raqrapu q'ara alqo hina simisapa maqt'a.

Bocón, como el perro pelado y tragón.

Sach'a machu.

Viejo antiguo que mora en la cueva.

Saltay pisi machu.

Que no fue hecho como debe ser.

Sapa akaspa, muyurispá, muyurispá akapakuy maqt'a.

Joven que defeca dando muchas vueltas.

Sastre kashaspa, mañay pantalon maqt'a.

Sastre que pide prestados los pantalones.

Sikiman qatikamuy maqt'a.

Jovenzuelo que persigue el trasero de su mujer.

Sikiq apamusqan maqt'a.

Jovenzuelo que fue traído por el trasero de su mujer a la casa o comunidad de ella.

Sikiykipi muturniyuyq.

Quien parece tener un motor en el trasero.

Suegroykiq puñunapi aycha carga maqt'a.
Joven que duerme en la cama de su suegro.

Sunkhaq atipasqan machu.
Viejo que fue ganado por las barbas.

Supipakuspalla puriq maqt'a.
Mozalbete que siempre echa ventosidades.

Suysuna siki maqt'a.
Jovenzuelo traposo que tiene el trasero hecho una coladera.

Takachuq aqtusqan maqt'a.
Joven que fue vomitado por la *takachu* de Pucallpa.

Takachuq wikch'usqan, wayraq churin maqt'a.
Joven que fue expulsado por la *takachu* de Iquitos.

Taruka hina qaqqa uhupi, condorpa mancharichinan maqt'a.
Mozalbete que, como el venado, vive dentro de una peña y es asustado por el cóndor.

Taruka hina salqa maqt'a.
Joven arisco como el venado.

Taruka hina waqrasapa maqt'a.
Mozalbete con cuernos, como el venado.

Tayta mamayki k'umpanakuchkaptin, auxilio mañakuq maqt'a.
Joven que pide auxilio cuando sus padres tienen relaciones sexuales.

Thanaku uhupi usa puquchi maqt'a.
Mozalbete que cría piojos dentro de sus cobijas harapientas.

Thanta manka hina, qasñu qasñu uyayuuq maqt'a.
Joven que tiene la cara llena de abolladuras, como las ollas viejas.

Thanta primus hina sasa bombeana p'asña.
Joven mujer que es difícil de “bombear”, como si fuese una estufa desvencijada.

Tinga wiksa, aka siki, machaq macho.
Viejo borracho y panzón que defeca hediondo.

Toro hina much'usapa maqt'a.
Jovenzuelo de cuello grueso, como el toro.

Tuquru ullu machu.
Viejo que no tiene espermatozoides.

Usa quqawayuq maqt'a.
Come piojos.

Usasapa achiku maqt'a.
Joven piojoso.

Usaq, ninrinman inyección churaq sonso maqt'a.
Mozalbite que pone inyecciones en las orejas del piojo.

Usa qachi maqt'a.
Joven piojoso que se rasca continuamente.

Usa qaramanta tamborchayuq machu.
Viejo cuyo tamborcillo es hecho del "cuero de los piojos".

Usa qhipu maqt'a.
Joven sin dinero, que solo tiene piojos.

Usa wayrachi maqt'a.
Muchacho sin posesiones.

Usaq achukachanan machu.
Viejo que es llevado a uno y otro lado por los piojos.

Usaq tullunwan chakachikuq maqt'a.
Joven que se atraganta con los "huesos" del piojo.

Usaykita qhawakushaspa, machu machu tusuq maqt'a.
Mozalbite que baila la danza de los viejos mirando sus propios piojos.

Waka aka patapi, q'illu ch'uspi hina q'ipi q'ipipi puriq maqt'a.
Joven que engaña a una y otra mujer.

Waka qaraman hina, ñawi laq'ayusqa maqt'a.
Analfabeto cuyos ojos fueron adheridos al cuero del ganado vacuno.

Wallpa ch'awa maqt'a.

Joven tacaño, capaz de ordeñar las gallinas.

Waqar hina kunkayuq, unupi qhuspaq maqt'a.

Joven de cuello largo, como la garza que se revuelca en el agua.

Waqar kunka maqt'a.

Joven cuello de garza.

Warmiykiq sikinpi misa uyariq maqt'a.

Joven que escucha misa en el trasero de su mujer.

Warmiykiq supin uyariq maqt'a.

Joven que escucha las ventosidades de su mujer.

Wask'a ñawi.

Personas de ojos grandes.

Wayraq churin, kinray kunka maqt'a.

Hijo del viento, de cuello torcido.

Wichay wayraq apamusqan, t'ankar khiskaq tahachisqan qulla.

Collabino traído por los vientos sureños que se estacionó en la zona quechua gracias a las charamuscas, como el *t'ankar*.

Wiqti maqt'a.

Joven flaco, tísico.

Yana alma, mana khuyapayakuq maqt'a.

Jovenzuelo de alma negra que carece de sentimientos.

Yanañawi.

Quienes tienen los ojos tan negros como los frutos maduros del capulí.

Yaw suqus hina kinray kunka maqt'a.

Mozalbeta de cuello torcido, como el carrizo.

Insultos dirigidos a las mujeres

Arroz hina ch'iya phaka warmi.

Mujer que tiene la entrepierna llena de ladillas blancas como el arroz.

Ch'aran qara p'asña.

Mujer joven que tiene relaciones sexuales con diferentes hombres.

Kachi siki p'asña.
Mujer joven salada.

Llapa mistiq puchun p'asña.
Mujer joven que es "sobra" de todos los mestizos.

Machu gallo hina k'akarasapa paya.
Vieja que tiene los labios vaginales grandes, como un gallo viejo.

Mañay pisquwan ruwasqa p'asña.
Mujer joven procreada por un desconocido. Literalmente, procreada por un pene en préstamo.

Paya khuchiq ñuñun hina ch'alqi ñuñu p'asña.
Mujer joven que tiene los senos resecos, como una cerda vieja.

Phukuna hina, yawraq siki p'asña.
Mujer joven que tiene el trasero ardiente.

Rump'u maki p'asña.
Joven mujer ociosa, cuyas manos no sirven para nada.

Tiyaspa hispaq, saltaykupa yapaykuq p'asña.
Mujer joven que expulsa la sobra de los orines saltando.

Tumaqaya p'asña
Joven mujer que duerme donde quiera y con quien sea.

Uchulupera p'asña.
Mujer joven que hace probar su sexo a uno y otro hombre.

Usa qara paya.
Vieja que tiene la piel llena de piojos.

Wachapuku p'asña
Joven que tiene hijos de diferentes hombres.

Relación de los sobrenombres que reciben los pobladores según su origen

Provincia de Canchis, Cusco

1. **Suyu:** *Wisquchu* (tuerto). Este sobrenombre se aplica a los comuneros de Suyo que miran con disimulo, como los tuertos. *Wisquchu* también refiere a un ser sobrenatural maligno proveniente de una comunidad de condenados, diablos y brujos, que linda con el misterio y la oscuridad. Se considera condenados a los fantasmas, hombres que en vida cometieron incesto o golpearon a sus padres y después de muertos vagan por la tierra, sin poder acceder al cielo pues permanecen en la tierra para pedir perdón a quienes hicieron mal. Por ello, los condenados piden clemencia. Según dicen, estos fantasmas están condenados a subir al *Apu* Ausangate para la enmienda de todos sus pecados, pero no logran hacerlo. Los condenados lloran sin cesar en las noches oscuras y solitarias. Su lamento dice: “Por favor pongan mis ojotas a la puerta de mi casa, las que tengo ya están muy gastadas de tanto subir al Ausangate. Por favor pídanle a mi ahijado que me perdone por haberle recortado los cabellos sin haberle retribuido nada... y las faltas morales que cometí al seducir a mi ahijada”. Los comuneros aseguran escuchar por las noches los lloriqueos y alaridos que profieren estos seres y narran diversos relatos de encuentros con los condenados.
2. **Hercca:** *Layqa* (brujo). Este apodo señala a la comunidad de brujos o hechiceros que tienden a hacer el mal. En las comunidades muy empobrecidas subsiste la especialización en el curanderismo y la brujería. Así, a los comuneros de Choseccani (Pomacanchi) los conocen como *layqas* debido a que son extremadamente pobres y tienen pocas tierras y ganado, y por tanto son parecidos a los de Hercca (Sicuani, Canchis). Cuentan que la gente de esta comunidad “arrojan las hojas de coca sobre una mantilla”, por eso les decimos *layqas*. La mayoría de los habitantes de esta comunidad, antes de la promulgación de la Reforma Agraria, eran extremadamente pobres, por esta razón se dedicaron a las actividades de curanderismo y brujería. A pesar que hoy tienen tierras y mejoró su situación social y económica, se quedaron con dicho sobrenombre.
3. **Marangani:** *Alqo qati* (arreador de perros). La crianza de canes no es casual, estos sirven para cuidar el ganado y prevenir el ataque de los abigeos o los zorros. Los pobladores de Marangani suelen estar acompañados por sus perros, por lo que muchos los motejan de *alquchayuyq* (que tiene perrito) o *atuqchayuyq* (que tiene zorrito). Los comuneros más pobres de esta comunidad, aquellos que no tienen alimentos ni para sí mismos, crían varios perros que siempre acompañan a su dueño, husmeando con hambre por aquí y por allá.

En otro sentido, este apodo va dirigido a aquellas personas que no tienen siquiera animales para arrear ni criar, por ejemplo ganado ovino y vacuno. Así, el colmo de esta desposesión es el caso de los de Marangani, quienes complejizan sus carencias criando perros. Como tienen la costumbre de tener varios canes, constantemente llaman la atención a los cachorros hambrientos del siguiente modo: “*Yaw t’isi, t’isi* fuera carajo, mierda, *yaw t’isi, carajo*”.

4. **San Pablo:** *Chapa* (afrecho de cebada). Los habitantes de San Pablo son productores de maíz, trigo y cebada, y asiduos consumidores de *lawá* de harinas de los cereales que producen. Al respecto, hay que señalar que en las partes bajas y abrigadas crece bastante maíz y de buena calidad y la cebada es sembrada en las partes altas de los terrenos rotativos y la utilizan para preparar chicha. Asimismo, en momentos de crisis y escasez están casi obligados a consumir harina y panes de este grano, estos últimos llamados molletes.
5. **Qhewar:** *Qhuru* (recortado y partido) y *chilqi* o *ch’alqi* (batracio muerto, sea sapo o rana). Antiguamente los habitantes de esta comunidad se caracterizaban por llevar los cabellos muy cortos. Asimismo, utilizaban tiestos de barro cocido para orinar y hacían fermentar este líquido para lavarse los cabellos y también la ropa, cuando todavía no se había masificado el uso del jabón y el detergente. Así, hace unos cuarenta años era común ver estos tiestos ubicados detrás de las casas, emanando un olor nauseabundo. A veces, para asearse y lavar la ropa se prestaban entre ellos el referido líquido bajo la modalidad del *ayni*.³
Mucho antes, a los *qhewar qhuru* los conocían como *machulanku p’anakuq*, debido que uno de ellos habría matado a su abuelo. Aunque este apodo ya no se utiliza, algunos de los habitantes más antiguos aún lo recuerdan.
6. **Pampa Ansa:** *Faramalla*⁴ (chamulleros, farsantes, laqlas y charlatanes). Los habitantes de este lugar son conocidos por ser muy jactanciosos, aún encontrándose en extrema pobreza. Así, durante los desfiles cívicos se hacen acompañar por una gran banda de músicos con el único afán de distinguirse entre los demás y hacer ver que ellos son más pudientes. Se les considera gente altanera, a pesar de que viven humildemente: son agricultores o, apenas, proveedores de leña de las chicherías de Sicuani. Hace dos décadas, la mayoría eran campesinos que se habían aventurado en el procesamiento de la cocaína. Debido a ello circularon los rumores: “muy pronto los Ansa *faramallas* harán llegar camiones Volvo, camionetas y automóviles Toyota, todos nuevos a sus casas”. Al oír estas habladurías y ser objeto de los más diversos comentarios, los campesinos de Pampa Ansa se creyeron “importantes” y se apropiaron de este apodo.

3. Prestación recíproca de bienes y servicios.

4. Apodo quechuzado, en castellano sigue teniendo el mismo significado y la traducción es la misma.

Por un lado, hay la certeza de que los migrantes a otras ciudades, como Lima, Arequipa y Tacna, llegaron a ser prósperos comerciantes. Por otro, se cree que los que permanecen en el lugar hacen correr rumores de que pronto saldrán de la pobreza, pero siguen en la misma condición.

7. **Acomayo:** *Sara lawa* o *siqri lawa* (crema de maíz). Los habitantes de esta zona son productores y consumidores de maíz. Desde muy temprano, a las cuatro o cinco de la madrugada, las mujeres muelen el maíz sobre el batán para preparar la sopa de cada día: harina disuelta en agua hervida acompañada de hojas de nabo tierno y papa.

Al referirse a la gente de Acomayo, los de Pomacanchi, Sangarará y Marcaconga dicen en forma peyorativa: “Cuando uno voltea el abra de Kallakunka (lugar donde hay cal, ubicado entre la planicie de Pomacanchi y el comienzo de la quebrada, camino a la capital de la provincia), viendo el pueblo de Acomayo, a cualquiera empieza a darle hambre, porque es un pueblo de miserables”.

Los pobladores de Acomayo no acogen a los extraños como es debido y si alguien va a la plaza a comprar comida, los vendedores de alimentos preparados le sirven en platillos muy pequeños, con el objeto de obtener mayores ganancias.

A los pobladores de Ccapi, provincia de Paruro, y a los de Pampa Ccalasaya, distrito de San Pablo, provincia de Canchis, también los llaman por este apodo por razones similares.

8. **Santo Domingo:** *Khuchi michis* (pastores de cerdos). Mucho antes se conocía este pueblo como *Ayallaqta*, que significa pueblo o comunidad de muertos, debido a un enfrentamiento bélico de los partidarios de Túpac Amaru con las huestes realistas que ocurrió en este lugar y dejó muchos muertos. Hoy les conocen como *khuchi michis*, por dedicarse a la crianza de estos animales. En esta comunidad existe el mito de un pasado glorioso, pero truncado. Ellos cuentan: “Si en el canal de riego que estaban construyendo nuestros antepasados para captar las aguas de Yanacocha (laguna negra) no hubiera aparecido un amaru (serpiente), el lugar hubiese sido un valle como Urubamba”. Cuando hay sequías prolongadas en Santo Domingo, la fuerza de la costumbre hace que los pobladores exijan la organización del *mayu llapchay*, faena que consiste en buscar y atrapar batracios del riachuelo que atraviesa Santo Domingo y llevarlos a la cima de los *apus* principales de la comunidad Huarasayco y Yana Qaqa. Según nuestros informantes, en horas de la noche estos animales croan implorando lluvia a sus dioses, provocando abundantes lluvias.

En esta comunidad se ridiculiza a quienes habitan casas techadas con paja llamándolos *chuchikuq t'isanan wasiyuq* (casa cuyo techo es presa de los picotazos de los tordos), aunque los tordos no están presentes todo el año. En respuesta a estas críticas, los que tienen estas casas se defienden llamando a sus críticos *lata wasiyuq* (techo de lata) y *k'arpa wasiyuq* (techo de tiesto).

9. **Chahuay:** *T'iri* (pequeño). La mayoría de hombres de esta comunidad son de baja estatura, viven del pastoreo de llamas y de la actividad agrícola. El ser pequeños no implica que sean menos ante los otros, como ellos mismos afirman "son chatos, pero 'pendejos' (muy hábiles). Sus rivales más cercanos son sus vecinos, los comuneros de Yananpampa, que se encuentra en el mismo piso ecológico y a un kilómetro de distancia. Sus costumbres y forma de vestir son muy diferentes, a pesar de encontrarse en el mismo nivel de la laguna de Pomacanchi.
10. **Yananpampa:** *Q'ara wasas* (espalda pelada), *mata wasa* (espalda carachosa) o *tisi wasa* (espalda dura). En el pasado, los pobladores de este sector vinieron de otros lugares para trabajar incansablemente como feudatarios para el hacendado Valdeiglesias. Posteriormente, con la Reforma Agraria, los campesinos resultaron beneficiados con las tierras y pastizales. Tienen bastantes terrenos con cultivos de maíz, pero no crían camélidos porque detestan esa carne, dicen que eso es alimento solo de los *ch'utis* (hombres de la puna). Como hemos constatado, visten como mestizos y son "blanquiñosos".
11. **Calca:** *Khalkka* (pedregoso), *manka kirpas* (tapa ollas). El calqueño es tildado de muy tacaño. Cuando se visita la casa de uno de ellos durante el desayuno o el almuerzo, estos inmediatamente simulan no estar comiendo, guardan toda evidencia de alimentos y se limpian la boca a fin de no delatar lo que hacían. Brindan con chicha, pero tampoco la invitan, sino que la venden. Según un testimonio: "Posiblemente cocinan muy poco, porque eran muy pobres y su manera de ser les quedó como parte de su personalidad". Están prestos para obtener dinero de cualquier manera y son muy locuaces al hablar de sexo, tanto las mujeres y hombres adultos como los ancianos y ancianas. De allí proviene el nombre *manka kirpas*, que refiere las relaciones sexuales con las mujeres: el sexo de ellas "es como una ollita que hay que tapar". Otros sobrenombres que designan a estos pobladores son: *uspha taqis* (que almacenan ceniza), por guardar cenizas detrás de sus casas; *challa carpa* (carpas hechas de los tallos del maíz cosechado) y cabra *michis* por su costumbre de pastorear cabras en las laderas de los cerros.
12. **Acopia:** *Chapa* (afrecho). Con este término se pretende decir que los pobladores de Acopia comen solo *lawa* o sopas de harina de cebada. En realidad, este cereal es muy importante para su economía pues sirve para el intercambio por otros productos en el mercado dominical de Combapata. Asimismo, se usa para alimentar cerdos, gallinas y también para hacer chicha. En ocasiones, la cebada se consume como harina molida y tostada. Utilizan el sistema de rotación de cultivos en el siguiente orden: papa, haba y cebada, de acuerdo a la fertilidad del suelo.
13. **Langui:** *Q'ololo* (estomago suelto). Este grupo se alimenta generalmente de pescado, lo que les provoca el "estomago suelto" o ruidos que producen

los alimentos al transitar por el tracto intestinal. Por hacerles quedar en vergüenza, sus vecinos dicen que también les gusta comer ranas y sapos, algo que probablemente nunca hicieron.

En una segunda acepción, el apodo significa chuño mal helado que no remoja fácilmente, debido a que en el lugar las heladas no son fuertes y por lo tanto el chuño que elaboran no es bueno -aún así, es base de su alimentación diaria. El chuño de esta comunidad es fácilmente reconocido por los comerciantes y consumidores; por ello, y con el afán de engañar a los compradores, algunos le quitan las cáscaras por mejorar su apariencia y lo venden a los incautos.

14. **Ch'ecca:** *Layqa* (brujos o curanderos). Como ya se señaló, las comunidades más empobrecidas tienden a especializarse en la brujería y sus curanderos, sorteadores de coca, adivinadores o cambiadores de la suerte, son muy solicitados. Las casas de los pampa misas o alto misas⁵ generalmente se encuentran atestadas de gente que no deja de tener problemas. El especialista duerme embriagado, con la boca verde de tanto mascar coca y los ojos rojizos como consecuencia de haber ingerido mucho alcohol. Los Herq'a (Canchis) y Choseccani (Pomacanchi) reciben el mismo apodo.
15. **Quehue:** *Illaku qharmu* (fiambre de papa lisas). En el encuentro en Chiraje de 1995 escuché por primera vez llamar raka llawsa (vulva gomosa) a uno de Quehue, en alusión al consumo de papa lisas, que son pegajosas y de sabor desagradable. Los comuneros colindantes del distrito de El Descanso, principalmente los de Ch'ecca, en forma peyorativa les conocen por ese apodo, aunque no sea la alimentación diaria de los pobladores del distrito de Quehue.
16. **Lari Puchuri:** *Lari q'ara* (literalmente: pelado, quien carece de bienes muebles e inmuebles). La gente de este sector se caracteriza por sus parcelas pequeñas y poseer poco ganado. Así, tratan de "estirar" el plato que preparan, agregándole más agua.
17. **Pampaccalasaya:** *Qalasaya q'alti* (crema de maíz muy rala). Similares al grupo anterior, los alimentos de quienes pueblan este lugar carecen de sólidos. Así, sus platillos se caracterizan por tener mucho líquido debido a la pobreza en la que viven.
18. **Uskhupata:** *Q'apaq siki* (trasero oloroso). Los de Uskhupata son llamados así debido a que se alimentan de las hortalizas que producen, principalmente cebollas, ajos y hierbas aromáticas llamadas *asnapas*.
19. **Pampa Phalla:** *Q'achera* (vendedores de pasto de cebada o avena). Este pueblo es cercano a Sicuani, ciudad a la que abastecen de los productos agrícolas que se citan en su sobrenombre.

5. Jerarquía de los brujos o curanderos. Las de más categoría son los alto misas y los de menor, pampa misas.

20. **Pata Ansa:** *Ch'uti* (hombre de la puna). Con este apodo se define a la gente de Pata Ansa como abigeos, degolladores de animales grandes y pequeños hurtados, gente que despelleja con rapidez la piel de los animales. En otro sentido, llaman así a quienes desconocen casi en absoluto la cultura moderna y, por tanto, quedan en ridículo cuando se ponen en contacto con ella. Algunas conductas que se asumen como típicas de esta gente son: no bañarse, caminar en grupos ("como ovejas") cuando visitan las grandes ciudades, cruzar las intersecciones de calles y avenidas de las ciudades corriendo tomados de las manos.

Provincias de Anta y Paruro, Cusco

21. **Anta:** *Yuyo q'umpu* (guisado de nabo). En los meses de lluvias, desde diciembre hasta fines de enero, este pueblo se alimenta de ajíaco preparado sobre la base de nabo verde, acompañado de mote de maíz y haba. Es un potaje que tiene bastante yodo y se ha convertido en una comida típica, que en situaciones de apremio salva a muchas familias campesinas del hambre. En las comunidades campesinas de Sicuani, como en la pampa de Anta (Cusco), el 2 de febrero de cada año se acostumbra realizar el *wiksasiray* (costura del estómago), que consiste en coser simbólicamente el estómago de los niños con aguja de arriero en nombre de la Mamacha Purificada (Virgen de la Purificación). Mediante oraciones, ella hará de intercesora para que los niños no coman demasiado ni sientan mucha hambre en la época de lluvias, cuando escasean los alimentos.

De enero a marzo, los meses más críticos del año para la mayoría de las familias, se acaban los productos principales del año anterior, como papa, haba, maíz y trigo. También escasea la leña seca y la carne pues el ganado ha perdido mucho peso. Por ello, cuando aparece el nabo en los primeros sembríos (se denomina *maway* a la siembra temprana) lo recogen y preparan un guiso con variados nombres: *yuyu hawch'a*, estofado de loro o *waka aycha* (carne de vaca). Este potaje se acompaña con mote de maíz y haba.

Según cuentan el 2 de febrero, la Virgen de la Purificación viste pollera amarilla, representado las flores del nabo, y baila dando cuenta a Dios: "A todos los huérfanos y pobres he servido, pero otros me han pisoteado. Aquellas despeinadas, desagradecidas... ya verán lo que les va a ocurrir". El mensaje es que los humanos, aunque cuenten con recursos económicos, deben consumir el nabo con satisfacción porque este alimento es muy rico en yodo. Además, en esta temporada limpian poco a poco sus parcelas de la invasión de las malezas. Después de aquella fecha, el consumo del nabo escasea y empiezan a cosecharse habas, papas y se aproximan las celebraciones de Carnaval.

A los habitantes de la pampa de Anta también se les dice *q'awa tikras* (volteadores de bosta)⁶ pues para cocinar sus alimentos deben recoger la

6. La gente que habita en las comunidades carentes de leña suelen cocinar sus alimentos con excremento seco de ganado vacuno y ovino.

bosta seca del ganado. Este producto es también usado como combustible y abono.

22. **Chinchaypukyu:** *Q'utu* (mentiroso, durazno inmaduro). En épocas de escasez de alimentos, estos pobladores están obligados a comer duraznos inmaduros, con las consecuencias que tienen en el estómago. Es el recurso frutícola que los salva de muchos apuros.
23. **Paruro:** *Chiwaku*, *chuchiko kanka* o *qunqay chiwaku* (asado de tordo, olvidadizo). En los meses de mayor hambre, los parureños entran en competencia con los tordos pues utilizan los capulíes como alimento. La disputa es ganada por los humanos, quienes cazan los tordos, especialmente en el período en que las siembras están en maduración. Esta circunstancia motiva que los pobladores de otros lugares bromeen insinuando que en Paruro se comen dichas aves.
De otro lado, se dice que los parureños, visitan las casas de amigos y parientes sin llevar obsequios, como si los hubieran olvidado, y suelen decir: "Vine sorpresivamente, no pensé viajar", cuya versión quechua es: "*Qunqaylla hamuni, mana imatapas apamuranichu*". Debido a esto se considera que son gente que no cree en la función del regalo ni la reciprocidad.
24. **Colcha:** *Q'ara wasa* (espalda pelada). Son pobres, carecen de bienes y apenas sobreviven. Solo los más viejos se quedaron en la comunidad pues los jóvenes emigraron a otros lugares del Perú y se convirtieron en pequeños comerciantes. Sus tierras no son adecuadas para la agricultura, son calcáreas y estériles.
25. **Kurma:** *Q'arawaqta* (costilla sin carne). Como en el caso anterior, expresa la pobreza que viven los campesinos de este sector. Paruro, provincia a la cual pertenecen los campesinos de Kurma, es una de las más pobres del Perú, como informan las estadísticas que maneja el Instituto Nacional de Estadística e Informática.
26. **San Juan de Quihuares:** *Tapura* (papa podrida), *añu tusta* (*isañu* o *maswa* recalentada). En este pueblo hay poca papa, y por ello utilizan maíz y cebada o preparan alimentos de papas menudas y podridas. A veces se alimentan de la *maswa* recalentada en tiestos llamados tostaderas, y debido a ello son propensos a cólicos estomacales que puede terminar en una oclusión intestinal.

Otra característica general de esta comunidad es que sus habitantes se dedican mucho al consumo de alcohol mezclado con agua. Esto tal vez sea a consecuencia que después de la aplicación de la Reforma Agraria se beneficiaron con tierras y pastos por primera vez en su vida. Ahora tienen acceso a estos recursos, situación que les permite poseer un mínimo de riquezas. En momentos que están un poco borrachos, probablemente se entusiasman por los bienes que tienen y deciden continuar con su borrachera.

Otros comuneros católicos sostienen que San Juan de Quihuares “es un pueblo negado por Dios, una comunidad hereje, “permitieron” que la iglesia se derrumbe a consecuencia de las lluvias”. Las imágenes de los Santos se encuentran guardadas dentro de la escuela.

Hace quince años algunos habitantes se hicieron protestantes, se internaron en la selva dejando atrás sus bienes, unos cuantos regresaron del todo arrepentidos. A pesar de la imagen negativa que tienen por su alcoholismo, otros resaltan el aspecto positivo. Suelen comentar: “a pesar que son borrachos, miren como han trabajado, los cultivos de sus parcelas están muy bien y están libre de malezas. No hay terrenos abandonados y el maíz y la papa que producen son riquísimos”.

27. **Alto Cucuchiray:** *Chimpa ch'utu* (borrico de la banda), *q'illa ch'utu* (borrico ocioso) y *ch'unqa ch'utu* (borrico borrachín). Alto Cucuchiray es un anexo de San Juan de Quihuares cuyo reconocimiento como comunidad está en trámite. Separarse de la comunidad original implica ganar y poseer recursos que se dispondrán a favor de la nueva comunidad ante el Estado, como el uso y control de pastos y tierras. A pesar de pertenecer a San Juan de Quihuares, entre esta comunidad y el anexo hay una especie de rivalidad. Los integrantes del anexo están exentos de concurrir a las faenas y asambleas de San Juan de Quihuares.
28. **Rondocan:** *Runtu qachi* (que se rascan los testículos), *nina chupa* (cola de fuego, como los zorros) y *uspha taqi* (trojes de ceniza). De la gente de este pueblo se suele decir: “Como no tienen nada que hacer, se rascan los testículos” y con esta afirmación se les señala como ociosos. En el segundo caso, el apodo señala que huyen después de cometer un delito, como los zorros. El tercer apelativo señala que carecen de productos agrícolas y en sus despensas tienen apenas cenizas en lugar de alimentos. Efectivamente, este pueblo es pobre de recursos pues sus tierras se encuentran muy deterioradas por la erosión causada por las lluvias y por encontrarse en laderas muy empinadas.
29. **Pirque:** *Ch'aqi* (trigo chancado). Con esta denominación se quiere decir que los habitantes de Pirque comen casi exclusivamente trigo sin pelar, solo chancado. Este plato caracteriza a los habitantes de la comunidad y, según se dice, es el alimento que suelen invitar a sus visitantes.
30. **K'uñaotambo:** *Sankhu tawna* (bastón o palillo de crema espesa) y pampa *shuskhus*. Su alimentación se basa en harina de trigo o cebada tostada y posteriormente molida que mezclan con agua y sal o azúcar. En quechua este alimento se denomina *phiri*. El segundo sobrenombre procede de una historia que señala que en el tiempo de los Incas, por evitar el duro trabajo que representaba la construcción de la fortaleza de Ollantaytambo, la gente de este lugar decidió escapar por un túnel que habrían cavado por debajo de la tierra. En la actualidad la cueva por donde salieron estos

antiguos pobladores aún existe y motiva que se les conozca como aquellos que aparecieron de la profundidad de la montaña.

31. **Paroccocha:** *Puma q'asu* (apaleador de pumas). Antes que se establecieran las reducciones ordenadas por el virrey Toledo, la gente de este pueblo vivía junto a los de K'uñutambo, en Kallakanta. Cuando aparecieron las haciendas, los campesinos de Paroccocha fueron a vivir a Paroccocha Hacienda, al lugar llamado Capuliyuq, como feudatarios de los Astete, hasta convertirse en una comunidad campesina. El apodo es vigente desde que apareció la comunidad, pero en el tiempo de la hacienda ya se les conocían como cazadores de pumas. Estos felinos aparecen en los meses de lluvia, haciendo daño a los hatos de ganado, por lo cual deben ser cazados. Así, cada año los de Paroccocha matan más de un puma, se distribuyen la carne equitativamente para preparar chicharrones y con el sebo frotan los músculos de brazos y piernas de niños, jóvenes y adultos.
32. **Yarccacunca:** *Ch'uño q'iwi* (torcedores de chuño). Productores de chuño, como los de Langui, se diferencian de los otros porque los de Yarccacunca, como resalta su apelativo, “tuercen el chuño” al consumirlo, tanto en las mañanas como en las tardes.
33. **Mayunbamba:** *Ch'uño* (papa seca y negra). Este pueblo es anexo de la comunidad de Cucuchiray. Los habitantes ostentan poseer mucho ganado vacuno, entre veinticinco y treinta y cinco cabezas, pero esto es solo apariencia, la mayoría de ellos solo pastorean los animales. Los dueños del ganado viven en Paruro, capital provincial. De ellos los pastores reciben un cordero una vez al año y toda la producción lechera de las vacas. Cuando los pastores de Mayunbamba van al pueblo, los dueños les brindan alojamiento y alimentación, además les otorgan créditos en víveres o dinero.
34. **Cusibamba:** Loro, loro (muy habladores). Según sus vecinos, a la gente de este pueblo nadie les gana hablando, son caprichosos y unidos: hacen causa común cuando el problema los involucra a todos. Hace unos diez años atrás los conocían como *lakawitis* (calabazas), pues en el lugar había muchas de estas cucurbitáceas, que aún hoy forman parte de la alimentación diaria. Con el tiempo, el sobrenombre de los cusibambinos cambió debido que en cierta ocasión presentaron la danza loro-loro, bajo la suposición que a través de ella estas aves dejasen de dañar sus cultivos de maíz. Según ellos “es mejor estar en paz con estas aves; ni siquiera hay que cazarlas porque pueden vengarse”.
35. **Paucartambo:** *Q'illu* medias (medias amarillas). Este sobrenombre describe las piernas desnudas de los campesinos que se dedican a la agricultura. Sucede que los aldeanos de Paucartambo usaban pantalones por encima de la rodilla para no mojarse con el rocío de la madrugada en el recorrido por las parcelas, por eso, si hoy en día se ve a campesinos usando el color amarillo, se deduce que es de Paucartambo.

También suelen decirles “puente sin cruz”, “monte sin leña”, “río sin pescado”, “mujer sin palabra”, “hombre sin trato”. Estos dichos circulan entre los mestizos, mas no en el medio campesino. Según los informantes ocasionales, las mujeres en Paucartambo se embarazan dando nada más que vueltas y vueltas como las ruelas, por tener relaciones íntimas con muchos hombres.

36. **Sicuani:** Asno *suwa* (ladrones de burros) y *manka* cargas (carga ollas). Les conocen como asno *suwa* debido que entre ellos mismos se robaban los burros. Cabe señalar que hace poco más de cincuenta años los campesinos de las comunidades de Sicuani trasladaban sus productos agrícolas, aperos y utensilios en estos animales. Actualmente han sido reemplazados por triciclos y vehículos motorizados; sin embargo, siguen llamándolos por este apodo e incluso otros que también marcan la relación estrecha que tuvieron con los burros, como asno *sat'is*, indicando que mantienen relaciones sexuales con estos animales.

La relación entre los sicuaños y los burros se grafica de diversas formas. Así, la gente recuerda que la plaza de armas de Sicuani solía estar atestada de estos animales y los machos, a pesar de estar atados a estacas, perseguían a las hembras con el fin de aparearse. A los dueños se les podía ver siguiéndolos por las calles, corriendo detrás de sus jumentos con el sombrero en la mano. Otras veces, los burros que arribaban a la feria semanal cargando tiestos de barro cocido, en un momento inesperado y sorpresivo, se echaban de espaldas y destrozaban todo cuanto cargaban. Los sicuaños eran negociantes de lana de oveja, alpaca y pieles de res, bienes que transportaban en burros alquilados. Siendo su único medio de transporte, conocían las costumbres de estos animales. En nuestros días, los burros viven en las comunidades más alejadas y son buscados por los *waychuleros* (comerciantes de carne de burros, mulas y caballos) para venderlos en el Cusco, donde los convierten en embutidos.

Para alegrarse de la vida se producen diálogos como el que sigue: Yo tenía un lindo burro azulejo que me acompañaba a todo sitio y era muy fiel - cuenta un campesino llamado Eustaquio en un momento de descanso. Allí donde me quedaba dormido por mis continuas borracheras, el burro me esperaba hasta que despierte. Luego de regreso a mi casa, en el trayecto me metía otra vez a una chichería y mientras bebía, a mi burro le daba pan y también un poco chicha en mi sombrero.

- Pero los burros no comen pan, ¿por qué no le dabas pasto? Tampoco beben chicha.

- Tendría que llevarlo al campo ya que yo estaba de paso por la ciudad.

- Pero qué tal se emborracha el burro y se quedan los dos borrachos por allí y la gente al pasar les miraría riéndose y preguntándose qué les habría ocurrido a los dos.

- Qué va, tendría que comprar cubos y cubos de chicha, solo así podría hacerle algún efecto, tremenda panza que tiene -dijo en broma y se rió don Eustaquio al recordar a su querido burro azulejo.
 - Supongamos -insistía el vecino de don Eustaquio- que tú te emborracharas y decides comprar chicha en grandes cantidades para tu burro y luego también se emborracha.
 - Qué dinero tendría para comprar tanta chicha, carajo.
 - Creo que sí lo harías, en vista que le querías mucho a tu burro azulejo. Y el jumento borracho se tira al suelo y ya no puede levantarse y estarías obligado a cargarlo a la espalda.
 - No seas pendejo, carajo. Que voy a poder cargarlo, mierda. A ver, tú haz la prueba. No podrías levantarlo siquiera, y eso que tratarás de levantar solo a un burrito nomás, que no sabe beber chicha todavía, carajo.
- Los sicuaneños tienen muchas anécdotas sobre los burros. Incluso consideraban que un próximo candidato a la alcaldía en las elecciones de la Provincia de Canchis debía llevar como símbolo la figura del burro porque le daría suerte.

Provincia de Cusco, Cusco

37. **San Jerónimo:** *Phuspu* (mote de maíz y haba) y *mut'i q'ipi* (cargadores de mote). Hace dos décadas, en los mercados del Cusco se podía observar todavía a algunas mujeres campesinas de este distrito vendiendo mote, principalmente en el mercado de Huanchac. Probablemente, las hijas de aquellas mujeres todavía venden comida allí donde se arremolinan los parroquianos.
38. **San Sebastián:** *Ch'ampa* (terrón de tierra, pasto y cebollas) y *q'ala muqu* (rodilla desnuda). El apodo *ch'ampa* se debe que los habitantes se dedican al cultivo y venta de cebollas: "Antaño la cuna de la cosecha y comercialización de las cebollas fue San Sebastián y como vendían este producto en *ch'ampas* o manojos, quedaron con esta denominación". Asimismo, en la actualidad, existe una empresa de transporte público que se conoce por este nombre y aquellos que trabajan ahí proceden del distrito homónimo. Otros, para hacerlos quedar en ridículo, dicen que para otear el horizonte y observar el sol, los sebastianos primero tienen que subirse a una *ch'ampa* (terrón con pasto) y de esa manera pueden observarla mejor, en vista que algunos son muy bajos de estatura. Otros los conocen como retacos o *khuchimuqunchas*, por tener los miembros superiores e inferiores pequeños y cortos, como los chanchos.
39. **Saylla:** *Khuchi michis* (criadores de cerdos) y cebolla vende (vendedores de cebolla). Saylla es la tierra de los chicharrones; cada día se puede observar una gran asistencia de parroquianos a consumirlos preparados con carne de cerdo o alpaca. Asimismo, los agricultores de este sector proveen de cebollas a la ciudad del Cusco, igual que San Jerónimo y San Sebastián. Así mismo, les llaman *q'awa*, debido que usan como combustible, la

bosta seca de burros y vacas pues carecen de árboles, como el kiswar o el chachacomo, que dan leña.

40. **Huasao:** *Layqas* (brujos). En esta comunidad los habitantes se han especializado en adivinar la suerte mirando la coca. Cada año suelen llevarse a cabo encuentros entre curanderos que vienen de otros sitios para prestar sus servicios. Aunque muchos no aprueban su modo de actuar y levantan su dedo acusador: “Solo a los tontos les hacen creer que son hábiles en hacer brujería, en mirar la suerte y realizar hechizos. Ellos deberían cambiar su suerte, carajo. Engañan a la gente. Son unos farsantes”; muchos los buscan con interés, porque no solo miran la suerte y hacen maleficios, sino que también tienen la facultad de curar enfermedades con medicamentos tradicionales.

Provincia de Urubamba, Cusco

41. **Urubamba:** *Q'utus* (farsante, fruta verde). Se denomina así a quienes consumen duraznos y capulíes aún verdes en época de escasez de alimentos, aunque les causen estragos. También alude a la fama de no cumplir su palabra que tienen los pobladores de este lugar.
42. **Maras:** *Kachi siki* (posaderas de sal). En este distrito existe una mina de sal para uso industrial. El apelativo *kachi sikis* quiere decir que quienes tienen relaciones sexuales con las mujeres de este lugar se vuelven “salados” (sin suerte) de por vida, salvo que se sometan a curaciones, cambios de suerte u otros ritos afines.

Provincia de Quispicanchi, Cusco

43. **Quiquijana y Ttio:** *Muqu* pantalón, *q'ara muqus* (pantalones por encima de la rodilla). En épocas de lluvias, los pobladores de estas localidades tienen que inspeccionar las chacras durante la madrugada, cuando el rocío de la mañana que queda en el follaje les moja las piernas. Así también, los riachuelos que tienen que cruzar continuamente los obligan a llevar pantalones cortos, los mismos que dan lugar a sus apelativos.
44. **Ccatcca:** Tabla casaca (casacas de tabla). El sobrenombre procede del hecho que casi todos usan casacas con dobleces, como si llevaran una tabla en la espalda, dando una forma cuadrangular al dorso.
45. **Marcapata:** *Roqoto qhatu* (productores y vendedores de rocoto). Se asegura que de este pueblo proceden los mejores rocotos de la región. Son los mejores para preparar el tradicional rocoto relleno en días importantes de celebración religiosa o para algún acontecimiento familiar. “Los rocotos de Marcapata son los más grandes y pican bien”, dicen los informantes.

Provincia de Chumbivilcas, Cusco

46. **Santo Tomás:** *Ch'umpi willka* (divinidades de ojos marrones). Otros los llaman *chuchus* (traposos), igual que la parte posterior de las ovejas, cuya

boñiga o estiércol las tienen adheridas al trasero. Se refiere a aquellos pobretones y traposos que existen en Chumbivilcas. Además, es un adjetivo despectivo, dado por sus vecinos de Haqaira, Canas, Aymaraes y Tambobamba. A los ciudadanos y vecinos notables no les gusta ese sobrenombre porque prefieren apodarse de *qori* lazos (lazo o reata dorada).

Provincia de Abancay, Abancay

47. **Abancay:** *Piki siki* (posaderas con pulgas). En este pueblo hay muchas pulgas, por eso llaman así a los habitantes de esta zona. En otro sentido, significa que las mujeres de esta parte son ardientes, exigentes en el encuentro sexual e infieles a sus maridos. De acuerdo con esta estigmatización, es usual oír a los vecinos asegurar que “las abanquinas son sordas, cuando les pedimos que se sienten sobre la cama, se echan sin sentir ninguna vergüenza”.
48. **Paucarcoto:** *Mut'u* (orejas cortadas). La explicación de este sobrenombre procede de la época de las haciendas, cuando, para identificar a sus trabajadores o feudatarios, el hacendado habría mandado cortarles las orejas. De modo similar, a los feudatarios de la hacienda de Malauchaca les apodaron *rogos*, debido que el propietario tenía la costumbre de marcar a sus trabajadores cortándoles un pedazo de oreja igual como a las ovejas.
49. **Ukra:** *Ch'uños* (papa seca y negra). Igual que en Mayunbamba, en Ukra hay bastante producción de papa y en consecuencia chuño, única forma de conservar la papa por largos periodos. Así, su alimentación diaria incluye abundantes cantidades de este producto y, como algunos afirman: “comen chuño hasta que sus heces se vuelven negras”. Otros los llaman *ch'utis*, debido a que viven en la altura.
50. **Parccot'ica:** *Wayt'ampus* (larva de mariposas). En el mes de mayo, cada dos años, la gente come estas larvas, que son una gran fuente de proteínas que complementa su alimentación. Las encuentran en un árbol nativo llamado chachacomo.
51. **Sumaru:** *Sankhu, phiri* (mazamorra espesa). En este lugar producen abundante trigo y cebada, con las que preparan mazamoras espesas. Se parecen a los de K'uñutambo, quienes se alimentan de harina mezclada con agua hervida reposada en una infusión de alguna hierba con azúcar o sal.
52. **Wankankalla:** *Lawa* (crema de maíz). Su alimentación consiste casi exclusivamente en mazamorra de maíz, puesto que cultivan este grano. Tienen fama de ser holgazanes y bebedores y, como consecuencia de esto, ladrones y abigeos. Saben de distancias, caminos y controles policiales y están enterados también de quienes se dedican a actividades ilícitas en Ccoyabamba, que está al frente de Wankankalla.

Provincia de Cotabambas, Abancay

53. **Tambobamba:** *Chucho* (que tienen la ropa raída). Los Santotominos suelen decir: "Ellos son los verdaderos *chuchos*, nosotros somos los *qori* lazos.⁷ En la actualidad, los tambobambinos todavía visten con sus indumentarias típicas hechas de lana de oveja, llama o alpaca y bayeta negra. Encima de la bayeta, los varones llevan una chamarra del mismo color, cuyos ribetes son tejidos y están adornados de *pallay* (cintas multicolores) que ostentan muchos botones. Algunos tienen hondas. Usan sombrero blanco de lana de oveja. En el dorso usan un polo de algodón o camisas de franela o tocuyo. Los pantalones son de bayeta negra o blanca, fijados a la cintura por fajas multicolores, denominadas *pallay chumpi*. En la parte baja de los pantalones aparece la ropa interior que también es blanca. Cuando se proponen cubrir una distancia considerable, llevan sus ponchos atados a la cintura y caminan prestos calzando ojotas hechas de llantas usadas de automóvil. Las mujeres usan polleras de bayeta de color rojo y sobre la cabeza llevan una lliclla negra de bayeta que les cubre la espalda. Son muy reacias a mostrar la cara, prefieren mantenerse de incógnito y lejos de los extraños.
54. **Cotabambas:** *K'ullu maki* (manos de madera). En este pueblo muchos se dedican a la manufactura de utensilios de madera para cocina, así como piezas para aperos agrícolas. De esta especialización proviene su sobrenombre.
55. **Haquira:** *Q'iwí siki* (trasero torcido). Las mujeres del lugar llevan la pollera exterior envuelta en la cintura, formando una especie de cola, talvez con el propósito de hacer ver los adornos y la calidad de la bayeta que usan como enagua.
56. **Mara:** *Manka kirpas* (tapa ollas). En los viajes que realizan los hombres suelen ir llevando ollas de barro e igualmente harina molida de maíz, trigo y cebada para preparar su comida. También llevan consigo arcilla en polvo para elaborar y comercializar tiestos en las comunidades que recorren. También los conocen como *qara k'utus* por ser aficionados a la confección de zapatos, aunque también aludiendo un segundo sentido: al tiempo que trabajan con el cuero le van dando mordiscos por el hambre que padecen. Cuando no tienen nada que comer se llenan la barriga con un pedazo de cuero de vaca o de oveja cocinadas.
57. **Challhuahuacho:** *Hamp'atu miku*, *k'ayrapi* caballo, *ch'inkipi* espuelas. Todos los sobrenombres que caen sobre la gente de este pueblo aluden a sus recursos alimenticios: consumidores de sapos, ranas o truchas. En la actualidad ya no cuentan con estos insumos pues fueron casi completamente depredados. Cabe mencionar que *ch'inki* es un tipo muy pequeño

7. Al parecer el apelativo *qori lazo* (reata de oro) es artificial. La denominación sería *qori rasu*, cuyo significado con connotaciones míticas es rayo dorado.

de pez que viven por los riachuelos, se come en noviembre, y pueden comprarse secos en las ferias dominicales.

58. **Tambulla:** *Unu wiksa* (estómago de agua). En Tambulla el agua es escasa, lo que motiva que los comuneros de zonas vecinas digan que los de este pueblo “tienen el estómago lleno de agua, nunca se morirán de sed”.
59. **Fuerbamba:** *Machasqa suwa* (ladrón borracho). Se dice que la gente de este lugar suele dedicarse frecuentemente al consumo de licor, tanto varones como mujeres. Son famosos abigeos, como los de Antuyo (Chumbivilcas, Cusco), donde se hizo popular el dicho “Antuyo, donde nada es tuyo o todo es tuyo”.⁸

Provincias de Puno y otros distritos

60. **Santa Rosa:** *Ch'ampa kancha* (cercos de ch'ampa). El apodo tiene su origen en la particularidad de los canchones para asegurar el ganado, hechos de terrones con pasto, con forma de adobe.
61. **Ayaviri:** *Ayach'utis* (despojadores de muertos). Este apelativo indica que la gente de Ayaviri roba las joyas y vestimentas incluso de los difuntos. Desde antaño se les conoce como profanadores de tumbas.
62. A todos los *qollas* en general se les llama *rakhu ninri*, *llama lichiwán hanuk'asqa qulla*, *rakhu aka qulla*, *yana k'ispiñu qulla* y *aka ch'akis*, que significa: orejas gruesas, destetado con leche de llama, de heces gruesas y de heces secas. Finalmente, un apodo que los agrupa es *hachakachis*, que significa qollas de Hachacachi.

Agradecimientos

Agradecemos a todos aquellos actores sociales del medio rural de las diferentes comunidades con las que tuvimos contacto directo. Entre los que recuerdo están Mario Curo Cruz y Marcos Romero, ambos de la Comunidad Campesina de Ninamarca, y Fidel Hancco de Santo Domingo, con quienes compartimos momentos alegres. A Antonia y Alejandra Ttito Tica, que también nos hicieron saber los apodos e insultos que recogieron de las comunidades donde trabajaron como profesoras, y a Nieves Alejandra, mi hija por haber puesto diligencia en la corrección de la redacción del castellano. Un reconocimiento especial merece el Doctor Juan Javier Rivera Andía por haber leído los primeros borradores, que más que seguro fueron un gran dolor de cabeza, porque los quechuas como el autor, cuando escribimos castellano lo hacemos pensando en el idioma de los incas. Del mismo modo a Luis Ramírez León que hizo prolijas observaciones al último borrador.

8. Al respeto de la comunidad de Antuyo, existe un texto escrito por Máximo Cama Ttito en la revista *Boletín campesino* que publica el Centro Las Casas, Cusco.

Referencias bibliográficas

AMERINDIAN CIRCLE

2008 "Los animales en la lengua quechua". *Volveré*. Disponible en: http://www.unap.cl/jecta/revistas/volvere_33/linguistica.html

ARGUEDAS, José María

1965 "Breves selecciones de insultos quechuas". *Folklore Americano*, año XIII, n° 13, Lima.

CAMA TTITO, Máximo

2003 "Natividad Franco, ex mayordomo del Patrón de San Sebastián". *El Diario del Cusco*, 18 de enero.

ESCOBAR, Gloria y ESCOBAR, Gabriel

1997 "El lenguaje de la ofensa, el insulto y los apodos en quechua en el mundo bilingüe de los Andes del Sur del Perú". *Folklore Americano*. N° 58, México, pp. 150-157.

RADCLIFFE-BROWN, A. R.

1972 *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona: Península.

Tejidos llanos en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Luis César Ramírez León

1. Introducción

En la última década, el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) ha puesto su atención en coleccionar y estudiar las telas llanas del arte popular tradicional o del ámbito artesanal, es decir, aquellos tejidos que eran soslayados por su exclusividad utilitaria y su simpleza técnica y decorativa, en comparación con los tejidos tapiz, de fino acabado y de mayor complejidad técnica y ornamental, pero que son importantísimos para la sastrería o la confección de prendas de vestir como pantalones, sacos, chalecos, ponchos, entre otras.

Una de las acciones iniciales realizadas por el MNCP para mostrar este tipo de tejidos fue la exposición realizada en 1997, titulada: *Tejidos de Tanta*, en la cual se mostró con mayor profundidad los textiles confeccionados con el telar de pedales, como bayetas, sargas, cordellates y jergas. Tanta es un distrito situado en la sierra del departamento y región Lima, en la provincia de Yauyos, a 4 268 msnm, en el cual la población tiene como principal actividad la ganadería y la tejeduría con fibra de lana de oveja.

Hacia el año 2010, el MNCP retomó el interés en la adquisición de estos textiles, sobre todo de la región del Cusco, y se consiguieron algunos ejemplares que van reseñados en este estudio. Asimismo, como parte de las investigaciones del Programa Qhapaq Ñan y de la Dirección de Patrimonio Inmaterial se acopiaron para el MNCP algunas telas de tramado llano que conforman el rico ajuar tradicional femenino del distrito de Camilaca, provincia de Candarave, en la sierra de la región Tacna.

De otra parte y afortunadamente, el MNCP recibió en el año 2011, en calidad de donación, los tejidos de la colección particular de la lingüista Norma Meneses Tutaya, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, formada cuando realizaba sus investigaciones de campo en el centro poblado de Quis-huara, distrito de Macari, provincia de Melgar (antes Ayaviri), región Puno. La investigadora supo apreciar la confección de estos tejidos y los compró para

su uso personal; no obstante, luego prefirió coleccionarlos con la idea de que estos tejidos pronto dejarían de hacerse y se perderían como evidencias del arte textil tradicional de la zona; como efectivamente sucedió, pues al presente ya no se tejen estas telas en esta localidad. Aunado a estos ejemplares, que el MNCP recibió con plena gratitud, se ha creído conveniente complementar este estudio con el añadido de tejidos llanos que se han exhibido en la exposición *Ruraq maki, hecho a mano* que organiza el Ministerio de Cultura.

Ante tales consideraciones, el presente estudio tratará de mostrar algunos aspectos técnicos de estos tejidos, las influencias que han recibido a través del tiempo, las funciones que cumplen, la descripción formal y los significados de sus motivos iconográficos, aunque estos sean simples y esquemáticos, pero que revelan una cultura andina mestiza viva.

2. Trayectoria de los tejidos llanos en el Perú antiguo

Según la arqueología, las primeras telas se confeccionaron en el Periodo Precerámico Tardío, hacia el 2500 a.C., gracias a la domesticación del algodón y la fibra de camélidos. Justamente, es con la invención del telar y del lizo, hacia el 2000-1400 a.C., que se logró el desarrollo textil. El lizo es una madera de sección circular, transversal al urdido, que permite contener los hilos de urdimbre facilitando el desarrollo técnico y la rapidez del tejido, pues permite alzar o bajar en una sola operación las urdimbres (Manrique 1999: 34).

La torsión de los hilos se hacía a la izquierda o a la derecha. Según Rosa Fung Pineda, es muy probable que la torsión a la izquierda llamada *lloque* (S), tenga virtudes mágicas, las cuales “se extienden a las prendas que especialmente lo incluyen en su fabricación. El *lloque* posee influencias maléficas pero al mismo tiempo las contrarresta. Las crónicas mencionan que en la época de los Incas el *lloque* ahuyenta a las enfermedades y a todos los ‘malos espíritus’ y cumple notoria participación en los rituales” (Fung 1999: 560).

Sin duda, dentro de la evolución propia de las técnicas, que va de lo simple a lo complejo, se desarrollaron primero las telas llanas balanceadas, esto es el cruzamiento de los hilos horizontales o tramas intercaladamente a los hilos dispuestos verticalmente o urdimbres, y en ello fueron descubriendo ciertas peculiaridades, como la llamada tela *sarga* o “tejido diagonal o *twill* formado por el cruce de las tramas sobre dos, tres o más hilos de urdimbre y caracterizado por su aspecto de líneas diagonales” (Castillo y Ugas, 1999: 238), la cual se puede apreciar profusamente en la tejeduría de la cultura Chancay.

Para el periodo del Tahuantinsuyo, el tejido había alcanzado tal importancia que era empleado por el Inca para las relaciones públicas de reciprocidad. Tal como refieren los cronistas, había una tela fina llamada *cumbi*, *compi* o *qompi* para la nobleza o para gratificar a personajes destacados, que corresponde al

tejido de tapiz que hasta hoy sobrevive; y otra tela corriente llamada *abasca* o *awasca* para el común de las gentes, que mayormente era un tejido llano balanceado o una tela con un patrón de urdimbre vista (Silverman 1994: 12). La tradición actual del tejido con patrón de urdimbre se caracteriza por su gran diversidad, elaboración y arte, y son de esta tipología los tejidos que serán tratados en el presente estudio.

3. Introducción del tejido español en el virreinato

Producida la conquista del Tahuantinsuyo por la corona española, esta trasladó sus sistemas de producción artesanal a sus nuevos dominios y supo explotar la organización del trabajo inca para sus fines. En el campo textil, permitió que los obrajes fueran asignados a particulares. En estos obrajes se dio la explotación de la mano de obra indígena bajo normas duras que trastocaban los antiguos sistemas de producción e intercambio, pero permitieron la sobrevivencia de las técnicas nativas y el aprendizaje de un nuevo régimen de tejer telas de lana y algodón para la confección de ropa; es decir, los españoles introdujeron también el oficio de la sastrería, que consiste en cortar y coser telas para confeccionar los vestidos, el cual fue desconocido en el mundo andino (Acevedo 1999: 732). En menor escala, también existieron los talleres textiles llamados *chorrillos* que fueron unidades productivas domésticas, rurales y urbanas.

El antropólogo Fernando Silva Santisteban refiere que en 1577, el virrey Toledo proveyó las primeras ordenanzas para reglamentar el trabajo de los naturales en los obrajes y batanes de Cusco, y revela las características de los obrajes: unos eran fundados con licencia real y estaban autorizados a trabajar con indios mitayos; otros no contaban con la autorización real ni con mitayos y debían funcionar con operarios asalariados (Silva 1994: 347-348). Los obrajes captaron, además, el trabajo familiar o de las comunidades de algunas fases del tejido como el hilado, el urdido y los llamados *tejidos inacabados* que se realizaron fuera de sus instalaciones. Así, se permitió también mantener la tradición textil local o la producción indígena (Acevedo 1999: 732).

No está de más recordar que la confección de una tela en el Perú antiguo, como en el actual tejido tradicional andino, se componía de 4 orillos, y estaba calculada para las dimensiones de la persona a quien iba dirigida, de manera que la tela no se cortaba sino que se sujetaba con prendedores o *tupu*. En cambio, en el modo de tejer con el telar a pedal que introdujeron los españoles, la urdimbre presenta un corte en los extremos y no permite obtener orillo, pero sí permite tejidos de gran longitud. Asimismo, el telar a pedal está diseñado de manera tal que tanto el tejido base como el patrón pueden ser incluidos en los lizos, permi-

tiendo al tejedor en un movimiento levantar los hilos de urdimbre correspondientes al desarrollo del patrón (Rowe 1999: 370).

Organización y funcionamiento de los obrajes

Según la documentación mostrada por Silva Santisteban (1994: 351-362), prácticamente eran los indios quienes realizaban el trabajo en los obrajes de manera sistemática y en gran serie. Estaban los apartadores que seleccionaban la lana según las partes del cuerpo del animal. Otros lavaban la lana y una vez seca la repartían a los cardadores que se preparaban para el hilado. Un grupo se encargaba del hilado, mediante tornos con palancas para dar movimiento. Se emplearon también pequeños tornos hidráulicos, compuestos de cucharas o paletas movidas por una corriente de agua. Luego venían los urdidores, quienes trabajaban en cuartos aparte, recibían el hilo en madejas de torno o en ovillos que devanaban los canilleros y en el armazón, en que había principalmente cuatro palos verticales, y distribuían el hilo de cierta manera para preparar la urdimbre. Otras urdimbres se efectuaban en estacas clavadas en el suelo. Si era menester, se hacía el teñido a los tejidos según lo requería la técnica, por madejas o por piezas, en grandes pailas y peroles, haciéndolos hervir con la materia colorante y se daba la aplicación del mordiente. Antes de la aplicación del tinte había que realizar primero la juarda y el enjebado de la pieza, utilizando lejía, alumbre y otras sustancias. Luego intervenían los tejedores, quienes recibían el hilo en madejas o en ovillos, y hacían primero los liñuelos (se entiende por liñuelo cada uno de los cabos que componen las cuerdas del cordoncillo), uniendo un determinado número de hilos según la calidad del tejido que se deseaba obtener; así, para cordellate, por ejemplo, eran de ocho hilos; para frazadas o cordoncillos eran más. Finalmente, estaban los operarios, quienes otorgaban el acabado final a los tejidos en procesos laborales como el enfurtido, perchado y peinado. El enfurtido se hacía en el batán y era la operación de dar a los tejidos su correspondiente cuerpo, apelmazando el pelo y desengrasándolo con agua caliente, a la fricción de los mazos; después se prensaban las piezas sobre una plancha lisa de cobre. Otra operación que requería especial cuidado era el frisado de bayetas y frazadas, ya que la frisa determinaba la finura y el aprecio de estas.

Las telas

Las telas llanas que trajeron los españoles prácticamente ya se conocían en el Perú antiguo; las novedades son la nomenclatura y la aplicación del material de lana de oveja. Así, se tiene entre estas telas llanas a la *bayeta* y otros paños finos, que según las ordenanzas tenían que ser hechas con la lana de los lomos de la oveja, que es más fina y corta; era una tela de mejor calidad, de lana poco tupida y suave. Otras variantes de bayetas, con la lana de los lados de la oveja, eran los *berbís* o *pañó berbí*, que se fabricaban con trama y urdimbre sin peinar o bien manteniendo el color natural, si era pardo; y el *burriel*, poco usado, un

tejido pardo de color natural de la lana. Otra exigencia para la bayeta es que debía tener veinticinco liñuelos de una vara y tercia, debiendo pesar la urdimbre de bayeta 25 libras en tiempo seco y 30 en tiempo húmedo.

Otra tela era el *cordellate*, que en definitiva también era una *sarga*. Era un tejido basto de lana cuya trama formaba cordoncillos diagonales, especial para pantalones gruesos y mantas, la cual debía tener 28 liñuelos. La *jerga* y la frazada ordinaria eran de la lana de los brazos, ijares y piernas de la oveja, la jerga era la más rústica y barata, no se teñía y era fabricada con lana negra y ordinaria; se usaba para hacer costales y aperos de las cabalgaduras. El *sayal* era otra tela basta y llana, fabricada con lana burda y se usaba generalmente para hacer alforjas.

Los más finos y mejor acabados eran los *paños* propiamente dichos, que según el número de hilos de urdimbre tenían diversa calidad, consistencia y denominación: había los llamados *catorcenos*, *dieciochenos*, *veintenos*, *veinticuatro*. Los *pañetes* que se fabricaban en mayor cantidad eran de regular textura, entre los paños y bayetas, y eran los más empleados en los vestidos de muchos indios y españoles. Otra tela muy común fue el *tocuyo*, confeccionado con hilos de algodón; era flexible y bastante suave; y se empleaba generalmente para la confección de camisas.

4. El arte textil mestizo en la república

Luego de haber sofocado la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, el visitador general José Antonio de Areche prohibió la reproducción de motivos figurativos en los vestidos, copas kero o en la decoración de casas, sea en pintura mural o en lienzos; sin embargo, a pesar de esta prohibición, en algún momento entre fines del siglo XVIII e inicios del XIX comenzaron a aparecer motivos textiles en las telas que el pueblo usaba; reaparecía, por ejemplo, el tejido de urdimbre vista como renacimiento de la confección de telas finas que antes lo fue solamente para la elite (Silverman 1994: 13).

Esta democratización de los motivos artísticos de origen ancestral, ya bastante transformados, es producto del proceso de emancipación e independencia que, según Pablo Macera, aceleró la diferenciación interna entre el campo y la ciudad, así como las contradicciones de clases sociales. De modo que el textil nativo quedó apartado del flujo de los modelos, las técnicas y los materiales artísticos provenientes de Europa o de una producción urbana local, aunque no tan próspera tal como la fallida instalación en Lima de los primeros telares con maquinaria para fabricar hilados y tejidos de algodón, hacia 1848, y la próspera fábrica de tejidos de lana instalada en Cusco. En todo caso, en contraposición a la masa indígena, hubo un predominio de las importaciones masivas inglesas para las clases adineradas, que vestían ropa europea, mientras que los pobla-

dores rurales continuaron usando sus trajes tradicionales, pero esta vez enriquecidos con la variedad de los motivos *pallay* que fueron diversificándose.

En suma, en los tejidos populares y tradicionales se produce una resistencia a la producción textil del capitalismo europeo; se continuaba con la producción artesanal de los llamados “tejidos de la tierra”, con el manejo de las técnicas adecuadas para cada pieza y con la apertura a la sastrería con telas llanas locales, que pasaron a ser de uso menos controlado y abierto en cada comunidad, de modo que esta producción prospera o resiste el embate exterior, gracias también a la liberación de las cargas impositivas de parte del gobierno. En ese proceso, es probable que esta persistencia de la producción textil provinciana urbana y rural haya sido apoyada por una pequeña burguesía de extracción campesina o mestiza.

5. Las telas llanas contemporáneas: técnicas y diseños recurrentes de una identidad cultural propia.

Si bien es cierto que la tejeduría tradicional guarda elementos ancestrales propios tanto en materiales, instrumentos, técnicas y motivos decorativos, es producto de un proceso de mestizaje en todos sus niveles. Por ejemplo, actualmente los antiguos tejedores andinos utilizan el *peine* en la confección de sus telas decoradas; este es un peine criollo actual, imitación fiel del peine europeo introducido por los conquistadores. Pero en localidades más apartadas se mantiene ciertos instrumentos como la *mathina*, un ajustador de hueso, para la trama, o el *rukey* o *rokey* con el cual se separaban los hilos de la urdimbre para facilitar los cruces. Para tal función también se usa la *huichuña*, horqueta hecha de un hueso de pata de vicuña. Para ajustar las tramas de los tejidos decorados con la urdimbre usan la *callhua* de madera o hueso. De otra parte, la espada, hecha de algarrobo, usada para tejer ponchos, alforjas, frazadas en todas las regiones andinas es una modificación de la *callhua* inca (Ravines 1978: 260).

En cuanto al color de las fibras, se siguen utilizando sus propios colores naturales tanto en el algodón, la lana de oveja o el pelo de llama y alpaca. Estas fibras tienen colores naturales que oscilan en matices de pardos y valores entre el negro y el blanco, y de ese modo se contribuye también en la economía de la producción al ahorrarse la labor de tintorería.

Con respecto a las técnicas del hilado, se mantienen contenidos míticos y mágicos mencionados anteriormente por Fung y reafirmados por Silverman, por ejemplo, en la comunidad Q'ero de la región Cusco: “*Lloq'e* (desde la izquierda,) y *pañamanta* (desde la derecha). En el primero el hilo *lloq'e* ha sido hilado hacia la izquierda, creando un torcido en S, mientras que el hilo *pañña* es hacia la derecha, dando un torcido en Z. Comunidades campesinas como Q'ero la usan en tejidos como las *llikllas*, ponchos y chalinas de los hombres, y a veces en las chuspas más viejas. Es más, la asociación con usos mágicos de estas torsiones sigue vigente,

por ejemplo, el hilo mágico puede ser usado alrededor de la muñeca o el tobillo de las mujeres embarazadas para devolverles la salud; con los animales se la usa de modo muy parecido” (Silverman 1994: 29). Esto se puede observar también en etnias amazónicas como la de los shipibos, en la cual las mujeres usan una cinta que ajusta las piernas por arriba de las pantorrillas.

En cuanto a la confección de prendas de vestir, la actual técnica indígena combina tradiciones españolas e incas. Las faldas y chaquetas de las mujeres, los pantalones cortos y los chalecos de los hombres derivan del vestido campesino español de la época colonial, manufacturado con tejidos llanos de lana hechos de modo industrial o artesanal, en este caso en telares a pedal (estilo español) por los varones de la comunidad. Bayeta es el nombre local de este producto. Las monteras que usan las mujeres, y en algunas áreas también los hombres, proceden también de prototipos españoles.

El tejido de aguja, también de origen europeo, se emplea para tejer el *ch'ullu*, usado bajo la montera o el sombrero de estilo occidental. Las camisas y blusas generalmente son de tela industrial de algodón, confeccionadas en los pueblos en máquinas de coser. Las monteras pueden ser hechas por el propio usuario o por especialistas locales. Las prendas de vestir de lana las hace el individuo a medida que las necesita.

A estas prendas de vestir se añaden otras que provienen de tipos prehispánicos, tejidas a mano en patrones de telar de urdimbre continua. En estas prendas se incluyen las fajas o *chumpi* para ajustar la cintura, la *unkuña* (término aymara) o *q'epirina*, literalmente “cosa para llevar”, tela de tamaño diverso; la *lliklla* o chal femenino, y el *poncho* prenda masculina cuyo origen parece remontarse al siglo XVII pero tejido con la técnica prehispánica. El *poncho* y la *lliklla* son generalmente hechos de dos largos de cuatro orillos (*khallu*), unidos por una costura. Un accesorio importantísimo es la *ch'uspa*, bolsa para llevar coca y otras cosas pequeñas.

Motivos ornamentales

La colección de telas llanas del Museo Nacional de la Cultura Peruana, al margen de su sencillez, presenta una rica variedad de motivos decorativos de carácter geométrico basados en el juego de los hilos de la trama y la urdimbre. Aunque sus bayetas carezcan de estos diseños y solo presenten el entramado regular de cara de trama o de urdimbre (Figura 1), algunas resaltan por su calidad en el acabado, por la suavidad de la textura y el teñido de colores sobrios y uniformes, como el rojo y el gris de las telas bayetas del anaco de Camilaca (Figuras 2 y 3), las que forman parte del ajuar festivo tradicional femenino en la provincia de Candarave, región Tacna, en las cuales se percibe aún los rasgos de una nobleza indígena ancestral.

Otros motivos decorativos ligados al mundo andino antiguo son los diseños de zigzag o *kenko* que simbolizaban al rayo o a la serpiente y, en tiempos recientes, a la cordillera de los Andes. En los tejidos que portan estos diseños (Figuras 4 y 5), los hilos de la trama se sobreponen a dos hilos negros e incluso a tres y van yuxtapuestos de manera escalonada, o viceversa, van alternando entre los valores del blanco y el negro en sentido del formato vertical de la tela y de modo progresivo a medida que se extiende el tejido. Es un juego de líneas propio de los motivos tradicionales andinos. Esta característica del juego de la trama y la urdimbre, creando diagonales y sobresaltando hasta dos hilos de la urdimbre se denomina *sarga* y *cordellate* según la tradición española virreinal. Se aprovechan las fibras con sus propios colores naturales, de modo que se evidencia en este caso una irregularidad de valores de clarooscuro y una economía en la tintorería; no obstante, en la vida cotidiana y dependiendo de la región que proceden, este tipo de tejidos suelen también tener otras denominaciones populares, por ejemplo, la denominación: "motivo de espiga" como se observa en el tejido de la Figura 6, por su semejanza con la espiga de trigo o de cebada, granos vegetales fundamentales en la producción agrícola andina o serrana, especialmente, en los pisos ecológicos yunga y suni. En este tejido la torsión de hilos es a la izquierda; es una sarga, pues la combinación de las hebras de la trama va sobre dos hilos de la urdimbre, en la cual el blanco forma la urdimbre y el negro o marrón el entramado. El entrecruzamiento de los hilos produce pequeñas diagonales en una secuencia de zigzags semejantes a las mencionadas espigas de trigo.

En Huamachuco, en la sierra del departamento de La Libertad, según la información proporcionada por la tejedora Paulina Araujo (Figura 7), esta tela se llama también *cordellate* o *cordoncillo*, conservando de ese modo las nomenclaturas que vienen del virreinato, porque presenta hilos en dirección diagonal con respecto a las urdimbres formadas por hilos de algodón blanco y gris, los cuales al ser entramados presentan también unas cenefillas verticales en gris y blanco, aunque la combinación tenue de ambas genera también los hilos en diagonal o una estructura en zigzag. Es decir, un hilo de urdimbre se sobrepone a dos de las tramas. Para conseguir estos efectos se emplean 4 lizos o perchas que son los que determinan las diagonales, lo cual implica cierta dificultad o laboriosidad en el tejedor. Doña Paulina Araujo sostiene también que este motivo se denomina tradicionalmente como "hoja de palma" (Figura 8), en alusión a las hojas de palma que conforman el escudo de armas peruano; sin duda, como símbolo de la victoria y resonancia clara del impacto independentista del yugo español en el siglo XIX. Sin embargo, este significado también puede remontarse a las hojas de palma para la celebración religiosa del Domingo de Ramos, durante la Semana Santa, según el calendario litúrgico, y que significan la victoria de Jesucristo. También, de modo más lejano puede estar ligado a la posibilidad de que sea una sobrevivencia del respeto a la palmera chonta, una planta sagrada del Perú antiguo, especialmente de la cultura Inca, tan venerada, y que todavía

conserva su importancia en las etnias amazónicas contemporáneas. En todo caso, estos diseños de espigas son referentes también de la importancia de la alimentación con dicho producto agrícola y por ende son expresiones simbólicas de la fecundación de la madre tierra o pachamama. Asimismo, contribuye a esta afirmación simbólica del motivo de la espiga, la presencia vital de este motivo en otras expresiones artísticas de la cultura popular, como en la representación pictórica de la cerámica de Quinua, en Ayacucho, o en los relieves cerámicos de las jarras *apajata* de Santiago de Pupuja, en Puno.

Ligado a la tradición ancestral se encuentra también el tejido decorado con losanges o el motivo de rombo dispuesto en hileras concatenadas, como en el tejido representado en la Figura 9, en el que las fibras están con torsión a la izquierda, lo cual develaría algún sentido mágico de protección según la tradición andina. Aunque se aparenta una igual predominancia en el empleo de los hilos, el blanco destaca más por su claridad, formando las líneas de los rombos concatenados circunscritos de forma regular. El rombo es un motivo muy común en los tejidos andinos contemporáneos; sobre todo en la sierra sur, se asocia a la representación del sol, como parte de la pervivencia ancestral religiosa andina, tal como ya lo ha demostrado Gail Silverman en su estudio sobre los tejidos de la comunidad Q'ero de la región Cusco.

Otros diseños de igual valía son los motivos de recuadros, cuadrados o rectángulos (Figuras 10 al 14), que connotan una mentalidad racional y equilibrada, en los cuales los hilos tienen la torsión a la izquierda. Cuando se entrecruzan los hilos blancos y oscuros se producen los cuadraditos mixtos, tanto en sentido vertical como horizontal. Hay particularidades en función de los tamaños de los diseños y su combinación con otros similares; por ejemplo, en la Figura 11, el estilo de la tela se puede llamar escocés, por imitar a las telas de Escocia desde la primera mitad del siglo XIX. Los motivos rectangulares se forman con hilos marrones, lográndose tres tipos de cuadrados compuestos por entrecruzamiento dobles, recargados en los entrecruces, y los cuadrados pequeños con intersecciones de blanco y otros similares con marrón.

Estos motivos fueron propicios también en los tejidos del Perú antiguo con sus significados relativos a la *chakana* o a la partición territorial o espacial, pero tienen también el influjo de las telas europeas, mayormente en su versión británica, en especial escocesa, que empezaron a proliferar en el siglo XIX con motivo de la apertura al mercado europeo de la naciente república peruana. Otra versión de las influencias de las telas británicas se observa en el tejido identificado con la Figura 12, igualmente con torsión de los hilos a la izquierda, con el entramado formando recuadros de unos 6 x 6 cm, en el que la unión entre los hilos negros y blancos determina un delineamiento en tramos diagonales, sea a la derecha o a la izquierda, jugando en contrapunto. Otra tela similar, pero más moderada en el tamaño de sus cuadrículas (Figura 13) procedente del Cusco (Código: 4.2012.3)

presenta también la torsión de los hilos en Z y el entramado genera una división de pequeñas cuadrículas en las cuales hay doble hilo blanco o negro.

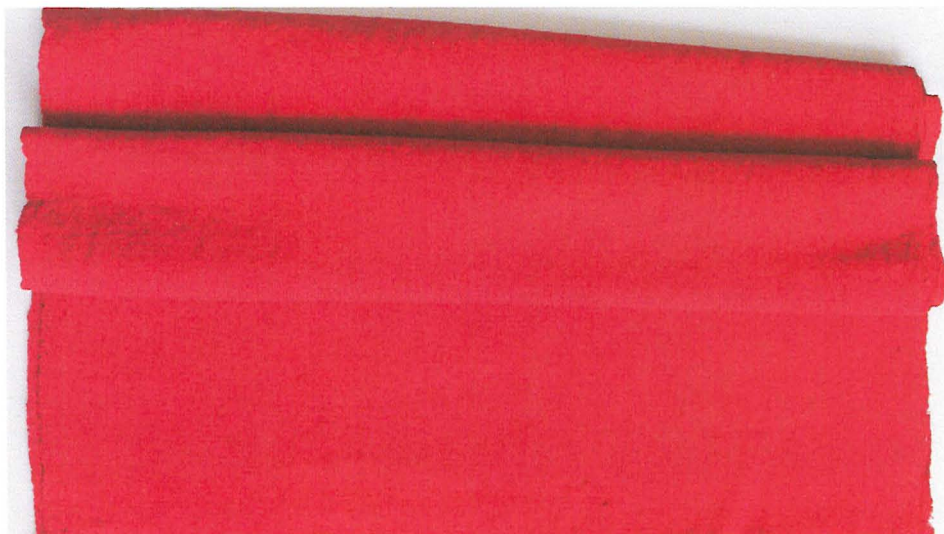
También suele suceder como algo curioso en la alternancia de dos motivos semejantes al mismo tiempo, pero imprecisos, como unas manchas esparcidas cuya forma es cercana a la forma de una cruz, rombo o estrella, tal como se evidencia en una tela de Paulina Araujo, proveniente de Huamachuco, La Libertad (Figura 14); en el mejor de los casos, el encuentro de urdimbre con la trama produce una secuencia de manchas negras y blancas irregulares, creando motivos que pueden tener alguna relación con el mundo orgánico, como las hojas vegetales. Con estas telas se hacen faldas, polleras y sacos.

En suma, se percibe en estos tejidos llanos un mestizaje entre remanentes técnicos e iconográficos de las culturas del Perú antiguo y la cultura europea a través de un proceso permanente de interrelación cultural desde la conquista española, la era virreinal y republicana, hasta la actualidad. En este se observa una asimilación del mundo europeo, especialmente en su versión británica, con lo cual la cultura tradicional se mantiene y fortalece, pues demuestra que está abierta a los cambios que impone la modernidad, pero sin perder su capacidad expresiva propia.

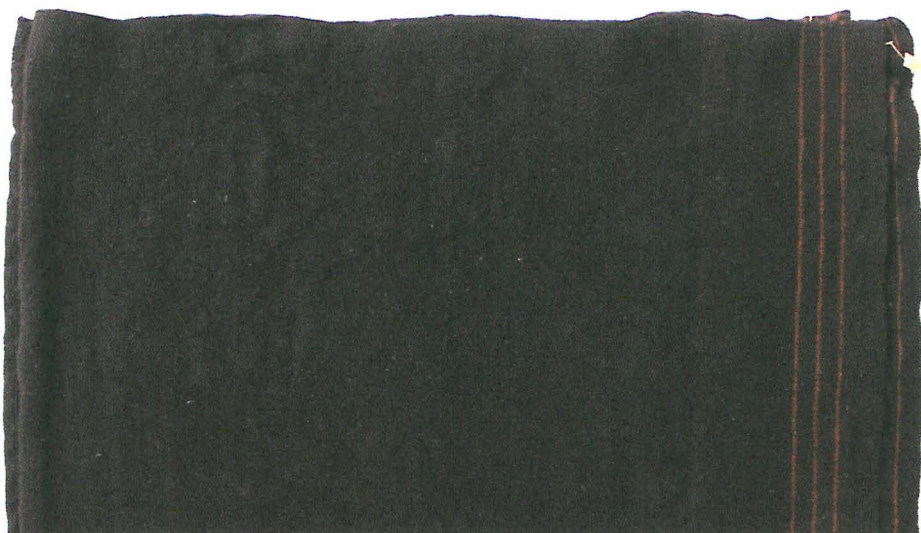
Ilustraciones



1. *Tela bayeta*, década de 1980, hilos de lana blanca de oveja con torsión en z tejidos con telar de pedal, 3.00 x 0.58 m. Comunidad de Quishuara, Ayaviri, Puno (Código: 3.2012.12. Donación Meneses). El entramado con la urdimbre es balanceado, de hilo por hilo, lo que es propio en la tela bayeta según el léxico y la tradición en España. En uno de los extremos termina en flecos amarrados con un nudo. La tela está cortada en el otro extremo.



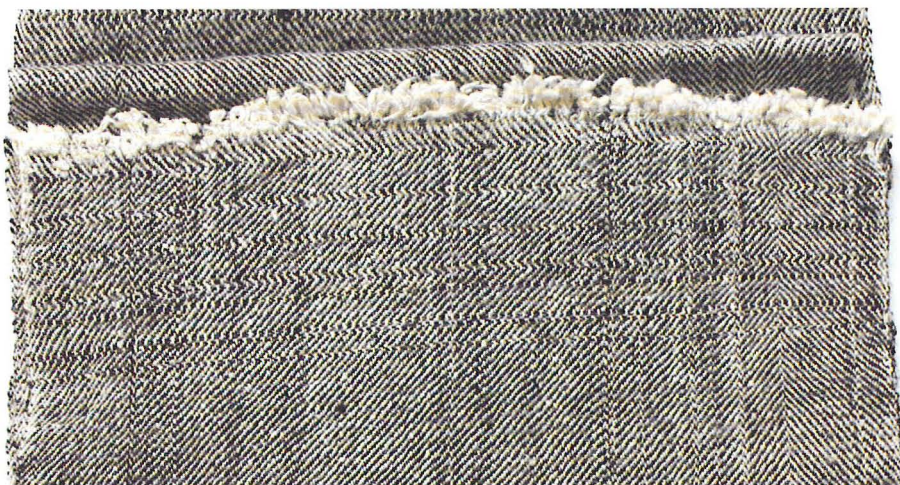
2. *Tela bayeta de anaco*, siglo XX, lana en color rojo, técnica cara de urdimbre tejida en telar de pedal. Camilaca, Provincia de Candarave, Tacna (Código: 11.2010.10). Entramado parejo con la urdimbre, tela simple, con orillos normales a los lados y con huellas de corte de tijera en los extremos. Forma parte de la vestimenta tradicional femenina del poblado de Camilaca.



3. *Tela bayeta de atuendo femenino*, siglo XX, técnica cara de urdimbre. Camilaca, Candarave, Tacna (Código: 8.2008.2a). Tela de lana, negra o gris oscuro, de entramado simple, de hilo por hilo, con una costura al medio; tiene unas franjas de tres líneas ocres en los bordes izquierdo y derecho; ligeramente tupida y suave; asimismo, en uno de los orillos está reforzada y por lo tanto es más gruesa y resistente en ese borde.



4. *Tela sarga o cordellate formando un diseño en zigzag*, siglo XX (adquisición en el año 2009), algodón y lana de oveja, tejido en telar de pedales, 2.38 x 0.73 m. Cusco. (Código: 4.2012.2). Torsión del hilo blanco con dos hebras enlazadas y la del hilo negro en torsión a la izquierda. Los hilos blancos se sobreponen a dos hilos negros e incluso a tres y van yuxtapuestos de manera escalonada. Los extremos de la tela están cortados. El diseño de líneas quebradas en zigzag paralelas y alternadas en blanco y negro van en sentido del formato vertical de la tela. Esta característica de diagonales es propia de la sarga o *cordellate* según la tradición española virreinal.

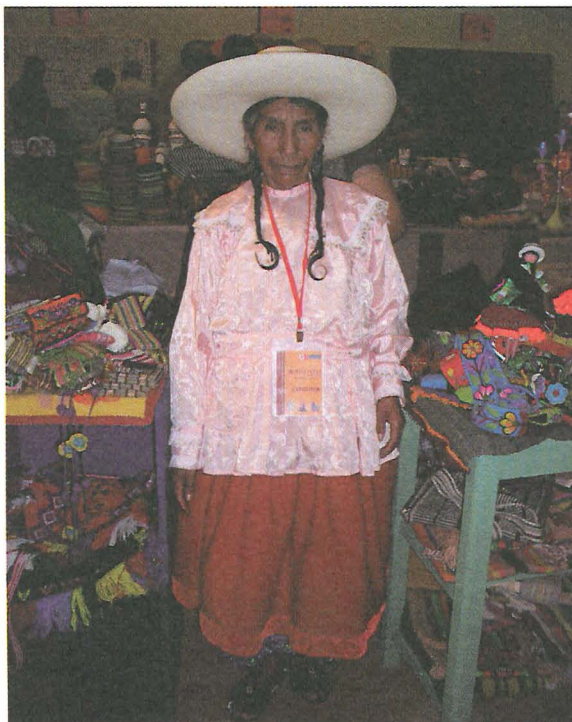


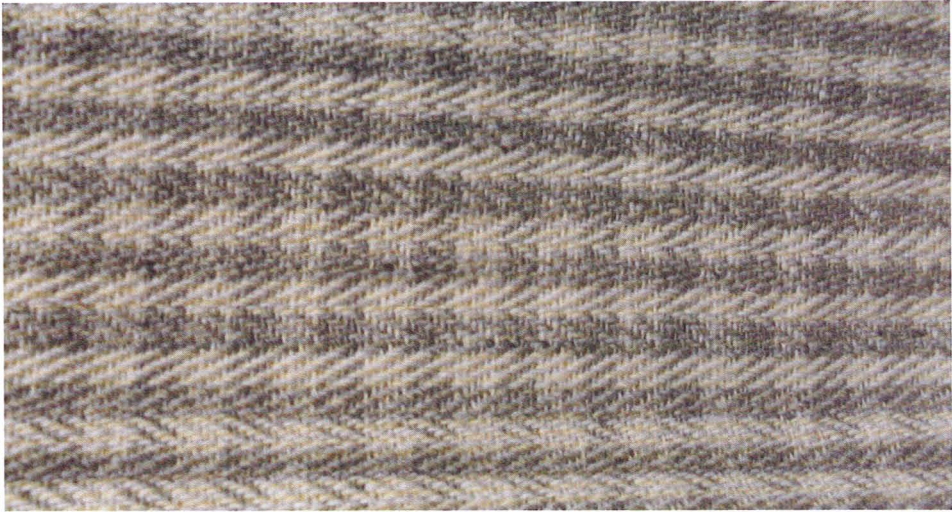
5. *Tela sarga diseño en zigzag y diagonales*, década de 1980, hilos de lana de oveja en tonos de blanco y negro tejidos con telar de pedal, 3.31 x 0.58 m. Comunidad de Quishuara, Ayaviri, Puno (Código: 3.2012.8. Donación de Norma Meneses Tutaya). La urdimbre se compone de hilos blancos y la trama de hilos negros. El contraste permite observar con claridad líneas diagonales en zigzag y también, de modo irregular y parcial, unos cuadrados por entrecruces de hilos negros y blancos. En líneas generales rige esta disposición bastante irregular. En uno de los lados presenta flecos blancos formando promontorios. Es una tela llamada *cordellate* dentro de la tradición española virreinal.



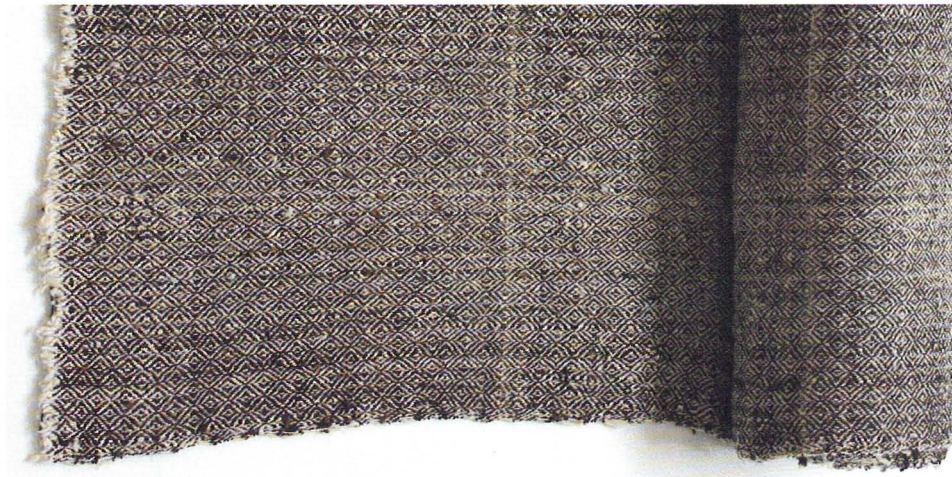
6. *Tela sarga con diseño de espigas o zigzag*, década de 1980, hilos de lana de alpaca, en blanco y marrón, tejidas con telar de pedales, 2.48 x 0.58 m. Comunidad de Quis-huara, Ayaviri, Puno (Código: 3.2012.9. Donación Norma Meneses Tutaya). La torsión de hilos es a la izquierda. Presenta el salto de las hebras de la trama sobre dos hilos de la urdimbre. El blanco forma la urdimbre y el negro o marrón el entramado. El entrecruzamiento de los hilos produce pequeñas diagonales en una secuencia de zigzags semejantes a espigas de trigo.

7. Doña Paulina Araujo, tejedora de Huamachuco, La Libertad, participante de la exposición-venta *Ruraq maki, hecho a mano*, realizada en diciembre de 2012.





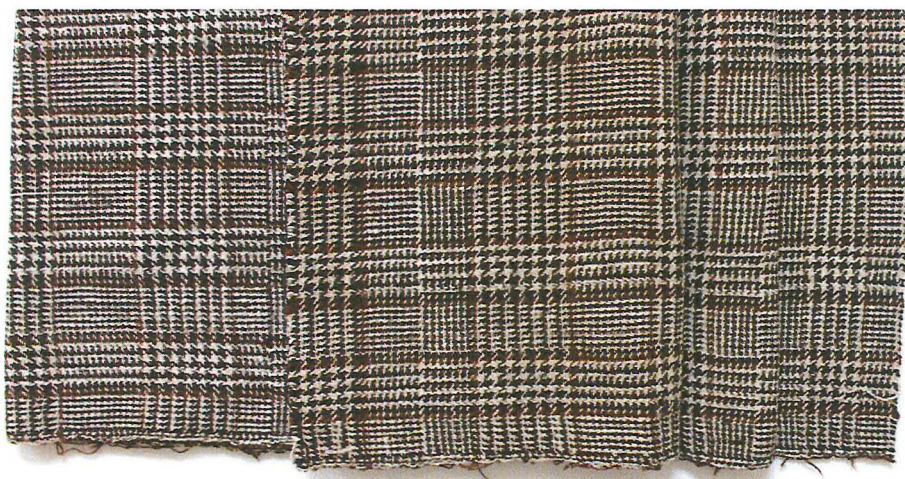
8. Paulina Alfaro, *Tela sarga con diseño de cuadrículas y "hojas de palma"*, 2012, tejido de algodón con telar de cintura, Huamachuco, La Libertad. Esta tela se llama también cordellate o cordoncillo porque presenta hilos en dirección diagonal con respecto a las urdimbres. El motivo que se genera se denomina tradicionalmente "tejido de palma" porque forman una especie de hoja de ese árbol, compuesto por los hilos diagonales. Según la tejedora Paulina Alfaro, tiene un significado en función del escudo nacional, ya que en él se encuentra la hoja de palma.



9. *Tela sarga con diseños de rombos*, década de 1980, hilos de lana de alpaca en colores blanco, negro y marrón tejidos con telar de pedales, 6.64 x 0.58 m. Comunidad de Quishuara, Melgar, Puno (Código: 3.2012.11. Donación de Norma Meneses Tutaya). La urdimbre se compone con hilos blancos y la trama con hilos oscuros, el blanco destaca más por su claridad formando las líneas de los rombos concatenados y circunscritos de forma regular. La tela está cortada en los extremos y el diseño es igual en sus dos caras.



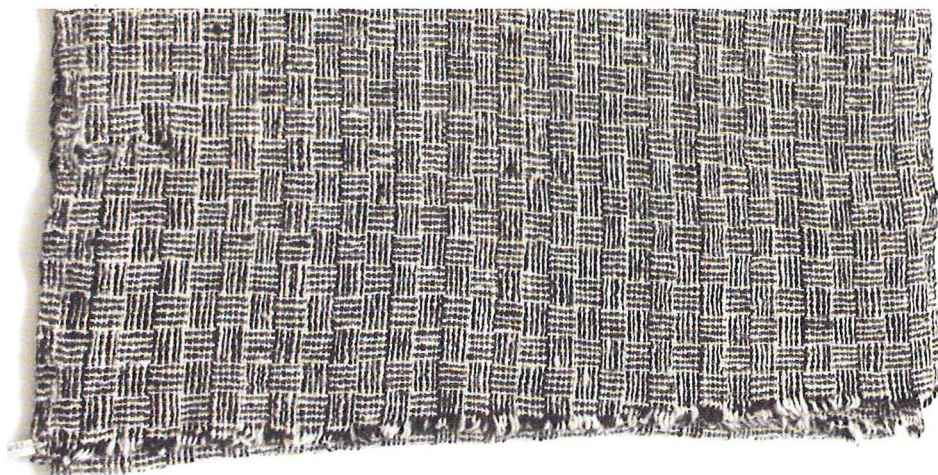
10. *Tela bayeta con motivos de cuadrículas*, 2009, hilos blancos y negros de lana de oveja y telar de pedal, 3.08 x 0.67 m. Cusco (Código: 4.2012.1). Los hilos tienen la torsión a la izquierda; cuando se entrecruzan los hilos blancos y oscuros se producen los cuadritos mixtos, tanto en sentido vertical como horizontal. La tela está cortada en ambos extremos.



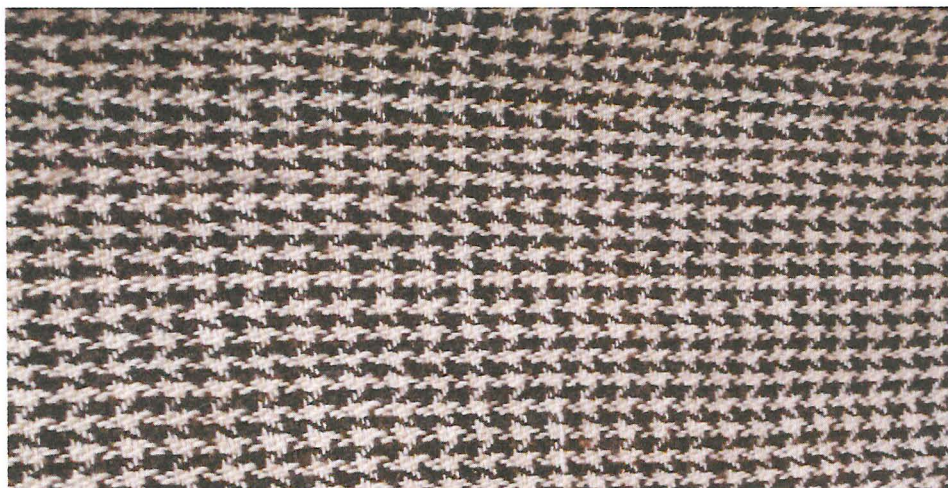
11. *Tela sarga con diseño de cuadrículas*, al "estilo escocés", década de 1980, hilos de lana de alpaca en colores blanco y marrón tejidos con telar de pedal, 3.67 x 0.58 m. Comunidad de Quishuara, Ayaviri, Puno (Código: 3.2012.10. Donación de Norma Meneses Tutaya). Hilos con torsión a la izquierda. La tela está cortada en los extremos. Se observa que los hilos de la trama se sobreponen a dos hilos de la urdimbre. Los motivos rectangulares se forman con hilos marrones, pero también se forman cuadrados pequeños con intersecciones de blanco y otros similares con marrón. El estilo de la tela se puede llamar escocés por imitar a las telas de ese país.



12. *Tela llana sarga con recuadros*, década de 1980, fibras de lana de oveja en colores blanco y negro tejidos con telar de pedal, 4.47 x 0.58 m. Comunidad de Quishuara, Ayaviri, Puno (Código: 3.2012.7. Donación de Norma Meneses Tutaya). La torsión de los hilos es en Z, el entramado forma motivos de recuadros de unos 6 x 6 cm. La tela está cortada en ambos extremos, el hilo oscuro solo es utilizado para crear los recuadros. El detalle de la unión entre los hilos negros y blancos determina un delineamiento en tramos diagonales, sea a la derecha o a la izquierda, jugando en contrapunto. La influencia del diseño puede estar en las telas escocesas del siglo XIX y XX.



13. *Tela sarga con cuadrículas*, 2009, hilos de lana de oveja tejidos en telar de pedales, 1.93 x 0.64 m. Cusco (Código: 4.2012.3). La torsión de los hilos es en Z. La urdimbre se compone de hilos negros o marrones combinados con hilos blancos; la trama igualmente consta de hilos oscuros y blancos. En este caso el entramado genera una división de pequeñas cuadrículas en las cuales hay doble hilo blanco o negro, dependiendo de cómo va la combinación.



14. Paulina Alfaro, *Tela sarga con diseño de cuadritos*, 2012, algodón con telar de cintura. Huamachuco, La Libertad. Para confeccionar esta tela también se usan cuatro lisos. El encuentro de urdimbre con la trama produce una secuencia de manchas negras y blancas irregulares. El motivo puede tener alguna relación orgánica como las hojas vegetales. Con estas telas se hacen faldas, polleras y sacos.

Referencias bibliográficas

ACEVEDO, Sara

- 1999 "Una visión andina del arte textil republicano / An Andean Vision of Republican Textiles Art". En: LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS, (Eds.), *Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles*. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu, pp. 731-801.

CASTILLO, Luis Jaime y Flora UGAS

- 1999 "El contexto y la tecnología de los textiles Mochica / The Context and Thecnology of Mochica Textiles". En: LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.), *Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles*. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu, pp. 235-252.

FUNG PINEDA, Rosa

- 1999 "Los encajes 'hechizados' de la cultura Chancay / The Witching Laces of the Chancay Culture". En: LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.), *Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles*. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu, pp. 253-570.

MANRIQUE, Elba

- 1999 "Tecnología textil en el Perú / Textile Technology in Peru". En: LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.), *Tejidos milenarios del*

Perú /Ancient Peruvian Textiles. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu, pp. 29-74.

LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.)

1999 *Tejidos milenarios del Perú /Ancient Peruvian Textiles*. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu.

RAVINES, Rogger (compilador)

1978 *Tecnología Andina*. Lima: IEP/ Instituto de investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas.

RAVINES, Rogger

1978 "Tintes y diseños textiles actuales de Cajamarca." En: RAVINES, Rogger (compilador), *Tecnología Andina*. Lima: IEP/ Instituto de investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, pp. 395-406.

ROEL MENDIZABAL, Pedro y Paola BORJA CHÁVEZ

2011 *Anaco de Camilaca, uso contemporáneo de un traje prehispánico*. Lima: Ministerio de Cultura.

ROWE, Ann P.

1978 "Prácticas textiles en el área del Cusco." En: RAVINES, Rogger (compilador) *Tecnología Andina*. Lima: IEP/ Instituto de investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, pp. 369-394.

ROWE, John Howland

1999 "Estandarización de las túnicas de tapiz Inca / Standardization in Inca Tapestry Tunics." En: LAVALLE, José Antonio de y Rosario de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.), *Tejidos milenarios del Perú /Ancient Peruvian Textiles*. Lima: Integra AFP, Wiese Aetna Compañía de Seguros, Colección Apu, pp. 571-628.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando

1978 "Los obrajes en el virreinato del Perú." En: R. Ravines, *Tecnología Andina*. Lima: IEP/ Instituto de investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, pp.347-367.

SILVERMAN, Gail

1994 *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Fondo Editorial BCRP.

SOLAR, María Elena del

2007 *La trama y la urdimbre. Textiles tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma / ICPNA.

SOLAR, María Elena

2007 "Tejidos tradicionales del Perú. Algunos apuntes en contextos de cambio." En: SOLAR, María Elena, *La trama y la urdimbre. Textiles tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 16-27.

Símbolos de poder, protección y fecundidad en la ornamentación de los muebles de embalaje de cuero coloniales y republicanos

Estela Angélica Miranda Castillo

De la corioplastía en el Perú no se ha tratado mucho y sobre embalajes de cuero apenas hay breves notas, como la de Luis Ramírez y Juan Merino para el catálogo de la exposición *La petaca peruana, realizada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana (1999)*, en el cual se esboza su devenir histórico y su iconografía; y el texto de la autora de este artículo, “Algunos alcances para el estudio de la artesanía en cuero”, en la revista *Escritura y pensamiento (2006)*, en el cual se plantea las bases para el estudio de los muebles de embalaje.

Este artículo se centra en una parte de los embalajes de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana —veinticuatro piezas: un arcón, doce baúles y once petacas, que corresponden al periodo virreinal y republicano— para determinar las características así como el valor histórico-artístico de estos objetos. Asimismo, para comprender el valor de estos embalajes forrados con cuero se hace referencia brevemente a la tradición de la corioplastía en España y de la historia de estos muebles en nuestro país.

Las descripciones de los muebles de embalaje de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana detallan los materiales que intervienen en la elaboración del mueble de embalaje, las técnicas y los motivos ornamentales. Esta investigación también presenta un estudio comparativo con piezas de otras colecciones que se encuentran en el país y en el extranjero, debido a que se ha apreciado que comparten semejanzas.

La metodología empleada para el desarrollo de la investigación fue sometida a los criterios histórico-críticos, llevándose a cabo la búsqueda y análisis de fuentes escritas y gráficas-volumétricas. Los instrumentos de investigación que se emplearon fueron los siguientes:

- a) Fichas de registro y catalogación
- b) Fichas de investigación documental
- c) Fichas de investigación bibliográfica
- d) Registro fotográfico de las piezas

Para el trabajo descriptivo e iconográfico se ha seguido el método de la iconología de E. Panosky (2008). Además, se realizó el estudio de los símbolos encontrados en los objetos artísticos, se ejecutó el estudio comparativo de los mismos y finalmente se procedió al análisis e interpretación de la información recopilada para hacer un estudio de enfoque estético-analítico.

Desarrollo histórico del mueble de embalaje: cofre y arca

El mobiliario de embalaje tiene una extensa trayectoria en la historia del arte. En el periodo antiguo con la cultura egipcia, en el clásico con la cultura grecorromana y en la Edad Media, en el que los cofres perduraron con la forma y las ensambladuras de los modelos antiguos. En el estilo románico, el ornamento de la cara principal representaba animales fantásticos inscritos en un círculo. En el siglo XVI se inicia la ornamentación de paneles y comienza a grabarse las armas del dueño entre los paneles, especialmente en las llamadas arcas de novia. Por su parte, durante el periodo medieval las arcas cambian de aspecto, transformándose en baúl asiento; y en el periodo barroco se opta por cubrirlos con cuero.

El arte de la corioplastía en España, especialmente en Córdoba, alcanzó gran esplendor desde la época del Califato Omeya (siglo X) y continuó siendo un material artístico de importancia durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes en 1502 dictaron ordenanzas para proteger y salvaguardar los intereses de los guadamacileros. Posteriormente, Carlos V mandó a publicar en 1529 otras ordenanzas (Ferrandis 1955: 5).

Trayectoria de la corioplastía en Perú

La corioplastía en el Perú se ha desarrollado en los periodos prehispánico, virreinal y republicano. Los españoles importaron un proceso de elaboración, sin embargo, como lo señala Zivana Meseldzic (1998), en la época prehispánica ya se había logrado realizar objetos con cuero, pues este material se utilizaba en la ejecución de diversos objetos y los pobladores del antiguo Perú tenían sus propias técnicas de curtido.

La utilidad que se le dio a la piel o cuero durante la etapa prehispánica fue, por ejemplo, para la realización de botes, con piel de lobos marinos, como lo menciona Bernabé Cobo (1956 [1653]: t. 91, 296); igualmente, en los instrumentos musicales se empleó para forrar antaras de cerámica, incluso se ha hallado un tambor forrado de cuero con diseños policromados sobre una armazón de tablillas atadas a dos aros de ramas delgadas¹. Otra muestra del uso de este mate-

1. Este instrumento musical pertenece a la colección del MNAHP, probablemente corresponda al Horizonte medio (S. VII-XII d.C.) y fue adquirido por el arqueólogo Julio C. Tello en el Valle de Huarmey, en 1934 (Falcón y Martínez 2008).

rial, es el penacho de cuero, como se demuestra en el hallazgo de un sacerdote guerrero² en el complejo arqueológico El Brujo realizado por el arqueólogo Régulo Franco (Huancas 2008).

Con la llegada de los españoles, se importaron técnicas asimiladas de los árabes, las cuales eran desconocidas por estas tierras, y objetos con diferentes formas y utilidades que contribuyeron a una variedad de artículos. Es necesario anotar que España, solo en casos excepcionales, permitía en sus colonias la curtición del cuero, y su preferencia era la piel de ganado mayor.

Durante los inicios de la etapa republicana se continuaron realizando productos de cuero, pero la demanda por estos fue disminuyendo paulatinamente; los motivos que identificaban estos objetos con la dinastía de los Habsburgo o Borbón fueron desplazados por temas costumbristas o motivos geométricos como triángulos, rombos o follajes.

Arcón, baúles y petacas del Museo Nacional de la Cultura Peruana

El Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), creado por iniciativa del antropólogo Luis E. Valcárcel en 1946, muestra en su colección el desarrollo de la cultura peruana mediante el estudio de la producción artística. Esta tarea se desarrolló con énfasis desde la creación en su seno del Instituto de Arte Peruano, dirigido por José Sabogal. En esta labor de recopilación de objetos de contenido artístico, en la cual se muestran las artes populares realizadas por el espíritu creador de nuestra población, fusión de contenidos prehispánico y español, se adquirieron objetos arcones, baúles y petacas.

Arcón

El arcón de código 51-89 (Figura 1), de cuero repujado, que posee la colección del MNCP, tiene en sus representaciones la flor de loto como follaje, perros cazadores y aves (Figura 1a); también tiene un escudo heráldico de un águila bicéfala coronada con un corazón en el centro (Figura 1b); Asimismo, en la tapa se observa una inscripción: "SOI DE MI SEÑORA DA. MARIA GABRIELA" (Figuras 1c y d). A los costados, el arcón presenta un macetero con flor de loto (Figura 1e), cerradura artísticamente trabajada, escuadras y bisagras de hierro (Figura 1f). La ornamentación que se muestra es, como en la mayoría de los casos, de especie vegetal, hecho muy frecuente, como se puede apreciar en la historia general del arte. La flor de loto³ es representada ya sea de frente o en perfil, forma campaniforme, sea hoja o capullo. El capullo de loto en el interior tiene cuatro hojas,

2. Enterrado con menos ornamentos que la Señora de Cao, sin embargo, hay elementos que refuerzan la importancia del personaje, como haber sido enterrado en medio de dos individuos y también el haberse encontrado casi a sus pies los restos de una adolescente que habría sido ahorcada para ser incluida en su entorno funerario.

3. Planta que ha figurado con mucha frecuencia desde el antiguo Egipto.

siendo representado en ocasiones alternadamente con la flor de loto o en permanente repetición. El águila bicéfala también fue representado por solicitud del cliente, ya que era considerado como símbolo heráldico y evoca el águila bicéfala de Carlos V, identificándose de esta manera con el reinado de la dinastía Habsburgo. También es importante mencionar que las águilas bicéfalas explayadas tenían la connotación de ser los guardianes de las entradas a los accesos, en este caso de los muebles de embalaje.



Figura 1: Arcón. Anónimo. Siglo XVII, inicios del siglo XVIII. Procedencia ignorada. Estructura de madera, cuero repujado e hierro forjado. Código: 51-89. Medidas: 47,8 cm. x 1,04 cm. x 51,2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Figura 1a: Perros, aves y flor de loto



Figura 1b: Águila bicéfala coronada.

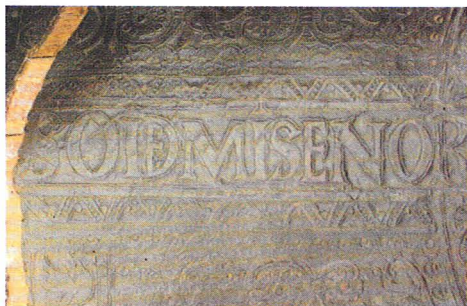


Figura 1c: "SOI DE MI SEÑORA".



Figura 1d: "DA. MARIA GABRIELA".



Figura 1e: Macetero con flor de loto.



Figura 1f: Bisagras y escuadras de hierro.

Baúl

El baúl encorvado (Figura 2) con la técnica del repujado como ornamentación (código 72-116) presenta motivos como la granada, que es de forma redondeada con una corola formada por tres hojas, ubicada en mayor formato en cada ángulo (Figura 2a), símbolo de la fecundidad o de la comunidad integrada. Entre el follaje se hallan picaflores, vizcachas y perros cazadores (Figura 2b). En el recuadro central se muestra el faisán (Figura 2c) como motivo principal, que simboliza la luz, el día y la vigilancia. En el cuerpo del baúl se repiten los mismos elementos (Figura 2d), pero en los laterales, donde están colocadas las



Figura 2: Baúl. Anónimo. Siglo XVII, inicios del siglo XVIII. Procedencia ignorada. Estructura de madera y cuero repujado, plateado, corlado y policromado, e hierro forjado. Código: 72-116. Medidas: 22,5 cm. x 60 cm. x 36 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

asas de hierro forjado, se encuentra un ave bicéfala, como guardián de lo interior, (Figura 2e). En la parte trasera se muestra el capullo de la flor de granado (Figura 2f).

El baúl aún posee la bocallave que tiene forma de venera (Figura 2g), las escuadras y las bisagras de hierro forjado. Asimismo, mantiene los colores verde, rojo bermellón y blanco, sobre pan de plata y corlado.



Figura 2a: Granada.

Estas escenas y motivos nos remiten a recordar las crónicas de Huamán Poma de Ayala, cuando se refiere al mes de marzo, mes de maduración de la tierra.

En esta escena se plasma este hecho en que las aves cogen del fruto maduro, mientras el perro y el faisán están como vigilantes, reforzado con la imagen del ave bicéfala y que además la identifica con el poder político vigente de ese momento, la dinastía Habsburgo.



Figura 2b: Tapa del baúl con ornamentos vegetales, picaflores, vizcachas y perros.



Figura 2c: Faisán.



Figura 2d: Faisán.

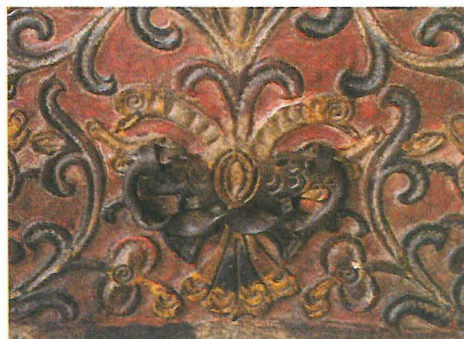


Figura 2e: Águila bicéfala explayada y asa.



Figura 2f: Capullo de flor de granado.



Figura 2g: Bocallave en forma de venera.

Petaca

La petaca de código 60-142 (Figura 3) presenta, en la superficie de la tapa, paneles divididos por líneas respunteadas con tiras de cuero y, en las esquinas, tiene triángulos de cuero a manera de refuerzo; el alto de la tapa y el cuerpo de la petaca tienen diseños calados que se encuentran fijados por el respunteado. En el frontal de la tapa se aprecia una serie de cinco flores inscrita en un cuadrado cruzado por una línea diagonal y horizontal (Figura 3a). Asimismo, la caja de la petaca muestra dos dragones mordiendo sus colas —ouroboros— en contrapuesto, enmarcados con motivos calados de vegetales (Figura 3b). Por la imagen predominante del ouroboros, el dueño de la petaca probablemente estuvo en favor del retorno incaico, pese a las acciones hispanas de impedirlo.



Figura 3: Petaca. Anónimo. Fines de siglo XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de madera y cuero, calado y cosido con tiras de cuero. Código: 60-142. Medidas: 31 cm. x 64 cm. x 38 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Figura 3a. Flores.



Figura 3b. Ouroboros.

Resistencia de íconos relacionados al mundo andino

La cultura andina de herencia panteísta y animista resistió las prohibiciones dictadas por el virrey Toledo y el virrey Jáuregui, como las ordenanzas sobre la enseñanza y doctrina de los indios, que prohíben la presencia de elementos expresamente andinos.

ORDENANZA I.- Que sigan la fe católica y dejen los ritos y supersticiones de su gentilidad.

Primeramente entiendan que han de creer en un Dios todopoderoso, y han de dejar y olvidar los ritos e ídolos que tenían por sus dioses y las adoraciones que hacían a piedras y al sol y a la luna, para las huacas y otra cualquier criatura, y que no han de hacer sacrificio, ni ofrecimiento como lo hacían a lo susodicho en tiempo de su infidelidad, y han de creer y guardar lo que en la doctrina se les enseña y predica, y cuando oyeren tocar la campana de la oración, se quiten los llautos y se hinquen de rodillas en el suelo, y recen el Ave María como hacen los cristianos (Toledo [1575-1580]: 250- 251).

La vigilancia de ciertas costumbres de los indios fue constante, inclusive cuando estaban participando en fiestas religiosas como el Corpus Christi:

Que cada parroquia el día del Corpus Christi saque su danza y andas y vayan en procesión y lo que ha de hacer el sacerdote.

Y que en las fiestas del Corpus Christi saquen sus andas y danzas en cada parroquia y vayan en procesión con su cruz y banderas y sus hermanos de la cofradía que los rije y el sacerdote con ellos examinando ante todas cosas las andas que llevan por que no lleven escondidos algunos ídolos como se les han hallado en otra ciudades y el sacerdote antes que salga les diga en su lengua la razón de aquella fiesta para que la entiendan y honren con la veneración que son obligados (Toledo 1986 [1575-1580]: 168).

Entre las ordenanzas dictadas por el virrey Jáuregui se establecieron algunas prohibiciones más, como leer los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Sin embargo, aquella cosmovisión andina perduró en los pobladores que se sentían aún entrelazados con las deidades que eran de reverencia para sus ancestros, y que aún en la actualidad se sigue evidenciando como lo señala Rosa María Josefa Nolte:

Las deidades del panteón andino tienen influencia en el desarrollo de diferentes aspectos de la naturaleza: agricultura y ganadería, fenómeno de la naturaleza: lluvias, sequías, etc... En orden de importancia podemos mencionar a los apus o wamanis, protectores principales de la ganadería, a pachamama, madre tierra, diosa de la fertilidad para la agricultura; los aukis o espíritus protectores; los mallkis o antepasados directos o los ancestros y gentiles que viven en pueblos organizados de manera similar a la del kaypacha. El Amaru es un ser movable que vive en las entrañas de los cerros y en los puquiales subterráneos desde donde sale y arrasa con los pueblos produciéndose un Pachacuti que no es más que el fin y el inicio de un nuevo ciclo (Nolte 1991: 70).

Frente al panteísmo religioso de los oriundos, la iglesia católica respondió con la persecución de aquellos que para su concepto practicaban la idolatría, siendo observables en aspectos ideológicos como artísticos. María del Carmen de la Fuente y otros acotan en referencia al tema:

La represión ejercida por el gobierno español en la producción artística, no solo se dio eliminando físicamente los objetos de arte que servían al culto, sino también eliminando temas de ornamentación, utilizados por los indígenas en sus objetos de arte. Así Toledo dio en 1580 ordenanzas que prohibían al indígena tejer las figuras que empleaban tradicionalmente y a partir de entonces se reemplazó estas figuras por el ave bicéfala y el caballo (De la Fuente et al 1992: 28).

De esta manera se explica que algunos animales fantásticos se incorporaran en la heráldica de los caciques, descendientes de la nobleza prehispánica, que poseían el derecho a usar escudos nobiliarios. Tal es el caso del águila bicéfala, símbolo de la dinastía Habsburgo. Sin embargo, en el mundo andino también se identificaba al águila bicéfala por medio de una leyenda, en la que la muestra como un ave que puede volar tan alto hasta ser capaz de llegar al sol sin quemarse (Lara 1999: 47). El águila bicéfala (*cuchucondor*) aparece representada en la heráldica colonial de los curacas y *qoyas*, como es el caso de *qoya* Cusi Chimbo, cuyo escudo de armas se mostró en la puerta principal de su palacio. Asimismo, se



Figura 4a: Águila bicéfala coronada. Baúl. Anónimo. Fines del siglo XVII o inicios del siglo XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de madera, cuero repujado e hierro forjado. Código: 60-139 Medidas: 14 cm. x 41 cm. x 28 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Figura 4b: Vista lateral.

tiene referencia de Titu Tupac Amaru, hijo legítimo de Tupac Amaru I, a quien Carlos V le dio escudo nobiliario con la presencia del águila real con dos cabezas coronadas (Flores Ochoa et al 1998: 211). En otros casos, según los autores, el Inca y la Coya son reemplazados por uno o dos animales fantásticos como el águila bicéfala y sobre sus cabezas aparecen flores y frutos de ají, franqueados por pájaros o monos de perfil (Flores Ochoa et al 1998: 212), como se aprecia en las Figuras 4a y b. En la Figura 4, en el baúl de código 60-139, se observa un claro ejemplo de un objeto que posiblemente fue encargado por algunos descendientes de las familias de la nobleza incaica que, si bien asimilaban costumbres occidentales, mantuvieron su esencia andina.

La representación de la flor de granado (Figura 2f), cuyo fruto tiene en el interior abundantes semillas (baúl de código 72-116), alude además de la fertilidad de la tierra, a la abundante población indígena que había en el territorio. La presencia del *amaru* en la ornamentación como un elemento apotropaico, fue reemplazada por el dragón, representado como ouroboros (Figura 3), manifestando el deseo de continuidad del pasado incaico.

Ese fiero *amaru* que en leyendas está sumergido en las lagunas o vigila desde un peñón en medio de las aguas, cedió, en otros relatos, su espacio al toro, animal llegado con la conquista e incorporado a la vida productiva y espiritual indígena (Instituto Nacional del Cultura 2009: 9).

El *amaru*, que fue tan importante en la cultura incaica y se mantuvo vigente de manera análoga representado en el dragón, el león y el toro (Figuras 5, 6 a y b,

y 7), sería figurado, en ocasiones, en el dragón con la lengua hacia fuera con remate de fuego o flores y después adaptado iconográficamente en el león con la lengua extendida hacia afuera con terminación de flores (Figura 6a), con el fin de mantener al *amaru* vigente tan importante en el hombre andino.



Figura 5: Petaca: aves y dragones afrontados. Anónimo. Inicios del S. XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de listones de madera, cuero calado. Código: 46- 81. Medidas: 39 cm. x 96 x 52 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.



Figura 6a: Baúl. Anónimo. Siglo XVII o inicios del siglo XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de madera, cuero repujado y hierro forjado. Código: 60- 139 Medidas: 14 cm. x 41cm. x 28 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.



Figura 6 b. Detalle de la lengua extendida del león con un remate de flor.



Figura 7. Petaca. Anónimo. Siglo XIX. Posiblemente Ayacucho. Estructura de listones de madera, forrado con cuero, calado y respunteado con tira de cuero Código: 1.93.12. Medidas: 35 cm. x 65cm. x 45. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda

Agradecimientos

Agradezco a los catedráticos Adela Pino Jordán y Luis Ramírez León y al artista tradicional, Pedro González Paucar por los aportes alcanzados, a Soledad Mujica Bayly quien durante su Dirección en el Museo Nacional de la Cultura Peruana motivo al estudio de las colecciones del museo, al director del Museo de

Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Luis Repetto Málaga, a la investigadora Martha Egan y a la curadora Bárbara Mauldin del Latin American Folk Art-Museum of International Folk Art, quienes brindaron las facilidades para conocer la colección de muebles de embalajes de cuero que poseen los museos que administran.

Referencias bibliográficas

COBO, Bernabé

1956 [1633] *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Tomo nonagésimo primero.

DE LA FUENTE, María del Carmen; NOLTE, María Josefa; REBAZA, Lucy y VILLEGAS, Roberto

1992 *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Arequipa: Allpa.

FALCÓN, Víctor y MARTÍNEZ, Rosa

2008 Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. *Anales del Museo de América* XVI: 9-27. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Madrid.

FERRANDIS TORRES, José

1955 *Cordobanes y guadamecés. Catálogo ilustrado de la Exposición*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.

FLORES OCHOA, Jorge; KUON ARCE, Elizabeth y SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto

1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

HUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

1615 *Nueva corónica y buen gobierno*. Publicación digital, Biblioteca Real de Dinamarca.

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?start=0&operator=and&field=body&q=cuero>

(Búsqueda realizada el 20 de junio de 2009).

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

2009 *Del amaru al toro*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

LARA, Jaime

1999 Cristo-Helios americano: la inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XXI, N° 74-75: 29- 48. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF.

MEZELDZIC PAVLICEK, Zivana

1998 *Pieles y Cueros del Perú Precolombino*. Lima: Sociedad Geográfica de Lima.

MIRANDA, Estela

- 2011 Embalajes de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Tesis para optar título de licenciada en Arte. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. UNMSM, Lima.
- 2006 Algunos alcances para el estudio de la artesanía en cuero. *Escritura y Pensamiento*. N° 19: 79-100, Vol. 19, Año IX, Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima.

NOLTE, Rosa María Josefa

- 1991 *Qellcay. Arte vida de Sarhua*. Lima: Comunidades campesinas andinas/Terra Nuova, Centro para el Voluntariado y la Cooperación Internacional.

PANOFSKY, Erwin

- 2008 [1939] *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.

RAMÍREZ LEÓN, Luis y MERINO, Juan

- 1999 *Exposición. La Petaca Peruana*. 18 de setiembre-30 de octubre. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

TOLEDO, Francisco de

- 1986 [1575-1580] *Disposiciones Gubernativas para el Virreinato del Perú*. Escuela de Estudios Americanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Publicación conmemorativa del Centenario del Descubrimiento de América. Sevilla.

El Museo Nacional de la Cultura Peruana y la legitimación del arte popular tradicional

María Eugenia Yllia Miranda

El Museo Nacional de la Cultura Peruana, fundado en 1946, es una de las instituciones más emblemáticas de nuestro medio. La historia de su edificio y de las colecciones que alberga revela los discursos que a inicios del siglo XX, en el marco del indigenismo oficial, se dieron en torno a la identificación de los valores nacionales del arte peruano, la legitimación del arte tradicional popular como género artístico y al establecimiento de la antropología como disciplina científica, indispensable para el estudio del hombre peruano.

A setenta años de su fundación, el presente ensayo indaga en los orígenes y etapas del museo, los intelectuales que modelaron sus objetivos, sus acervos, así como los proyectos y retos que a través de las décadas ha emprendido.

El horizonte arqueológico del museo

Aunque el Museo de la Cultura Peruana fue fundado en el año 1946, su historia se inicia en 1924, cuando en el marco de las celebraciones del Centenario de la Batalla de Ayacucho, el gobierno de Augusto B. Leguía compró el edificio recién construido y sus colecciones arqueológicas al acaudalado empresario azucarero Víctor Larco Herrera¹. La fachada, de inspiración Inca y Tiahuanaco², fue diseñada por el arquitecto de origen polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski (1887-1972) por encargo del coleccionista. Su singular apariencia da cuenta del especial momento de búsquedas de narrativas visuales y símbolos de lo peruano, valores que inicialmente fueron hallados en el pasado precolombino, cuyas formas se convirtieron en pautas estéticas para definir lo propio.

1. Con una extensión de 1,392 m² y un frente de 58 m.

2. Su singular aspecto estilístico, sin precedentes en nuestro medio, ha convertido al Museo en un hito del paisaje urbano limeño. Se le ha denominado indistintamente incaísta, neoinca, neoprehispánico, indigenista, estilo peruano aborigen (García Bryce 2003, Castrillón 2003, Gutiérrez 2003, Martuccelli 2006 y neoperuano Ramón 2014. (Yllia 2011).



Museo de Arqueología Peruana. c. 1930. Foto Abraham Guillén. Colección Museo Nacional de la Cultura Peruana.

El diseño de Malachowski adaptó un primer proyecto del arquitecto francés Claudio Sahut (1883-1932) realizado en 1921, que dejaba ver los monolitos de Aija de Recuay y el obelisco de Chavín, propuestos por el arqueólogo huarochirano Julio C. Tello, que por esos años estaba al frente del Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera. Sus descubrimientos en el valle de Casma y Áncash, le permitieron identificar a Chavín como la matriz de la cultura peruana, razón por la cual buscó que su estilo fuera replicado también en su fachada (Yllia 2011, Ramón 2014). Años después, el diseño de Malachowski reemplazó los elementos Chavín empleados por Sahut por otros de la cultura Tiahuanaco: el friso del personaje de la Puerta del Sol del templo de Acapana y un monolito; al igual que su colega, mantuvo la base con puertas y ventanas trapezoidales en estilo inca. El estilo arquitectónico inventado por Malachowski sintonizaba con los imaginarios Tiahuanaco e Inca del pasado peruano, imágenes que se reproducían y legitimaban a través de las publicaciones de la época, dejando de lado los nuevos descubrimientos de la disciplina arqueológica.

Una fotografía de la década de 1930 deja ver la poca relación que había entre el discurso arquitectónico y el museográfico. Si bien la idea de Tello no se materializó en su exterior, si se concretó en el relato de la exposición y en la manera de presentar el pasado. Tello, que asumió la dirección del museo en 1924 colocó en un espacio central de la escalera que está frente a la puerta de ingreso a la estela Raimondi Chavín, como eje simbólico central del pasado

precolombino flanqueado por los monolitos de Aija³ y vasijas Huari. La imagen deja ver además los relieves de la escalera ricamente decorados con motivos precolombinos geométricos y ondulantes de la cultura Nazca.

En ese tiempo, pensar el país significaba identificar lo más genuino de sus tradiciones artísticas, algo que inicialmente se halló en la mirada romántica del esplendor inca y el arte precolombino, como se advierte en el edificio. La arqueología y el descubrimiento del pasado fue el primer peldaño para construir el discurso de la identidad en el arte nacional. Poco tiempo después, esa búsqueda de originalidad se sustentaría en otros valores estéticos, que se encontraron en la cultura indígena contemporánea y en el arte tradicional popular.

Luis E. Valcárcel, el Museo Nacional y los inicios de la etnología en el país

La llegada de Luis Miguel Sánchez Cerro al gobierno en 1930 significó la incorporación del connotado historiador moqueguano Luis E. Valcárcel a la política cultural del país y con él, el ingreso de un nuevo paradigma en el enfoque de las ciencias sociales. Valcárcel, figura central del indigenismo cusqueño, desarrolló una vasta obra que transitó entre la arqueología, la historia y la etnología, disciplinas que él mismo ayudó a consolidar en nuestro medio. Su especial interés por las poblaciones indígenas y en particular del “drama del indio vivo”, lo hicieron consciente de que el estudio del pasado y el desarrollo de la arqueología como disciplina, no contribuía directamente al conocimiento ni la valoración del hombre mestizo e indígena contemporáneo, relegado por las élites criollas y las oligarquías capitalinas, realidad que se repetía incluso en las diversas regiones en donde las jerarquías sociales eran más que evidentes y el poder era ostentado por gamonales y *mistis*.

Al asumir la Dirección del Museo Bolivariano y poco después la del Museo Arqueológico, Valcárcel advirtió el discurso hegemónico y excluyente que se transmitía a través de la exhibición del pasado. Debido a ello, en 1931 propuso la creación de “un Museo Nacional único que reuniese todos los testimonios de la vida peruana desde la aparición del hombre hasta nuestros días, mostrando los vínculos existentes entre el pasado y el presente”. (Valcárcel 1981:263). Aunque su propuesta fue aprobada, no se hizo efectiva en la práctica, no obstante ese mismo año se crearon los institutos de Investigaciones Antropológicas e Históricas, dirigidos por Julio C. Tello y Emilio Gutiérrez de Quintanilla, y el Instituto Libre de Arte Peruano-IAP (Valcárcel 1981:264). Este último tenía como objetivo estudiar el arte de las culturas del Perú antiguo y propiciar todos los esfuerzos para la conservación de las artes populares. La labor del instituto en su primera etapa estaba más enfocada al estudio del arte del Perú antiguo, como se advierte en sus primeras publicaciones, los *Cuadernos del arte antiguo del*

3. Al respecto ver Ramón 2014, Yllia 2011.

Perú, el Muestrario del Arte Peruano Precolombino y Escultura Antigua del Perú, cabezas (Villegas 2006:21).

No es casual que el tema de las artes populares apareciera en los estatutos del IAP, pues desde fines de la primera década del siglo XX, las referencias a este tipo de obras comenzaron a circular en Lima, como lo atestiguan algunos artículos referidos a piezas de imaginería y otros géneros del arte ayacuchano⁴, en especial los mates burilados, cuya riqueza estética fue advertida por intelectuales como José Carlos Mariátegui y por artistas como Elena Izcue, José Sabogal y Antonino Espinoza Saldaña (Yllia 2014).

El IAP contó con la colaboración del pintor indigenista José Sabogal, cuyo interés por el arte popular se consolidó en su viaje a México en 1923, dos años después de la gran exposición de arte popular de ese país con motivo del primer aniversario de su Independencia. Sin duda, la presencia del Sabogal en el IAP fue fundamental en la concepción del futuro museo y la conformación de sus colecciones.

No se ha podido determinar con precisión la fecha en la que el Museo Nacional incorpora objetos de arte tradicional popular a sus acervos pero se sabe que en 1937, la pintora indigenista Alicia Bustamante viajó al interior del país en busca de piezas por encargo del gobierno para una exposición internacional (Arguedas 1958:148). Bustamante fue dueña de la primera colección privada de arte popular presentada a la sociedad limeña en la Peña Pancho Fierro (Carpio e Yllia 2003).

Otro acontecimiento importante que revela el lugar que comenzó a ocupar el arte popular en las esferas oficiales fue su incorporación en el Pabellón Peruano de la Exposición Internacional de París, Francia. Luis E. Valcárcel, a cargo del Departamento de Antropología del Museo Nacional, fue el encargado de preparar la selección de piezas de arte antiguo que lo integrarían. En la lista de objetos incorporó además mates burilados, alfombras y tapices, keros o vasos de madera, platería, cerámica pucareña, cerámicas shipibo-konibo y piezas que, en sus palabras, "sintetizaban la doble herencia del Perú convertida en una nueva creación artística salida de manos indias y mestizas"⁵.

La importancia del museo como espacio de investigación fue otra de las prioridades de la gestión de Valcárcel, razón por la cual creó en 1932 la *Revista del Museo Nacional*, cuya carátula fue realizada por José Sabogal. La publicación reunió contribuciones de temas lingüísticos, históricos, botánicos, geográficos, arqueológicos, entre otros tópicos que daban cuenta de los intereses de las nacientes disciplinas en nuestro medio. La revista permitió establecer redes

4. Ver: El arte en la industria. La caricatura escultórica de tipos populares en Ayacucho. *Variedades*, 463, 13 de enero de 1917. Sobre la temprana circulación de los mates burilados ver Yllia 2014.

5. El Museo Nacional y la Exposición de París, *Revista del Museo Nacional* n° 12, tomo VI. 1937, pp. 184-200.

de comunicación con investigadores y museos de Estados Unidos y Europa con quienes intercambiaba publicaciones⁶. Su importancia la convirtió tempranamente en una plataforma que contribuyó a consolidar el trabajo de investigadores peruanos y el desarrollo de las ciencias sociales, en especial la arqueología, la etnología, la lingüística y la antropología, que por esos años comenzaban a despegar en nuestro medio. En los años iniciales, además de Valcárcel publicaron artículos, Jorge Muelle, Eugenio Yacoleff, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Fortunato Herrera, Max Uhle Alfred Kroeber, entre otros destacados autores.

El Museo Nacional de la Cultura Peruana y la legitimación del arte popular en 1946

El Museo de la Cultura Peruana, aspira a descubrir en toda su grandeza, al personaje central de nuestra historia: el pueblo [1951]. (Valcárcel 2013: 498).

Esta frase pronunciada cinco años después de creado el museo por Luis E. Valcárcel resume su vocación hacia el conocimiento, valoración y difusión de las diversas manifestaciones de las poblaciones mestizas e indígenas que conformaban el país y que seguían siendo invisibles e ignoradas por la cultura oficial.

Con ese fin, el intelectual moqueguano creó el Museo Nacional de la Cultura Peruana por Decreto Supremo el 30 de marzo de 1946, siendo presidente de la República José Luis Bustamante y Rivero. Valcárcel acababa de ser nombrado Ministro de Educación Pública, cargo en el que permaneció por catorce meses, en los que logró hacer efectivos diversos proyectos. Un año antes en 1945, se expidió un Decreto Supremo que cancelaba la existencia del Museo Nacional y centralizaba las colecciones arqueológicas en el nuevo Museo Nacional de Antropología y Arqueología ubicado en Magdalena Vieja o Pueblo Libre⁷, que dirigía Julio C. Tello⁸.

La meta del Museo Nacional de la Cultura Peruana era “revelar la unidad del Perú a través de su historia, ofreciendo las pruebas objetivas de esa unidad. Al completar en una síntesis viva los aspectos parciales de la cultura peruana, el nuevo museo superaba los objetivos de los Museos Arqueológicos e Históricos, que exhibían separadamente los testimonios de la vida peruana correspondiente a la historia precolombina, el primero y a las épocas del dominio español y la República, el segundo”. La idea de Valcárcel era mostrar todo el proceso de la cultura peruana, poniendo énfasis en la época actual, cuya grandeza se podía ver en sus manifestaciones artísticas (Valcárcel 1946). Ello significó que el

6. Valcárcel la dirigió hasta el tomo 33.

7. El traslado de las colecciones se inició antes de la década de 1940 y fue paulatino.

8. Entre el 15 de febrero y el 30 de marzo de 1945 se trasladaron 43 512 objetos del Museo Nacional de la Avenida Alfonso Ugarte al Museo de Antropología y Arqueología del distrito de Pueblo Libre.

discurso museográfico del arte del Perú Antiguo y las piezas arqueológicas que exhibía el local de Alfonso Ugarte iban a ser reemplazados por objetos contemporáneos que representaran las vertientes que conforman el arte peruano actual y que desde la década anterior pugnaban por ser oficializadas e incorporadas en el universo cultural capitalino.

Para el desarrollo de sus actividades, el nuevo museo se valió de tres instancias: el Instituto Libre de Arte Peruano, que funcionaba desde 1931 en la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación Pública, el Instituto de Estudios Etnológicos⁹ y el Instituto de Estudios Históricos, estos dos últimos creados en 1945¹⁰ un año antes de fundarse el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

José Sabogal, el Instituto de Arte Peruano-IAP

A partir de 1946 Sabogal asumió oficialmente la dirección del IAP y tuvo como principal meta “revalorar las producciones estéticas genuinamente nuestras, cuyos rasgos milenarios se conservan en las obras de los artesanos serranos, costeños y selváticos”. (Valcárcel 1981:264). Junto a Sabogal trabajaron los pintores Julia Codesido, Teresa Carvallo, Camilo Blas, Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent, los dos últimos fueron los más comprometidos con el arte popular, como se puede ver en sus colecciones. Los miembros del instituto recorrieron el país para formar la colección más importante de arte popular, con piezas de imaginería de Cusco, mates burilados de Huanta y Huancayo; piedra de Huamanga, cerámica, retablos y cruces de Ayacucho, cerámica de Puno, así como platería y arte textil de distintas regiones del país, que por esos años se patrimonializaron, oficializaron y alcanzaron el carácter de “arte nacional”.

A través de los recorridos emprendidos por diversas regiones, los artistas identificaron centros de producción, géneros artísticos, técnicas y en algunos casos, a sus realizadores. Era un momento en que “las artes populares empezaban a decaer porque los agentes que impulsaron tradicionalmente su producción se debilitaban” (Arguedas 1956: 243), lo que convertía su trabajo en una “labor de rescate”. En su estudio, los miembros del IAP plasmaron en acuarelas, tintas y témperas los diversos objetos reunidos con la finalidad de “entender sus formas, colores y plasticidad; en síntesis, su lenguaje artístico”. (Villegas s/f). El fotógrafo cusqueño Abraham Guillén, trabajador del museo, contribuyó notablemente al desarrollo de los proyectos, acompañando los viajes, fotografiando los objetos y haciendo tempranos y valiosos registros etnográficos.

9. En ese mismo año, en la Universidad de San Marcos Luis E. Valcárcel inició la labor de formación de etnólogos profesionales y en 1948 asumió el cargo de Director del Instituto Indigenista Peruano.

10. Cuando se crean oficialmente estos institutos, el 30 de noviembre de 1945, estaban adscritos al Museo Nacional de Historia.

Valcárcel y Sabogal habían venido trabajando estrechamente en la idea de unificar el papel del museo hacia una perspectiva que involucre todos los periodos de la historia del Perú y no únicamente el arqueológico o el virreinal, sino en las manifestaciones que reflejaran su síntesis, dando paso al arte popular, cuya diversidad encarnaba el mestizaje que, según los indigenistas, definían nuestra verdadera personalidad artística como país (Yllia 2006, Villegas 2006).

El trabajo de los pintores indigenistas, con el apoyo de Valcárcel, fue fundamental y marcó sin duda una etapa de oro del coleccionismo del arte popular. En un sentido amplio, fueron ellos quienes esbozaron los primeros mapas de producción artística así como los curadores de las colecciones que ingresaron al museo. En 1949 el IAP publicó el libro *El toro en las artes populares del Perú*. Los textos de Sabogal sentaron las bases del estudio del arte tradicional y muchos de sus postulados se perciben hasta hoy cuando se aborda metodológicamente estos objetos.

El Instituto de Estudios Etnológicos

El otro brazo operativo del museo fue el Instituto de Estudios Etnológicos, establecido a iniciativa de Valcárcel en 1946 para el desarrollo de proyectos de investigación. Su creación reflejaba el espacio que la etnología como disciplina científica comenzó a alcanzar y las expectativas de su uso político en el ámbito educativo: “el etnólogo precede al maestro porque éste necesita que aquél le informe acerca del medio social en que va a actuar” (Valcárcel 1946:13). A diferencia de la arqueología, la etnología, buscaba develar la visión viva del Perú y el vínculo directo con las comunidades actuales de todo el Perú (Valcárcel 1981: 368).

El instituto tuvo como primer director a Jorge Muelle (1903-1974) un destacado arqueólogo y etnólogo peruano, discípulo de Max Uhle, Alfred Kroeber y Wendell Bennet que inició su aproximación a la arqueología como dibujante en el Museo de Arqueología Peruana junto a Julio C. Tello.

El primer gran proyecto en el que participó el Instituto fue realizado entre los años 1946 y 1947, en el Valle de Virú, a cargo de la Smithsonian Institution de Washington a través de los investigadores Haryy Tschopik, John Gillin y Allan Holmberg. El “Virú Valley Project”, considerado un modelo de investigación, mostró la importancia de la colaboración interdisciplinaria entre arqueólogos y geógrafos del Instituto de Investigaciones Andinas, el Museo de Historia Natural de Nueva York, el Field Museum de Chicago, las universidades de Columbia, Harvard y Yale y la Viking Fund. En esta etapa, considerada la edad de oro de la antropología, la influencia del culturalismo norteamericano se advertía en los diversos proyectos¹¹.

11. Participaron también Julio C. Tello y Jorge Muelle junto con un grupo de alumnos del recién creado Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, entre ellos Humberto Gheri, Mario Vásquez,

El proyecto resume el papel fundamental que cumplió el museo en el desarrollo de la etnología y la antropología. En 1958 pertenecían al instituto, además de José María Arguedas, los lingüistas José M.B Farfán y Jorge Lira, el etnólogo auxiliar Humberto Ghersi y como ayudante el pintor Aquiles Ralli. Desde 1958 hasta 1967 trabajó también como etnólogo auxiliar del Instituto, Emilio Mendizábal Lósack.

Al asumir Jorge Muelle la Dirección de Arqueología e Historia del Ministerio de Educación en 1953, José María Arguedas asumió el cargo de Director del Instituto Etnológico del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Por iniciativa de Luis E. Valcárcel, desde 1946 Arguedas tuvo a su cargo la jefatura de la Sección de Folklore del Ministerio de Educación Pública en donde dirigió trabajos de recopilación de cuentos, leyendas, mitos y otros relatos a través de la colaboración de maestros de distintas provincias del país (Valcárcel 1981:371). Se trataba de un archivo de 30 000 páginas de informes escritos por los maestros y profesores de educación que daban cuenta de los "aspectos de la cultura del país" (Rivera 2011:148).

Las primeras colecciones y exposiciones

Desde su creación, el Museo Nacional de la Cultura Peruana estableció un programa de exposiciones que daba cuenta de su campo de acción en torno a las artes tradicionales populares, usualmente organizadas por los miembros del IAP. En octubre de 1946 gracias a la Corporación Nacional de Turismo, el museo presentó la exposición de Arte Popular del Perú realizada con la colección de la Peña Pancho Fierro, organizada por Alicia Bustamante y Elvira Luza. Ese mismo año se abrió al público la colección de máscaras de Arturo Jiménez Borja, quien fue un asiduo colaborador del museo, como lo demuestra la gran exposición de mates burilados de su colección que presentó en 1948¹².

En 1948 el museo inauguró su sala de exposición permanente en la que planteaba el devenir del arte popular con una pequeña parte introductoria arqueológica y virreinal. Por ese tiempo la colección se estimaba en más de 500 piezas de todo el país. Dos años después la colección se estimaba en 1,557 piezas (Valcárcel 1981:370). Durante los primeros años, el museo exhibió el resultado de los proyectos del Instituto de Estudios Etnológicos. Con motivo del Primer Congreso de Peruanistas se presentaron las exposiciones de instrumentos musicales peruanos de Arturo Jiménez Borja¹³, los Urus de Taquile del Titicaca (1950)

José Matos y Rosalía Avalos, futura directora del museo. Del proyecto Virú surgieron los hallazgos por Wendell C. Bennet y Junius Bird en Gallinazo y Huaca Prieta (Valcárcel 1951:5).

12. Arturo Jiménez Borja publicó varios artículos en la Revista del Museo Nacional. Ese mismo año, el museo presentó la exposición de pintura virreinal del siglo XVI al XVIII restauradas por José Gutiérrez Infantas.

13. Arturo Jiménez Borja (1950-51). "Instrumentos musicales peruanos", en: Revista del Museo Nacional. Tomo XIX-XX. Lima, pp. 37-190



Exposición de keros de la colección José Orihuela Yábar organizada por el IAP. 1953. Foto Abraham Guillén. Archivo Fernando Brugué Valcárcel.

y la de Tupe de la cuenca del río Cañete, comunidad en donde se seguía hablando jaqi, kauke o jakaro, proyecto que desde 1948 dirigía José Matos Mar y en el que participó Rosalía Avalos, futura directora del museo. Estas últimas muestras fueron organizadas por Matos Mar, jefe de estudios del Instituto de Etnología y Arqueología en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, institución creada en 1946 por Valcárcel y que da cuenta de los estrechos nexos que existían entre estas dos instituciones.

De gran magnitud fue la exposición de Keros de la colección José Orihuela Yábar organizada por el IAP en 1953 y que fue complementada por acuarelas que reproducían sus diseños. Por ese tiempo también se presentó una exposición de textiles mochicas de Pacatnamú (Pacasmayo), una muestra etnológica de la comunidad de Huancayre (Huarochirí) y una sala de arte popular. La diversidad de las exposiciones revela la confluencia de intereses e iniciativas de los intelectuales vinculados a la institución.

La Amazonía no fue ajena al museo, en 1950 se presentó la exposición Vida amazónica, colección campos de Satipo de Jean Vellar¹⁴ y la Exposición Amazónica en 1952. Por esos años se incorpora la colección de Raúl de los Ríos, una de las más significativas y extensas de esta región, conformada por más de un millar de objetos diversos, recopilados entre los años 1955 y 1956. El conjunto inicialmente había sido exhibido en la Galería de Lima y donado por la Casa

14. Arturo Jiménez Borja (1950). "La sala de artes vernaculares del Museo Nacional de la Cultura Peruana", en: La Prensa. Lima, 17 de setiembre.

Grace y Cía al Instituto de Arte Contemporáneo y posteriormente cedidos al museo durante la gestión de Luis E. Valcárcel¹⁵.

Arte popular y folclore

El reconocimiento y valoración de los objetos de arte popular, no fue una labor exclusiva del ámbito peruano. Ya en 1949 existía una comisión de la UNESCO reunida en París para la protección y el desarrollo de las artes populares. En ella se estableció que “el arte popular abarca lo que en general se denomina arte primitivo, arte folklórico, arte regional, arte exótico, arte colonial, etc.”¹⁶ Esta definición realizada por Alfred Metraux en 1951, dejaba ver que el arte popular, reconocido también como folclore, no era una denominación clara y precisa.

Desde la creación del Museo Nacional de la Cultura en 1946, el Perú integró el Comité Interamericano de Folklore, creado por la IV Asamblea del Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA, celebrado en Caracas, Venezuela, que desde 1948 tuvo al museo como sede. Luis E. Valcárcel fue su presidente, Emilio Romero su vicepresidente, Jorge Muelle y Arturo Jiménez Borja, vocales y Francisco Izquierdo Ríos, Jefe de la Sección Folklore y Artes Populares. En reemplazo de Francisco Izquierdo y Emilio Romero fueron nombrados José María Arguedas y José Alfredo Hernández¹⁷.

A partir de 1953, el museo, a través del Instituto de Estudios Etnológicos, comenzó a publicar la revista *Folklore Americano* con el subsidio del Ministerio de Educación, logrando hacerlo hasta 1972¹⁸. Además de los investigadores mencionados colaboraron en la revista Mildred Merino de Zela, Efraín Morote Best, José María B. Farfán, Josafat Roel Pineda, Rogger Ravines, Stefano Varese, Luis E. Valcárcel, John V. Murra, Sergio Quijada Jara, entre otros. La creación de la revista y la presencia de diversos investigadores daba cuenta del alcance que el folclore, presentado como una rama de las “ciencias antropológicas”, tenía en el ámbito nacional y regional, en especial entre los países de Brasil, México, Chile, Argentina, Estados Unidos y Venezuela.

El folclore se orientaba al rescate de la música, los relatos orales y en especial las peculiaridades de los pueblos, descritas como tradición, es decir, la muestra aún vigente de un periodo anterior de la cultura (Roel 2000:77). En este marco

15. Archivo Valcárcel, 1956.

16. Metraux, Alfred. La Unesco y las artes populares. *Boletín indigenista, órgano del Instituto Indigenista Interamericano*, vol. XL N° 1, México, marzo de 1951 (Mendizábal 2003:21,42).

17. El Estado Peruano designó al Comité un subsidio vigente desde 1952. *Revista Folklore Americano*, año 1 n°1, 1953. En 1963 participan como miembros Jorge Muelle y Emilio Mendizábal Lósack en calidad de reemplazo de José María Arguedas [1963]. En 1966 lo integran además Josafat Roel y Arturo Jiménez Borja. En 1970 sigue de director Luis E. Valcárcel y como editora Rosalía Avalos.

18. La asignación que recibía anualmente por parte del Ministerio de Educación deja de ser regular en 1967, debido a ello el número 15 recién aparece en 1969, con tres años de retraso y gracias a la ayuda de México. Folder s/n, Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Ministerio de Cultura.

se encontraban también las piezas de arte popular, que si bien los artistas indigenistas comenzaron a recopilar, su aproximación fue más enfocada a la identificación de sus valores estéticos y no tanto al papel que cumplía en la sociedad andina. Por consiguiente, el mayor aporte al estudio del arte tradicional popular no lo hacen exactamente los pintores indigenistas, sino dos importantes folkloristas vinculados al museo y miembros del Instituto de Estudios Etnológicos, cuya amplia visión permitió advertir, casi simultáneamente en la década del cincuenta, el simbolismo y trascendencia que había detrás de estos objetos: Emilio Mendizábal Lósack y José María Arguedas.

En 1957, Emilio Mendizábal Lósack publicó en la revista *Folklore Americano* “Una contribución al estudio del arte tradicional peruano”¹⁹, un ensayo que transita entre el estudio antropológico y la historia del arte²⁰ en el que esboza una aproximación histórica al arte tradicional y en el que tempranamente, problematiza las nociones de artesanía y arte popular. Posteriormente en 1964, publicaría “La difusión, aculturación e interpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas” en donde hace un exhaustivo análisis formal e iconográfico del origen de este género artístico, identificando los elementos simbólicos occidentales y el aporte local en su configuración.

Por su parte, José María Arguedas publicó en 1958 “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” en el tomo XXVII de la *Revista del Museo Nacional*, en el que hace una importante contribución al estudio del arte popular ayacuchano y las raíces culturales del ámbito en que se originan. Tanto Arguedas como Mendizábal indagan en los contextos de producción de estos objetos, las relaciones que se producen en torno a ellos, la transformación y continuidad de las formas y los cambios producidos por el ingreso del capitalismo. No es gratuito que ambos investigadores mencionen no solo las obras sino también a sus productores y difundan el nombre del retablista ayacuchano Joaquín López Antay a quien Arguedas denomina “escúltor”.

Tampoco es casual que sus intereses estuvieran dedicados a las zonas de Cusco y Ayacucho, dos centros de producción que encarnaban la noción del mestizos según los dos investigadores. Cabe destacar que en ciudades como Cusco, de donde provenía Mendizábal, el folklore aspiraba a consolidarse como una disciplina científica gracias a aportes valiosos como los de Efraín Morote Best (Roel 2000: 80-81).

Esto deja claro que los primeros estudios del arte popular formaron parte del rubro del folklore, un ámbito de la disciplina antropológica que por esos años también luchaba por consolidarse. La ambigüedad de ambas definiciones

19. *Folklore americano*, n° 5, pp. 74-139.

20. Emilio Mendizábal dictaba la cátedra de Historia del Arte Universal en la Escuela de Bellas Artes del Cuzco, como señala en la introducción de su artículo.

complejizaba aún más su aproximación a este conjunto de objetos. Fue el mismo Mendizábal quien en 1958 indicó que el término popular no podía ser utilizado como sinónimo de folklórico en cuanto a artes gráficas y plásticas se refiere. Es más, la misma designación de arte folklórico debía ser rechazada para designar una plástica y un arte del diseño-no-eruditos, pues el folklore abarca únicamente la literatura oral, la música y las danzas anónimas y de dominio colectivo (Mendizábal 2003:22). Mendizábal abogó por el uso del término arte tradicional en lugar al de arte popular.

Rosalía Ávalos y los retos de la academización de la antropología

Luego de la salida de Luis E. Valcárcel en 1964 y tras dos breves periodos como directores de Alberto Escobar (1965) y José María Arguedas (1966), Rosalía Ávalos asumió la dirección del museo y permaneció en ese cargo hasta 1992. Ex alumna y discípula de Valcárcel, Ávalos integró las primeras promociones del Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, creado en 1946, con el que Valcárcel y el museo había establecido “vínculos muy cercanos de colaboración y mutua lealtad” (Valcárcel 1981: 384).

Los primeros años de la gestión coincidieron con el inicio del gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), en el que la antropología, siempre en el marco culturalista, “vivía un romance breve y compartido con la sociología y el indio dejó de llamarse así y pasó a ser campesino” (Degregori y Sandoval 2007:33). En ese contexto, el estudio de las comunidades campesinas comenzaba a ser tema de interés de las nuevas generaciones formadas en las aulas universitarias. Por esos años, en 1971, la Casa de la Cultura se convierte en Instituto Nacional de Cultura.

Le correspondió a la nueva directora un periodo de cambios propios del afianzamiento y academización de la disciplina que se hicieron visibles en el museo. Uno de ellos fue la lenta desactivación del IAP, cuyos miembros más importantes habían fallecido y su labor difícilmente pudo ser reemplazada. Luisa Castañeda fue la última integrante del IAP desde 1957, luego de la muerte de José Sabogal, por lo que el IAP funcionó oficialmente hasta 1973, fecha en la que, según la nueva estructura del museo, ella pasó a ocupar el cargo de investigadora (Villegas 2006:32). Por esos tiempos se incorpora al museo la artista plástica Rosa Noriega de Saco quien, al igual que Castañeda, continuó plasmando en acuarelas y témperas algunas piezas o motivos iconográficos de la colección que eran usados como soportes museográficos, como las que hicieron para la exposición de mates peruanos presentados en el museo en 1970. Por ese mismo tiempo se dio inicio a la investigación del traje peruano, uno de los últimos proyectos de esta gestión a cargo de Castañeda que de alguna manera continuaba con la línea iniciada por los pintores indigenistas miembros del IAP. Producto de este esfuerzo se publicó el libro *Vestido tradicional del Perú* en 1981 que contenía una gran cantidad de acuarelas hechas por Castañeda. En esta investigación se privilegió la parte formal del

vestido, destacando su trayectoria y sus particularidades regionales. Metodológicamente, esta aproximación distaba mucho de los nuevos abordajes a la cultura peruana que se valían de trabajos de campo y la investigación documental.

El horizonte desarrollado por Ávalos desde el museo, tuvo como meta el conocimiento del Perú a través de la investigación enfocada principalmente a develar el proceso cultural de los Andes centrales, tarea que difundió a través de la *Revista del Museo Nacional*²¹, por este tiempo reconocida como la mejor de habla hispana en su género. A través de ella el museo contribuyó activamente al desarrollo de la arqueología peruana y a la difusión de las investigaciones más importantes de nuestra realidad en el campo de las ciencias sociales, en los campos de la etnología, etnohistoria, lingüística y antropología física. La revista permitió a los investigadores peruanos integrarse a la comunidad científica internacional. A fines de la década de 1960 el museo fue un espacio donde se consolidó la etnohistoria a través de la revista, logrando contribuciones de María Rostworowski, que por esos años era investigadora de planta, Franklin Pease, Fernando Fuenzalida, John Murra, Heraclio Bonilla, Rogger Ravines, entre otros, que incorporaron el análisis de los datos de los documentos administrativos y judiciales de los siglos XVI y XVII que ofrecían nuevas interpretaciones.

El estudio del arte popular encerraba grandes complejidades que se pusieron en evidencia en este periodo, pues su definición seguía siendo imprecisa y por consiguiente su aproximación desde la antropología, problemática. Después de los trabajos realizados por los pintores indigenistas, Arturo Jiménez Borja y los aportes de José María Arguedas y Emilio Mendizábal Lósack, en el museo no hubo investigaciones que desde la etnología o antropología abordara el estudio del arte popular.

Consideramos que uno de los hechos quizá cuestionables desde las ciencias sociales en ese momento fue que el coleccionismo involucró la intervención directa de los artistas indigenistas en la modificación de algunas formas expresivas, por lo que autores como Stastny señalan que en algunos géneros artísticos como el retablo se pueden identificar deformaciones “cultistas” (Stastny 1981:89). En ese sentido, la búsqueda de los valores auténticos del hombre andino realizada por los antropólogos, generaba desencuentros con sus descubridores y colecciones, ya que directa o indirectamente habían sido transformados. Esto, visto desde la antropología, significaba una interferencia en el natural desarrollo de la cultura, algo que contravenía a la ansiada objetividad de la disciplina, que ya, desde otros ámbitos, resentía “los métodos poco científicos y fidedignos de recopilación de la información de los relatos y narraciones por los folkloristas”, así como “el uso de mayores licencias literarias, un lenguaje testimonial y un abundante uso de la metáfora” (Romero 2008:90).

21. Durante este tiempo, la colección más significativa que se incorporó al Museo fue la de Alfonsina Barrionuevo.

En la década de 1970, a pesar de que el término folklóre tenía vigencia en espacios oficiales, perdió el interés de la capa intelectual y quedó con un estatus peyorativo (Roel 2000:88-89), suerte que también corrieron las artes populares, que comenzaron a ser consideradas indistintamente como artesanías. Los intereses se volcaron a otros aspectos de la cultura peruana como la migración y sus consecuencias, tema liderado por José Matos Mar que alcanzó importante interés por las nuevas generaciones²².

El Estado Peruano y las artesanías y el museo

El reconocimiento del potencial económico de las artes populares, con la denominación de artesanías, abrió nuevos espacios de difusión y distribución de estos objetos fuera del museo. Durante ese tiempo, fue poca la atención que los etnólogos o antropólogos vinculados al museo le dieron a este tipo de objetos. Su naturaleza compleja y diversa, como piezas que transitaban entre la artesanía, el arte y el folklóre, dificultó más su estudio y fue concebida como cultura material, inserta en un marco más general. En este sentido, como señala Roel (2008), "mientras se convertían en temas académicos, los estudios de folklóre ganaban densidad al ritmo que imperceptiblemente perdían terreno" (Roel 2000:87). Esta realidad se percibió directamente en el arte popular, que luego de los trabajos de Arguedas y Mendizábal, no alcanzó a producir investigaciones de la misma dimensión hasta décadas después, en que fue asumido por la historia del arte.

Este vacío permitió que el interés del Estado Peruano por el desarrollo artesanal como actividad productiva, en especial en el primer gobierno de Belaunde y en el de Velasco Alvarado, alcanzara espacios como la Feria Internacional del Pacífico, en donde la Dirección de Educación Técnica del Ministerio de Educación Pública invitó a Alicia Bustamante a organizar una exposición en 1966²³.

Las exposiciones y publicaciones realizadas en torno a este tipo de manifestaciones no parten del Museo Nacional de la Cultura Peruana. En 1968 fue el Museo de Arte de Lima el que presentó la exposición *La artesanía del Perú y sus orígenes* a cargo del historiador de arte Francisco Stastny; y un año después la recién creada Asociación Nacional de Artesanos realizó la Primera y la Segunda Bienal Nacional de Artesanías (1967 y 1969) también en el Museo de Arte de Lima (Oliva y Millones 1986).

Aunque desde la década del cuarenta y gracias al trabajo de los artistas indígenas, el arte popular fue elevado a la categoría de arte nacional, la partici-

22. El último proyecto de investigación realizado en el museo en la gestión de Ávalos fue *Los danzaq*, publicado en 1990 por la antropóloga Lucy Núñez Rebaza, en donde se aborda el despliegue de los danzantes de tijera en la ciudad de Lima en la década de 1950, tema que José María Arguedas había iniciado algunas décadas atrás.

23. En 1962 el artista John Davis abre el Art Center con una sala de exposición venta de arte popular y pocos años después se abre el Museo Jorge Thomas.

pación del Estado en su difusión y la visión económica que tenía sobre estas manifestaciones, a las que reconocía como artesanías, devino en una nueva problemática en torno a su producción y masificación (Sabogal Wiese 1981, Lauer 1982). La intención del gobierno de convertir el sector artesanal en un campo productivo se advierte con la presencia del Cuerpo de Paz de los Estados Unidos de Norteamérica como parte del programa bilateral Alianza para el Progreso, proyecto que tenía como meta formar y mejorar los estándares de calidad de los objetos con el fin de mejorar su exportación al extranjero. La demanda internacional de artesanías propicia la creación en 1965 de Artesanías del Perú, primer organismo paraestatal encargado de la promoción y venta de las artesanías que en 1972 se convirtió en Empresa Pública Peruana de Promoción Artesanal EPPA PERÚ (Rengifo 1989:90). Se crea también la Subdirección de Servicios a la Artesanía como parte del Ministerio de Industria, Turismo, Integración y Negociaciones Comerciales Internacionales MITINCI, que define las artesanías como una actividad económica productiva y en 1985 se crea la Ley de Promoción Artesanal (Wood 2005).

Fuera del ámbito del Museo Nacional de la Cultura Peruana, el estado patrocinó su producción y distribución, con métodos cuestionados por investigadores como Arguedas (1962) quien denunciaba su burda transformación y el poco interés por el conocimiento más profundo de sus productores y el fortalecimiento de sus valores culturales. El término de artesanía se extendió irremediablemente a la diversidad de objetos que antes habían alcanzado el estatus de arte popular. Ejemplo de ello es la gran polémica de 1976 que sucedió a la entrega del Premio de Cultura a Joaquín López Antay, a quien se quiso tildar de artesano, dejando de lado las particularidades de su producción, el oficio, la naturaleza y la calidad de sus obras²⁴.

La gran excepción en este tiempo sería el papel que cumplió José Sabogal Wiese, quien publicó diversos artículos dedicados a la investigación y definición del artesano y el artista y también fue crítico respecto a la política artesanal y a los riesgos que producía su sentido mercantilista (Sabogal Wiese [1981] 1989:91).

La editorial del tomo XLV de la *Revista del Museo Nacional* de alguna manera da a conocer la postura que tenía el Museo Nacional de la Cultura Peruana frente a esta complejidad:

querer definir el arte popular, tradicional, las artesanías, el arte folk o primitivo nos remite a consideraciones de orden antropológico y estético, sobre las que es difícil lograr consenso. Los mitos científicos que contribuyeron a formular los juicios sobre los habitantes de la América prehispánica determinaron de hecho la valoración de su cultura material (Revista del Museo Nacional 1981:5-11).

24. El cuestionamiento del término arte popular es un tema de debate que requiere otro espacio. Al respecto ver Borea y Germaná (2008).

El museo como institución no fue ajeno al debate en torno a la definición de la naturaleza de los objetos del arte que custodiaba, dejando en claro que “lo importante es el carácter artístico de una obra y que desde el punto de vista antropológico no hay artes mayores ni menores. Y que ninguna clasificación debe llevar una carga peyorativa” (1981:8).

En ese mismo texto, el museo a cargo de Rosalía Ávalos redefine sus objetivos como institución y reafirma la continuación de los valores y la razón de ser que propiciaron su creación a cargo de Luis E. Valcárcel:

Uno de los objetivos del Museo Nacional de la Cultura Peruana es presentar de modo coherente el desarrollo seguido por nuestra cultura desde sus orígenes hasta nuestros días, de definir los rasgos de nuestra identidad cultural y de conservar los materiales que constituyen hitos y símbolos a lo largo de los hasta ahora precisados quince milenios de nuestro proceso histórico -vale decir de los tiempos prehispánicos a los republicanos- en colecciones que sean producto de investigaciones sistemáticas y no del afán vehemente del coleccionista, es decir incidir en el aspecto fundamental de la investigación antropológica, requisito *sine qua non* de un museo de esta índole (1981:10).

La salida de Rosalía Ávalos marcó el fin de la estrecha relación entre el museo y la disciplina antropológica.

Sara Acevedo, el arte tradicional popular desde la Historia del Arte

Un nuevo enfoque de gestión otorgó al museo la historiadora de arte y museóloga Sara Acevedo, quien asumió la dirección en el año 1992. Hasta ese tiempo, las aproximaciones que se habían dado a las colecciones provenían desde las artes plásticas -como fue en sus inicios- o desde la etnología, antropología o folklore, disciplinas que plantearon valiosos análisis a fines de la década del cincuenta pero que, por razones metodológicas, no tuvieron continuidad.

La experiencia de Acevedo en el arte popular se había iniciado a fines de la década de 1970 en el entonces Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que dirigía el reconocido historiador del arte e investigador Francisco Stastny. En ese espacio trabajó con importantes colecciones como las de Alicia y Celia Bustamante, Pablo Macera, entre otras de significativo valor simbólico y estético. Su experiencia en el estudio de estas manifestaciones se enriqueció al ejercer la cátedra del curso de Arte Popular y el Seminario de Arte Peruano en la Escuela de Arte de la UNMSM, que dicta hasta la actualidad. Se trata de un nuevo enfoque de gestión en el que se hace presente la historia del arte: una nueva disciplina que tiene al arte popular como a uno de sus principales objetos de estudio y que hasta la actualidad es un importante derrotero entre los investigadores.

En 1993 el museo se reinaugura con la exposición itinerante *Artesanías andinas* organizada por la Comisión Ecuatoriana del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello-IADAP y la exposición temporal *Textil peruano*. Ambas muestras significaron el comienzo de una gestión que iba a enfocar su interés en dar a conocer la diversidad de las colecciones del museo.

Por esos años, en el primer piso se implementan las dos exposiciones permanentes de Arte Popular: *Antecedentes*, en la que se presentaba una síntesis del devenir del arte popular, desde las épocas precolombina, virreinal y republicana, terminando en la producción actual; y en la segunda sala temporal que se inauguró en el ala izquierda del primer piso, *Regiones y funciones*, en donde se identifican los principales focos regionales del desarrollo artístico y el simbolismo y el uso funcional de las piezas.

Con Acevedo se dio inicio a una política de exposiciones temporales en las que se explota el potencial de las colecciones, se identifican géneros y también a sus autores. En 1994 inaugura una importante serie denominada *El artista popular y su obra*, en la que se presentan a los artistas *Sixto Seguil y la tradición del mate burilado*, *Máximo Laura y el arte textil*, *Pompeyo y Carmelón Berrocal y las artes de Sarhua*, esta última junto a *Los bora y la fiesta del Pijuayo*; marcando el inicio de un periodo de colaboración con el Seminario de Historia Rural Andina, dirigido por el destacado historiador Pablo Macera. Del mismo modo se dedican exhibiciones a la obra de Leoncio Tineo, Florentino Jiménez, Hilario Mendivil, Joaquín López Antay, Jesús Urbano Rojas, Mariano Inés Flores, Antonio Prada, Abraham Guillén y Arturo Jiménez Borja

En colaboración con otras disciplinas, se presenta exposiciones de temas como las fiestas de las cruces, Taita Shanti, el Son de los Diablos, Domingo de Ramos, el Señor de los Milagros, Semana Santa y la Mamacha Carmen. Otros temas importantes presentados en sus salas fueron el vestido tradicional en la Sierra de Lima, la tradición alfarera de Huarochirí, el tejido cusqueño, la petaca peruana, la cerámica de la cuenca del Ucayali, el juguete tradicional y popular peruano, los símbolos patrios en el arte popular, la indumentaria pintada de la Amazonía, mates de Cochas, el algodón y las tradiciones del norte; tejidos de Huancavelica; arpilleras de Pamplona, entre otros.

El año 1996 Acevedo inició el Concurso Nacional de T'anta Wawas, una manifestación que se realiza en la festividad de todos los santos el primero del mes de noviembre, que convocó a productores de todo el país. El éxito del evento y la expectativa por parte de los panaderos propició que se repitiera en los años siguientes, alcanzando gran impacto e institucionalizándose hasta la actualidad.

Durante este tiempo también se desarrollaron talleres de conservación y seminarios, como el Seminario de arte popular y educación (1998), que convo-

caron a especialistas como Lupe Camino y Roberto Villegas, así como cursos de cerámica con José Luis Yamunaqué, mates con Sixto Seguil, entre otros.

El arte popular vuelve a adquirir protagonismo en la gestión de Acevedo, gracias al vínculo que estableció con la Escuela Académico Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ya que su personal estaba conformado por egresados de esta especialidad. Entre ellos destaca la participación de Patricia Victorio Cánovas, Kelly Carpio Ochoa, Luis Ramírez León, Gabriela Germaná, Silvana Vargas Machuca, Sirley Ríos, Estela Miranda, entre otros historiadores de esta casa de estudios.

Gladys Róquez, la antropología, el arte y la patrimonialización de la cultura inmaterial

La creación de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú contemporáneo por el Instituto Nacional de Cultura²⁵ marcó un nuevo momento para el Museo Nacional de la Cultura Peruana que pasó a formar parte de su estructura orgánica, junto con la recién creada Sub Dirección de Registro Etnográfico. Los lineamientos de la DREPCPC, realizados por la antropóloga Gladys Róquez, fijaban como sus objetivos la "identificación, registro, conservación y difusión del patrimonio cultural vivo", nociones planteadas en un contexto en el que los términos "patrimonio vivo", "patrimonio tradicional" y "patrimonio inmaterial" eran equivalentes y aún debatidos por sus implicancias. Con Róquez a la cabeza de la dirección del museo, se incorporó el trabajo interdisciplinario en el abordaje de los temas. La experiencia de Róquez como investigadora en proyectos de desarrollo rural en distintos sectores agrarios permitió que la DREPCPC se enfocara a restablecer la investigación y la presencia de las culturas tradicionales en sus diversas manifestaciones. El enfoque de la DREPCPC también le dio un nuevo giro al proyecto *Qhapaq Ñan* que introdujo el «componente etnográfico» y la perspectiva etnológica del estudio de la cultura ya que la importancia de la arqueología era hegemónica. La presencia de antropólogos en los distintos límites del *Qhapaq Ñan*, supuso en una primera instancia la identificación y registro de las poblaciones situadas a lo largo del camino y de sus manifestaciones culturales, bajo el título de «Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Nan» y dio como resultado el inicio de un importante archivo fotográfico y digital.

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, aprobada por la Convención de la UNESCO, suscrita también por el Perú, abarcaba "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comu-

25. La dirección estaba conformada por la Sub Dirección de Registro Etnográfico, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, la Casa Museo José Carlos Mariátegui y el Fondo Bibliográfico de la Cultura Peruana.

nidades reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”²⁶. Ello, desde una visión contemporánea, buscó normalizar y establecer las “medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización y transmisión de este patrimonio en sus distintos aspectos” (Lloréns 2006:7).

Róquez hizo la primera normativa para el reconocimiento de las manifestaciones culturales tradicionales como Patrimonio Cultural de la Nación y para el reconocimiento de sus creadores, gestores y personalidades meritorias de la cultura peruana. Entre sus lineamientos figuran los reconocimientos a los saberes y prácticas tradicionales, los objetos y creaciones artísticas, los espacios simbólicos y de representación, las diversas manifestaciones de música y danza, así como el inicio de los reconocimientos de danzas como la Huaylía, la Huaconda de Mito, la Danza de los Negritos, la Festividad del Qoyllur Ritti, La Fiesta de la Virgen de de la Candelaria, entre otras. En ese marco de acción, pero para el ámbito internacional, se elaboró el expediente de la candidatura de Taquile ante la UNESCO, el primer reconocimiento como patrimonio inmaterial de la humanidad. Para esta labor se contó con el valioso equipo de antropólogos, conformado por Juan José García, Pedro Roel y Lorena Monsalve.

En el marco de la DRECPC, el Museo Nacional de la Cultura Peruana cumplió con el papel de divulgar el patrimonio inmaterial, su conservación y salvaguarda así como a la continuación de la investigación desde la perspectiva de la creación artística y su relación con los grupos creadores y su significado para la cultura del país y la promoción y difusión de este patrimonio.

Otra de las labores que continuó por esos años fue la optimización del registro de la colección a través de su digitalización, gracias al valioso trabajo del equipo de historiadores del arte del museo conformado por Luis Ramírez, Silvana Vargas Machuca, Sirley Ríos, Fernando Villegas, Estela Miranda y Vilma Real. Igualmente en este sentido, en convenio con la el Instituto de Música Tradicional de la PUCP, bajo la dirección de Raúl Romero, se realizó la digitalización de los archivos de música tradicional registrada por el Instituto de Estudios Etnológicos, en razón de su mejor preservación, fidelidad de sonido y para los futuros estudios y difusión de esta valiosísima colección.

En el ámbito expositivo, las exposiciones del museo fueron enriquecidas con imágenes fotográficas para contextualizar las piezas con el medio y la gente que las producía, en una visión más etnográfica. En la sala dedicada a la Amazonía se incorporó fotografías de miembros de los pueblos indígenas y otras de artistas y creadores andinos.

26. Declaratoria sobre la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial aprobada por la UNESCO el año 2003.

La primera muestra de envergadura realizada en el museo fue la de «*Sonidos de viento y percusión. Instrumentos Musicales tradicionales andinos y amazónicos*» realizada bajo la curaduría de Sirley Ríos el año 2004. En ella se expuso la mayor colección de instrumentos tradicionales registrados hasta hoy que presentaban la milenaria expresión musical de nuestro país, la muestra se complementó con un CD.

Otro de los proyectos importantes fue la investigación y difusión del archivo y las acuarelas del Instituto de Arte Peruano con la exposición *Visión de país: el mestizaje en el arte. José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931-1956)*, presentada el 2005, resultado de una exhaustiva investigación del archivo de acuarelas del IAP, un valioso material inédito hasta el momento. La investigación y curaduría, a cargo del historiador de arte Fernando Villegas, rescata la labor de los artistas indigenistas y el papel que tuvo el museo en la puesta en valor del arte popular, planteando derroteros de investigación y dando nuevas en torno al estudio del arte peruano. Entre las exposiciones temporales realizadas en estos años destacan *El Patrimonio inmaterial representado en las colecciones del museo y Recuperando el Arte Peruano. Pioneras: Elena Izcue, Rebeca Carrión Cachot, María Luisa Saco, Alicia Bustamante*, curada por Gabriela Germaná y María Eugenia Yllia, en la que se presentaba a las impulsoras del coleccionismo del arte peruano.

En la línea educativa del museo se puso énfasis en el encuentro entre los niños y el patrimonio para lo que se contó con el trabajo de la museóloga Cecilia Meléndez y se organizaron actividades como encuentros con los artistas y artesanos, visitas programadas de los centros educativos circundantes y se continuó con los talleres de música y danza.

Soledad Mujica, *Ruraq maki* y el patrimonio vivo

Comunicadora y productora de programas culturales, Soledad Mujica Bayly asume la dirección del Museo Nacional de la Cultura Peruana desde el año 2006 hasta el 2013²⁷. Su amplia trayectoria en la investigación y difusión de las danzas peruanas, reflejada en el registro y la documentación de la Huaylía de Antabamba, la Huaconada de Mito, entre otras, se pone de manifiesto en su gestión. Como directora, Mujica desarrolló un nutrido programa de exposiciones que pone énfasis en la divulgación de patrimonios y saberes tradicionales a través de diversas exposiciones temporales enmarcadas en dos destacadas series: *Tradiciones familiares en el arte popular y Tierra de Tradiciones*.

27. Salvo una breve interrupción, desde noviembre de 2010 el antropólogo Juan Javier Rivera Andía asumió la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo y la Dirección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, cargos en el que permaneció hasta febrero de 2011. Fue reemplazado por el antropólogo Pedro Manuel Ráez Retamoso, hasta agosto del año 2011, fecha en el que fue reemplazado por Soledad Mujica Bayly.

***Ruraq maki*, hecho a mano**

La asociación del Museo Nacional de la Cultura Peruana y la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo (hoy Dirección del Patrimonio Inmaterial), con el apoyo del Proyecto Qhapaq Ñan, dieron vida a la exposición venta de arte popular tradicional *Ruraq maki* hecho a mano el año 2007 con la participación de 50 artistas, artesanos y colectividades. *Ruraq maki* se creó con el objetivo de renovar y fortalecer el circuito de producción, comercialización, conocimiento y disfrute del arte tradicional bajo la certeza de que en las múltiples creaciones artísticas populares se conserva la historia de la diversidad cultural del Perú (*Gaceta Cultural* 47, setiembre de 2014).

Realizado en el local del Museo de la Nación, el proyecto *Ruraq maki* se inició con dos objetivos: dar a conocer a los nuevos representantes de las artes tradicionales y generar un espacio de comercialización de las mismas, ampliando los mercados y espacios de circulación. En ese sentido *Ruraq maki* marca una nueva postura del museo frente a las artes tradicionales populares y establece una diferencia con relación al tratamiento que el Estado dio a estas manifestaciones en décadas anteriores, en las que solo eran valoradas como artesanías, dando prioridad a su masificación.

La organización de *Ruraq maki*, además de mostrar una visión de país más amplia -que no se queda en las típicas regiones de producción- convoca a artistas y producciones de zonas menos difundidas, dando a conocer repertorios en muchos casos inéditos. El proyecto ha generado además puentes entre los artistas y el museo, quienes logran exhibir sus obras en sus ambientes.

Investigaciones, exposiciones y ampliación del museo

Esta política frente a las artes populares, está reforzada además con la investigación de especialistas del museo y la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, que acompañan los procesos de identificación y patrimonialización de estas manifestaciones, documentándolas exhaustivamente. Ello ha quedado plasmado en las diversas publicaciones, siendo una de las primeras *Del Amaru al toro*, a cargo de la historiadora Fedora Martínez y los historiadores del arte Luis Ramírez y Estela Miranda, presentada el año 2009.

En cuanto a la labor de investigación y divulgación editorial realizada por el museo, destacan las series desarrolladas en el transcurso de los últimos años. Entre ellas un gran aporte es la serie denominada *Obras Maestras*, que se inicia con el título *Colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana*, un catálogo con la investigación de Luis Ramírez con el apoyo de Milagros Saldarriaga (2008). En la misma línea, el año 2012, se publica *Las colecciones de Muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana*, resultado de la exposición del mismo nombre presentado en el Museo de la Nación a cargo de los mismos autores (2012).

También en el ámbito editorial y con el objetivo de fortalecer el reconocimiento de los artistas, sus trayectorias y aportes al arte tradicional peruano, se ha editado las series Tradiciones Familiares en el Arte Popular (2010-2011). Otra publicación que cobra importancia es la colección *Ruraq maki Repertorios*, la primera dedicada a los *Textiles tradicionales de Taquile* y la segunda a la *Cerámica tradicional awajún*, con la investigación de Alex Juárez Ruty y la asesoría de la destacada especialista Luisa Elvira Belaunde.

De significativa importancia en el ámbito del estudio del arte peruano fue la publicación del tomo L de la *Revista del Museo Nacional*, realizada el año 2010 y editada por Luis Ramírez, Fernando Villegas, Soledad Mujica y Milagros Saldarriaga. Esta edición, en la que colaboraron profesores de la Escuela de Arte de la UNMSM, sirvió también para afianzar la disciplina de la historia del arte a través del museo.

Otra actividad de proyección institucional realizada por el museo es la Vitrina Cultural en la Universidad del Pacífico, a cargo de la arqueóloga Marcela Olivas, en la que se han presentado temas como *Símbolos patrios en el arte popular* (2009), *Instrumentos musicales del Perú* (2009), *Chuspas (bolsas) y chumpis (fajas) del Perú* (2009), *Tablas de Sarhua*, entre otros.

La intensa actividad desarrollada por el museo, desde una perspectiva intercultural, ha significado también un importante incremento de sus colecciones, producto de adquisiciones, donaciones e intercambios, originados principalmente por el fuerte vínculo entre los artistas y productores participantes de *Ruraq maki* y el museo. La colección amazónica se incrementó además con la valiosa donación del Instituto Lingüístico de Verano realizada el año 2011.

Punto de importancia vital para la infraestructura del museo fue conseguir la asignación de recursos para la construcción de las aéreas de conservación, investigación, promoción, talleres y depósitos del museo; necesidad identificada también por sus anteriores directores, fue un paso trascendental que se dio en este periodo, desde la aprobación del SNIP, los planos del proyecto y la realización concreta de la edificación (2010-2011).

Los retos del Museo Nacional de la Cultura Peruana

La larga historia del museo lo convierte un claro testigo de cómo, desde inicios del siglo XX, se comenzó a pensar el país desde otra orilla, a través de personalidades como Luis E. Valcárcel, José Sabogal, Jorge Muelle, José María Arguedas, Emilio Mendizábal Lósack, María Rostosrowski, entre otros renombrados investigadores cuyas contribuciones tienen vigencia hasta el día de hoy. La necesidad de conocer la complejidad social que envuelve al hombre peruano del ámbito rural, mestizo e indígena, andino y amazónico, no ha perdido vigencia y sigue marcando un norte entre los investigadores.

Gracias al museo, los linderos del arte peruano fueron ampliados y se logró el reconocimiento de su diversidad. Su estatus de “arte nacional” es un capital valioso que se revitaliza con los años y que se advierte en el interés por su estudio y puesta en valor. El museo no solo ha incrementado su colección, que hoy se estima en 80 000 objetos, sino que ha conservado su esencia como un lugar que promueve el respeto y la valoración de nuestra pluralidad y diversidad cultural. En la actualidad podemos reconocer diversas lógicas de producción artística, circuitos de circulación y principalmente descubrir a nuevos artistas que expresan vivencias y sensibilidades admiradas en todo el mundo.

A setenta años de haberse fundado el museo, la nueva gestión liderada por la historiadora de arte y museóloga Estela Miranda, tiene diversos retos que afrontar con miras a mantener el posicionamiento de la institución frente a la investigación y divulgación de este importante rubro del arte peruano. Además de la continuidad de los aciertos emprendidos por las gestiones anteriores, el museo sigue desarrollando en su sede un importante programa de talleres y seminarios que convoca regularmente a artistas y productores de diversos ámbitos del territorio peruano con el objetivo de generar espacios de diálogos y aprendizajes que permitan mirarnos mejor como país²⁸.

Referencias bibliográficas

ARGUEDAS, José María

- 1956 “Sabogal y la Artes Populares en el Perú”. En: *Folklore Americano*, año 4 (4), pp. 241-245.
- 1958 “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”. En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVII.
- 1962 “Del retablo mágico al retablo mercantil”. En: *El Comercio*, 30 de diciembre, pp. 8-9.
- 1969 “Salvación del arte popular”. En: *El Comercio*, 7 de diciembre.
- 2011 *Registro musical 1960-1963*. Lima, Ministerio de Cultura [texto y 3 discos compactos].

BOREA, Giuliana y Gabriela GERMANÁ

- 2008 “Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad.” En: *Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez*. Lima: Transportadora de Gas del Perú, pp. 12-21.

CASTRILLÓN, Alfonso

- 1986 *Museo Peruano utopía y realidad*. Lima: Industrial Gráfica.

28. Este artículo ha sido posible gracias a la generosa colaboración de diversas personas que contribuyeron con valiosa información: Rosalía Ávalos, Sara Acevedo, Gladys Róquez, Soledad Mujica, Estela Miranda, Wilfredo Loayza, Luis Ramírez, Fernando Villegas, Kelly Carpio, Gabriela Germaná y Mery Fashé.

CARPIO, Kelly y María Eugenia YLLIA

2003 "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular". *Illapa*, 3 (3):45-60

DEUSTUA, José y RÉNIQUE, José Luis (ed.)

1981 *Luis. E Valcárcel. Memorias*. Lima: IEP.

DE LA CADENA, Marisol

2008 "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad?". En: DEGREGORI, Carlos y Pablo SANDOVAL (Eds.) *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP, IFEA, p.107-152.

DEGREGORI, Carlos Iván y Pablo SANDOVAL

2008 "Dilemas y tendencias en la antropología peruana: Del paradigma indigenista al paradigma intercultural". En: DEGREGORI, Carlos y Pablo SANDOVAL (Eds.) *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP, IFEA, p.19-72.

KUTSCHER, Gerdt

s/f Jorge Muelle. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_3/IND_03_Muelle.pdf (fecha de consulta: 22.03.2016)

LAUER, Mirko

1982 *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

LLORENS AMICO, José Antonio

2006 "Convención de la Unesco para la salvaguardia del PCI. Culturas vivas". *Gaceta Cultural*, 24, p. 7.

MENDIZÁBAL LÓSACK, Emilio

1957 "Una contribución al estudio del arte tradicional peruano". En: *Folklore Americano*. Lima.

2003 *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano; Universidad Ricardo Palma.

OLIVA, Félix y Luis MILLONES

1986 "Preservación y promoción del patrimonio artesanal". En: OSSIO, Juan y Félix OLIVA (Eds.) *Patrimonio Cultural del Perú. Balance y perspectivas*. Lima: Fomciencias, pp. 93-123.

RAMÍREZ, Luis

2011 *Amazonía ancestral, la colección del Instituto Lingüístico de Verano donada al Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima, Ministerio de Cultura [Catálogo de la exposición].

RAMÍREZ, Luis y Milagros SALDARRIAGA

2008 *Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima: INC.

RAMÍREZ, Luis y Milagros SALDARRIAGA

2011 *Obras maestras. Las colecciones de muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima: Ministerio de Cultura.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

2014 El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima 1910-1940. Lima: Sequilao Editores, Municipalidad de Lima.

RENGIFO, Antonio

1989 *La artesanía en la obra de José Sabogal Wiese*. Lima: CEPIA.

REVISTA DEL MUSEO NACIONAL

1981 "Arte popular o artesanía. *Revista del Museo Nacional* Tomo XLV, pp. 5-11.

RIVERA A., Juan Javier

2011 "El saber artístico de un antropólogo y el estudio de la cultura en el Perú. A propósito de una obra olvidada de José María Arguedas". En: *Antropológica*, año XXIX, N° 29, pp. 143-154.

ROEL MENDIZÁBAL, Pedro

2000 "De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros". En: DEGREGORI, Carlos (Ed.) *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales, pp. 77-122.

ROMERO, Raúl

2008 "Tragedias y celebraciones: imaginando academias locales y foráneas". En: DEGREGORI, Carlos y Pablo SANDOVAL (Eds.) *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP, IFEA, pp 73-106.

SABOGAL WIESE, José

1989 "Artesanos y artesanías en el Perú". En: RENGIFO, Antonio. *La artesanía en la obra de José Sabogal Wiese*. Lima: CEPIA, pp. 119-127.

STASTNY, Francisco

1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco.

TELLO, Julio C. y MEJÍA XESSPE, Toribio

1967 "Historia de los Museos Nacionales del Perú. 1822-1946". En: *Arqueológicas*, N° 10.

VALCÁRCEL, Luis E.

1946 "Política y etnología". En: *Revista del Museo Nacional*, tomo X: 3-13.

1951 "El Museo de la Cultura Peruana". En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XIX-20: 3-6.

1981 *Luis E. Valcárcel. Memorias*. Lima: IEP.

2013 *Luis E. Valcárcel. Del indigenismo cusqueño a la Antropología peruana*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Petroperú, IEP, 2 tomos.

VILLEGAS, Fernando

s/f Visión de país: el mestizaje en el arte. José Sabogal y el Instituto del Arte Peruano (1932-1956). Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana

2006 "El Instituto de Arte Peruano 1931-: José Sabogal y el mestizaje en el Arte". *Illapa*, 3 (3): 21-34.

2007 *José Sabogal y el arte mestizo. El instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciado en Historia del Arte, UNMSM, Lima.

WOOD, David

2005 *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: IEP. BCRP.

YLLIA, María Eugenia

- 2006 "El mate mestizo de José Sabogal". En: CARPIO, Kelly (Ed.) *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro (siglos XVIII - XX)*. Lima: URP, ICPNA.
- 2011 "Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la República (1924)". *Illapa*, 8, (8): 115-134.
- 2014 "Etnoficciones del origen. La representación de los Funerales de Atahualpa en un mate burilado". *Illapa*, 11, (11): 28-37

Sobre los autores

Pedro Roel Mendizábal

Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudios de Post-Grado en Antropología, Especialidad Andina en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador. Actualmente se desempeña en el Área de Patrimonio Inmaterial Ministerio de Cultura del Perú. Sus investigaciones y publicaciones están referidas a la etnografía peruana.

Marleni Martínez Vivanco

Bachiller en Antropología Social por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Diplomada en Gerencia de Redes de Servicios de Salud por la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Responsable del Proyecto Fortalecimiento comunal post violencia en el distrito de Chungui, provincia La Mar, en el departamento de Ayacucho (1999). Consultora y facilitadora en el fortalecimiento de las Mesas de Concertación y Comunales en el Valle del Río Apurímac y Ene (2001). Investigadora social del Equipo Itinerante de Salud (EIS), de la Dirección de Salud Ayacucho-Proyecto de Atención a Comunidades Dispersas (2001-2003). Investigadora de campo en el Equipo Local de Trabajo Extramural en Salud (ELITES) de la Red de Servicios de Salud Puquio-Laramate y de la Red de Servicios de Salud Llochegua (2004). Entre 2005 y 2007 participó en la investigación etnográfica para el Programa Qhapaq Ñan (Camino Inca), en la Macro-región Centro Sur (Ayacucho-Arequipa-Ica-Huancavelica-Apurímac). Desde 2008 participa en la investigación etnográfica para el Proyecto La Cultura Chopcca, realizada en la región Huancavelica por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, hoy Ministerio de Cultura.

Leonor Miluska Muñoz Palomino

Antropóloga, egresada de la maestría en antropología por la UNMSM, en diciembre del 2010. Con 16 años de experiencia en trabajos de promoción del desarrollo social e investigación etnográfica en el área andina y en los asentamientos humanos de la ciudad de Lima; y con tres años y medio ejerciendo la docencia universitaria, primero, en la UNFV y luego, en la Univ. César Vallejo (UCV) de Lima Norte-Los Olivos y Lima Este-SJL. Escribió trabajos de investigación y artículos, titulados: "Qichwariy: Verticalidad e Intercambio No Monetario" (2006); "El Rito Festivo Veterinario del Llamatumachiy" (2005); "Educación Bilingüe Intercul-

tural en Localidades Altoandinas”, (Revista *Umalliq*, PRODES-OXFAM AMERICA, Ayac./Dic.2004); *Formación y Mercado de Trabajo en Antropología. El caso de San Marcos (versión de alumnos y egresados)*. Coautoría con Gisella PALOMINO E. y Katia ROMERO C. (CONCYTEC, del 6 al 8 de Jun. /Lima, 1996).

Beatriz Pérez Galán

Licenciada en Geografía e Historia, especialidad de Antropología de América, Universidad Complutense de Madrid (1994) y Doctora en la misma Universidad (1999). Ha realizado estudios posdoctorales en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Profesora de Antropología en la Universidad de Granada (2000-2008) y, en la actualidad, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). Profesora invitada en diversas universidades y centros de investigación en España y América Latina entre los que destacan la Universidad Autónoma de Querétaro (México), Universidad Veracruzana de Xalapa (México), Instituto de Estudios Peruanos (Lima), Centro Bartolomé de las Casas, (Cuzco) y Universidad Pontificia Católica del Perú (Lima). Entre sus intereses de investigación figuran el estudio de la Territorialidad y la pertenencia étnica de los pueblos indígenas en los Andes, y Patrimonio Cultural, Turismo y Desarrollo.

Patricia Fernández Castillo

Egresada de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, postgrado en Estudios de Género y en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona y actualmente estudiante de doctorado del programa de Gestión de la Cultura y el Patrimonio en la Universidad de Barcelona. Es Becaria MAE-AECID 2007-2011. Consultora de Ibertur para Iberoamérica y ex consultora de entidades nacionales e internacionales del área de educación y cultura. Ha publicado artículos antropológicos y sobre literatura testimonial, es coautora de libros sobre educación inclusiva en el Perú. Ha ganado premios de narrativa testimonial en Perú y Latinoamérica.

Marc Ballester i Torrents

Licenciado en Historia y en Antropología en la Universitat de Barcelona, inicia sus estudios doctorales en la Universidad de Granada interesándose en los movimientos sociales y los procesos de conversión como respuestas identitarias. Realizó trabajo de campo en Perú, concretamente en Cuzco y comunidades cercanas, observando las incidencias en las conversiones religiosas y procesos identitarios de las comunidades locales. Este proyecto le permitió la realización de los cursos de doctorado. Posteriormente incidiendo en temas identitarios, se acercó a la rama relacionada con el tema del Patrimonio Inmaterial, donde obtiene la maestría con la investigación “De la Axarquía a la Aharquía:

Propuesta metodológica para una etnografía sonora” en la Universidad de Sevilla y Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Actualmente es miembro del equipo de trabajo que está realizando el Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía proyecto elaborado por el IAPH.

Máximo Cama Ttito

Nació en la comunidad campesina de Qhewar Onoccora, distrito de Sicuani Provincia de Canchis, departamento de Cusco, Perú, el 29 de mayo de 1954. Concluye sus estudios universitarios en 1985, y se casa con Alejandra Ttito Tica (master en antropología en la Universidad Autónoma de Madrid). Ha trabajado en diferentes ONGs, que se ocupan del desarrollo rural en las comunidades interandinas y de altura. Su dominio del idioma quechua (lengua materna) le ha facilitado la comunicación fluida con los actores sociales del medio rural. Es Master en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2007). Algunos de sus artículos fueron publicados en *Antropológica* N° 17 y *Etnográfica* N° 1, revistas especializadas publicadas por el fondo editorial de la PUCP. El 2007 ganó el segundo lugar en el III concurso del libro universitario organizado por la Asamblea Nacional de Rectores. Algunos cuentos y narraciones que escribió también fueron publicados en el Boletín Campesino que edita la Casa Campesina del centro Bartolomé de Las Casas Cusco. Ha efectuado el Doctorado en Antropología Social en la Universidad Autónoma de Madrid con una beca de la Fundación Ford.

Fredy Jacinto Machicao Castañón

Es Bachiller y Licenciado por la Escuela Profesional de Antropología, del Departamento de Historia, Geografía y Antropología de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales, de la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa. Master en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus investigaciones se centran en la etnografía de la sierra sur y central. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad del Centro del Perú, Huancayo.

Tobías Ledesma Mercado

(+ 2010) Artista tallador de madera y mármol, natural de Jauja, Junín. Folklorista o persona dedicada al estudio del folklore de su región: el Valle de Mantaro, especialmente en música y danzas, basándose en la información testimonial y en la información de campo.

Luis César Ramírez León

Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Magister en Arte Peruano y Latinoamericano y candidato a doctor en Historia

de Arte por la Unidad de Posgrado de la universidad mencionada. Ha publicado sobre la azulejería colonial limeña y sobre diversos temas del arte popular tradicional peruano. Actualmente se desempeña como docente en la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y como investigador en el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Estela Miranda Castillo

Licenciada en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y diplomada en Interculturalidad e Identidades en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Egresada de la Maestría en Museología y Gestión Cultural de la Universidad Ricardo Palma. Ha publicado sobre diversos temas del arte popular tradicional peruano. Actualmente se desempeña como directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

María Eugenia Yllia Miranda

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con estudios de Maestría en Antropología por la misma universidad y de Museología por la Universidad Ricardo Palma. Tiene experiencia en investigación, curaduría y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial. Ha enfocado su interés en el estudio del museo nacional peruano, el coleccionismo y el devenir del arte peruano del siglo XX. Ha publicado diversos artículos sobre el arte tradicional andino y la pintura amazónica contemporánea. Desde el año 2004 forma parte del comité editorial de la revista ILLAPA del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, del cual es miembro.

Revista del Museo Nacional, tomo LI,
se terminó de imprimir en los talleres de
Magraf de Javier E. Fernández Quiroga
en Diciembre de 2016

