

2015



XXI COLOQUIO  
INTERNACIONAL  
ESTUDIANTES  
HISTORIA PUCP

## LA DANZA COMO ESPEJO DE LA DUALIDAD ANDINA



Alcalá de Henares – Madrid (Spain) | Erina S. Sanders Gómez

## INTRODUCCIÓN

Se analizará la dualidad como uno de los aspectos focales de la cosmovisión andina y que, en el caso que aquí vamos a estudiar, se manifiesta a través de la danza.

La danza constituye un elemento espiritual de comunicación con el cosmos que actúa en la vida ritualizada del hombre andino. Cuando nos apartamos de una perspectiva o escenario estrictamente occidentales hallamos la danza en un estado más puro, menos contaminado de intereses crematísticos o estéticos y más cercano a la simbología sentimental y religiosa originaria. En este sentido creo necesario distinguir entre danza y baile, y considerar que mientras la danza está asociada a valores religiosos y rituales de sentido trascendente, el baile es una expresión festiva y exhibicionista que no necesariamente contiene aquellos significados.

### ***Objetivos:***

Creemos que la cosmovisión y la danza se hallan íntimamente unidas y que evolucionan de forma paralela, de tal modo que la segunda, al menos en algunos aspectos, constituye el reflejo visible de la primera. En este contexto se inscribe la dualidad (complementaria) presente de la cosmovisión y en la identidad andinas y la vemos reflejada en diferentes modalidades de danza que han sobrevivido hasta hoy día a pesar del largo proceso de occidentalización (cristianización) que las mismas han experimentado. Nos centraremos en tres danzas que muestran tres distintas formas de dualidad complementaria: el taki onqoi, la huaconada y el thinku.

## COSMOVISIÓN ANDINA: LA DUALIDAD, UN PRINCIPIO FUNDAMENTAL

*“Mi cráneo y mis sesos cuando sean tierra, en vez de pensamientos darán flores. Y las flores, cuando sean cerebro, darán pensamiento...”*

Amauta Fausto Renagai

En las sociedades andinas impera una concepción cosmocéntrica que hace que el hombre se conciba a sí mismo como parte integrada al mundo, como un elemento más de las fuerzas naturales y sagradas. La naturaleza es el lugar del cual el individuo forma parte indivisible.

El pensamiento andino propone una visión colectivista del hombre de tal modo que la armonía se impone de acuerdo con cuatro leyes o principios: correspondencia, reciprocidad, complementariedad y relacionalidad. Estas cuatro leyes se reflejan en la cruz de la Chacana y tienen en la dualidad su fundamento ontológico. La dualidad corresponde al principio de oposición. Todo es dividido en mitades que a su vez pueden subdividirse sucesivamente; por tanto, todo está *formado a partir de desdoblamientos y particiones sucesivas que, sin embargo, conservan los atributos estructurales básicos de la oposición dual*. [LLAMAZARES, 2011: 457].

Incluso la unidad se concibe de una forma dual, siendo así que nada – bien sea concreto o abstracto – puede comprenderse despojado de su par. *La dualidad, entonces, se basa en una concepción de la realidad como energía de movimiento, en un continuo fluir, y al mismo tiempo es la expresión visible de la unidad esencial* [LLAMAZARES, 2011: 457].

Estos conceptos tienen una dimensión tanto espacial como temporal y se aplican a diferentes aspectos de la vida y del pensamiento.

Ya en el contexto mítico de la creación aparece la visión cuatripartita del universo andino, el Tawantinsuyo, el mundo de los cuatro suyos. El hombre andino tuvo un conocimiento muy integrado de la realidad y ello queda definido bajo dos formas de existencia que son: la *pay-pacha* y la *jahua-pacha*. Este modelo dual – mundo de arriba y mundo de abajo – representa las dos partes opuestas y complementarias del cosmos y se completa con la visión cuatripartita.

La cuatripartición es el resultado de dos biparticiones que se aplican a la distribución, no solo del territorio, sino también de la organización política, administrativa, social y simbólica, de modo que muchos aspectos de la vida y de la cultura andinas se concebían divididos en dos mitades.

*La dualidad adoptó múltiples significados para adaptarse a la idiosincrasia de cada grupo y se aplicó a aquellos ámbitos capaces de generar una simbología dicotómica: arriba-abajo (hurinsaya-hanansaya), sol-luna (Taita Inti-Mama Killa), noche-día (Pachacamac-Vichma), varon-mujer (qhari-warmi), etc (...) En todos los casos se trataba de una división simétrica y complementaria cuyo funcionamiento a efectos socio-económicos se expresaba en términos de reciprocidad o ayuda mutua mediante el ayni, la minka o la mitta, prácticas*

*que garantizaban el sostenimiento de una sociedad cohesionada.* [CAÑEDO-ARGÜELLES, 2013: 399]

En *el hanan*, se encuentra Chinchaysuyu y Antisuyu, que a su vez son *hanan* y *urín* respectivamente; mientras que en el *urín* se ubican el Collasuyu y el Contisuyu, que se corresponden con *hanan* y *urín* de forma similar al primero. Ilustración II: p. 16.

*La estructura del cosmos queda constituida así con base en los principios básicos que animan la concepción andina:*

*a) la dualidad, a través de las biparticiones en pares de opuestos simétricos y complementarios,*

*b) la tripartición, término que se genera por la necesidad de articular e intermediar entre los opuestos, y que produce un efecto de reflexión que interpretado sobre el gráfico puede entenderse como un sistema de simetría axial bilateral, tanto vertical como horizontal, y por último,*

*c) la cuatripartición, esquema al que se llega por los sucesivos desdoblamientos e intersección de las bi y triparticiones anteriores.*

[LLAMAZARES, 2011: 464]

Encontramos que la distribución dual tiene su aplicación en la coreografía de muchas danzas andinas donde se enfrentan grupos opuestos. En el caso de las tres danzas que vamos a presentar, la oposición simbólica se produciría entre dioses (*taky onqoi*), entre el bien y el mal (*huaconada*) y entre parcialidades (*tinku*). La cuatripartición puede presidir la posición de los danzantes en un escenario de tal modo que dos pares de opuestos (A y B) se colocan de acuerdo a sendos desdoblamientos, horizontal y vertical. La diagonal separa y opone los grupos homogéneos (A- A,) así como los mixtos (A-B y B-A) como complementariedad de los opuestos (Ilustración I p. 16).

Para los andinos el espacio está íntimamente ligado al tiempo, de hecho la palabra *pacha* se entiende como una unidad de tiempo y de espacio. Los andinos tenían una visión cíclica del tiempo de tal modo que habría transcurrido en el mundo una secuencia de cuatro eras de orden intercaladas cada una de ellas con otros tantos periodos de caos. Estos ciclos o edades coinciden con sucesivas fases de destrucción y recreación en los relatos fundacionales [PEASE, 2014: 22], Es decir, que el devenir no sigue una línea constante y continua según la visión occidental del tiempo sino que transcurre en forma de ciclos (Ilustración III: p. 17).

*La oposición dual también se expresa como una tensión dinámica entre dos estados básicos: el caos y el orden, desplegado constantemente en tiempo y espacio. (...) Esta es la función última de la mayor parte de los rituales y los símbolos, en los que diversas formas metamórficas de representar el equilibrio ejercen el papel de centro organizador y regulador de la dinámica de los contrarios. [LLAMAZARES, 2011: 458].*

A su vez esta percepción del tiempo tiene su correlato en el comportamiento cíclico de la producción agrícola cuyos momentos álgidos coinciden con la siembra y la cosecha y son ritualizados con ceremonias propiciatorias de fertilidad. Las entidades cosmológicas están íntimamente relacionadas con estos procesos y con las prácticas medicinales.

El hombre andino lleva una vida ritualizada y comprende que todo está relacionado, todo se complementa y todas las acciones deben ser recíprocas. Atendiendo a estos principios, los andinos rendían culto a sus divinidades, que estaban sometidas a las mismas leyes de existencia del universo.

La danza tiene una profunda dimensión ritual. El rito es el símbolo en acción y en él se representan ideas, conceptos y deseos trascendentes relacionados con la naturaleza, la vida y la muerte. Por ellos encontramos ritos de iniciación, de matrimonio, de muerte, propiciatorios, de fertilidad, de pago, etc. Los ritos auspician la relación del hombre con el medio que le rodea. En este sentido, *la dualidad también se expresa en relación con los momentos de pasaje o cambio de estado, situaciones en las que el ser se desdobra y pasa a otro plano de conciencia: el nacimiento, las diversas iniciaciones, el trance chamánico y finalmente, el momento de la muerte física [LLAMAZARES, 2011: 473].* Estos actos espirituales suelen estar acompañados de danza, música y canto, así como de consumo de productos sagrados como la chicha y la coca.

El actual panteón andino está integrado por el Dios de los cristianos y los santos junto con otras figuras que son de origen prehispánico como la Pachamama y los apus. Dios ocupa el lugar hegemónico, mientras que los demás son espíritus que actúan como intermediarios entre la divinidad superior y los hombres, y es a ellos a quienes se dirigen los ritos. También tiene su lugar en este panteón el demonio, Supay, así como otros espíritus malignos.

Según el mito de la creación andina, Wiraqocha fue el dios creador, que emergiendo del lago Titicaca creó el mundo que les rodeaba. En este mito se puede ver como Wiraqocha expande su divinidad y a continuación la reunifica, y como va desdoblado una continua idea de dualidad que queda reflejada en la división de dos mitades en la creación del mundo andino.

En la idea de divinidad, el dualismo tiene una particularidad: la capacidad de reunificación, es decir, que lo divino puede desdoblarse y volver a unificarse, volver al punto de partida. [LLAMAZARES, 2011: 458-463]. Esto se puede observar en la representación de los dioses, por ejemplo, dotándoles con atributos de ambos sexos, o, en el discurso de algunos mitos.

Otros cultos de gran importancia son; el de la Pachamama, la madre tierra que funciona como el espacio sagrado donde el hombre andino desarrolla su vida y por la que tiene sentido su existencia; y el culto a los apus o espíritus que habitan determinados cerros. La vinculación del hombre con la tierra es extremadamente intensa; es ella la que proporciona a los ayllus el espacio y los alimentos, los dos elementos fundamentales para la vida. A cambio, los andinos rinden culto mediante rituales en justa reciprocidad. Ilustración IV y V: p. 17

En este escenario irrumpió el proceso de evangelizador introduciendo en el mundo andino novedades que provocarían el fenómeno de sincretismo religioso que hoy día puede percibirse. Producto de este sincretismo son los ritos de carácter festivo como las fiestas patronales de los pueblos que propician la cohesión social sus integrantes o aquellos otros dirigidos a los apus y a la Pachamama, así como los destinados a la curación de enfermedades, físicas y espirituales, o a la adivinación y conjuros; Todos ellos, aunque con algunas modificaciones, sobreviven hasta nuestros días. En estas modalidades de ritos se inscriben las tres danzas de las que aquí vamos a ocuparnos y las cuales reflejan los resultados de un claro fenómeno de sincretismo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Según Manuel Marzal, el sincretismo andino presenta tres modalidades: A: se acepta el rito cristiano pero se le da un significado indígena preexistente; B: se observa el rito indígena y se le da un sentido cristiano, como los ritos dirigidos a la Pachamama; C: se acepta el rito cristiano tal como es, pero se le añaden elementos indígenas. Véase MARZAL, 1998

## LA DANZA Y SU SIGNIFICADO

*“Sólo creería en un Dios que sepa cómo bailar”*

Friedrich Nietzsche

La danza, lo mismo que la música, son piezas representativas fundamentales de la identidad cultural; Además de servir como medio de cohesión social y como vehículo para la expresión de las emociones individuales y colectivas. Todo ello explica que actualmente se promueva con tanto interés la danza de los pueblos indígenas originarios como una forma de preservar la propia identidad de dichas colectividades.

### ***Danzas andinas***

Actualmente, se aproxima a doscientos el número de danzas que los indios de las naciones andinas ejecutan como parte esencial de sus fiestas y ritos. *Mientras las muchedumbres indígenas sigan danzando a un solo ritmo que anuda sus cuerpos y suelda sus espíritus en un alma social, habrá una realidad india, pese a las penetraciones cada vez mayores de la civilización extranjera* [VERGER, 1945: 9].

La Iglesia católica en tiempos de la colonización, trató de sustituir danzas idólatras por otras de carácter cristiano. Las danzas se han camuflado a través de celebraciones cristianas que coincidían con celebraciones indígenas de diferente naturaleza, y así, han desafiado el paso del tiempo para llegar hasta nuestros días.

*Se plantea que la danza es solemne, ritualística y que se origina en ceremonias mágico-religiosas primitivas, arcaicas; surgidas por las necesidades de subsistencia y alimentación. Posteriormente, cuando las obligaciones primarias han sido controladas, surgen las manifestaciones coreográficas de sólo diversión, jolgorio o esparcimiento de las primeras sociedades sedentarias. A estas manifestaciones nosotros denominamos “bailes”.*

[ORELLANA, 2004: 23].

Con respecto a la dualidad, *en las artes plásticas, la dualidad y sus derivaciones están prácticamente omnipresentes tanto en la resolución de las formas, como en la elección de los temas y en la estructuración y disposición de las imágenes.* [LLAMAZARES, 2011:

464]. Las posiciones coreográficas, dotadas de movimiento, permiten muchas más formas de desdoblamiento, obedeciendo a patrones de simetría que dotan a la composición de una estética que responde a la dualidad del mundo andino. La simetría en la composición de la mudanza, simetría global entre las dos filas y sus movimientos, simetría repetitiva de translación donde se observan continuamente pares y cuartetos, y la simetría interna propia al elemento coreográfico. Así, la danza responde a unas creencias ancestrales, en su forma y en su significado, convirtiéndose en reflejo de determinados aspectos de una cultura milenaria.

Me referiré ahora al Taki Onqoy, danza de combate entre dioses; la Huaconada, danza de control social y lucha entre el bien y el mal; y al Tinku, danza de equilibrio entre parcialidades. Se han elegido estas tres danzas rituales porque en ellas se pueden rescatar los aspectos que representan la dualidad y la complementariedad de los opuestos tanto en forma como en significado, comprendiendo así estos actos como elemento fundamental de una cosmovisión que ha perdurado a través de la historia.

### ***El Taki Onqoy***

Es un movimiento reivindicativo que surgió hacia 1565 en Huamango, Ayacucho (Perú), propagándose por Lima, Cusco, Arequipa, Chuquisaqca y La Paz. Provocó gran alarma en los medios españoles pues promovía la derrota del dios cristiano a manos de los dioses andinos. Aunque se debe señalar que *este movimiento ya no incluye al dios sol de Cuzco entre ellos, sino que fueron solo las “wakas” locales las que participaron en la lucha* [PEASE, 2014: 28], Se descubrió bajo el gobierno de Lope García de Castro en Perú, y se calificó de “idolatría”. En 1568 se le encargó al clérigo Cristóbal de Albornoz la extirpación de dicha idolatría, en nombre del obispado de Cuzco.

Esta danza simboliza la resurrección de las huacas que quedaban en el aire y se unían a la Pachamama y a Titicaca para enfrentarse al dios cristiano, queriendo con ello, volver al antiguo orden del Tawantinsuyo. Aquí encontramos la primera forma de dualidad que este movimiento conlleva, pues el hecho de formar dos bandos de huacas, unas unidas a Pachamama y otras a Titicaca, responde a una forma de lucha o enfrentamiento entre dos rivales.

El término Pachacuti significa “el mundo que se transforma” y es el intervalo de tiempo o caos entre un tiempo y otro, ligado a la visión cíclica del tiempo y la destrucción y

regeneración de edades. Pachacuti marca el final de un tiempo y el principio de otro. Enmarcamos al Taki Onqoy en un tiempo apocalíptico para el andino, donde el cristianismo ha producido una serie de males que anuncian el caos y la renovación hacia un tiempo nuevo.

El Taki Onqoy es un movimiento de conflicto y enfrentamiento, no solo religioso sino también social. Pues representa el rechazo a lo español en su conjunto.

*El orden y el desorden cósmico, tiene que ver con la división del mundo en alto/bajo y la existencia de un principio mediador. “el esquema mítico, ordenador del gran tiempo, parece está vinculado al esquema básico del espacio sagrado que hemos señalado: este mundo está dividido en dos fuerzas divinas contrarias y complementarias (lo alto está relacionado con el ideal del orden y de estabilidad del presente; lo bajo, con el cambio, con la amenaza que representa el futuro por el presente)” [Ortiz, 1980: 57; en CAVERO, 2001: 144]*

Cuando los españoles llegaron, el sol representaba lo alto y Pachacamac lo bajo, el inca era mediador entre dos divinidades, el dios cristiano destruyó a la divinidad de arriba, en este caso el sol; por eso el Taki Onqoy no recurre a su dios sol, sino al dios contrapuesto al dios cristiano que habita en el mundo de abajo. El conflicto tiene lugar en el límite entre el *hanan pacha* o mundo de arriba y el *ucu pacha* o mundo de abajo, es decir, en el *kay pacha*; donde habitan las huacas y las personas. [CAVERO, 2001: 177] (Ilustración VI: p. 18). Había que recuperar además el culto a las huacas. Era necesaria la reciprocidad para obtener los beneficios que éstas les ofrecían. Hay que recordar que las enfermedades eran de origen sobrenatural, por lo que los rituales de sanación giraban también en torno a las huacas.

El Taki Onqoy se percibe como una manera de culto y un género o enfermedad del baile, donde todas estas ideas de reivindicación de lo propio se representan mediante ritos de purificación como ayunos, cantares y bailes. En el Taki Onqoy se encuentran cuatro tipos de ritos: de consagración, de revitalización de las huacas quemadas o fragmentadas por los españoles, de purificación y de renovación. [CAVERO, 2001: 204 - 205]:

En el caso de la danza, el que aquí nos ocupa, se bailaba en círculo “temblando y renegando la fe de Cristo” [MILLONES, 1990: 343 – 360] al tiempo que se adoraba a los dioses haciéndoles ofrendas de productos tradicionales, estética de la danza que se podría achacar a la “ley del eterno retorno”. El danzante iba acompañado por el *Wanamani* a quien nadie podía ver. Se trataba de una danza angustiosa en la que los danzantes emitían sonidos agónicos y mostraban signos de estar poseídos, llegando incluso al trance. Eran las huacas quienes abandonando sus santuarios se instalaban en el interior de los danzantes. Una vez que una huaca entraba en un hombre, los demás iban a adorarlo cantando y bailando durante tres días.

*El baile es el centro del escenario escatológico de la historia y como elemento importante de todos los movimientos mesiánicos y milenaristas en el mundo. (...) la función del baile escatológico es representar el movimiento mítico y unir el movimiento humano a los cambios míticos y violentos que crean el caos y la cultura al llenar con gracia los pasajes trastornados del tiempo. Este baile escatológico del Taki Onqoy se realiza de acuerdo a la última cosecha, a las aflicciones finales de los seres humanos y el último ciclo de las pléyades. La enfermedad del baile es la ronda final del tiempo cósmico. [CAVERO, 2001: 206]*

Luis Millones cree que el Taki Onqoy debió ser una actividad terapéutica que precedió al movimiento y que tal vez persiste como tal. Actualmente se ha establecido una relación entre éste y ciertas fiestas actuales como la que protagonizan los Danzantes de Tijeras en la población de Matara y sus alrededores – principales núcleos de creación del movimiento – en las fiestas del Corpus Christi; la de la Virgen de Agosto y otras relacionadas con el maíz (Ilustración VII: p. 19).

Esta actual danza, es de competencia y reciprocidad entre los bailarines que representan a sus respectivos pueblos, en este caso hablaremos de Matara y Paico. La competencia-reciprocidad de los Danzantes de Tijeras en las fechas del Corpus Christi recuerda a las festividades prehispánicas.

Se realizan acrobacias, se utilizan trajes coloridos y el danzante porta una tijera sin eje central en una mano – que sonará al ritmo de la música – y en la otra mano un pañuelo; los músicos de ambos grupos también compiten entre sí. Cabe destacar que antes de esta danza, han de realizar las ofrendas necesarias y las “pócimas sagradas” que les otorga

ese poder danzante. [CAVERO, 2001: 264 - 267] Los danzantes elegidos por el público tendrán que competir entre ellos mostrando sus habilidades físicas y “mágicas.

### ***La Huaconada***

Mito es una región en el margen derecho del río Mataro en la provincia de Concepción de la región de Junín, y a ella pertenece la huaconada que vamos a analizar. Esta danza tradicional se celebra del 1 al 3 de enero, es de gran transcendencia y forma parte de la historia de las religiones. Acosta aludía a su carácter sacro, indicando que se inscribía en un ritual llamado “fiesta del Itu”. Consideraba *necesario advertir en ellas [danzas] especialmente, que esta fiesta del Itu la hacen disimuladamente hoy en día en las danzas del Llama – Llama y del Guacón y otros conforme a su ceremonia antigua, en la cual se debe mirar mucho*. [ACOSTA, 1590 en: ORELLANA, 2004: 13]. Es una danza ritual, de dualidad entre el bien y el mal y de control social.

Considerando como cierto su origen precolombino, a pesar de que hay otras dos propuestas, su significado consiste en castigar los errores que han cometido los miembros de la comunidad, partiendo de un previo espionaje desplegado para detectar los delitos; en la cosmovisión andina los valores éticos y morales, los mitos y la religión, pasaban de generación en generación, bien de forma oral o como en este caso, de forma escénica, estamos por tanto ante una danza dual entre el bien y el mal.

La coreografía refleja la sacralidad del rito a través de la asimilación de la máscara a un elemento sobrenatural que se comunica con los dioses. Es decir, las máscaras actúan como enlace entre lo sagrado, en este caso el dios Kon, y lo profano, los sacerdotes o huacones.

Nos encontramos de nuevo ante la dualidad entre dos mundos, dos mundos paralelos que se desdoblán y se reflejan el uno en el otro. Además aparece un elemento clave que es la priorización de la vida en comunidad donde lo más importante es el desarrollo de la conciencia colectiva.

Se conoce la vestimenta tradicional de la huaconada, sin embargo, el proceso de aculturación ha hecho que se vayan utilizando otro tipo de materiales, colores e incluso estampados debido a la importancia turística que ha adquirido este baile. [Ilustraciones VIII y IX: p. 19].

Las máscaras, también llamadas huacones, rebelan una posible ira o cólera que a su vez se caracterizan por un gesto de burla. En las sociedades andinas, se tiene por regla que los ancianos guarden las costumbres y el orden moral de la comunidad, se podría deducir con esto, el motivo de las arrugas de las máscaras. El tono burlón, se podría asociar a la custodia del secreto de los integrantes del pueblo. Sería un error pretender aislar el estudio de la máscara al de la vestimenta, pues todo ello es lo que proporciona la imagen de los huacones (Ilustración X: p. 20).

Dentro del grupo hay valores muy estrictos, por ejemplo; los nuevos integrantes deben pasar por un rito de iniciación en el que se les proporcionan latigazos y se les asigna un nuevo nombre, su nombre de huacón, que adquiere un significado relevante al ser una “sociedad secreta”. Se les informa de las normas del grupo de los sacerdotes y los castigos si violasen alguna de ellas y los instruyen en el culto del dios Kon.

En esta danza, se observa al danzante como una figura de poder frente al espectador tratando de imponer respeto, tanto a los niños como a los adultos. En los pasos coreográficos se pueden vislumbrar valores como la lealtad, la obediencia y la humildad, vamos a destacar algunos pasos significativos que describe el autor Simeón Orellana. Uno de ellos es la posición que adquieren los huacones en dos filas separadas, con una orquesta a la cabecera, cada huacón busca su pareja en la fila opuesta, y su opuesto es su complementario. Los pasos coreográficos, son ejecutados en parejas y repetidos dos veces.

Los paralelismos que unen la antigua religión andina con la danza de la huaconada, son innegables. En tiempos precolombinos, las luchas por el poder religioso determinaban la vigencia de los dioses vencedores, *creemos que el Dios Kon tuvo vigencia poderosa a la llegada de los invasores hispánicos, recordemos el nombre de Apu Con Ticse Wiracocha Pacha Yachachi* [ORELLANA, 2004: 226]. Ésta hizo que el mito del dios Kon sobreviviese hasta la actualidad, y por ello se afirmara su gran importancia.

### ***El Tinku***

El Tinku en Venezuela, se celebra en la Fiesta del Señor de la Cruz, el 3 y 4 de mayo. Vamos a analizar el tinku de Macha, que era una etnia dividida en dos grupos: los de *hanan* (Alasaya) y *hurin* (Chataya), entre Potosí, Sucre y Llallagua. Estamos ante un rito de conflicto entre parcialidades, entre los de arriba y los de abajo, por lo tanto es

una pelea entre colectivos sociales y no entre individuos. Es un rito y danza de dualidad entre guerra y encuentro de complementarios.

Los miembros de una misma comunidad se enfrentan en dos bandas – consumiendo alcohol, chicha y coca – y amenizando la fiesta con música y baile. Ocasión que es propicia para los encuentros amorosos entre jóvenes.

Gira en torno a la cruz andina, la Chakana, que es el puente entre el mundo espiritual y el terrenal. La Iglesia transformó el tinku en una festividad con motivos religiosos cristianos, y hoy en día es un ritual sincrético. Actualmente, se puede observar a su vez otra dualidad que contrapone la cruz andina que significa equilibrio y armonía y a la cruz católica, sacrificio y culpa; es decir una dualidad que vela por el equilibrio entre dos culturas.

La palabra *tinku* es quechua, se traduce al castellano como límite, entre el territorio de dos estancias, ayllus o sayas. Este *tinku* es una línea viva de fuerza que separa y une a la vez a dos grupos integrantes de una totalidad. El verbo *tinkuy* significa emparejar, equilibrar, adaptar las dos partes iguales que son opuestas y complementarias y que juntas constituyen un equilibrio dinámico.

La ceremonia se asocia a un combate ritual y a su vez a un encuentro amoroso. El combate podría estar asociado a un mecanismo de redistribución de las tierras, de acuerdo a la presión demográfica, siendo así un rito milenario propio de la organización socio-económica.

Es un enfrentamiento entre “los de abajo” y “los de arriba”, cada grupo tenía su propia cruz, implica a varones, mujeres y niños. Se trata de peleas brutales en las que el excesivo consumo de alcohol y coca puede llevar a la pérdida del control y se produzcan episodios lamentables con participantes que acaban gravemente heridos o incluso muertos. Las pérdidas de personas se cubren posteriormente con recompensas de ganado. En sus orígenes, la sangre de las heridas del vencido debía ser derramada en honor de la Pachamama.

La danza del tinku es circular, y se realiza en sentido a las agujas del reloj y viceversa, tiene lugar en la plaza del pueblo donde van haciendo ingresos de gente, siempre en grupo y con el mismo recorrido. La primera parada se hace en la Iglesia, y después se

establecen en una esquina para danzar. Los primeros enfrentamientos surgen de forma repentina, en la misma plaza hay puestos en los que se dispensa coca, chicha y alcohol. A la mañana siguiente se reúnen en los cerros para cambiarse de ropa. [NÚÑEZ, 1997: 8 - 12]. Ilustración XI: p. 20

El tinku ha sufrido una degeneración o tergiversación desde que se convirtió en baile folklórico, alejándose cada vez más de su significado original. Hoy día las peleas representadas en esta danza constituyen una simple simulación y si algunas comunidades continúan enfrentándose en combates reales, estos cuentan con la actuación moderadora de un árbitro que regula su intensidad.

La danza y el combate actúan a la postre como una forma de unión y no de destrucción, una complementariedad de los opuestos; los contrarios acaban aliándose para formar un todo que se refleja en el rito final dirigido al encuentro amoroso. *Ritual de dos parcialidades contrapuestas o complementarias de una unidad mayor sociocultural o ayllu mayor. Encuentro o pelea ritual en el que se consigue recrear y fortalecer la unidad e identidad del grupo social en ocasión de rendir culto el tata Wila Kruz.* [NÚÑEZ, 1997: 17].

## CONCLUSIONES

Puede considerarse la danza como uno de los elementos representativos de lo “propio” por excelencia. Como un elemento depositario de las tradiciones. Las danzas cumplen un papel trascendente de gran calado para las sociedades como vehículos de espiritualidad y de identidad. De hecho las danzas siguen siendo utilizadas actualmente – lo mismo que en el pasado próximo y remoto – como instrumentos de reivindicación identitaria.

Pero, las culturas cambian y la danza refleja esos cambios. En ese sentido actúa no solo como recipiente cultural, sino como vehículo hacia nuevas formas de representación e incluso de nuevos intereses.

Actualmente las comunidades indígenas, ante el acoso de la modernidad, reivindican su identidad reclamando como propios y distintivos los elementos que forman parte de su tradición. Estos elementos se consideran patrimoniales, es decir, valorados como patrimonio nacional; y como tales, cotizados en el mercado con todas las connotaciones

anexas a la mercantilización. Aquí surge la posibilidad de la explotación de una cultura como si se tratara de un recurso económico. En este sentido, una danza ritual pasaría a convertirse en un baile de interés turístico, variando por tanto su significado original.

El propósito de este trabajo no ha sido simplemente argumentar que la danza es reflejo de la dualidad-complementariedad andina con los cambios que las creencias han experimentado. Quiero además proponer la idea de que el baile y la danza no son representaciones excluyentes dentro de una cultura sino que, por el contrario, ambas modalidades de expresión corporal –danza y baile- pueden coexistir en un escenario dual como elementos opuestos y complementarios, como reflejo de la afirmación cultural y de comercialización respectivamente. Creo por tanto posible la unión entre ambos aspectos – espiritual y crematístico – de tal modo que tenga aquí aplicación el principio andino de la complementariedad constructiva de opuestos y no de oposición destructiva de contrarios.

En este sentido pienso, como bailarina y amante de las culturas de los Andes, que la reproducción y exportación de las danzas andinas es beneficiosa tanto para las comunidades de origen, que las viven con toda su dimensión simbólica, como para aquellas otras exógenas que las perciben como exhibición folklórica.

Por otra parte, y para terminar, vale la pena considerar que la danza conjuga los intereses occidentales con los tradicionales andinos en relación con la sensibilización hacia el medio que nos rodea. Sabido es que los andinos siempre han vivido de una forma armónica con la naturaleza (idea que expresan mediante los términos de *suma causay o suma caamaña*), entendiendo que formamos con ella una unidad inseparable; esa misma filosofía es la que promueve una modalidad de danza que actualmente se practica como terapia educativa y que consiste en comprender y respetar el medio que nos rodea. Para ello se lleva la danza a distintos espacios naturales del mundo proporcionando a quienes la practican y a quienes la observan la posibilidad de aprender unos de otros, de respetar y valorar las diferencias y de facilitar la integración de todos los pueblos.

ANEXO DE IMÁGENES:

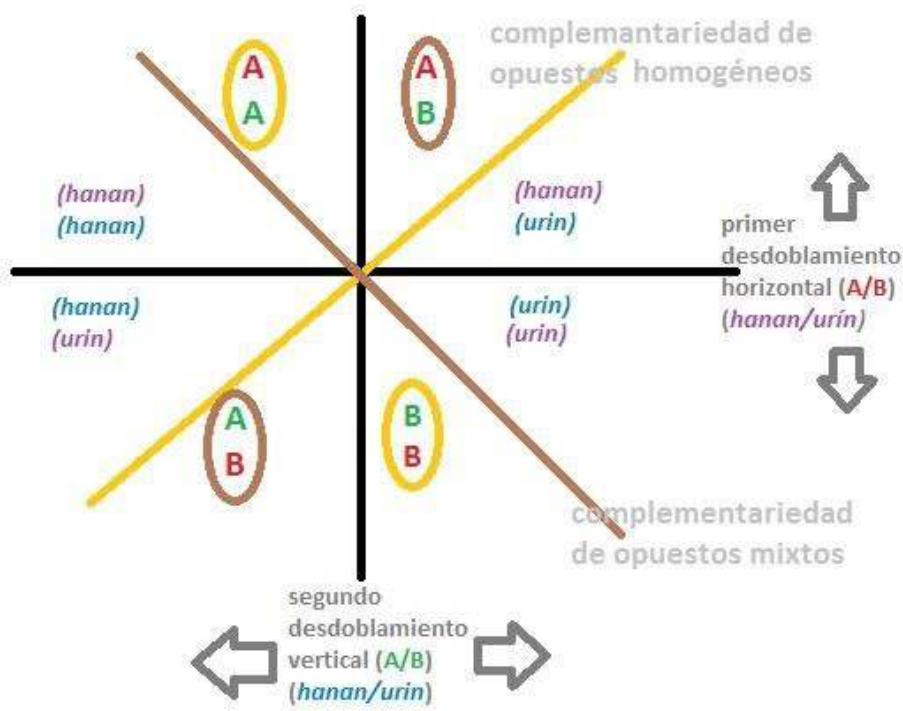


Ilustración I Esquema sencillo de cuatripartición andina. Erina S. Sanders Gómez

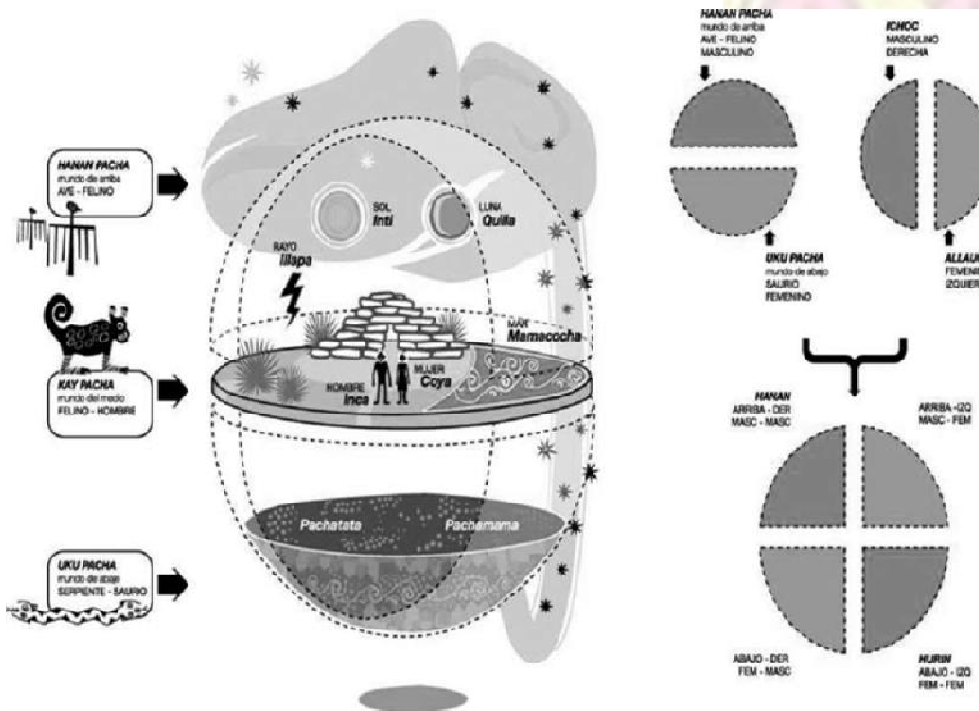


Ilustración II, Los Tres Planos del cosmos andino y sistema de particiones. Esquema de Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 70. Dibujo de Constanza Rodríguez

Ilustración III Calendario Inca.  
www.fenixnews.com [Consulta: 09/06/2015]

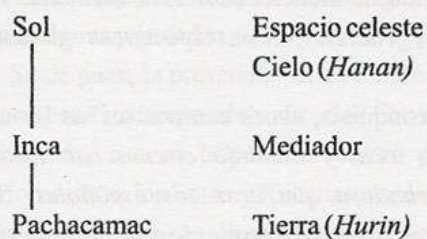


Ilustración IV Pachamama. sobreleyendas.com  
[Consulta: 09/06/2015]

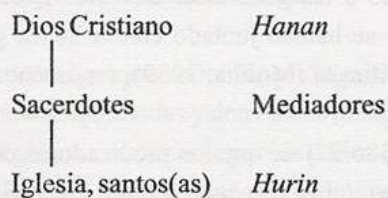


Ilustración V Apu de la Alta Montaña en Perú. takiruna.com [Consulta 09/06/2015]

**CUADRO No. 1: Incas**



**CUADRO No. 2: Cristianismo visto por indígenas**



**CUADRO No. 3: El panteón en el Taki Onqoy**

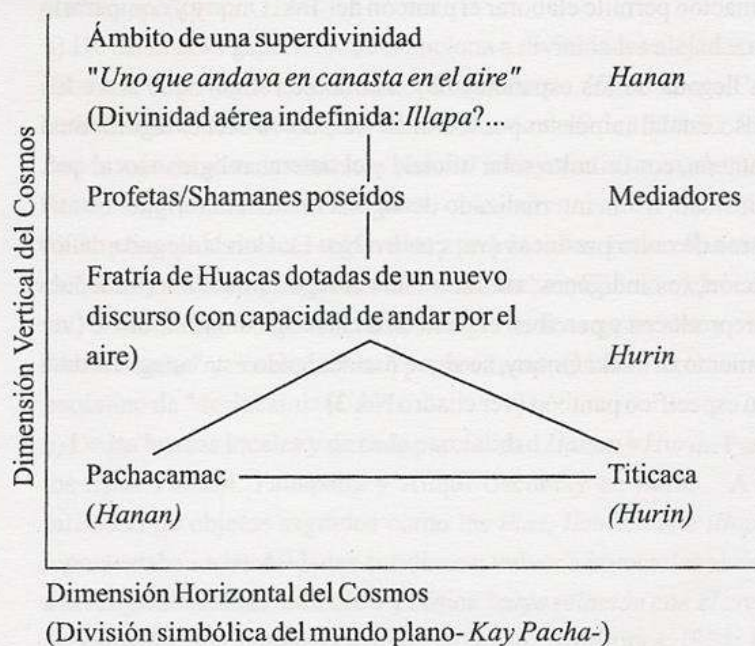


Ilustración VII Danzantes de Tijeras en Perú. educacionet.blogspot.com [Consulta: 09/06/2015]

Ilustración VIII Huacón Tradicional.  
web.municoncepcion.gob.pe [Consulta: 09/06/2015]Ilustración IX Huacón Moderno.  
ippclumi.blogspot.com [Consulta: 09/06/2015]



Ilustración IX Máscaras de Huacón. [identidadesperuanas.com](http://identidadesperuanas.com) [Consulta 09/06/2015]

X



Ilustración XI Tinku Bolivia. [www.elpotosi.net](http://www.elpotosi.net) [Consulta: 09/06/2015]

**BIBLIOGRAFÍA**

ACOSTA, Antonio: *Religiosos, doctrinas y excedentes económico indígena en el Perú*. Vol. VI, Nº 1, 1982

AGUIRRE PALMA, Boris: *Cosmovisión andina. Una aproximación a la religión andina*. Quito, Ecuador: Abya-yala, 1986.

ALCINA FRANCH, José: *Indianismo e indigenismo*. Madrid: Alianza, 1990.

ARES QUEIJA, Berta y GRUZINSKI, Serge: *Entre dos mundos: fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1997.

BERMEJO PÉREZ, Claudia: “Ceremoniales andinos a través de las imágenes: dos proyectos de salvaguardia del patrimonio inmaterial en las comunidades aymaras del norte de Chile”, *Revista española de Antropología*. Nº 2, 2008, PP. 267.

BURGOA CORIA, Tito; BURGOA A. DE ANGULO, Lilian: *Primer Simposio Nacional sobre revalorización cultural del Tinku*. Bolivia: Producciones CIMA, 2002.

CAÑEDO-ARGÜELLES, Teresa: “Diálogo cultural e intercambios como experiencia del Buen Vivir. La *Suma Causai* en Lima Norte”, *Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*. Nº 40, 2012, PP. 111-129.

CAÑEDO-ARGÜELLES, Teresa: “Dualidad y Conflicto en el mundo andino”. En CAVA MESA, Begoña: *América en la memoria: conmemoraciones y reencuentros [XV Congreso Internacional de la Asociación Española de Americanistas]*. Bilbao: Asociación Española de Americanistas, 2013. PP. 397 - 409.

CAVERO, Ranulfo: *Los dioses vencidos. Una lectura Antropológica del Taki Onqoy*. Perú: Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de SAN Cristóbal de Huamanga (Perú) – Centro de Pesquisa en Etnología Indígena (Unicamp, Brasil), 2001.

- CLANDESTINE FILMZ. [Así baila mi tierra boliviana]. (2014, Mayo 06). Documental Tinku de Macha, Potosí Bolivia. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dXiPIwWQ4eU> [Consulta: 2015, Abril 27]
- ELLIOTT, John H.: *El Viejo Mundo y el Nuevo* (1492-1650). Madrid: Alianza, 1972.
- ESTERMANN, Josef: “Anatopismo como alienación cultural. Culturas dominantes y dominadas en el ámbito andino de América Latina”. En: FORNET-BETANCOURT, Raúl (ed.): *Culturas y Poder: Interacción y Asimetría entre las Culturas en el Contexto de la globalización*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003, pp. 177-202.
- “Espiritualidad y Cosmovisión en el mundo Guaraní.” <http://www.bivica.org/upload/bien-comun-parte-A.pdf> , [Consultado el 12 de Noviembre de 2014]
- ESTERMANN, Josef: *Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, Argentina: ISEAT, 2006.
- FRANKLIN PEASE, G. Y.: *El Dios Creador Andino*. Perú: Qillqa Mayu, 2014.
- GARCÍA, Oscar: *Música y Danza autóctonas. El poder de los Andes*. La Paz, Bolivia: CDIMA, 2007.
- GIRARDI, Giulio: *Desde su propia palabra: Los indígenas, sujetos de un pensamiento emergente*. Quito, Ecuador: Abya Yala, 1998.
- GREBE, María Esther: “Cosmovisión Aymara”, *Revista de Santiago*. N°7, 1980, pp. 5.
- HEIDY PRODUCCIONES. [Alexisito QS]. (2014, Enero 13). *Danza, Huaconada en Mito, 2014*. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0sxKj02XL7E>. [Consulta: 2015, Marzo 20]
- LLAMAZARES, Ana María: *Metáforas de la dualidad en los Andes: Cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*. Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes, Victoria Solanilla y Carmen Valverde (eds.), Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla, julio 2006.

MARZAL, Manuel: *El Sincretismo Iberoamericano; un estudio comparativo sobre los quechuas (Cusco), los mayas (Chiapas) y los africanos (Bahía)*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988.

MARZAL, Manuel: *La transformación religiosa peruana*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.

MILLONES, Luis: *El Retorno de las Huacas. Estudio y documentos sobre el Taki Onqoy siglo XVI*. Lima, Perú: IEP Ediciones, 1990.

MILLONES, Luis: *Fuentes para el estudio de la Colonia IV. Taki Onqoy: de la enfermedad del canto a la epidemia*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.

MILLONES, Luis: *La ciudad como espectáculo. Lima: el espacio festivo de Perú*. Lima, Perú: Amazone, 2007.

NÚÑEZ MENDIZÁBAL, René; PAUWELS, Gilberto; ROCHA GRIMOLDI, Carol; VAN RIJCKEGHEM, Marcos: *El Tinku en Macha: Violencia ritual y violencia represiva*. Oruro, Bolivia: CEPA, 1997.

ORELLANA VALERIANO, Simeón: *La danza de los sacerdotes del dios Kon. La Huaconada de Mito*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2004.

PERROT, Dominique y PREISWERK, Roy: *Etnocentrismo e Historia. América indígena, África y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental*. México D.F.: Nueva Imagen, 1979.

TORRES, César y RUEDA, Marco: “La dualidad en el mundo andino”, *Revista de cultura popular*, N°4, 1984, pp. 21-23.

URBANO, Henrique: “Thunupa, Tagupaca, Cachi: introducción a un espacio simbólico andino”, *Revista Andina*. N° 1, 1986.

VAN KESSEL, Juan: *Danzas y estructuras sociales en los andes*. Cusco: IPA, 1981.

- VAN KESSEL, Jan: *Holocausto al progreso: los aymaras de Tarapacá*. La Paz, Argentina: HISBOL, 1992.
- VERGER, Pierre: *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945.
- ZUIDEMA, Tom Reiner: “Mito e historia en el antiguo Perú”, *Allpanchis Phunturinga*. N° 10, 1977.

