



+DVD

Arpa,
comparsas y
zapateo en
San Francisco
de Querco,
Huancavelica

CLAUDE FERRIER

NAVIDAD EN LOS ANDES



INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

CH-EM
SWISS SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY

SCHWEIZERISCHE GESELLSCHAFT FÜR ETHNOMUSIKOLOGIE
SOCIÉTÉ SUISSE POUR L'ETHNOMUSICOLOGIE
SOCIETÀ SVIZZERA PER L'ETHNOMUSICOLOGIA
SOCIETÀ SVIZRA PER L'ETHNOMUSICOLOGIA

NAVIDAD EN LOS ANDES



NAVIDAD EN LOS ANDES

Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Querco, Huancavelica
(2003 – 2008)

CLAUDE FERRIER



INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

CH-EM
SWISS SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY

SCHWEIZERISCHE GESELLSCHAFT FÜR ETHNOMUSIKOLOGIE
SOCIÉTÉ SUISSE POUR L'ETHNOMUSICOLOGIE
SOCIETÀ SVIZZERA PER L'ETHNOMUSICOLOGIA
SOCIETAD SVIZRA PER L'ETHNOMUSICOLOGIA



**Comparsa
Alguacil 2003.**

NAVIDAD EN LOS ANDES

Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Querco, Huancavelica

CLAUDE FERRIER

Primera edición, octubre de 2008

©2008, Instituto de Etnomusicología
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú
Teléfono (511) 626-6100
<ide@pucp.edu.pe>
<www.pucp.edu.pe/ide>

Sin otra mención, todas las
ilustraciones, fotos, gráficos, ejemplos
musicales, transcripciones y traducciones
son del autor.

Serie *Estudios Etnográficos* / vol. 3

ISBN: xxxxxxxx

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N° 2008-xxxx

Tiraje: xx ejemplares

Diseño gráfico: Carlos Sotomayor

*Reservados todos los derechos. No se
permite la reproducción de esta
publicación y de las obras grabadas sin el
permiso previo de los titulares de los
derechos de la propiedad intelectual.*

Impreso en el Perú
Printed in Peru

*Al pueblo de Querco,
con admiración y respeto.*

PRESENTACIÓN

El presente libro constituye el tercer volumen de la serie *Estudios Etnográficos* que publica el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El propósito de esta serie es el de presentar resultados de investigaciones sólidas y sistemáticas sobre las diversas relaciones que la música, la cultura y la sociedad mantienen hoy día en el Perú.

Los dos primeros títulos (*La danza de las tijeras y el violín de Lucanas*, de Manuel Arce y *El espacio musical andino*, de Xavier Bellenger) nos informaron a través de sendos estudios y trabajos de campo sobre esta problemática en Lucanas, Ayacucho, y en Taquile, Puno, respectivamente. El presente libro de Claude Ferrier nos presenta un caso emblemático en la región de Querco, Huancavelica, y enriquece de esta manera nuestra comprensión de las visiones del pasado y de las aspiraciones para el futuro del mundo andino a través del estudio de sus representaciones culturales.

La serie *Estudios Etnográficos* complementa las otras series de libros que ha lanzado el Instituto de Etnomusicología. La serie *Avances de Investigación* consiste en la publicación de los datos sistematizados recogidos en el campo por nuestros investigadores, y la serie *Documentales Peruanos*, presenta estudios en base a documentales en video que se incluyen ambos en un mismo formato. En todos los casos, nuestras series de libros incluyen un disco de audio y/o un DVD con imágenes en video que complementa la información brindada en el texto. Esta característica

acentúa nuestra convicción de que los medios audiovisuales son fundamentales para transmitir conocimientos y de los que hoy día es imposible prescindir.

El libro *Navidad en los Andes: Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Querco, Huancavelica*, de Claude Ferrier es un estudio profundo y completo sobre cómo viven y dan significado a la Navidad los pobladores de Querco, Huancavelica, a través de su música, sus danzas y rituales. Sigue en este sentido la tendencia que pretenden seguir todas las

publicaciones de nuestro Instituto, que consiste en promover la etnomusicología como una disciplina eminentemente interdisciplinaria que recoge aportes tanto de las ciencias sociales como de las humanidades, aportando así de manera única al conocimiento de nuestra diversidad cultural. ○

Raúl R. Romero C.

Director

Instituto de Etnomusicología
Pontificia Universidad Católica
del Perú

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
AUSPICIO DE LA SOCIEDAD SUIZA DE ETNOMUSICOLOGÍA CH-EM	9
PREFACIO por Rodolfo Sánchez Garrafa	10
I INTRODUCCIÓN	17
2 QUERCO	20
2.1 Llegar a Querco	20
2.2 El pueblo	20
2.3 Organización socio-política	23
2.3.1 Generalidades	23
2.3.2 Los <i>varayoks</i>	24
2.4 Costumbres principales	26
2.4.1 El <i>Chaca</i> 'puente', 2 de febrero (Virgen de la Candelaria)	26
2.4.2 El <i>Nahuín</i> 'ojo de agua', 27 de julio	28
2.4.3 San Francisco, fiesta patronal, 4 de octubre	29
3 COSMOLOGÍA Y SINCRETISMO	30
3.1 Navidad y Qhapaq Raymi	30
3.2 Tinku	33
3.3 Dualidad complementaria	38
3.4 Sincretismo - Mestizaje	44
3.4.1 Sincretismo	44
3.4.2 Origen de la comparsa <i>Niño Rojas</i>	46
3.5 Danza de las tijeras	47
4 LA COSTUMBRE NAVIDEÑA	49
4.1 Generalidades	49
4.2 La comparsa navideña	52
4.3 El arpista	52
4.4 El capataz del arpa	54
4.5 Los <i>caballos</i>	54
4.6 Los bailarines y las danzas	56
4.6.1 Generalidades	56
4.6.2 Criterios de habilidad	57
4.6.3 Trajes	57

5 MÚSICA, ARPA, ZAPATEO Y COREOGRAFÍAS	60
5.1 Conceptos musicales	60
5.1.1 Música precolombina	60
5.1.2 Sistema musical andino: ¿rastros de cosmogonía quinaria?	64
5.2 El arpa en el Perú y en Huancavelica	71
5.2.1 Origen del arpa peruana y de su técnica	71
5.2.2 ¿Bajo continuo barroco?	76
5.2.3 El arpa en Huancavelica	79
5.3 Música navideña: generalidades	82
5.4 Las piezas musicales para las danzas de grupo	83
5.5 Las piezas musicales para las danzas solistas (<i>zapateo</i>)	83
5.5.1 Las piezas musicales	83
5.5.2 Organización y estructura musical	86
5.6 Sincretismo musical	90
5.6.1 Papá Noel: emblema sincrético	90
5.6.2 ¿Compás 3/8 ó 12/16?	91
5.6.3 Técnica de interpretación	93
5.7 El <i>zapateo</i>	93
5.8 Los cantos o <i>versos</i>	96
5.9 Coreografías	98
5.9.1 La <i>Adoración</i>	98
5.9.2 La <i>Pascua</i> y la <i>Caramuza</i>	100
6 LA FIESTA	103
6.1 Plan general	103
6.2 El ensayo 18/23.12	103
6.3 La Entrega 23.12	105
6.4 La Buena Visita 24.12	108
6.5 La Adoración 25.12	110
6.6 La Competencia 25.12	113
6.7 Pascuas 26.12	115
6.8 Particularidades de las Navidades 2003 y 2006	117
7 LA NAVIDAD DEL SURESTE DE HUANCVELICA EN ICA	121
8 CONCLUSIONES	127
TRANSCRIPCIONES	133
AGRADECIMIENTOS	152
BIBLIOGRAFÍA	153
DISCOGRAFÍA	159
VIDEOGRAFÍA	160

AUSPICIO DE LA SOCIEDAD SUIZA DE ETNOMUSICOLOGÍA CH-EM

LA Sociedad Suiza de Etnomusicología Swiss Society for Ethnomusicology (CH-EM) reúne etnomusicólogos y personas interesadas en la etnomusicología en Suiza.

La etnomusicología está escasamente representada en el paisaje universitario suizo; sin embargo, este hecho lamentable no impide a los miembros de la Sociedad alcanzar logros considerables en esta disciplina. La publicación *Navidad en los Andes* de Claude Ferrier encarna uno de estos extraordinarios logros.

El arpa, llevada a América del Sur hace siglos se ha vuelto, bajo la influencia de las culturas locales, un instrumento musical importante del Perú, con afinaciones y estilos propios. El arpa peruana representa entonces para el etnomusicólogo un apasionante e imparable objeto de investigación, como caso específico de la incorporación a través de los siglos de un instrumento a una determinada cultura musical. Hoy en día el arpa peruana y su música desempeñan un papel importante inclusive en ceremonias íntimas, con sus componentes cristianas y pre-cristianas.

Claude Ferrier consigue mostrar estas peculiaridades a través de ejemplos específicos.

Si puede lograrlo de tan excelente

manera, esto se puede explicar por su doble acceso a la materia, por un lado a la manera de un científico concienzudo y versado, por otro lado como arpista de gran experiencia y sólida formación académica en el campo de la teoría musical. Claude Ferrier toca el arpa peruana desde hace casi 30 años, y conoce muy bien la sociedad peruana y el ambiente de los arpistas en ese país. Esta publicación no es su debut en el campo de la etnomusicología: Claude Ferrier ha publicado en el 2004 un libro (*El arpa peruana*) donde investiga los diferentes estilos regionales de arpa en el Perú. En la presente publicación se acerca a un estilo regional de interpretación del arpa y explica la función del instrumento en rituales navideños. Encontramos aquí compilados los resultados de un trabajo de campo realizado en el Perú a través de los años, marcado por lazos de aprecio recíproco que ha tejido con arpistas en San Francisco de Querco.

La Sociedad Suiza de Etnomusicología está orgullosa que con este libro uno de sus miembros pueda dar un aporte tan importante a la comprensión de la música peruana. Esta publicación contribuye a la difusión de los conocimientos etnomusicológicos actuales sobre la música peruana; de ella aprovecharán etnomusicólogos en todo el mundo, sin olvidar como interlocutores a los mismos arpistas peruanos, pues esta obra contiene su música y sus testimonios recogidos por un iniciado. ○

Raymond Ammann

Presidente de la Sociedad Suiza de Etnomusicología CH-EM

PREFACIO

ESTE libro sobre la Navidad en San Francisco de Querco (Huaytará-Huancavelica), escrito por Claude Ferrier, es un producto intelectual de características singulares. Por un lado, discurre sobre registros etnográficos importantes, logrados por su autor mediante observación participante —a la manera de un antropólogo experimentado— con permanencias de campo cada vez más frecuentes, a lo largo de más de diez años de vida. Por otro, documenta y explora con solvencia el bagaje musical que manejan los querqueños en su fiesta navideña anual, tarea especializada y muy propia de la etnomusicología, en la que Claude Ferrier se ha introducido con éxito gracias a su sensibilidad y a su esmerada formación como músico. Esta combinación maestra hace posible apreciar una parte pocas veces accesible de la producción cultural de los pueblos andinos, mostrada con la fidelidad de la anotación musical contemporánea, pero que no se limita al material para el placer o la curiosidad estética, sino que al contextualizarlo nos acerca al conocimiento del presente de la memoria colectiva en San Francisco de Querco, de la mano del estudioso empujado a la búsqueda de sentido sobre aquello que ve y que le prodiga profundas emociones.

Navidad en los Andes es un texto de lectura cautivamente y fácil en sus aspectos genéricos. Para una inmersión en los registros musicales proporcionados se requiere obviamente auxilio técnico, lo que felizmente es posible gracias a los medios digitales ahora disponibles; gracias a esto, los

escuchas participarán a no dudarlo de la explicable fascinación vivida por el investigador.

Abordaré, primero, la materia etnográfica acopiada en torno a la manifestación ritual que motiva el estudio, en la que a cada paso encontramos información provocativa e inquietante: se describe Querco como un espacio rural relativamente aislado y marginal en el que la modernidad se insinúa lentamente, hecho que de algún modo tendría que ver con el mantenimiento de las tradiciones, entre ellas las relativas a las celebraciones navideñas. En cuanto a caracterización del contexto, se remarca la existencia de una estructura social donde los recursos ecológicos y los grupos de parentesco están organizados según una lógica dual andina; se da cuenta, igualmente, sobre la vigencia del antiguo sistema de cargos políticos y religiosos, las formas de trabajo cooperativo practicadas entre las mitades complementarias de la organización social, el encuentro o tinku como parte de la dinámica que explica el acontecer en la naturaleza y en la vida social, la chaka o puente articulador que constituye un escenario particular de celebración y ritualidad que acompaña al tinku en cuanto preludio de actividades relativas a la conservación y manejo del agua, y diversos aspectos del calendario ceremonial que a ojos vista tienen relación con las principales actividades productivas de la población.

En su punto de partida, Ferrier acota la relación que existe entre la antigua celebración de la fiesta del Qhapaq Raymi prehispánico y la actual fiesta navideña. Sin duda, esto ocurre no sólo por la superposición temporal que en nuestro hemisferio coincide con el solsticio de verano,

sino por consideraciones más profundas, algunas de ellas intuitivas acertadamente en el libro que presentamos. En primer lugar está el hecho de que la Navidad cae a mitad de la época caliente del año considerada como dominio del mundo de adentro, de ukhu pacha, que en tiempos actuales se encuentra aún bajo la regencia de divinidades ctónicas como la deidad femenina Pachamama (Madre Tierra); esta podría ser una consideración concordante con la importancia asignada a la Virgen María en los cantos rituales de hoy. El nacimiento de Jesús puede ser visto como representación de la renovación del Sol al calor del mundo de adentro, idea que los antiguos habitantes de los Andes manejaban en los rituales del Qhapaq Raymi. Es Molina "El Cuzqueño" [1574-75] quien informa que por esta fecha, la representación de Wayna P'unchaw (el Joven Sol) era llevada del Qorikancha al Pukinkancha, justo en el tinku entre el período seco y el período húmedo de la mitad caliente del año (la que va del equinoccio de setiembre al equinoccio de marzo). En los Andes el nacimiento de Jesús va a producirse en una cueva y no en un establo según el canon navideño occidental cristiano, esto es así porque los andinos conceptúan a las cuevas como principales paqarinas de donde emergen los seres vivos arquetípicos. Es justo señalar, en este sentido, que Ferrier pone en nuestras manos nueva información sumamente útil para el entendimiento de la cosmovisión en los Andes.

A cada paso podemos comprobar cómo el espacio y el tiempo son organizados y explicados en términos de categorías de pensamiento andinos. La dualidad complementaria es advertida en la estructura de la fiesta,

en la organización y actuación de las comparsas y, en fin, en la presencia de los propios Niño Rojas y Niño Cultural. El papel mediador de los "caballos", a la manera de los ukuko (osos) y los k'usillu (monos) andinos es relevante; sobre esto, cabría la necesidad de despejar si los caballos son mediadores en tanto emisarios del mundo de arriba (cargadores o escolta del Sol) o emisarios del mundo de adentro (ancestros que actúan temporalmente en el seno de la sociedad viva); lo impactante es desde luego la manera en que el elemento caballo es reinterpretado y asimilado desde la cosmovisión propia. La mediación en términos de poder en estructuras jerarquizadas, que Ferrier anota como sacralidad, se evidencia también en antiguos términos como el de los Kiwicho, personajes que anteriormente se encargaban de atender a los arpacabeza y de recepcionar a su parentela y círculo social próximo, así como de hacer la elección de autoridades responsables; quizá podríamos comprender mejor este montaje ritual remitiéndonos al papel de los kimicho como emisarios, por ejemplo, de la Virgen de Cocharcas de Andahuaylas-Apurímac, en tanto es sabido que estos kimicho recorrían vastas zonas de influencia del santuario de Cocharcas para conseguir limosnas con las cuales ayudar a solventar el culto y las celebraciones festivas de la Virgen, sentido presente en la idea de los kiwicho como ayudantes recaudadores que nos reporta la memoria de los querqueños.

Nos parece de sumo interés la contrastación propuesta entre las competencias de Navidad y las que se practican en la Danza de Tijeras. Si bien hay una analogía evidente, es el propio Ferrier quien advierte que la

Danza de Tijeras se ejecuta mayormente de mayo a setiembre, es decir en la época fría del año, esto es en el opuesto de los bailes de navidad. Estamos otra vez ante estructuras de oposición complementaria con las que se construye la noción de totalidad que se reproduce en las partes.

El autor se prodiga en documentar el trámite festivo, que tiene en la música el elemento de trama fundamental, aunque hay un hilo a seguir todavía en sus relaciones con la waylía tradicional, aspecto que seguramente examinará en subsiguientes estudios. Aquí el arpa y el arpista son los oferentes principales de una especie de llamamiento al encuentro o tinku global representado en la fiesta. La organización musical del evento –nos dice Ferrier– evidencia pautas de jerarquización o repartición de parámetros musicales como el ritmo, los registros y el modo: durante la competencia; a medida que se incrementa la dificultad en la realización de las mudanzas, por ejemplo, los zapateos experimentan un crescendo rítmico con alternancias entre compases binarios y ternarios. Es interesante haber establecido que todas las piezas se interpretan dentro de un mismo registro y que esto es lo que les confiere cohesión, lo mismo diremos sobre la función de conclusión que privilegia al modo menor mostrando la preferencia del hombre andino por su antigua expresión melódica pentatónica y fundamentalmente modal.

El trabajo etnográfico es completado con observaciones y reflexiones serias sobre la evolución actual de la fiesta bajo la influencia de la modernización y globalización en curso. La mirada del autor está consciente de las implicancias históricas en la vida

social de San Francisco de Querco, lo cual le permite explicar en términos de sincretismo la influencia del barroco occidental sobre la música ejecutada durante la Navidad en Querco, considerando que la adopción del arpa misma sería un rasgo sincrético presente además en ciertos aspectos de la técnica de su ejecución.

Ferrier tiene una posición clara sobre la dinámica de las culturas. No piensa en una reedición del pasado, su manera de ver las cosas abraza la identidad con desarrollo. Su fascinación por las tradiciones no renuncia a la necesidad de transformación para superar la pobreza que aflige a muchos pueblos del centro y sur andinos, cree firmemente que la cultura que poseen “(...) en la situación actual, puede seguir gozando de su estatus ‘interactivo’ y evolucionar, absorbiendo como lo ha hecho desde hace 500 años, elementos de índole y orígenes muy diferentes, tal vez violentos como la modernización en curso, pero genuinos (es decir no artificiales) del mundo externo cercano y lejano, que no alteran a las costumbres y a la fiesta navideña en su esencia”.

En cuanto al esfuerzo de análisis musical acometido por Ferrier, es visible que logra precisamente una explicación consistente de la técnica empleada en la ejecución del arpa, a partir de sus raíces musicales europeas y precolombinas. Confirma, entre otras cosas, la vigencia de la escala pentatónica en los Andes, con algunos matices por influencia variable de la escala diatónica occidental; encuentra, asimismo, que siguiendo la concepción horizontal andina, relativamente concordante con la similar concepción horizontal de la música polifónica renacentista, la técnica del arpa peruana confiere primacía a la

melodía y que aún cumpliendo una función de acompañamiento raras veces ejecuta “acordes” en un sentido europeo.

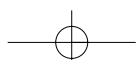
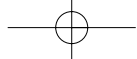
Estos y muchos otros hallazgos constituyen un testimonio de alguien que vive realmente la música andina que habita su corazón desde la juventud y que, por lo mismo, se halla en la mejor disposición para comprenderla e interpretarla (en el sentido de ejecutar magistralmente el arpa andina), pero también de expresar el sen-

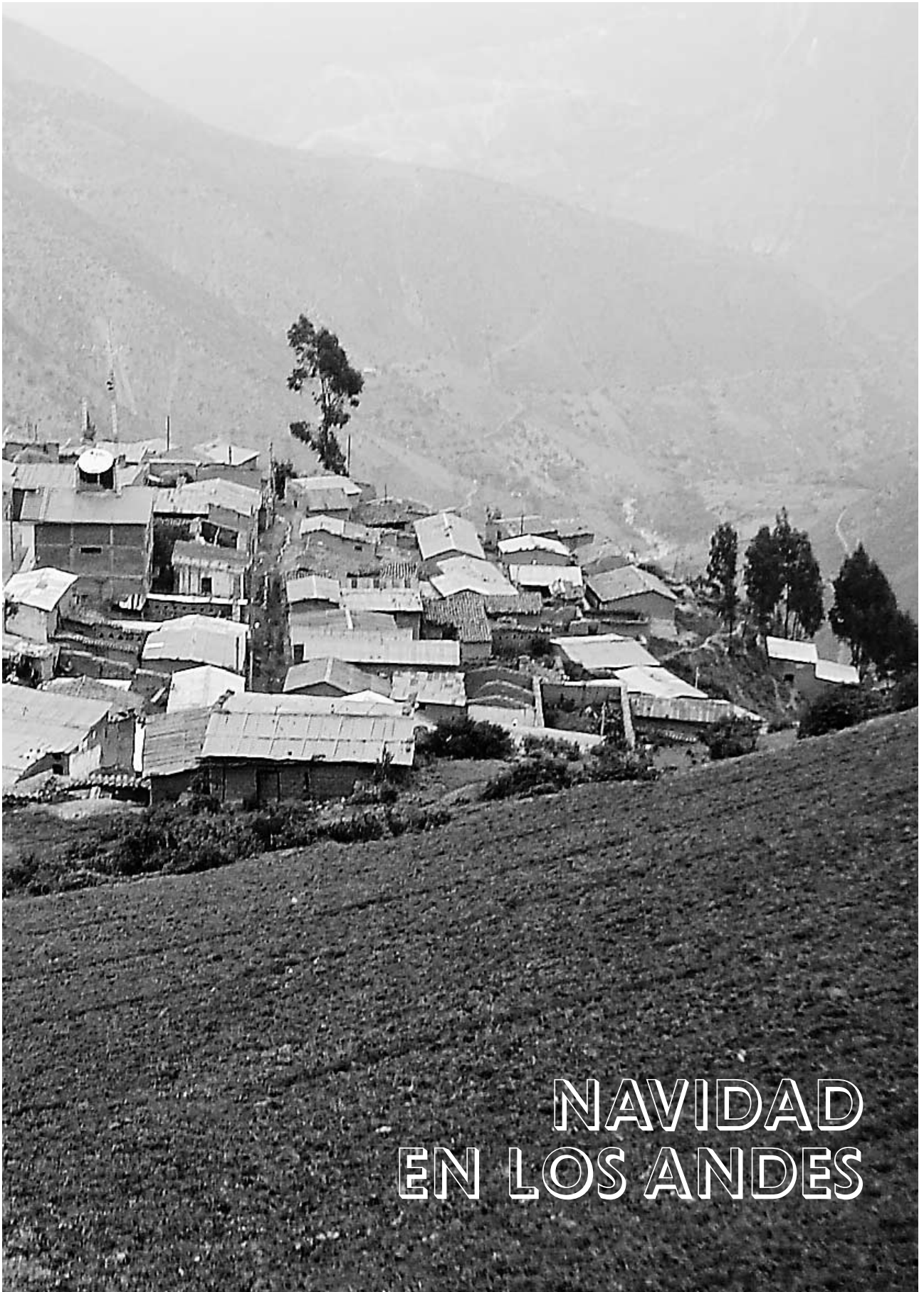
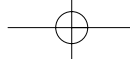
timiento que trasunta su trasfondo cultural. Este libro ya no es la promesa que se insinuó en el 52 Congreso de Americanistas realizado en Sevilla-España, es una realidad real, posibilidad concretada por un hombre de extraordinarias calidades. Sin duda, pese a ser extranjero, hace mucho tiempo que Claude Ferrier dejó de ser extraño para los Andes. ○

Lima, agosto de 2007

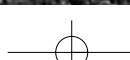
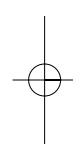
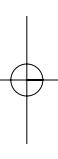
Rodolfo Sánchez Garrafa*

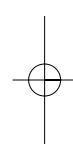
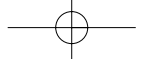
*Antropólogo, investigador social, magister en Antropología por la PUCP, doctor en Ciencias Sociales por la UNMSM, ex director de investigaciones del INIDE, director de investigaciones del Foro Red Freire-Perú.





NAVIDAD EN LOS ANDES





I INTRODUCCIÓN

ESTE trabajo se basa en 4 estadías (1995, 2002, 2003 y 2006) en San Francisco de Querco y en el anexo de Quichua (aldea perteneciente al distrito de Querco), situados en la provincia de Huaytará, departamento de Huancavelica.

Tener la posibilidad de presenciar la fiesta (o mejor dicho, el ritual) de Navidad que se lleva a cabo en este pueblo ha sido una experiencia cargada de sensaciones y emociones, ahora grabadas profundamente en mi memoria

Estoy ligado a Querco por diferentes lazos: familiares, humanos, musicales y artísticos. Escuché por primera vez hablar de la fiesta de la Navidad querqueña a través de mi esposa y mis cuñados a partir de 1992. Todos hablaban maravillas de este acontecimiento, que cada querqueño lleva en lo más profundo de su corazón allí donde esté, así como a diez mil kilómetros de distancia. Mi esposa tenía además una grabación en casete de la Adoración en la iglesia de 1991. Escuchaba estos ruidos y sonidos tan característicos de la Navidad querqueña como la sonaja, el arpa, la voz aguda de los caballos, el sonido seco de los zapateos golpeado el piso, el murmullo de la gente. Un conjunto de sonidos jamás escuchados, extraños, pero fascinantes, que no lograba posicionar en ningún marco andino conocido. Así nació mi interés hacia esta manifestación, interés que fue creciendo con los años y que culmina ahora con este estudio.

El hecho de ser integrante de una familia del lugar, y poder contar con el apoyo incondicional de mis fami-

liares, que agradezco inmensamente, me abrió algunas puertas, que tal vez hubieran permanecido cerradas para un observador totalmente ajeno.

Soy un músico originario de Suiza e Italia, intérprete autodidacta del arpa peruana desde hace 25 años. Si en los años ochenta mi principal preocupación fue tratar de llegar a la raíz más pura de la música tradicional andina, sacándole todos los disfraces neo-folclóricos con la cual se presenta a veces en el mismo Perú y casi siempre en Europa; si en los años noventa he perfeccionado mis conocimientos sobre los diferentes estilos de arpa peruana, a partir del 2000 me ha interesado cada vez más entender en qué contexto nace, se desarrolla y vive esta música que ha conquistado mi corazón desde mi juventud; solo puedo compartir lo sostenido por mi amigo desde hace 25 años e ilustre colega: Enrique Cámara de Landa, cuando dice:

“Optar por la observación de las estructuras musicales no implica necesariamente ignorar a quienes las mantienen en vida y disfrutan con ellas, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos considerando un objeto de estudio íntimamente vinculado con la musicalidad humana en cuanto capacidad de crear, reproducir, escuchar y reconocer música” (Cámara de Landa, 2006:61).

Algunas experiencias prácticas me llevaron a participar activamente como músico en un conjunto de sikuris de la ciudad de Puno durante una semana en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria 1987, a ser nombrado juez de competencia de arpas en Navidad de 2003 en San Francisco de Querco, a estar en contacto directo con algunas estructuras sociales, religiosas y

musicales que conforman la base de fiestas andinas, las cuales he podido presenciar; espero que estas vivencias puedan ayudarme en el futuro para una mejor comprensión e interpretación de la música que toco desde hace tres décadas.

Quiero aclarar que, pese a mi intensa actividad como músico e intérprete de la música tradicional andina, siempre me he considerado como un elemento externo, sin ninguna pretensión de participar o influenciar de la más mínima manera en los procesos musicales ni rituales vivientes de la sierra del Perú.

Siempre me consideré como una especie de espejo, en el cual se refleja una realidad musical original de extraordinario valor: todo lo que sé, lo debo a los músicos, bailarines, artistas, etc., de los Andes, fuente inagotable de un saber ancestral.

De manera complementaria el presentar esta propuesta en el Perú, refleja estos valores musicales, culturales y humanos, a veces menospreciados a causa de una alienación cultural vigente que tiende a desvalorizar todo lo que es "serrano", "quechua", "indio".

Este forastero valorado y estimado, de cuyas manos brota música de arpa, tal vez tocada de una forma algo extraña, con fallas y sin el verdadero sabor rítmico andino, pero con corazón, devuelve lo que ha aprendido de los maestros a los propios maestros y al público en general, que sorprendidos pienso que podrían decir: "Si el extranjero ha valorado y hasta practica lo que yo no valoro, tal vez esto tenga valor..."

Aun siendo una descripción fiel de la fiesta de Navidad –manifestación ritual artístico-sagrada celebrada cada año en Querco– este trabajo es

el resultado de algunos estudios de campo, y de contactos repetidos con esta especial realidad socio-cultural, pero sin pretender ser exhaustivo. Un acontecimiento semejante presenta múltiples facetas, a veces, difíciles de aprehender: algunos aspectos quedan entonces por profundizar en estadías posteriores.

Después de una breve presentación del pueblo, de sus costumbres y de su compleja organización sociopolítica, formulo hipótesis de interpretación basándome en elementos de cosmología y sincretismo andinos ilustrados por la cronografía de la fiesta.

La parte central, dedicada al análisis musical, intenta explicar la técnica del arpa a partir de sus raíces musicales europeas y precolombinas, único instrumento y verdadero motor de la fiesta. Posteriormente describo la técnica del zapateo y la organización musical general de la fiesta y de la gran competencia del 25 de diciembre.

Completan el trabajo algunas reflexiones sobre la evolución actual de la fiesta bajo la influencia de la modernización en curso en el Perú, así como de la colectividad de residentes querqueños en la ciudad de Ica.

Considero primordial realizar este trabajo, con la esperanza de captar la atención (una atención auténtica y sincera, no orientada hacia un nuevo despojo, económico o turístico) sobre este pueblo olvidado que pertenece a una de la regiones más pobres del Perú, que lucha día tras día por su supervivencia económica y cultural, viviendo orgulloso de sus tradiciones ancestrales que practica con el más extraordinario esmero.

También me parece importante tomar consciencia de la oportunidad

de aprendizaje que nos ofrece asistir a semejante acontecimiento: entender la visión que tiene una micro-sociedad de sí misma, a través de distintos enfoques sobre diversos aspectos de la vida del ser humano; que podrían desde luego, enriquecer nuestra experiencia individual.

Sólo me queda agradecer a las personas que me han apoyado de alguna manera en mi trayectoria humana, musical y profesional, como Luis Salazar por su amistad de toda la vida, sus consejos y la revisión de este trabajo; a Daniel Rüegg por sus ideas fértiles y nuestras conversaciones apasionantes; a Rodolfo Sánchez Garrafa por el prólogo a este trabajo; a Raymond Ammann por el auspicio otorgado a esta investigación por parte de la Sociedad Suiza de Etnomusicología, a Christine Jurt por sus consejos sobre el trabajo de campo; a doña Timotea Huachua, don Crispiniano Cuadros; a Ramiro Cuadros por su gran apoyo *in situ*; a Enrique Cámara de Landa por una amistad que queda viva después de 25 años; a Héctor

Spitalnik, Silvia Mazzarda, Sonja Bachmann, por acompañarme por los caminos de la vida. Agradezco especialmente a todos los arpistas de la familia Cuadros (¡son más de diez!) en Querco e Ica; a mi familia peruana en Suiza: Paula, Carmen, y a mi familia peruana en el Perú, Igdonia y Pascual; Margarita y Juan; Fela y Simeón, Julia y Eleuterio; Isolina y Eloy; a Dorina, Digna, Eulogia, Gloria (¡y faltarían todavía unos 30 sobrinos!)... y a numerosos amigos músicos –y no músicos– en el Perú como Yleana Lens, Mario Cerrón, Manuel Acosta Ojeda, Chalena Vásquez, Manuel Arce, don Felix Quispe –gran violinista cuzqueño– y Germán Quispe de Checacupe; y a todos los músicos peruanos con los cuales compartí alguna vez en los últimos 25 años vivencias musicales y humanas inolvidables.

...Y a mi amada esposa Antonia y mis hijos Gabriel, Marcel y Azucena por su paciencia durante la realización de este trabajo, que parecía no terminar nunca... ○

2 QUERCO

2.1 Llegar a Querco

Aunque políticamente pertenece a Huancavelica, se accede geográficamente a Querco desde Ica. Pasando por Los Aquijes, una carretera afirmada lleva por una zona semi-desértica a Huarangál, al pie de los Andes; De allí, una larga subida por cerros desérticos de piedras y arena algunas y horas más hasta el pueblo de Córdova, a unos 3100 m.s.n.m. Por carretera cuesta arriba una hora más, llegando a un páramo llamado Huamani, donde pastan llamas y alpacas, situado a casi 4000 m de altura.



Ilustración 1:
Páramo de
Huamani.

Continúa una bajada, pasando por la mina de oro de Antapite y el pueblo de Ocobamba. Siguiendo la ladera, pasando por Chojellanca, Poronjocha y Huanca, se llega a San Francisco de Querco, a 2858 m de altura, donde en el 2003 terminaba la carretera; el trecho siguiente, que lleva hasta el pueblo de Pacamarca estaba en muy mal estado (este pueblo dispone desde hace una década de su propia carretera directa); después del saneamiento de la carretera en el 2004, Querco está otra vez conectado

con Pacamarca. Sólo 160 Km nos separan de Ica, pero estamos en otro mundo.

Los lunes, miércoles y viernes aseguran el servicio de transporte unos camiones para todo tipo de pasajeros, animales e inclusive mercadería. El viaje, fatigoso, dura de diez a doce horas; considerando el relativo mal estado de la carretera, la geografía muy irregular y las frecuentes pausas.

Desde el año 2006, gracias al gran desarrollo de la actividad minera –que no trae sólo beneficios, como veremos más adelante–, en la región las consecuentes mejorías derivadas de esta actividad en el estado de la carretera y el aumento en la cantidad diaria de pasajeros ha generado la creación de un servicio de taxis (en autos llamados “station wagon”), que llevan a viajeros en cinco horas de Ica hasta Querco.

2.2 El pueblo

Datos geográficos

Latitud: 13° 58' 56" S

Longitud: 74° 58' 32' O

La ubicación misma de Querco es particular: construido en una ladera a 2858 m de altura, entre el río Grande y picos de 3500 m, es un pueblo frío donde corre el viento; desde lejos, parece suspendido entre los cerros y el valle del río Grande, casi irreal.

Las casas son todas de adobe¹, excepto edificios de reciente construcción, como el nuevo municipio, la posta médica y el hotel municipal, hechos de “material noble” (ladrillos y cemento); los techos antiguos son de tejas rojizas, los “modernos” de calamina² que brilla al sol.

¹Material de construcción hecho de tierra, paja y agua.

²Aluminio, chapa acanalada.



Ilustración 2: Así aparece la posición de Quерco en el Perú.

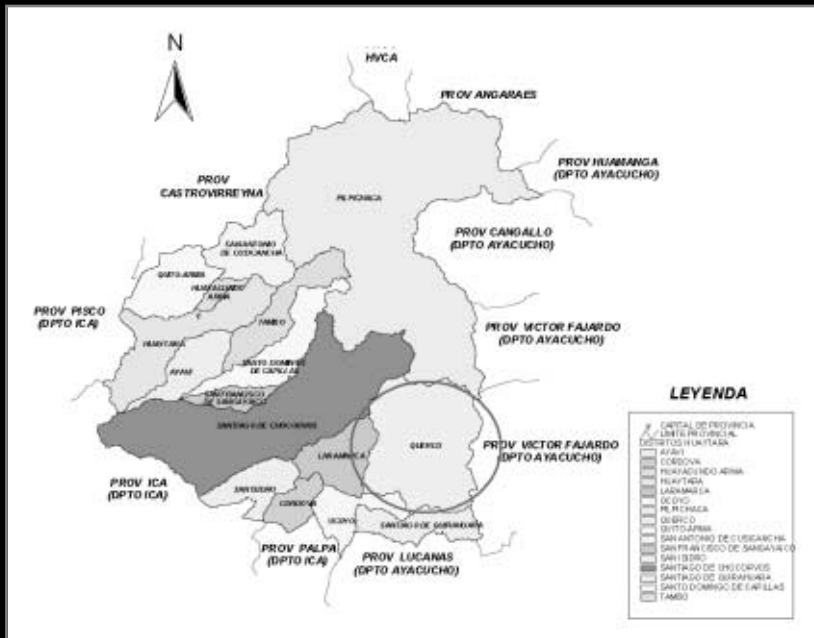


Ilustración 3: Quерco en Huaytará (fuente: página web del Gobierno Regional de Huancavelica).

Ilustración 4: Zona sureste de la provincia de Huaytará, donde se lleva a cabo la Navidad estudiada en este trabajo (página web del Ministerio de Transportes y Comunicaciones).

En el año 2003 el pueblo no disponía de desagüe aún, el agua de uso doméstico corría en medio de las callecitas hechas de tierra y piedras. En el 2006 se inició un proyecto de desagüe, que finalizó en el 2008.

Hay algunas tiendas de abarrotes³, dos radios en comunicación permanente con Ica y Lima; desde hace pocos años un teléfono público satelital a energía solar, y unas horas al día, dependiendo de la irradiación solar, una conexión a Internet que aseguran el contacto con el mundo exterior. Cuenta también con un local comunitario.

Es la iglesia de San Francisco, con su enorme campana que data de 1789 la que escande las diferentes etapas de cada fiesta costumbrista, es el templo más grande en la provincia de Huaytará.

La alimentación tradicional a base de cereales como la cebada y el maíz u hortalizas como la calabaza, son reemplazados con mayor frecuencia por otros traídos de la costa como fideos, arroz, etc.

El distrito de Querco incluye los 5 anexos de Atta, Ojehca, Pampacan-

cha, Pampahuilca y Quichua, que disponen en su mayoría de agua potable y educación inicial y primaria; de difícil acceso, tomando senderos empinados y empedrados, entre 1 y 12 horas caminando o a caballo.

En el pueblo, el Estado peruano proporciona educación inicial, primaria y secundaria.

Como muchos pueblos andinos, Querco vive de la agricultura y de la ganadería; sin embargo, la cercanía de la mina de oro de Antapite (considerable fuente de contaminación) está modificando el equilibrio económico del mercado de trabajo local, y sobre todo, ambiental de la región.

La fuerza de trabajo se va mayormente a la mina, trabajando en superficie o en "interior mina", considerando, los pobladores, esta ocupación como económicamente más rentable y segura que la agricultura y la ganadería tradicionales. A todo esto se le añade el tipo de trabajo que allí realiza el poblador y la variación en su alimentación lo que cambia radicalmente su anterior forma de vivir.

Como consecuencia, asistimos a una nueva ola migratoria, quizás emocionalmente menos dura que la migración a la costa de los años 70-

³Ramos generales.



Ilustración 5: Plaza de Armas e iglesia de San Francisco (foto: Vladimir Loayza).

80, porque ahora es a pocos kilómetros de distancia, pero no por eso menos significativa: las familias se separan (son los hombres jóvenes que se van a la mina); podría presumir que ésta es una de las razones por las cuales la población abandona los cultivos y el pueblo como en el anexo de Quichua, y del envejecimiento generalizado de la población, ahora en su mayoría ancianos.

El problema fundamental de la vida del distrito sigue siendo la escasez de agua. Este problema tiene tendencia a agravarse con los cambios climáticos planetarios actuales: haciendo un balance de la estación de lluvia del 2006-2007 (diciembre-marzo) trajo pocos días de precipitaciones. Además; la mina en plena expansión, con su necesidad creciente de agua, trata de acaparar la poca disponible, sin preocuparse demasiado de las consecuencias para la región y sus habitantes.

2.3 Organización socio-política

2.3.1 Generalidades

La organización socio-política de Querco es muy compleja para un dis-

⁴Etnia descendiente de los Incas y de las poblaciones locales, que vive actualmente en la región andina de Perú, Bolivia y Ecuador, a parte la zona del lago Titicaca poblada por los Aymaras.

Es también el nombre del idioma difundido por los Incas, hablado todavía por unos 15 millones de personas en la zona andina central de Sudamérica. Es un idioma aglutinante, basado sobre raíces a las cuales se añaden sufijos, sin artículos ni géneros. Su tendencia actual es de desaparecer: siendo un idioma indio precolombino, los gobiernos de los países andinos modernos (como los gobiernos coloniales y republicanos anteriores) hacen poco o nada para preservarlo; además, quien lo habla es víctima del racismo en las ciudades de la costa. Es por este motivo que todos los emigrantes provenientes del campo o de pueblos andinos (incluso los residentes querqueños) no hablan el quechua con sus hijos, que crecen en ciudades de la costa como Ica o Lima. Es un intento de protegerlos contra este racismo y de aumentar las oportunidades de una improbable integración en una



Ilustración 6: Vista de Querco.

trito de sólo 600 habitantes. En este sistema socio-político, coexisten tradiciones ancestrales quechuas⁴ con la política republicana peruana.

El pueblo está organizado en Comunidad o ayllu:

“Se trata de una estructura social muy difundida en los Andes, donde los recursos ecológicos y los grupos de parentesco están organizados según una lógica dual” (Le Borgne, 2004:142).

Esta entidad, presente en casi todos los Andes, tiene sus orígenes en el sistema socio-político preincaico e incaico: es la reunión de todas las

realidad por ende ajena. En la práctica, sacarse de encima la etiqueta de “serrano” es muy difícil, y los hijos de los emigrantes andinos terminan a menudo en los trabajos más humillantes y menos pagados.

El deseo más que comprensible de tratar de mejorar el futuro de los propios hijos se manifiesta de maneras aun más extremas, como darle nombres norteamericanos o japoneses: en la mente del residente andino en la costa, a partir de su bautizo y gracias a su nombre ajeno, el niño pertenecerá entonces a otro mundo (occidental o económicamente occidentalizado como Japón) considerado mejor, y esto facilitará su ascenso social y económico.

El idioma quechua hablado por el habitante de la región andina es además víctima de una presión ulterior, la de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del Cuzco, que pretende reinventar, de manera a menudo artificial, un idioma “inca” “imperial” “puro”, libre de las contaminaciones (fruto de un mestizaje considerado humillante) castellanas de los últimos cinco siglos (ver Molinié, 2006:152 a 158).

familias que conforman un pueblo y que de acuerdo a un sistema equilibrado administra y distribuye equitativamente las riquezas (tierras, cosechas y ganado) de las cuales dispone el pueblo; esto, teóricamente, porque en la práctica hay disparidades, que generan a menudo resentimientos:

“La tesis defendida por los ‘neo-indios’ de una naturaleza propiamente andina de la reciprocidad está en contradicción profunda con las desigualdades espectaculares entre los habitantes de la región” (Molinié, 2006: 160).

Desde la reforma agraria, como en los tiempos anteriores a la Conquista, una parte de las tierras está distribuida entre los comuneros (o habitantes originarios del lugar), otra parte tiene sus dueños, y la última no tiene dueño: pertenece a la Comunidad.

En Querco todavía está vigente el antiguo sistema de los cargos. Como señala Moseley:

“A la época de la llegada de los Españoles, en un ayllu (pueblo, comunidad), el control de las decisiones y de la autoridad dependía de una precisa jerarquía de cargos, que se ocupaba de todas las cuestiones civiles y religiosas: este sistema estaba configurado en un mecanismo que ha sido llamado cargosystem.

En esa época como hoy, existían cargos públicos muy parecidos a los modernos cargos de alcalde, vicealcalde, tesoroero, etc. En los cargos de tipo religioso, si hoy el encargado tiene que organizar las fiestas patronales anuales, en esa época tenía que ocuparse de los lugares sagrados y de los dioses. Cada mitad del ayllu tenía su propia jerarquía organizativa, y los cargos anuales eran distribuidos por rotación. Tratándose de tareas realizadas para el bien de la comunidad, no eran pa-

gadas, más aún: desempeñar una función de este tipo representaba una fuerte inversión de tiempo, de energías y de dinero. Un año de cargo significaba a menudo gastar los ahorros de años y arruinar la economía de la familia. Obviamente, los jóvenes recibían cargos de poca responsabilidad, las personas maduras y los ancianos los cargos más prestigiosos y de mayor responsabilidad. El fin era de poder retirarse en la vejez como hombre experimentado y sabio, después de años de servicios realizados para la comunidad. Considerando que tener cargos públicos importantes significaba gozar de un gran prestigio, algunos estudiosos definen el cargosystem como “el sistema de la jerarquía de prestigio”. (...) A cada cargo correspondía un cetro o bastón de poderes diferentes, llamado vara. Impregnados de la misma sutil espiritualidad de las huacas, los lugares sagrados, estos bellísimos y refinados cetros de poder se mostraban públicamente en cada oportunidad formal adecuada (ceremonias, fiestas, etc.)” (Moseley, 1992: 68).

2.3.2 Los varayoks

Los 5 varayoks (poseedor de vara) o envarados de Querco son:

- El Alcalde auxiliar (Taytamama)
- El Alcalde campo
- El Alguacil (Santavara)
- El Regidor mayor
- El Regidor menor

Con sus cetros de madera (o varas) adornados con plata, antiquísimo símbolo de autoridad, los varayoks son comuneros voluntarios elegidos cada año (según una rotación correspondiente al sistema de los cargos) por la Comunidad, y velan en todos los aspectos por la tranquilidad de los habitantes, que los respetan

profundamente: son considerados por la gente como las autoridades principales del pueblo⁵.

En Querco, el conjunto de los 5 *varayoks* se llama Santavara; a veces es el Alguacil, por tener la vara (bastón) más adornada con plata, quien recibe la denominación de Santavara. La vara, en la mano del *varayok*, nunca debe tocar el piso. Es por este motivo que los *varayoks* cuando están sentados apoyan la vara encima de su zapato.

La figura del *varayok*, bajo otra denominación, ya existía en la época de los Incas:

“...Las denominaciones de Hanan y Hurin han sido substituidas por términos prestados del español, tal vez por la expresa necesidad de lograr su permanencia a la sombra de la cultura oficial. Así, en las comunidades andinas los Kamayojs han sido reemplazados en diferentes épocas de la dominación por los curacas, caciques y más recientemente por los varayoks o alcaldes⁶, y por los regidores y campos de vara.

Esto prevalece con singular vigencia sobre todo en la sierra sur y particularmente en la región de Huancavelica.

Aún las denominaciones de presidente y secretario general ocultan bajo el referente cultural del sistema dominante la prevalencia del poder dual andino” (García-Roca, 2004: 74).

⁵Declaración pública de un comunero (con muchos cargos ya cumplidos) el día de Pascuas 26 de diciembre de 2006; véase el DVD que acompaña esta publicación.

⁶N.D.A.: Favre (1966) nos brinda la información siguiente: “... existe otra jerarquía constituida por el alcalde, los *varayoks* y los alguaciles. Fue introducida por la Constitución de 1812, con el fin de dotar de autoridades representativas a la población de las haciendas y de cierta autonomía administrativa propia para poner fin a los abusos del sistema servil. Rápidamente, desvirtuada en sus fines, esta jerarquía fue circunscrita a solucionar conflictos secundarios entre los trabajadores, rol que mantiene hasta hoy ahí donde aún persiste”.



Ilustración 7:
Varas del varayok
Alcalde 2006.

Cada *varayok* tiene sus atribuciones y, a parte de sus obligaciones reglamentarias semanales (por ejemplo cada domingo la reunión de las 7 varas, los 5 *varayoks* más el gobernador y el teniente gobernador), tiene que ‘cumplir’ en diferentes fechas del calendario festivo querqueño:

- los 5 *varayoks* juntos en febrero para el Chaca y en julio para el Nahuin,

- el Alcalde campo y ambos regidores en octubre para la fiesta de San Francisco,

- el Alcalde auxiliar y el Alguacil en Navidad.

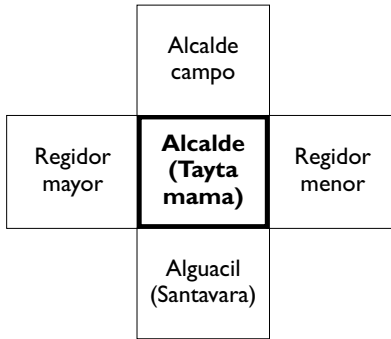
Los comuneros que han sido elegidos por la Comunidad para ser *varayoks* el año siguiente tienen tiempo hasta el 8 de diciembre (día llamado llave de oro, y al mismo tiempo importante fiesta religiosa cristiana) para impugnar la decisión, sólo por algún motivo grave.

Existe, además, un libro en el cual se lleva toda la historia de los cargos, que queda siempre en el poder del

Alcalde auxiliar, autoridad principal.

Se puede ilustrar la organización de los varayoks de Querco de la forma siguiente:

Cuadro 1: Los cinco varayoks querqueños.



(Página opuesta) Cuadro 2: Organización socio-política de Querco.

En Querco están también presentes las diferentes entidades del sistema político republicano peruano, como el Municipio, la Gobernación (que depende de la Prefectura de Huaytará) y el Juzgado de Paz (que depende de Ica). No hay y nunca hubo un puesto de policía, una comisaría o una cárcel en el pueblo (existe un calabozo o sala de reflexiones, donde se encierra a gente que haya causado desorden): los varajoks son los encargados de mantener el orden. En Querco está entonces, todavía –por lo menos parcialmente– vigente un orden social asegurado por autoridades comunales relacionadas de alguna manera con el antiguo sistema social pre-incaico. Sólo para delitos muy graves interviene la policía del pueblo de Córdoba.

Todas estas autoridades tratan de trabajar conjuntamente para el bienestar del pueblo. Hay una cierta colaboración entre el Municipio y la Comunidad, por ejemplo si el Municipio necesita mano de obra para realizar algún trabajo, puede pedir la ayuda de la Comunidad; si la Comunidad quiere realizar alguna obra, pero no

tiene medios, puede presentar un pedido al Municipio, que tiene más recursos económicos.

Constatamos entonces que los dos sistemas, quechua y occidental, se han, por lo menos en parte, completado mutuamente. Sin embargo, el hecho que los trabajos ligados al sistema republicano (Alcaldía, Gobernación) sean pagados, altera visiblemente los equilibrios de la convivencia y de la reciprocidad andina, en lo que concierne a las relaciones entre los diferentes órganos de decisión y control, así como en el valor del trabajo comunal voluntario.

El organigrama siguiente muestra los diferentes niveles de poder y de control.

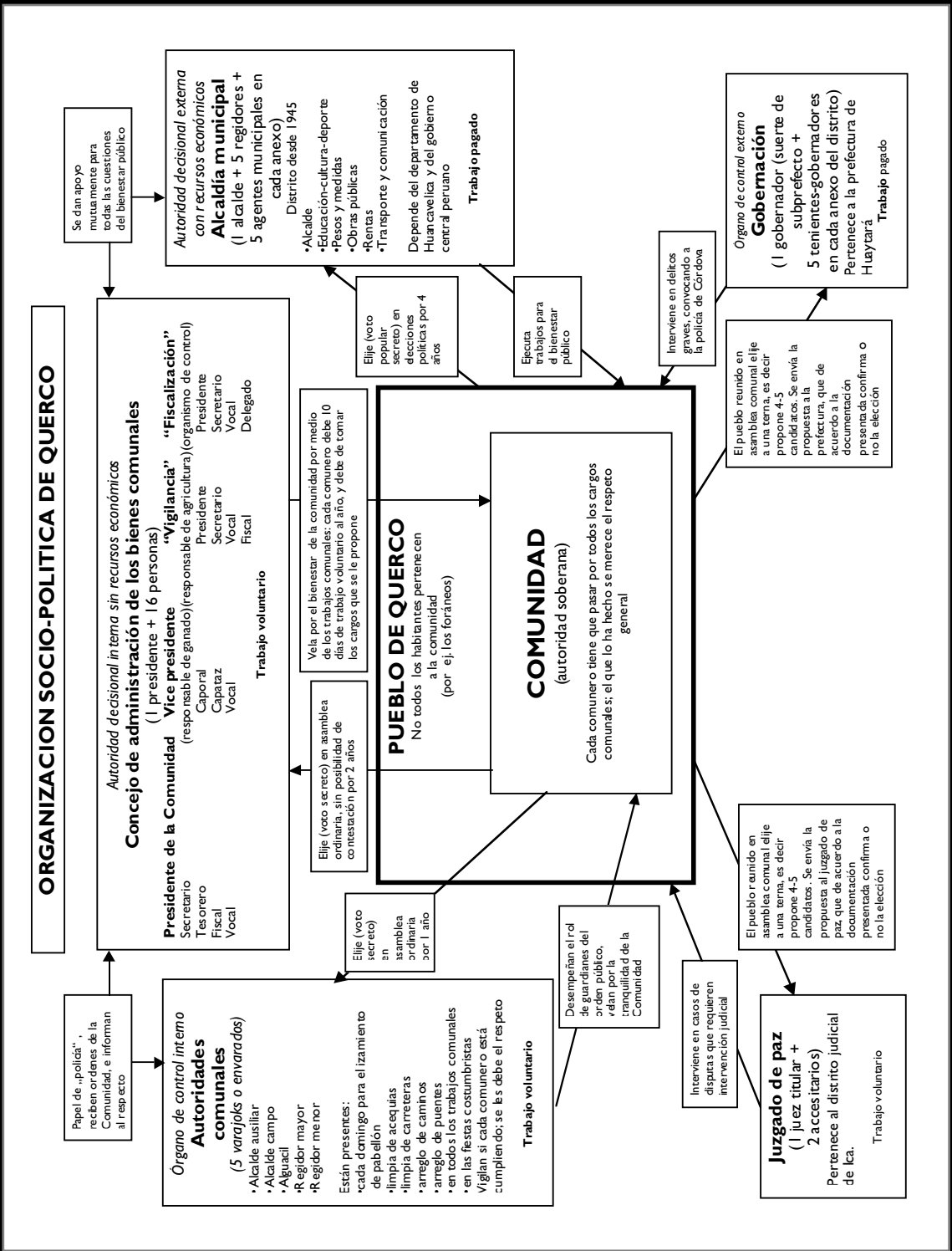
Nótese como el Concejo de Administración de los bienes comunales consta de 16 miembros, lo que según Huamán Poma de Ayala corresponde al número de integrantes de una asamblea comunal en el tiempo de los Incas (García/Roca, 2004: 73).

2.4 Costumbres principales

2.4.1 El Chaca 'puente', 2 de febrero (Virgen de la Candelaria)

Ese día, todas las autoridades: los varajoks, el presidente de la comunidad, el Gobernador, el Teniente Gobernador, el Alcalde distrital, el Juez de Paz, el ecónomo de la iglesia, etc., salen a las diez de la mañana montados en los mejores caballos de la comunidad, para ir a encontrarse con las autoridades de Pacamarca, anexo de Ocoyo vecino del distrito de Querco.

En el lugar llamado Jachua (Jachua: ritual de la cosecha; el término incluye diversión y alegría), poco distante de Querco yendo hacia el sureste, se les hace una despedida con un



brindis (alcohol) y el canto del *harawi*⁷ –canción ligada a la cosecha– entonado por las mujeres del pueblo, en su mayoría parientes cercanas de las autoridades.

A las doce del mediodía se lleva a cabo el encuentro con las autoridades de Pacamarca, en el lugar llamado Pampachaca: un puente colonial de piedra, sobre el río Grande, datado por lo menos del año 1820. De cada lado del puente, sea del lado de Quercoco, sea del lado de Pacamarca, hay un lugar de reunión, donde las dos delegaciones comparan sus vestidos, sus caballos, sus adornos, como en un concurso. Se hace un brindis, y luego cada uno regresa a su pueblo respectivo.

En Jachuana les esperan sus esposas y familiares, que han preparado el banquete donde van a comer todos los presentes hasta las cuatro de la tarde. A esa hora cada uno regresa al pueblo con su grupo, cantando y bailando música de carnaval; antes de seguir la fiesta en su casa, cada grupo tiene que dar la vuelta a la plaza de armas al tañido de la campana del templo que les da la bienvenida.

Las esposas de los dos regidores (mayor y menor) preparan tradicionalmente el *chupe* (suerte de sopa), que van a ofrecer a todo el público en la plaza. Los envarados están encargados de verificar que todo ha sido preparado de acuerdo a la tradición. Esta costumbre recuerda que ese día (es tiempo de lluvia desde hace un mes) hay que reparar los puentes, porque hay cantidad de agua en todos los ríos; se recuerda también la construcción del puente; por otro la-

⁷El *harawi* actual [es una] canción implorativa que se entona durante las despedidas, los matrimonios, durante la siembra y la cosecha... (Vilcapoma, 1999:116).

do, se aprovecha el encuentro para tomar acuerdos importantes (trabajos comunales, etc.) para todo el año con la comunidad vecina de Pacamarca. Es un ritual ligado a la cosecha futura que depende del agua disponible.

2.4.2 El Ñahuin ‘ojo de agua’, 27 de julio

Esta costumbre está dedicada a la limpieza de acequias. A partir del 23 de julio se van limpiando las acequias, hasta el día 27, donde tienen que presentarse todas las autoridades, como en el mes de febrero. Todos van a la toma de la acequia grande, “nuestra madre”⁸, para “soltar”⁹ el agua a las doce del mediodía. Allí se realiza una costumbre llamada *huaytaricuy* (huayta: flor): Las autoridades tienen que llevar flores, una botella de cachucho (alcohol) y panes que se van a intercambiar. Cada participante tiene que llevar una flor o una cinta peruana (roja y blanca) en el sombrero, ya que el 28 de julio es el día de la Fiesta Nacional. El que falla es “castigado”¹⁰ por el alcalde auxiliar. Desde allí se regresan a Jachuana, donde toda la comunidad está esperando con el banquete que ofrece cada autoridad, con diferentes potajes. Están ya preparados asientos y mesas de piedra. Un mozo vestido con elegancia va sirviendo a cada grupo.

En un corral se realiza la costumbre de la herranza (poner aretes o cintas de colores en la oreja, cortar los

⁸Comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe (20 de diciembre de 2006): “Es nuestra madre porque nos mantiene”.

⁹Volver a hacer correr el agua en la acequia que ha sido limpiada, forma idiomática quercuena.

¹⁰Se trata de un verdadero castigo corporal; hablaremos de esto más extensamente acerca de la fiesta de Navidad.

cachos y marcar el ganado), otros actúan de “mercachifles”¹¹ con cualquier cantidad de ropa nueva; aparece también un *naqaj*, ser malvado situado entre realidad y mito, que ataca y mata a personas solas para sacarles la grasa, el cebo vital, montado en su burro con su *kallhua* (herramienta para tejer), que supuestamente va a utilizar para sus perversos fines.

Hacia las cinco de la tarde, todo el mundo regresa al pueblo bailando el chivillo (imitación del salto del chivo, baile costumbrista) pateándose y empujándose; pasando primero por la plaza, cada uno se va a su casa donde sigue la fiesta. Esta fiesta subraya otra vez la importancia del agua, en el momento cumbre de la estación seca. Se encuentran interesantes puntos comunes entre el Ñahuin querqueño y la Fiesta del Agua en Pampamarca, Ayacucho, ver al respecto Arce, 2007.

2.4.3 San Francisco, fiesta patronal, 4 de octubre¹²

El 3 de octubre, a las tres de la mañana, se celebra el alba o albazo, con las “camaretas”¹³ que revientan en honor a San Francisco. Hacia las once de la mañana se lleva a cabo la bajada del Santo de su altar, para la preparación de la procesión del día siguiente. Hacia las ocho de la noche se lleva a cabo la misa de vísperas (es la única vez del año que un sacerdote viene a Querco), después de la cual viene la fiesta de vísperas, donde se baila toda la noche con la banda (de cobres).

El día 4, en la mañana se lleva a cabo la misa principal: misa de bautizo, matrimonio, primera comunión, difuntos, etc. Al terminar la misa todas las autoridades salen al atrio de la iglesia, donde se realiza la costumbre de la mesa puesta; también se elije al mayordomo (responsable de la fiesta de San Francisco) para el año siguiente. Luego el mayordomo hace el cumplimiento en la plaza pública: ofrece a todos los presentes licor, aja (refresco hecho de molle¹⁴) o chicha de jora hecha de maíz, además, del bizcochuelo, la rosca y el ponche que son infaltables en cada fiesta costumbrista de Querco. A las ocho de la noche se lleva en procesión a las dos imágenes del Santo que tiene el pueblo, el mayor (el más chiquito) y el menor (el más grande, también llamado peón). Esta procesión termina hacia las once, luego sigue la fiesta toda la noche en la plaza con la banda. En esta fiesta también se presenta la *waylía* navideña, comparsa que organiza el alcalde campo, al igual que dos tocadores de *wajra puku* (corneta hecha de cacho de res), y de una danza llamada *El Inca*, bailada y cantada por dos mujeres y un personaje llamado *caballo* (diferente del *caballo* navideño), acompañados por un arpa.

El día 5 se hace la corrida de toros en honor a San Francisco, el que toma este cargo se llama diputado; si nadie toma el cargo, es el alcalde campo que tiene que organizar la corrida, pero solo en el marco de sus posibilidades económicas, ya que se trata de un gasto muy grande. ○

¹¹Despectivo: vendedor del mercado.

¹²Parece que antiguamente la patrona de Querco fue la Virgen de Cocharcas, festejada el 8 de septiembre (comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe).

¹³Mortero que sirve para lanzar fuegos artificiales.

¹⁴Árbol andino típico.

3 COSMOLOGÍA Y SINCRETISMO

3.1 Navidad y Qhapaq Raymi

Son innumerables los autores que mencionan la correspondencia (fruto del sincretismo) en el mundo andino entre la Navidad y la fiesta incaica del Qhapaq Raymi –“fiesta principal”, celebrada por los Incas alrededor del solsticio de verano del 21 de diciembre–; parece entonces inevitable poner en relación la fiesta que vamos a describir con reminiscencias de aquel antiguo ritual incaico.

Citaré algunas reflexiones de J. Estermann a este propósito:

“Navidad o la fiesta del Niño venía remplazando otra fiesta de los Incas, el Qhapaq Raymi...”

“Sin embargo, existen lugares, acontecimientos y tiempos especiales donde la deidad (o las deidades) se revela(n) de una manera densa y comprimida. Estas hierofanías ya tenían su gran importancia en la religión incaica (wakas, intiwatana, Inti Raymi, Qhapaq Raymi).” (Estermann, 1995:9).

“Para el runa, los dos hitos cristológicos son el nacimiento (Navidad) y la muerte en la Cruz...” (Íd.: 15).

“Es significativo que Navidad, la Fiesta de la Cruz y la Semana Santa son (a parte de la Fiesta Patronal) las fiestas religiosas más importantes en el calendario litúrgico andino” (Íd.: 6).

En la fiesta del Qhapaq Raymi, se llevaba a cabo una ceremonia iniciática o rito de pasaje para jóvenes entre

12 y 14 años, durante la cual las personas mayores los latigueaban con sus hondas, recordándoles de esta manera no ser flojos y de cuidarse de castigos posteriores (Bernabé Cobo, Historia de los Incas, in Pranzetti, 1981:160). A.M. Hocquenghem nos brinda al respecto la información adicional siguiente:

“Los ritos de iniciación se celebraban durante el mes del solsticio de diciembre durante la fiesta del Capac Raimi...”

“El ritual solsticial, que afirmaba la identidad inca y legitimaba el poder que ejercitaban en todo el incanato, tendía a propiciar la producción, a asegurar la reproducción de los hombres y sus instituciones, por lo tanto, a perpetuar el orden ancestral” (Hocquenghem, 1996: 142).

En la Navidad actual, los jóvenes bailarines querqueños, antes de interpretar los zapateos en honor al Niño, tienen que ejecutar una serie de pruebas acrobáticas física y psicológicamente muy duras. De igual manera, la descripción del pesebre que hacen los caballos en la iglesia de Querco es también una suerte de prueba iniciática o rito de pasaje, que permite luego acceder a los “misterios” del nacimiento del Niño... y al mismo tiempo a los “misterios” de la Competencia, la parte más introspectiva de la fiesta.

Asimismo, los versos cantados por las mujeres durante la fiesta navideña en la *Adoración* serían los “herederos” de los antiguos *hayllis* (los habitantes los denominan con un término fonéticamente muy similar, *fayllis*¹⁵) quechuas, que se ejecutan tradicionalmente en esta época.

En el solsticio de verano, durante

¹⁵Existen otros términos relacionados: wayllia, wayllina, waylla, wayllilla.

el rito de pasaje de los guerreros jóvenes, el cronista Cristóbal Molina (1575) cuenta que:

“Hacían el taqui guayllina seis días; hacían sacrificios por el hacedor, y el sol y el trueno y luna y por el Inca y porque se habían armado caballeros”.

Siempre según Molina (1575), el *haylli* o *wayllina* (muchos cantos son así llamados hasta el día de hoy en varias regiones andinas del Perú, Itier [1997]) era canto, música y danza que se interpretaba en honor al sol.

También en el departamento de Ayacucho (vecino de la provincia de Huaytará que nos ocupa en este marco) se interpreta el *haylli* (llamado *waylla* o *wayllilla*) durante del solsticio de verano, entre Navidad y Reyes, en honor al Niño Jesús. Recibe también el nombre de *waylía* de Navidad y tiene varias partes: adoración, tonada, *paskuascha*...

Se acompaña con un *atipanakuy* (enfrentamiento), donde los hombres llevan el ritmo con sonajas y dos danzantes de tijeras llevan el compás con sus tijeras acompañadas por arpa y violín (aparecen a veces mujeres llevando palos con los cuales escanden el ritmo, las tradicionales azucenas). Este *haylli* cantado por las mujeres se llama *waylía*: son alabanzas al Niño Jesús y a la Virgen María.

Vamos a ver como se encuentran también en Querco algunos elementos parecidos. En el texto¹⁶ de la *Copla* y del *Pasacalle* querqueño actual sorprende la insistencia en la Virgen María, en un canto navideño dedicado al Niño (ver también el párrafo 5.8):

¹⁶Agradezco de manera especial a doña Bárbara Amalia Pérez Chipana por proporcionarme una parte de estos textos.

Verso para la noche buena (unísono)

*Vamos todos juntos
alabando a nuestro Dios
los coros ángeles coros beatos
oh himno de la gloria
oh himno de la gloria
le canta la victoria
el nombre del niño Dios*

Copla (estilo antifonal)

*Cuando nació Niño espero
un Dios amo Dios sobre todas las cosas
un Dios amo Dios sobre todas las cosas*

*Bendito y adorado he dulcemente
amado*

*si al divino corazón de Jesús
si al divino corazón de Jesús*

*Ese Niño que tu cuidado
que he cuidado con el ardor Niño Dios
que he cuidado con el ardor Niño Dios*

*Ese Niño admirado fue llamado
Redentor*

*ese Niño admirado fue llamado
Redentor*

*Oculto donde nuestros altares
a amarte de vida que Dios ensalzó*

*Viva siempre viva la Virgen María
la fuente de vida que Dios alcanzó
la fuente de vida que Dios alcanzó*

*Venid pastorcillos venid a adorar
al rey de los cielos que ha nacido ya
venid pastorcillos venid a adorar
al rey de los cielos que ha nacido ya*

*Gloria a la madre gloria a Dios
Gloria a la madre gloria a Dios
Gloria al divino corazón de Jesús
gloria al divino corazón de Jesús*

*Señora María vela imanasjam
mancharunqui*

*(Señora María vela: ¿por qué tienes
miedo?)
jampas Diostam huachacunqui
mundo jispichijta
(tú diste luz a Dios para salvar al
mundo)*

*Gloriamanta suraycamun
(de la gloria te acercaste)
ángeles afinen todos los instrumentos*

*Ese Niño llamado Jesús alabemos
aurora que amaneció*

Pasacalle (unísono)

*Dichosa María madre poderosa
dio luz al Hijo de Dios por una obra
milagrosa
una virgen tan hermosa de las hijas
de Jerusalén
dio luz al Hijo de Dios por una obra
milagrosa*

Sin embargo;

*“a pesar de que los runa en su gran
mayoría han hecho suya la idea andrógina
o hasta masculina de Dios Taytacha,
en la esfera de los intermediarios aplican
consecuentemente el principio de comple-
mentariedad. Jesús y María, la Pacha-
mama y los Apus son parejas comple-
mentarias” (Estermann, 1995: 7).*

*“La cara femenina de Dios es la Pa-
chamama (respectivamente la Virgen
María), y la cara masculina es el Apu (res-
pectivamente Jesucristo)” (Estermann,
2003: 9).*

Analizando el texto de los cantos
navideños querqueños, nos percatamos
de lo siguiente:

•la noción de victoria está presente
en el concepto de haylli, que sabemos
es precisamente un canto de vic-

toria: encontramos el concepto de
triumfo relacionado con el *haylli* en
escritos de Garcilaso de la Vega, *Co-
mentarios reales de los Incas* (1609),
en el Diccionario de González Hol-
guín (1608) y en la *Nueva Crónica* de
Guamán Poma de Ayala (1615), para
más información ver también Arce
2007:104.

•la Virgen María, como Madre de
Jesucristo y/o como Pachamama es
en ambas interpretaciones fuente de
vida.

Un aspecto muy singular de la
Navidad querqueña es el hecho si-
guiente: los *varayoks Alcalde auxiliar*
y *Alguacil* sacan¹⁷ su comparsa para
el *Niño*, tratándose del Niño Jesús, el
que es adorado por toda la Cristian-
dad. Estas dos comparsas no poseen
imágenes físicas del *Niño*: su repre-
sentación es totalmente abstracta. Es-
to parece ser un hecho muy raro, ya
que en los Andes muchos tienen hoy
en día su estatuita de porcelana del
Niño. ¿Una consecuencia del sincre-
tismo podría explicar esta situación?
Si para los habitantes el *Niño* ha re-
emplazado a un dios anterior como *Wi-
ra Quchan* (Señor Dios panandino, re-
conocido como Dios supremo) o sim-
plemente al Apu (deidad andina de
los cerros) tutelar del lugar; no se co-
nocen efectivamente representacio-
nes (iconografías) correspondientes...

*“Descripciones de su representación
en forma de ídolos, conocidas por otras
fuentes o cuentos, donde Wira Quchan
aparece en forma más o menos personi-
ficada, tampoco lo identifican inequívoca-
mente” (Fink, 2001:46).*

Sin embargo, los habitantes de
Querco jamás mencionan a dioses

¹⁷Forma idiomática querqueña: organizan y presentan.

andinos durante toda la Navidad, por lo menos en presencia de foráneos.

Las comparsas Niño Rojas y Niño Cultural, a diferencia de las dos anteriores, son de otra índole, privada¹⁸; sin embargo, la última tiene una posición más ambigua, como veremos más adelante y tienen representaciones concretas de Niñitos de porcelana. Este hecho ilustraría la naturaleza más mestiza, y más orientada al Cristianismo, de estas dos comparsas más recientes (ver párrafo 3.4.2).

No obstante, esta afirmación se puede discutir, ya que estas dos últimas comparsas, aunque de forma algo diferente a las comparsas comunales Alcalde y Alguacil, funcionan también según el antiguo sistema de los cargos, de forma rotatoria: el mayordomo voluntario cambiando cada año (ver párrafo 4.1).

3.2 Tinku¹⁹

La Competencia o batalla ritual es un acontecimiento que se lleva a cabo frecuentemente y en diferentes lugares a lo largo de la cordillera andina: pensemos por ejemplo en el enfrentamiento de los chiriguano de Huancané (manifestación cultural y musical aymara) en el departamento de Puno para la fiesta de la Cruz el 3 de mayo; al *Chiaraje* de la provincia de Canas, Cuzco o al Tinku de Norte Potosí, Bolivia.

Es un concepto andino muy antiguo donde se trata, por ende, de celebrar la reciprocidad y la complementariedad, y de catalizar y resolver de alguna forma los conflictos humanos

¹⁸Situación parecida en la fiesta navideña de los Saraguros ecuatorianos: "Los saraguros celebran a los Niños oficiales y a los Niños particulares" (Volinsky, 2001:217).

¹⁹Para más información sobre el tema, consultar entre otros Molinié, 1988.

que se han, inevitablemente producido durante el año:

[En la sociedad incaica] la función primaria de los rituales públicos era de mantener unida a la gente, de confirmar la solidaridad de las comunidades que, en el marco de la organización basada sobre el ayllu, podía a veces vacilar. [...] El peso de los roles, de las responsabilidades y de los deberes predeterminados debía ser continuamente equilibrado a través de celebraciones de rituales dedicados al principio de unidad; estas manifestaciones se llamaban generalmente tinku, lo que textualmente quiere decir volver a transformar el doble en uno, devolver la duplicidad a la unidad. [...] Desde un punto de vista histórico, está comprobado que el ritual del tinku tenía el fin de mantener unido al pueblo, resolviendo las tensiones sociales internas con fieras competencias o sanguinarios rituales guerreros. En estos casos, se enfrentaban dos grupos de fuerza igual compuestos por personas provenientes de todos los niveles sociales (Moseley, 1992: 67).

Analizando al *tinku* nortepotosino, Baumann explica que:

"Tinku es la unión simbólica que expresa un enlace de unidad, de distinción y de reciprocidad".

"El tinku también consolida la estructura política y los derechos de un saya frente a los demás y en lo referente a lazos de tierra y de parentesco".

"El tinku divide y ata simultáneamente ambas mitades, generando energía libre y creando también un equilibrio en la relación que cambia" (Baumann, 1996: 29, 48).

Gisela Canepa Koch habla extensamente de la guerrilla (batalla teatralizada) que se lleva a cabo entre la

comparsa de *qhapaq ch'unchu* y *qhapaq qulla* en la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco, llamándola el "climax" de la fiesta:

"En la guerrilla está en juego la confirmación de la superioridad de la gente del pueblo sobre el mundo de afuera; es decir el fortalecimiento de la identidad mestiza..." (Canepa-Koch, 1996: 460).

"en el ritual de la guerrilla, los conflictos reales entre los distintos sectores de la sociedad de Paucartambo son resueltos en el plano ritual y simbólico, permitiendo mantener la imagen de orden y paz entre la 'gente del pueblo'" (Canepa-Koch, 1998: 40).

Golte va más allá, dando una interpretación del tinku ligada a las tareas agrícolas andinas:

"En la literatura hay una discusión extensa sobre las batallas rituales que serían un tinku entre hanan y hurin. Estas batallas por lo general son interpretables como propiciadoras de la fertilidad agrícola concreta e histórica de grupos humanos circunscritos, pero más allá de esta función definen en la competencia entre los grupos opuestos de contendores, quienes van a ser los líderes, qollana, en el próximo período de cultivo y germinación. Esto no solamente tiene un significado ritual, sino uno práctico, ya que define quienes van a ser los líderes en las tareas colectivas del ciclo agrícola" (Golte, 1996: 523).

Cabe mencionar en este contexto, la vuelta ritual por la plaza de armas de Querco que hacen los caballos de las diferentes comparsas querqueñas sembrando y arando con sus takllas (arados) para Pascuas el día 26 de diciembre (ver el párrafo 6.7), lo que

nos hace entrever una relación entre la Competencia, que se lleva a cabo en la primera mitad de la época de lluvias, y el éxito de cada familia en la realización de las tareas agrícolas (siembra, germinación y cosecha) que se van a llevar a cabo hasta el mes de junio siguiente.

En Querco salta a la vista un fervoroso sentimiento religioso, la adoración del Niño cristiano, pero internamente la fiesta va hacia otro rumbo: el de confirmar año tras año el equilibrio, la unión y la buena convivencia entre las diferentes familias del pueblo.

Tal vez la Navidad cristiana, con su carga emotiva de paz y comprensión mutua, ofrece una buena oportunidad para realizar este ritual ancestral en un sentido que va mayormente hacia "el otro", el antagonista: en primer lugar se adora al Niño, cumpliendo con la tradición cristiana, y luego viene la Competencia, el ritual más antiguo:

"...el cura trató de transmitir ese sentimiento de gratitud del pueblo hacia un Niñito que recién nace, y la gente andina tomó bien esta mezcla curiosa de los elementos de la religión que llega y de la autóctona, pero tampoco se ha alejado de Wayni ary, del pago a la tierra..." (Carlos Herrera, músico y profesor, a propósito de la Navidad de Andamarca, Lucanas, Ayacucho²⁰).

Esta contradicción aparente entre dos tradiciones rituales no es absolutamente percibida como tal por los habitantes del pueblo, el desarrollo de la fiesta siendo perfectamente fluido y sin rupturas. La Navidad es un pretexto, tratándose por ende en este

²⁰Tratándose de una entrevista, he querido reproducir intencionalmente la forma del idioma hablado.

acontecimiento de equilibrar y nivelar a dos fuerzas artificialmente opuestas, la primera presionando en la Competencia hasta donde le deja la otra y viceversa:

“...el pensamiento andino parecía caracterizarse más bien por aquel dualismo simbólico-complementario, capaz de comprender lo totalmente diferente siempre como una parte de lo propio y que al chocar con contradicciones busca en primer lugar el equilibrio de las fuerzas” (Baumann, 1996: 10).

La *Entrega*, la *Adoración*, la *Competencia*, acontecimientos de la fiesta navideña, hacen parte de una tradición con reglas rígidas por cumplir, donde cada uno tiene un papel determinado que desempeñar. En todos los habitantes domina el sentimiento del cumplimiento; el ritual de la Navidad es una tarea que tiene que ser realizada²¹ según una serie de normas preestablecidas, y lo mejor posible:

“Tal como el amanecer y atardecer son momentos críticos de ‘transición’, también lo son los solsticios de invierno (24 de junio) y de verano (25 de diciembre). Estos fenómenos siempre causan cierta preocupación, y por lo tanto requieren de un acompañamiento ritual para evitar la irrupción del caos” (Estermann, 1995:16).

En el subconsciente de cada querqueño domina este sentimiento de la necesidad de realizar el ritual –la Competencia– para el bien común: es por eso que se observa la participación activa de todos, también de los espectadores.

²¹Significativa la frase del Alguacil 2006, en la ceremonia de apertura de los ensayos: “Aquí estoy, cumpliendo con la tradición de nuestro pueblo de Querco...”

El público, es decir, el pueblo porque a Querco no llegan turistas hasta el día de hoy y el aspecto “espectáculo folclórico” es consecuentemente inexistente –no obstante en Ica empieza a aparecer un público pasivo totalmente desvinculado del ritual (ver capítulo 7)–, es el centro del acontecimiento: de él brotan los cuatro conjuntos. Observando, educando, juzgando, alabando o criticando a sus propios hijos en un ritual muy cerrado e íntimo; el pueblo se va midiendo con el mismo pueblo y va catalizando sus fuerzas internas en una prueba de identidad²², autoestima y capacidad, se dice a él mismo, el Alcalde le dice al Cultural, el Alguacil al Niño Rojas: “¡Mira lo que soy capaz de hacer!”

La impresión final es de una poderosa unión, la unión de un todo representado por el pueblo. A la vez, se observa una intensa intimidad, y hay momentos en los cuales el observador externo se siente hasta incómodo, como si estuviera mirando algo muy privado o hasta prohibido.

Emblemático es también el hecho que en Querco, a pesar de la presencia de 4 jueces (ver también el párrafo 6.8), no se declare a ningún ganador²³ de la competencia, acontecimiento que creo se puede asimilar a un tinku.

Pueden haber diferentes motivos que llevan a esta aparente falta de conclusión, aparente porque de he-

²²G. Canepa Koch (1996) describe muy bien el fenómeno del *mundo de adentro*, consecuencia de la participación activa en la fiesta, que se crea durante la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, que favorece la búsqueda de la identidad mestiza paucartambina.

²³“Los bailarines le dan alegría al pueblo, y solo hay bulla, aplausos: ¿qué se lleva el bailarín? Nada, no se lleva nada...” Comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe, ver el DVD que acompaña esta publicación.

cho hay un ganador en cada categoría de bailarines, y el público lo sabe. Sin embargo, esto no se expresa públicamente ni con palabras u otro acto oficial; mucho más difícil es determinar cual es la comparsa ganadora, ya que pueden haber sobresalido bailarines de diferentes categorías en diferentes comparsas.

Según mi parecer, no se elije a ningún ganador porque:

- la comparsa *Alcalde*, representante del pueblo, de todos y de cada uno, no puede perder, porque sería la derrota también de todos y de cada uno;

- la elección de un ganador distorsionaría la función profunda de la *competencia* que, como lo vemos, no es una competencia deportiva o algo similar. Se trata, lo repetimos, de la búsqueda de un equilibrio (perdido o cuyos parámetros han sido desestabilizados artificialmente), que termina reforzando internamente al pueblo, en su identidad, unidad y capacidad de enfrentarse al mundo exterior;

- elegir a un ganador sería negar el principio de complementariedad y reciprocidad, principios que todavía

rigen gran parte de la vida social y política del pueblo;

- analizando al otro término que también se utiliza para designar a la *competencia*, el *contrapunteo*, tropezamos con *contrapunto*; arte musical que consiste en sobreponer a dos o más líneas musicales que se complementan mutuamente, y que juntas forman una música más completa y refinada.

Desde el mismo punto de vista, se podría decir que cada bailarían y cada comparsa completa a la otra, y que juntos forman un “todo” más perfecto y armonioso: la finalidad de oponerse es terminar más unidos:

“El principio de complementariedad enfatiza la inclusión de los ‘opuestos’ complementarios en un ‘ente’ completo e integral” (Estermann, 1998:127).

- el baile colectivo de *Amistacharo* que concluye cada competencia por categorías es también revelador al respecto: de alguna manera, este baile sirve para volver a la situación anterior al momento de la competencia, enriquecida por los nuevos equilibrios alcanzados.

Ilustración 1: Baile de Amistacharo de guiadores centro.



En el *Amistacharo* encontramos entonces la idea andina de lo cíclico: la competencia aparece como un ciclo, un elemento circular y no lineal.

El esquema siguiente resume a

mi parecer la función de *tinku*²⁴ de la competencia, con el baile de *Amistacharo* como ritual de reafirmación de la unidad, y el pueblo (o comunidad) que sale reforzado de la celebración:

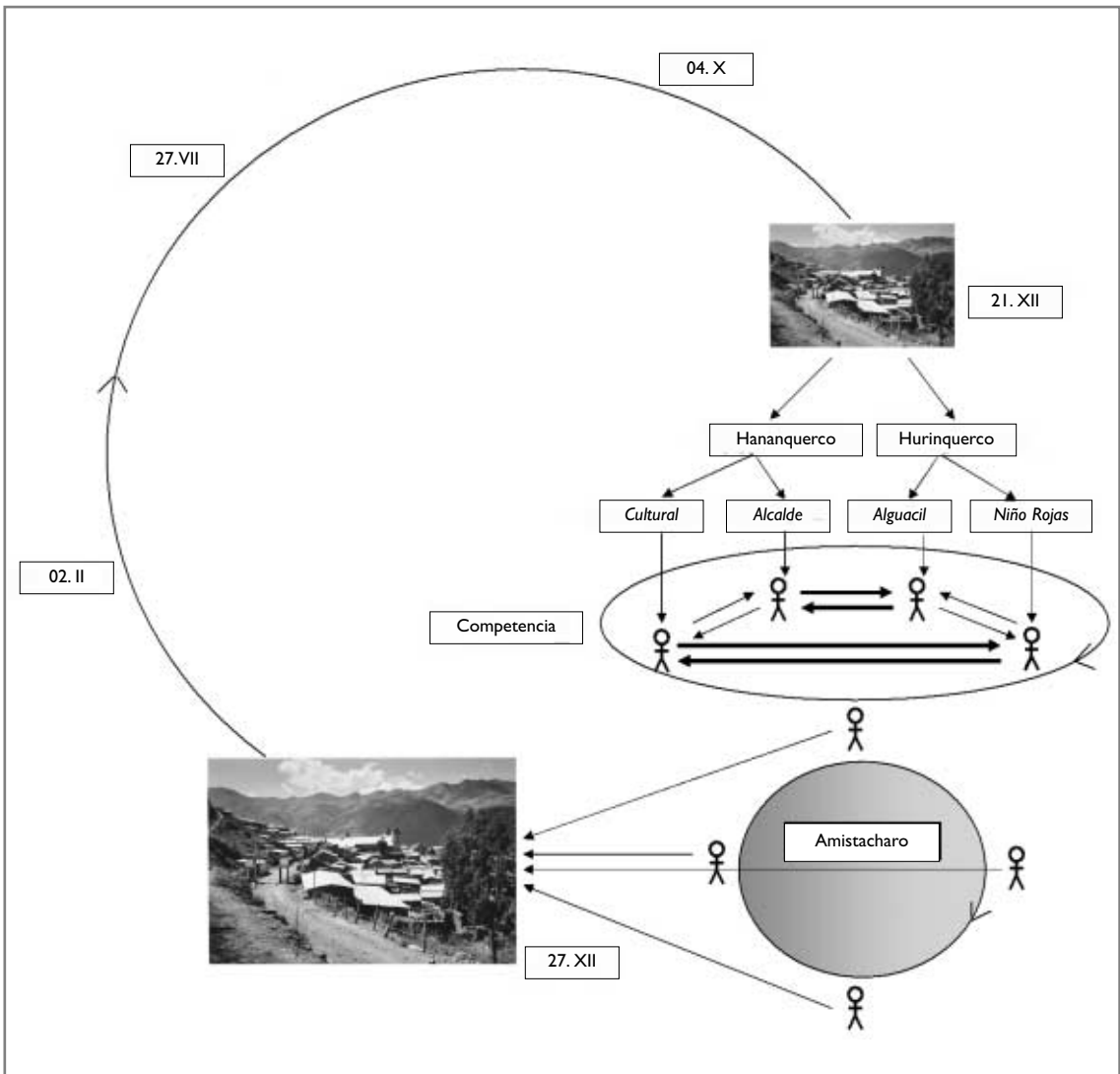


Ilustración 2:
Reafirmación de la
unidad a través de
la *Competencia* y
del *Amistacharo*.

²⁴Cabe mencionar en este contexto las palabras de don Juan Basilio Escalante Quispe (comunicación personal): 'Antes los bailarines eran solamente dos, se mataban...'; lo que nos haría suponer que en tiempos más o menos remotos se llevaba a cabo en Quercu una verdadera batalla ritual.

3.3 Dualidad complementaria

La trascendencia del principio andino de complementariedad entre dos polos opuestos fundamentales (hanan-principio masculino, hurin-principio femenino) ya ha sido ampliamente documentada y demostrada por una serie de eminentes investigadores como Golte 1996, 2006; Hocqenghem 1984; Lienhard 1996, Rostworowski 2004 y Zuidema, 2005.

La evidencia de la aplicación de este concepto en los más distintos ámbitos como el urbanismo, la religión, la concepción del universo y la música demuestra su fundamental importancia en la cosmología andina.

Sin repetir lo ya magistralmente expuesto por mis ilustres colegas, me limitaré a presentar aquí como pro-memoria partes de la tabla recapitulativa de Baumann, 1996:57:

Hanan	Hurin
Derecha, adelante	Izquierda, atrás
Sol, estación seca	Luna, estación húmeda
Este, luz, día	Oeste, oscuridad, noche
Movimiento anti-horario	Movimiento horario
Que comienza, dominante, dirigente	Que sigue, subdominante, ejecutante
Grande, macho	Pequeño, hembra

Cuadro 3:
Elementos básicos de dualidad complementaria.

En la posición base de la comparsa navideña, que hallamos en todos los bailes de conjunto, y en algunas coreografías encontramos elementos relacionados con la cosmovisión dual complementaria andina.

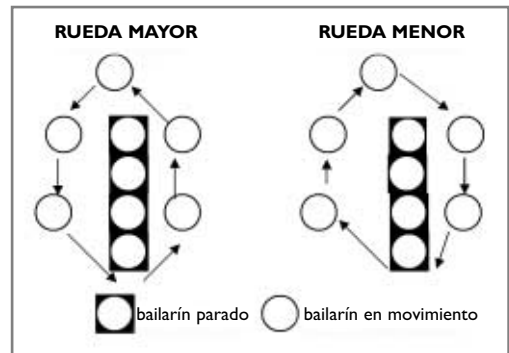
Los siguientes bailarines integran una comparsa:

- guiador mayor* = GrM
- guiador menor* = Grm
- guiador centro* = Grc
- guiadora mayor* = GaM
- guiadora menor* = Gam
- (*guiadora centro* = Gac)
- trasguía mayor* = TgM
- trasguía menor* = Tgm
- (*trasguía centro* = Tgc)

Cuadro 4: Posición base de la comparsa.

Tgm		Tgm
TgM		Gam
GaM		Gam
GrM	Grc	Grm

Ilustración 3:
Coreografía de Caramuza.



Nótese como el principio de la dualidad complementaria (*o complementariedad de los contrarios*, Golte, 1996) andina está presente en esta posición base y coreografía realizada por la comparsa:

- los bailarines principales, más experimentados, denominados *guiadores*, *guiadoras* y *trasguías mayores*, siempre están a la derecha (*hanan*), respecto a ellos mismos, no desde el punto de vista de un espectador que estuviera frente a ellos; los bailarines menos experimentados, *guiadores*, *guiadoras* y *trasguías menores*, a la izquierda (*hurin*);

- el movimiento antihorario de la coreografía llamada *rueda mayor* corresponde a *hanan*; el movimiento horario de la rueda menor a *hurin*.

Refiriéndonos al dibujo del altar del *K'ori Kancha* según Pachakuti Yanqui Salcamaygua (1613, abajo el croquis correspondiente de Baumann, 1996:59), se podría proponer la siguiente visión de la comparsa navideña querqueña:

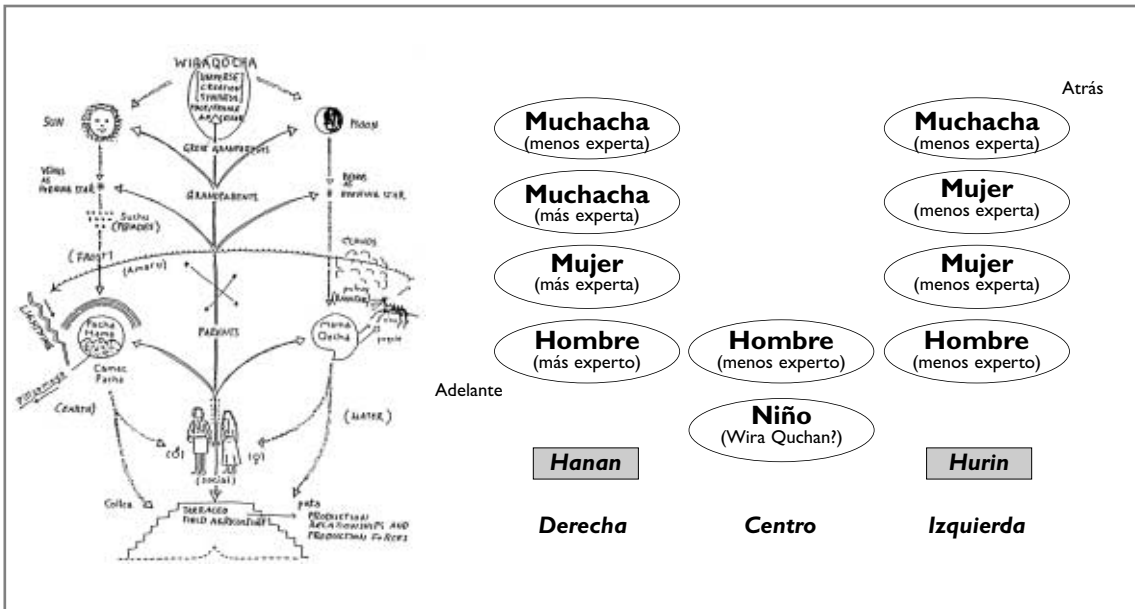


Ilustración 4:
Dualidad complementaria en la comparsa navideña actual.

Antiguamente (hasta 1920-30), Querco estaba dividido en dos barrios (*sayas*), en *Hananquerco* y *Hurinquerco* (Querco de arriba y Querco de abajo)²⁵, como la mayoría de los pueblos y ciudades andinas:

“...y así comenzó a poblarse nuestra ciudad [el Cuzco] dividida en dos mitades: *Hanancuzco* y *Hurincuzco*. Los de la corte del Inca poblaron *Hanancuzco*, que por eso se llamó *alto*, y los de la corte de la Coya poblaron *Hurincuzco*, que por eso se llamó *bajo*. Una semejante división no fue hecha para que algunos gozaran de exenciones o privilegios respecto a otros, más bien para que todos fuesen iguales, hermanos e hijos de un mismo padre y de una misma madre”. (Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales* in Pranzetti 1981: 62).

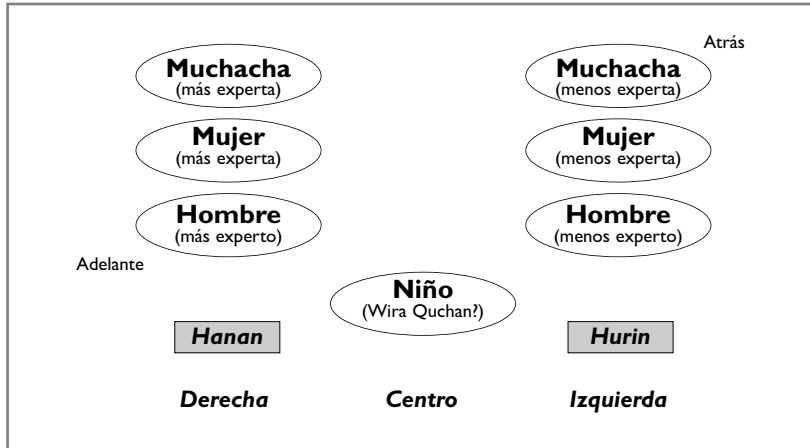
²⁵Comunicación personal de don Eustaquio Huachua Rojas.

También dos eran las comparsas, Alcalde y Alguacil, representantes de los barrios del pueblo: el enfrentamiento se llevaba a cabo entre *Hananquerco* y *Hurinquerco*, lo que correspondería a la dualidad andina, que “opone” los dos barrios de un pueblo o ciudad. Estas, al presentarse paralelamente a la iglesia para la Adoración el 24 de diciembre a la medianoche, se posicionaban respectivamente a la derecha (*Alcalde*) y a la izquierda (*Alguacil*), con el Niño en el centro²⁶.

Cabe además mencionar que estas comparsas más antiguas solo tenían 6 integrantes, lo que corresponde al esquema cosmológico siguiente:

²⁶Comunicación personal de Juan Basilio Escalante Quispe, ver el DVD que acompaña esta publicación.

Ilustración 5:
Dualidad
complementaria
en la comparsa
navideña antigua.



Encontramos diferentes facetas de esta dualidad en la *Competencia*: por un lado, la comparsa *Alcalde auxiliar*, representando al pueblo, es el pueblo. Antiguamente, se decía de la *competencia*: “el pueblo contra el Niño de la vara”, el *Alguacil*. La oposición complementaria fundamental durante la *competencia* se da entre el *Alcalde auxiliar*, llamado también *Taytamama*²⁷ y el *Alguacil*, que es “como su hijo”²⁸.

Por otro lado, hoy en día, el *Centro Cultural Querco* puede ser considerado como el representante moderno del pueblo y de su cultura, un poco como el antiguo Alcalde: por eso la gente puede llegar a identificarse en el *Cultural* un poco como en el *Alcalde*.

En oposición y complemento a estas dos comparsas, tenemos al *Alguacil* y al Niño Rojas. La posición de las comparsas ilustra esta dualidad:

²⁷Sorprende esta doble función (masculina y femenina) del *varayok Alcalde*; esta denominación resalta de todas maneras el rol sobresaliente de esta autoridad. Singularmente, aparece en la isla de Taquile (lago Titicaca) un orden jerárquico similar a el de Querco (5 *varajoks*, ver párrafo 2.3.2), con un *Teniente Gobernador* como autoridad predominante y cuatro *varajoks* (Bellenger, 2007:104).

²⁸Comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe.

observando los croquis de la *Competencia* (ver el párrafo 6.6), vemos que el *Cultural* está siempre frente al *Alcalde*, mientras que el *Niño Rojas* se posiciona frente al *Alguacil*. Se crea entonces un paralelismo bipolar que se puede resumir de la forma siguiente:

Pueblo	Niño de la vara
Alcalde Cultural	Alguacil Niño Rojas
Hananquerco	Hurinquerco

Cuadro 5:
Dualidad
complementaria
en la organización
de las comparsas
navideñas.

Es por eso que podría ocurrir –que, si el arpista del Alcalde tiene que ausentarse brevemente o no conoce alguna música de baile que ha sido seleccionada por los jueces de competencia– el arpista del Cultural lo remplace y viceversa; lo mismo entre el Alguacil y el Niño Rojas: hay una solidaridad recíproca que crea unión, es por eso que a veces se juntan las barras (ver el párrafo 6.6).

Las cuatro comparsas querqueñas podrían también ser interpretadas como representando la división cuatripartida andina (y subdivisión en dos de las dos mitades analizadas anteriormente), correspondiente a las cuatro regiones del *Tawantinsuyu*, a las cuatro estaciones delimitadas por los equinoccios y los solsticios o el *cuatropartismo cosmológico* (Baumann, 1996:26).

“A. M. Hocquenghem destaca que el espacio físico en los Andes, siguiendo la lógica del ritmo cósmico, se divide en dos partes opuestas pero complementarias. A la derecha del Sol (en su diario recorrido de este a oeste) está lo masculino orqo o qhari y a la izquierda lo femenino china o warmi. Cada una de estas partes está a su vez dividida en mitades igualmente opuestas y complementarias. Por otro lado, la cuatripartición temporal que da lugar a las estaciones se corresponde con una cuatripartición espacial que da lugar a las regiones o provincias” (Sánchez, 2006:7).

“...el violinista va guiando a los danzantes a través de una coreografía definida por oposiciones masculino y femenino, derecha e izquierda, arriba y abajo y mayor y menor, aplicando estos contrastes jerárquicos para crear la cuatripartición del espacio y del movimiento corporal.” (Volinsky, 2001:213).

Es emblemático que las comparsas querqueñas se sitúen siempre, año tras año, de la misma manera respecto a los puntos cardinales, delimitando con “cuatro esquinas” un espacio central donde se va a llevar a cabo la competencia; cuya importancia ha sido notada por M.P. Baumann, 1996; a propósito del *tinku* nortepotosino de Arampampa:

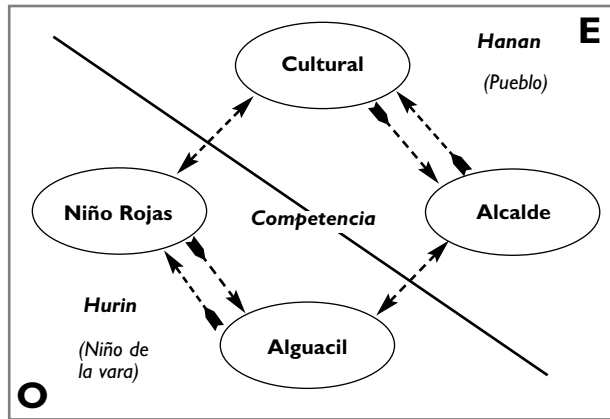


Ilustración 6: Cuatripartismo en la posición de las comparsas navideñas.

La contemporánea división navideña del pueblo en dos y la confrontación, el medirse en la competencia, sirve más bien para reforzar el sentimiento de unidad y de pertenencia a un único grupo social, la comunidad.

Cabe mencionar la manifestación del principio de complementariedad dual en otros aspectos de la fiesta navideña y de la vida del pueblo de Querco:

- en el desarrollo de la fiesta encontramos acontecimientos complementarios, con uno subsidiario y otro principal: dos *Competencias* (el 24, principalmente en la noche, y el 25, principalmente en el día) y dos Adoraciones (el 23 y el 25);

- el día de Pascuas (ver párrafo 6.7), cuando los caballos de las comparsas Alcalde y Alguacil van “arando” la plaza de armas con sus “toros” van chocando, pero a la vez se complementan, aunque los toros de una comparsa son bravos, y los toros de la otra mansos;

- en la iglesia de San Francisco encontramos representaciones de dos santos, “San Pancho” mayor (el más chiquito) y menor (el más grande); consecuentemente, en la fiesta patro-

nal del 4 de octubre (ver párrafo 2.4.3) hay dos mayordomos, que contratan a dos bandas (de cobres), que hacen bailar a dos grupos de poblanos; no se sabe si este 'desdoblamiento' del santo corresponde a la antigua división del pueblo en *Hananquerco* y *Hurinquerco*, permitiendo así a cada mitad del pueblo tener su propio patrono;

•el sistema socio-político de Querco (ver párrafo 2.3.2), con la comunidad y los *varayoks* de un lado y la Alcaldía distrital del otro es fundamentalmente dual. Este hecho parece además ser un elemento recurrente en el mundo andino:

"En Ccachin, como en la mayoría de las comunidades andinas, hay una estructura política dual. Por un lado están los varayoqs, autoridades tradicionales nombradas; reconocidas, y autorizadas por los bastones del poder ('varas') que llevan.

Del otro lado, están los funcionarios del gobierno asignados por mandato elegidos localmente, que tienen tareas definidas en el marco de la cadena de la autoridad integrada formalmente con los gobiernos distritales, regionales, y nacionales" (Froemming, 1999:48).

Resumen de los elementos ligados al principio de dualidad complementaria hallados en Querco:

CONTEXTO	HANAN	HURIN
Navidad (en el pasado)		
Comparsas en la Adoración	Alcalde auxiliar (derecha)	Alguacil (izquierda)
Navidad (hoy)		
<i>Varayoks</i>	Alcalde auxiliar	Alguacil
Caballos	mayor	menor
Comparsa	hombres (adelante)	mujeres (atrás)
Posición de las comparsas	Cultural, Alcalde (este)	Alguacil, Niño Rojas (oeste)
Bailarines	guiador(a), trasguía mayor	guiador(a), trasguía menor
Coreografías	rueda mayor (antihoraria)	rueda menor (horaria)
Pascuas (día 26)	"toros" bravos	"toros" mansos
Desarrollo de la fiesta	Adoración, Competencia (día 25)	Adoración (día 23), Competencia (día 24)
Pueblo (en el pasado)		
División bipartita (urbanismo)	Hananquerco	Hurinquerco
Pueblo (hoy)		
Estructura socio-política	<i>varayoks</i> , Comunidad	alcaldía municipal
Santo patrono	"san Pancho" mayor	"san Pancho" menor

Cuadro 6:
Elementos de
dualidad
complementaria
en Querco.

El uso de un único instrumento acompañante (un arpa) en la comparsa navideña parece original de la parte sur de la provincia de Huaytará, y pertenece a la costumbre de los pueblos de Ayamarca, Córdova, Laramarca, Ocobamba, Ocoyo, Querco, Quirahuará, Pacamarca, Poronjocha, etc. Cabe mencionar que los

quechuas no han adoptado el arpa europea voluntariamente, aunque hoy en día es, conjuntamente al violín, uno de los más difundidos e importantes en toda la zona central de los Andes peruanos:

“Canciones, bailes y conjuntos musicales eran una parte central de la identidad cultural para el pensamiento, sentir y actuar amerindio. Desde el comienzo fueron amenazados de prohibición por los nuevos llegados. El carácter no solo religioso, sino también político y ceremonial de las costumbres musicales fue reconocido rápidamente por los españoles (y portugueses), que trataron de aplastarlo” (Baumann, 1997:18).

María-Rosa Calvo-Manzano menciona, aun más explícitamente:

“Desde el primer momento se dieron cuenta los evangelizadores del lugar preeminente que en el espíritu indio ocupaba su propia música y como podía convertirse por consiguiente en arma de doble filo: peligrosa si se dirigía a las antiguas divinidades [], utilísima si se conseguía adaptar a la religión de Cristo” (Calvo-Manzano, 1993:120).

En otras provincias del departamento de Huancavelica y en el departamento de Ayacucho, la formación típica navideña es arpa y violín, formación que puede ser completada como en Huayllahuara, provincia de Huancavelica: por un clarinete, un saxofón y un tambor (Chanca-Flores, s/r), según una influencia del ‘centro’ del Perú (Junín).

En la sierra de Lima (Varillas, 1965), también encontramos lugares donde la fiesta como los Abuelitos de Quipán, Canta se acompaña sólo con un arpa.

No obstante, la dualidad complementaria presente en algunos aspectos de la festividad navideña querqueña, y que se expresa también a través de la música en la mayor parte de las manifestaciones rituales de la región Chanca: correspondiente a los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, con la presencia de arpa (*hurin*) y violín (*hanan*)²⁹, en Querco no se manifiesta en el acompañamiento musical³⁰; nos preguntamos entonces qué hecho pudo llevar a la formación actual no complementaria con arpa sola porque parecería que de memoria humana, no hay huellas de violín en la Navidad querqueña:

“Es costumbre, siempre lo hemos hecho así; Ayacucho tira violín, pero nuestra provincia de Huaytará no” (comuni-

²⁹Esta información ha sido recopilada por un lado en el valle del Mantaro por el etnomusicólogo suizo Daniel Rüegg a propósito del núcleo de la orquesta típica. “El violín es macho y el arpa es hembra” (Rüegg 2006). Raúl Romero (2004:106) confirma además que el arpa y el violín son el núcleo de la orquesta típica.

Por otro lado, a propósito del departamento de Ayacucho, “El violín es su esposo del arpa, y el arpa es su esposa del violín, son pareja y el violín manda: es el instrumento que marca todas las entradas, el arpa le sigue” (comunicación personal de los *danzaqs* [danzantes de tijeras] de la provincia de Lucanas Escorpión y Picaflor de Puquio). Doctucha, arpista proveniente de la misma región, añade (comunicación personal): “El violín siempre tiene que estar a la derecha del arpa”, lo que confirmaría la presencia de la cosmovisión andina hasta en la colocación espacial de los dos instrumentos.

Asimismo, desde un punto de vista estrictamente musical, si el arpa proporciona el compás y crea así el marco, el violín es el instrumento melódicamente dominante (en la orquesta típica como en la *Danza de las tijeras*). Esta sería al mismo tiempo otra herencia del barroco europeo exportada a América: el arpa, como instrumento de bajo continuo, tenía la función de acompañar al violín, instrumento melódico (ver el párrafo 5.2.2.).

³⁰Por ejemplo, donde los *Saraguros* ecuatorianos, durante la Navidad el violín tiene a su pareja: “Mientras que al violinista se le llama ‘músico principal’, al intérprete del bombo le llaman ‘segundo’, o el chulla. [] El intérprete del bombo es el acompañante del violinista y su otra ‘mitad esencial’...” (Volinsky, 2001:223).

cación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe, ver el DVD que acompaña esta publicación).

Probablemente hechos puramente casuales como la falta año tras año de medios o de instrumentista o la relativa modernidad de las melodías que ha excluido de alguna manera la utilización del violín. Razón por la cual la complementariedad sería suficientemente expresada por las dos o cuatro arpas que tocan siempre alternativamente o por la presencia del canto femenino³¹. Quizá existan razones más profundas que han quedado ocultas hasta el momento y que en un futuro cercano podremos exponer.

Tal vez el arpa, según la cosmovisión andina, como sugiero en mi artículo *El arpa en la cosmovisión andina* (Ferrier, 2008b), se “abastece a sí misma” y puede ser considerada como un instrumento musical “completo” que no necesita forzosamente de una “pareja”, ya que en su organología y ejecución están manifiestamente presentes los principios duales complementarios masculino y femenino, derecha e izquierda, agudo y grave, arriba y abajo, en dos palabras hanan y hurin...

3.4 Sincretismo - Mestizaje

3.4.1 Sincretismo

El sincretismo inherente a la sociedad andina contemporánea y a sus manifestaciones religiosas, sociales y artísticas ya ha sido ampliamente

³¹Fue la sugerencia de Jürgen Golte durante el 52° Congreso Internacional de Americanistas en Sevilla (2006). Sin embargo, hay que subrayar que antiguamente, hombres y mujeres cantaban (comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe).

te descrito por eminentes investigadores:

“En el caso de la aceptación de un nuevo pensamiento religioso por parte de culturas autóctonas, las nuevas ideas serán o interpretadas diferentemente según el pensamiento religioso anterior o éste será ligeramente modificado por las nuevas ideas”.

“En el proceso de mezcla de dos culturas, el sincretismo es una respuesta flexible, que permite un desdoblamiento semántico o una multiplicación de los símbolos: niega la exclusión, y permite diferentes tipos de lectura” (Baumann, 1997:17, 22).

“Antropólogos, teólogos e historiadores de la religión han acuñado el concepto ‘catolicismo sincrético’ para describir las diferentes formas de religiosidad popular en el continente latinoamericano y sobre todo en la región andina” (Estermann 2003:1).

“...cierta lógica presente en la cultura del hombre andino consiste en una actitud abierta hacia otras culturas y de asimilación de elementos extraños en beneficio propio, en vez de negación” (Canepa-Koch, 1996:465).

“El dualismo característico del pensamiento andino encontró, en los términos medios que exigía la situación colonial, un método de expresión original, pero sobre todo una forma de coexistencia de dos religiones que se habrían podido creer incompatibles.” (Molinié, 2003:72).

“Los españoles como los descendientes de los Incas han explorado eventuales similitudes entre las dos celebraciones [el Corpus Christi y el Aymuray] susceptibles de facilitar su combinación” (Zuidema, 1996:184).

Los quechuas, a pesar de los maltratos psico-físicos a los cuales fueron sometidos por los invasores europeos, fueron muy hábiles: supieron aprovechar las ventajas del sincretismo, logrando entrelazar de una forma armoniosa, a menudo a escondidas de autoridades religiosas católicas cerradas y prejuiciosas³² y de autoridades políticas a menudo ignorantes y violentas, costumbres religiosas y sociales propias con hábitos occidentales, utilizando los aportes de la cultura europea foránea de una forma constructiva, para completar y enriquecer sus tradiciones ancestrales.

Esta capacidad de inclusividad del hombre andino ha sido abundantemente ilustrada (Estermann, 2003) y también:

“Lo cristiano ha penetrado hasta en los mismos ritos andinos, y la misma liturgia católica (y la liturgia protestante en menor medida) es teñida de colores y olores andinos”.

“Para los runa, la religión cristiana se ha andinizado hasta en lo más profundo de sus corazones. Claro que uno podría hablar también del proceso inverso: lo andino se ha cristianizado. La religión cristiana ha sufrido una fuerte re-interpretación desde el mismo pensamiento andino, no

³²...con la práctica de Alborno [el clérigo Cristóbal de Alborno, extirpador de idolatrías en el Perú 1571-81, n.d.a] y su política de exterminio de idolatrías, todas estas costumbres artísticas que tenían los pueblos andinos se ocultan porque la política era extirpar todo; pero después de un tiempo los curas se dieron cuenta que la gente nativa se expresaba con su arte, canciones y danzas, y empezaron a permitir en manifestaciones religiosas su expresión propia, los hayllis nativos, canciones líricas que tenía y expresaba esa gente andina, y empezaron a aprovecharlas colocándoles letras en quechua referidas a la doctrina cristiana: ¡qué mejor aprovechar el nacimiento de un Niño en Navidad! Y allí es donde empiezan a organizarse estas comparsas...” (Carlos Herrera, músico y profesor, a propósito de la Navidad de Andamarca Luanas, Ayacucho; entrevista de alumnos de la Escuela Nacional Superior de Folklor José María Arguedas, Lima).

solamente en las manifestaciones rituales y sociales, sino en las mismas concepciones teológicas” (Estermann, 1995: 2,3).

De alguna manera, desde un punto de vista andino, estamos una vez más en presencia de dos estructuras sociales, religiosas, políticas, etc., opuestas que se complementan; tal vez esta concepción podría explicar la relativa adaptación de los andinos a la cultura traída por los invasores europeos.

Volviendo a Querco, es un pueblo andino con una población mayoritariamente indígena, que sufrió seguramente influencias mestizas, buen representante de la unión de las dos grandes etnias que pueblan el Perú moderno, la quechua y la criolla-occidental. Este mestizaje parcial es un aspecto central de la vida del pueblo en casi todas sus manifestaciones, sean sociales, artísticas, agropecuarias, políticas o religiosas.

En la representación de la Navidad, volvemos a encontrar esta presencia dual omnipresente, este sincretismo que abarca no solamente el aspecto religioso y que proporciona un color tan particular a muchas manifestaciones artísticas tradicionales andinas.

La religión católica aparentemente dominaría la fiesta navideña, con la presencia central del Niño Jesús, y de la noción de error-pecado y de castigo correspondiente. Si el castigo del *caballo* en la iglesia (ver párrafo 6.5) puede parecer penitencia cristiana, se puede explicar también desde el punto de vista andino, un castigo que recuerda al *caballo* que hay que estar despierto, atento, observar todo lo que pasa y todo lo que existe: por eso se sirve del sufijo *charo*, elemento idiomático central utilizado por los

caballos navideños, cuyo origen es indeterminado: *charo*³³ subraya y refuerza el hecho de la existencia de tal persona o tal cosa; *Niñocharo* quiere decir hay un *Niño*, está presente, existe y es real en este momento para nosotros; está durmiendo *charo*: ésta es la acción que se está realizando; *amistacharo*: hay amistad, aquí está la amistad, viva y presente:

“*El runa andino vive en el tiempo tal como vive en el espacio*” (Estermann, 2003:7).

Esta actitud es también una forma de luchar contra la flojera en general: esta es la manera de vivir que se llevaba antiguamente, el *kay pacha* quechua (recordamos que *pacha* quiere decir a la vez espacio y tiempo), vivir intensamente el momento actual y presente en este lugar, en esta tierra.

El arpa, instrumento que acompaña a toda la festividad, es un instrumento de origen europeo, adaptado por los quechuas a sus necesidades expresivas propias; hoy en día, se puede decir que es un instrumento andino, verdadera mezcla de dos culturas musicales alejadísimas, y al mismo tiempo tan cercanas. Esta misma arpa indígena interpreta durante la Navidad de Querco muchas melodías en modo mayor occidental, pero todos los trajes, bailes y la organización y el desarrollo de la fiesta son profundamente ligados a la tradición quechua.

Todo lo que hablan los *caballos*, todo lo que se conversa públicamen-

³³Tradicionalmente, este sufijo deberían utilizar los *caballos* solamente en la versión *cantadita*, y no en la *rezadita* de la descripción del pesebre (ver el párrafo 6.5), contrariamente a lo que se practica actualmente (comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe).

te respecto a la organización de la costumbre está dicho mayormente en castellano³⁴... pero en el público se escucha por todas partes hablar quechua, sobre todo entre las personas de más de 50 años.

Esta convivencia de culturas y formas de pensar tan diferentes puede parecer ejemplar y se puede afirmar que en el aspecto religioso el resultado ha sido un enriquecedor³⁵, pero el camino es todavía largo para alcanzar un verdadero equilibrio social y económico entre estas fuerzas que se han enfrentado continuamente en el pasado, una cultura (la occidental-cristiana) siendo convencida de su superioridad sobre la otra.

3.4.2 Origen de la comparsa *Niño Rojas*

A principios del siglo XX, pocas familias del distrito (que no existía todavía como tal, Querco es distrito recién desde 1945) tenían a sus Niños en sus hogares, y festejaban de forma privada la Navidad en sus casas, con invitados y bailes. El 24 de diciembre en la tarde, las muñidoras traían flores y el *kiwicho* (el anfitrión, el arpacabeza de entonces) recibía a sus familiares y amigos, preparaba comida y hacía la *elijión*³⁶.

Había dos clases de mayordomos, el íntero y el media-misa, al cual había que dar 50 centavos para la venida del *tayta cura* y pagar la misa; el resto de la plata quedaba como capital para el Niño. En esa época mandaban todavía a Querco un sacerdote de

³⁴Notar también como los nombres de los 5 varayoks son castellanizados (alcalde, alguacil, regidor).

³⁵“Por eso el ‘catolicismo andino’ es una religión sui generis, distinta al catolicismo traído por los misioneros españoles renacentistas y tridentinos, pero también distinta a la religión incaica prehispánica” (Estermann, 2003: 13).

³⁶Elección, forma idiomática querqueña.



Ilustración 7:
Anexo de
Quichua, tierra del
Niño Rojas.

Córdova, y se celebraba la misa de Navidad a la medianoche; luego comenzaba la Adoración como en la actualidad, a las dos de la mañana.

Hacia 1935-40, llegó a Querco un escultor ayacuchano que comenzó a fabricar estatuitas de Niños: se cuenta que confeccionó alrededor de cuarenta, muchas familias de Querco tuvieron entonces su Niño en su casa.

El Niño Rojas al principio se llamó Niño Hernández; un miembro de aquella familia se casó con un Rojas y en 1952 el Niño era propiedad de la familia Huachua Rojas de Ajoylla, estancia perteneciente al anexo de Quichua.

La familia Cuadros Huachua del anexo de Quichua tuvo entonces la idea de formar una comparsa y de presentarla al público en el pueblo. Cuando el conjunto llegó a Querco, el éxito fue total; un poco por la novedad, un poco por la sorpresa, el público recibió la comparsa con los brazos abiertos: siempre ha querido mucho al Niño Rojas. En el 2002, el Niño Rojas ha festejado sus bodas de oro, cincuenta años de existencia presentando año tras año su comparsa.

Sin embargo, para que ésta pueda funcionar, recordamos que cada año

algún voluntario tiene que tomar el prestigioso cargo, comprometerse a ser arpacabeza y cumplir con todo lo que esto implica, entre otros fuertes gastos económicos...condiciones que no han sido cumplidas en el 2006 (ver el párrafo 6.8).

El Niño Cultural es aun más joven: esta comparsa se presenta solamente desde hace unos veinticinco años; como en el caso del Niño Rojas, este hecho se debe a la iniciativa de algunos integrantes del Centro Cultural Querco, quienes tuvieron la idea de organizar su comparsa y participar así más activamente en la fiesta³⁷. El pueblo se ha encariñado también con éste segundo Niño, y lo ha acogido definitivamente en la costumbre.

3.5 Danza de las tijeras

Pese a evidentes paralelos entre la competencia de la Navidad querqueña y la Danza de tijeras ayacuchana (basándome en el inapreciable estudio de Manuel Arce *La danza de tije-*

³⁷Los clubes de los pueblos andinos y los clubes regionales en Lima, fundados en su mayoría con fines deportistas, adaptaron a menudo sus actividades hacia la difusión o perpetuación de sus propias manifestaciones religioso-culturales (Turino, 1993:184).

ras y el violín de Lucanas (2006) y en un artículo de Alejandro Vivanco, *La danza de las tijeras* (1977), existen también algunas diferencias.

Elementos comunes o similares:

- competencia entre dos o más bailarines, con importantes pruebas físicas, que dura varios días;

- los bailarines son contratados por los carguyoq (lit. "poseedor de cargo"), cargontes, maizos o mayordomos (en Chilcayoq, Lucanas, Ayacucho, Agente Fiscal, Teniente Gobernador): se trata en los dos casos de una actividad semi-profesional, ya que bailan por remuneración...;

- donde los danzantes de tijeras: costumbre del payco-chupe, látigo de cuero con el cual los danzantes se golpean; recuerda el castigo también con látigo de los caballos en la iglesia; el capataz o contra maizo ayacuchano castiga con un látigo, como el capataz del arpa querqueño;

- en fiestas patrias (fines de julio) se lleva acabo una costumbre llamada Alba, donde los danzantes de tijeras visitan al Gobernador del pueblo en la mañana temprano: recuerda la Buena Visita querqueña;

- los danzaq (danzantes de tijeras) 'se agarran' delante de la puerta de la iglesia que permanece cerrada (como durante la Entrega o Presentación querqueña);

- tanto los danzantes como los

músicos se esfuerzan por conservar su orgullo, su fama: nadie quiere quedarse atrás;

- son actividades que desempeñan un papel de integrador de la Comunidad.

Diferencias:

- la Danza de tijeras se ejecuta mayormente durante la estación seca, de mayo hasta septiembre, a menudo un viernes (aunque también se baila en Navidad y Reyes), como la Danza Zapateos en Huancavelica;

- el acompañamiento musical es de arpa y violín en la Danza de tijeras.

Me pregunto si la *función* de los bailarines es la misma; los *danzaq* siendo considerados como mediadores entre la naturaleza y los hombres, papel que en Querco parece desempeñar el personaje del *caballo* (ver el párrafo 4.5).

Este aspecto necesita estudiarse más a fondo, al igual de la posible influencia actual de la popularidad y reciente institucionalización en el Perú de la Danza de las tijeras sobre la Navidad querqueña³⁸, con el aumento desproporcionado de la parte acrobática de la competencia en los últimos años, que ha llevado también a las mujeres a ejecutar pruebas físicas (efectivamente existen danzantes de tijeras mujeres...), hecho criticado por los ancianos de Querco. ○

³⁸En Querco, un guiador me dijo en la tarde del 24 de diciembre: "Mañana haré números, como los danzantes de tijeras..."

4 LA COSTUMBRE NAVIDEÑA

4.1 Generalidades

La Navidad se festeja en todos los Andes centrales del Perú con comparsas y danzas originales dedicadas a esta importante fiesta del calendario cristiano.

Actualmente, la Navidad de Querco es el resultado de influencias internas y externas de otros distritos, provincias y del vecino departamento de Ayacucho. Como en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco, donde:

“no todas las danzas son originarias del pueblo, es aquí donde ellas han tomado características propias convirtiéndose en verdaderos modelos...” (Canepa Koch, 1996:458),

es muy difícil decir cuales son los elementos netamente querqueños:

“...en todas las manifestaciones dancísticas hay un manoseo totalmente grosero, estos elementos de globalización están distorsionando inclusive a la música, la melodía, los villancicos, por que los misioneros le pusieron ese nombre, ¿no? a las canciones con que se recibía al Niño; tienen melodías modernas, cierto de repente en algún momento los veremos cantando y bailando con sintetizados...” (C. Herrera, músico y profesor, a propósito de la Navidad de Andamarca Lucanas, Ayacucho)³⁹.

Bastará mencionar las melodías

³⁹Tratándose de una entrevista, he querido reproducir intencionalmente la forma del idioma hablado.

navideñas de Huancasanjina, Laramatina y Huacuina (o Huacueña) interpretadas tradicionalmente en Querco, alusión evidente a los vecinos pueblos ayacuchanos de Huancasancos (Prov. Huanca Sancos), Laramate y Huacuas (prov. de Lucanas)... Pero seguramente Querco, por el relativo aislamiento geográfico-cultural en el cual sigue viviendo hasta el día de hoy, es un buen representante de las tradiciones navideñas del sur del departamento de Huancavelica.

Si en el resto del departamento de Huancavelica y en el departamento de Ayacucho, para designar a la costumbre navideña se habla a menudo de *wayllías* (ver párrafo 3.1.), o de *pastores* y *wayllías*, en Querco el término de *wayllía* se usa poco: se habla de la tradición navideña simplemente como de la Navidad.

Raras veces se habla también de los Negritos, parecería de manera errónea, esta denominación refiriéndose a música navideña de la costa. Sin embargo, una de las piezas musicales navideñas querqueñas lleva el nombre de Negrito, interpretada en compás de 6/8-3/4, en evidente homenaje a la música costeña (ver párrafo 5.6.2).

No hay muchas informaciones acerca del origen de la fiesta y de sus diferentes componentes, así como se celebra hoy en día en Querco con pruebas acrobáticas y zapateos, sin embargo en el DVD *Costumbres navideñas en el sur de Huaytará: Córdoba, Laramarca, Querco* (ver Videografía 2007) se menciona al fenómeno del *Taki onqoy* ('enfermedad de la danza', siglo XVI, ver al respecto Arce 2006:29-31) como posible punto de partida de los bailes que caracterizan el ritual actual.

El *Taki onqoy* fue un movimiento

de reacción –y a su manera de resistencia– a la invasión española, que se manifestó principalmente a través de cantos y danzas de carácter parecido a la trance.

Como subraya Arce (2006:29), no se puede vincular con certeza expresiones andinas contemporáneas como la Danza de Tijeras o los zapateos de la región de Huaytará que estamos estudiando con este movimiento milenarista.

Sin embargo, esta vinculación existe en la mente de muchos habitantes de Huancavelica y Ayacucho, que a pesar de la distancia geográfica proporcionan interpretaciones parecidas del fenómeno, acotando además una transmisión oral de estas informaciones procedentes de sus antepasados⁴⁰, como por ejemplo considerar al *Taki onqoy* y consecuentemente a la ejecución de los frenéticos zapateos– como una forma de ‘escape’ y de rebelión contra las condiciones inhumanas de trabajo de indios y esclavos africanos en la minas de Huancavelica durante la dominación española.

Asimismo, en la memoria colectiva aparecen otros elementos para caracterizar a las danzas actuales, como influencias africanas en los zapateos, históricamente posibles, considerando la presencia de esclavos africanos en el Perú ya a partir del siglo xvi.

Sin embargo, en el caso de Querco, no hay que subestimar la relativa cercanía de la zona de Ica, con fuerte presencia afroperuana (recordemos la apelación –aparentemente errónea– de Fiesta de los Negritos para la fiesta de Navidad en Querco, Los Negritos refiriéndose a la fiesta navideña afroperuana de la costa,

⁴⁰Comunicación personal de Vladimir Loayza Muñoz, 2008.

donde se ejecutan actualmente importantes zapateos), es decir, que posibles influencias africanas podrían ser tan antiguas como muy recientes, o creadas en la mente de contemporáneos.

No olvidemos tampoco la importancia del zapateo en España desde la época romana (las bailarinas de Cádiz, Horcas García s/f), en la Edad Media (con los árabes que trajeron sus danzas a base de zapateos), y con los más recientes zapateo o zapateado castizo, canario; todas prácticas que podrían haber influenciado costumbres andinas –la influencia andaluz-flamenca– siendo excluida, considerando que el zapateo aparece en el flamenco recién en el siglo xx.

Otro aspecto que podría llevar a una posible relación entre el *Taki onqoy* y la fiesta navideña querqueña es la componente cristiana del movimiento⁴¹, con un Mesías, la reencarnación de las huacas –en la época de los Incas, suerte de lugares de culto– en seres humanos y ya no en la naturaleza (rocas situadas en lugares privilegiados, etc.).

⁴¹No puedo impedirme de hacer un paralelo entre el *Taki onqoy* andino del siglo xvi y la *Danza de los Espectros* de los Sioux y otras naciones indias en 1890 en Estados Unidos. En una situación –extrema– parecida donde dos grupos humanos emparentados desarrollaron una estrategia de resistencia similar: ambos movimientos tienen como protagonistas a indios americanos, nacen en un contexto de desesperación frente al ineluctable declino de una cultura propia frente al avance incontenible y a la crueldad europea. Se expresan con largas danzas cuyo fin es intentar volver a crear un vínculo con las divinidades anteriores a la llegada del Cristianismo, Cristianismo que es curiosamente vigente en algunos aspectos de estos fenómenos, como la presencia de un ‘Mesías’ (Juan Choche para el *Taki onqoy*, el ‘Mesías Paiute’ –*Wowoka*– para *los Danza de los Espectros*), que en ambos casos de occidental y blanco se vuelve americano e ‘indio’ –es decir, que de alguna manera los oprimidos hacen suyo el Dios europeo ‘justo’–, y en el caso de la *Danza de los Espectros* predica la resurrección de todos los indios muertos (sobrentendido: matados por los invasores), y predice una terrible inundación que eliminará a todos los blancos, permanecidos en las tierras bajas... (Brown 1970, capítulo xviii).

Hoy en día, los protagonistas de la tradición querqueña son cuatro comparsas navideñas:

“[La comparsa es un] conjunto de danza y música ritual, cuyos miembros, disfrazados y enmascarados, rinden homenaje a Cristo, a la Virgen o a un santo patrón. En el Perú, ponen en escena personajes míticos o emblemáticos de la historia y la sociedad. Las comparsas actuales se inspiran en las hermandades religiosas que se formaron en Europa y que se establecieron en el Nuevo Mundo durante la colonización”, Mendoza Walker, 2000:24; Gaillard, 2003:75.

En Quерco, estas comparsas son llamadas también *invenciones*⁴², o en quechua castellanizado *fallejías*⁴³, y son las siguientes:

- *Alcalde auxiliar* (que llamaré *Alcalde*),
- *Alguacil*,
- *Niño Rojas* (nombre que se le da en Quерco: *Niño Rucma*, “el que come en la olla de barro”),
- *Niño Cultural* (que llamaré el *Cultural*).

Es costumbre que los dos *varajoks* (ver el párrafo 2.3.2.) Alcalde auxiliar y el Alguacil, como autoridades comunales del pueblo, presenten cada año una comparsa navideña.

El Alcalde, como primer representante del pueblo tiene la mayor responsabilidad y tiene que realizar la costumbre lo mejor posible (cum-

⁴²Es posible que esta palabra provenga del vocabulario religioso latin católico, que probablemente circuló en la iglesia de Quерco en los siglos pasados: una importante fiesta andina, la fiesta de la cruz del 3 de mayo, corresponde a la fiesta cristiana occidental llamada *Inventio Sanctae Crucis*.

⁴³Notar el parentesco con la palabra *faylli* (ver el párrafo 3.1), una correspondencia más con los *hayllis* incaicos.

plir), sacar⁴⁴ una comparsa perfecta, respetar y realizar todas las tradiciones, ya que el pueblo se identifica particularmente con ella (ver el párrafo 2.3.2): el Alcalde es el pueblo.

El Alguacil, aun perteneciendo al mismo pueblo y al mismo grupo de las autoridades comunales (los *varajoks*), es el antagonista primordial del Alcalde en la costumbre navideña: también tiene que sacar su comparsa (igualmente cumplir), como la otra cara de la misma medalla.

Para el Niño Rojas, comparsa privada, cada año una persona sin función pública alguna toma el cargo, se lleva a su casa la imagen del Niño, y se compromete a ser arpacabeza o mayordomo; la persona que va a asumir la organización de la comparsa y todos los gastos correspondientes (mantener a toda la comparsa durante ocho días, pagar al maestro arpista y a los bailarines⁴⁵ experimentados que se quieran contratar, etc.).

Hay otras personas que, según el principio andino de reciprocidad (*ayni*), como han sido ayudadas en su debido momento cuando les tocó algún cargo, se comprometen a ayudar al mayordomo con trabajo (cocinar, traer comida, leña, etc.) así como contratando personalmente a arpistas o bailarines.

Cada promesa (compromiso) está anotada en un libro de cargos, y en una ceremonia al comienzo de los ensayos se va leyendo cada compromiso tomado el año anterior, con aplausos si ha sido cumplido.

El *Cultural* tiene el respaldo del

⁴⁴Organizar, presentar, forma idiomática querqueña, que encontramos también en la región andina del Noroeste argentino, utilizada de manera similar: “*Todas las comparsas ‘sacan’ el carnaval como ritual*” (Cámara de Landa, 2006:46).

⁴⁵Para simplificar, en este trabajo he utilizado a menudo el término bailarín masculino, que sin embargo incluye indistintamente a bailarinas y bailarines.

club (en cuyo local se encuentra la imagen del Niño), que con los aportes de los miembros tiene la posibilidad de sacar su comparsa cada año, siempre con la colaboración de personas externas, como en el caso del Niño Rojas.

La fiesta se lleva a cabo del 18 (ese día el *varayok* o *arpacabeza* pone⁴⁶ el arpa, lo que determina el comienzo de los ensayos) hasta el 27 de diciembre, teniendo su punto cumbre el día 25 con la gran *Competencia* de arpistas y bailarines en la plaza de armas, centro geográfico del acontecimiento.

4.2 La comparsa navideña

La comparsa navideña de Querco consta de:

- 1 arpista
- 1 capataz del arpa
- 2 ó 3 *caballos* (*mayor, centro, menor* o *mayor* y *vasallos*; estos últimos sometidos a la autoridad del *mayor*), llamados también *moreno* o *caporal*;
- 9 bailarines (3 *guiadores mayor, centro, menor*; 3 *guiadoras: una mayor*

⁴⁶El arpista ha llegado, y se pone a disposición del mayordomo para comenzar a ensayar, forma idiomática querqueña.

y *dos menores*; 3 *trasguías: una mayor y dos menores*). Últimamente, pueden presentarse hasta 4 guiadores.

Durante los ocho días de fiesta, la comparsa se vuelve como una gran familia, muy cerrada y unida, cuyo fin común es presentar al *Niño* y al público bailes con el nivel más alto posible.

4.3 El arpista⁴⁷

El arpista es una persona clave de la comparsa, pues sin música el ensayo y el baile son imposibles, con la aparición y la difusión actual de las grabaciones de la música de *Navidad*, esto podría cambiar en el futuro, ya que es teóricamente posible ensayar con un casete o un CD; no obstante, el *toque*⁴⁸ de cada arpista es diferente, y el bailarín necesita acostumbrarse a ello. El arpa es entonces el verdadero motor de la comparsa, y de la misma fiesta; sin el cual quedaría inmovilizada.

El trabajo del arpista es muy duro, en diferentes aspectos: tiene

⁴⁷Sobre el instrumento, consultar también Ferrier, 2004.

⁴⁸Forma de tocar.

Ilustración 16:
Comparsa Alguacil
2006.



Ilustración 17:
Arpista de la
comparsa Alguacil
2006.



que memorizar todas las diferentes melodías de Navidad, y dominarlas todas a la perfección; tiene que tener un conocimiento profundo del instrumento y de diferentes estilos de música de su país, pues en la competencia de arpas del día 25 tiene que poder interpretar una serie de temas “clásicos” peruanos (ver el párrafo 6.6); los cinco días de ensayo toca todo el día sin parar, para sus bailarines y cualquiera que tenga ganas de bailar, sea para mostrar o enseñar, sea simplemente para lucirse un rato en el marco del ensayo; de hecho está al servicio del público en general, que lo resonará duramente si no apoya suficientemente al bailarín.

He sido testigo de ensayos en Ica, donde un arpista fue víctima de severas críticas por parte del público por no haber ejecutado la pieza *Papá Noel* según el esquema preestablecido, lo que tuvo como consecuencia fallas en el zapateo y la posterior –reiterada– interrupción de la pieza.

Durante la *Entrega* (día 23), la *Buena Visita* (día 24), la *Adoración* (día 25), la *Caramuza* (día 26), está constantemente con su arpa cargada en el hombro, desplazándose junto al resto de la comparsa; y sobre todo,

durante ocho días seguidos, se le exige una precisión de metrónomo: cualquier vacilación, sobre todo rítmica, puede hacer fallar al bailarín, con quien la interacción es constante; una gran experiencia y un pulso casi infalible son necesarios para ser arpista de comparsa navideña. Terminando, es el único integrante de la comparsa que nunca puede ir a descansar en las largas noches de competencia, donde tiene que tocar una corta pieza más o menos cada 5 minutos (y durante 24 horas seguidas).

El arpista no tiene ninguna vestimenta especial; en el 2003 me ha llamado la atención que dos arpistas de cuatro llevaban una chalina blanca, lo que corresponde a la costumbre ayacuchana de las *wayllas*.

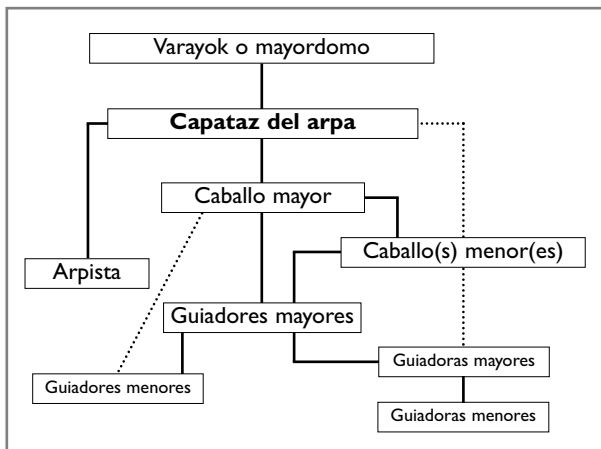
En cuanto a los numerosos adornos (ver ilustración 17) que decoran al arpa, nos hacen pensar en el antiguo rito del *angosay* practicado todavía en Puquio, Ayacucho (Arguedas, 1998:50), donde se adornan las orejas de las llamas con pompones de lana de colores, “símbolo de propiedad de los ayllus” (Muñoz, 2008): ¿no será que con los muchos adornos coloridos el arpa se vuelve más personal, permitiendo identificar mejor a su

dueño e intérprete, y al grupo social que representa?

Esto no sorprendería en el contexto de la competencia, que exacerbaba –momentáneamente– la individualidad y la pertenencia a un determinado grupo social.

4.4 El capataz del arpa⁴⁹

El buen funcionamiento de la comparsa depende de una rígida jerarquía, que puede ser representada de la manera siguiente:



Cuadro 7:
Jerarquía de la
comparsa
navideña.

A través del *capataz del arpa*, el *varayok* o el *mayordomo* dirige la comparsa: el capataz ejerce su autoridad sobre todos los integrantes de ésta, y es directamente responsable de su buen funcionamiento; entre otras obligaciones organiza y comunica los

⁴⁹La función del capataz de la cuadrilla (término que también encontramos para designar a la comparsa del carnaval de Humahuaca, Cámara de Landa 2006:47) de *Danzantes de Tijeras* es similar: "El capataz o contraíma es la persona que ha sido designada por la comunidad para encargarse de la seguridad del trío de intérpretes contra agresiones físicas, desbordes de la multitud, etc.; pero él vela también por su protección contra todo acto de brujería, impidiendo que reciban regalos de desconocidos. Se le reconoce por el látigo que lleva siempre consigo y que no duda en utilizar si es necesario para imponer su autoridad" (Arce, 2006:43).

horarios de ensayo y de salida al público a los *caballos*. Estos, como subalternos directos, tienen a su vez que rendirle cuentas sobre el cumplimiento de las tareas de organización que han tenido que llevar a cabo.

Son castigados por el *capataz del arpa* si fallan en su rol de coordinación u organización: se trata de verdaderos castigos corporales con látigo (ver el párrafo 5.4).

Conocedor de todas las costumbres y melodías navideñas, el capataz es el superior jerárquico directo del arpista, aun estando temporalmente a su servicio: lo ayuda a cargar, amarrar, desamarrar y descargar el arpa de los hombros; puede recordarle alguna melodía si la memoria de éste está fallando –puede ser él mismo arpista y reemplazar al titular si es necesario–; en fin, lo apoya en todo momento trayéndole comida o bebida, y se queda día y noche a su lado durante todos los acontecimientos públicos de la Navidad. En general es uno de los 4 jueces de *Competencia*.

4.5 Los caballos

Equivalentes de los *wiraqus* ayacuchanos, se trata de personajes enmascarados, que tienen un rol central en la comparsa y en el desarrollo de toda la fiesta, comenzando por los ensayos. Son el alma de la *Navidad querqueña*.

Los *caballos* son seres multifacéticos que tienen diferentes funciones a diferentes niveles: social, artístico, diplomático, de organización y de control. Por este motivo no cualquiera puede ser *caballo*: se ofrecen para este cargo personas jóvenes hasta los 40 años, porque ser *caballo* es físicamente agotador, pero de gran experiencia, que conocen a fondo todas

Ilustración 18:
Caballo
zapateando en la
competencia.



las costumbres navideñas. Ellos aseguran el contacto de la comparsa con el mundo externo, considerando que los bailarines y el arpista tienen exclusivamente una función artística-ritual en el marco de la fiesta.

Los *caballos* son mediadores no solamente entre la comparsa y el público, sino también dentro de esta misma comparsa, entre el *capataz del arpa* y los bailarines. Son seres ambiguos, cuyo rol es por un lado hacer chistes, ser “graciosos” y así entretener al público y mantener el buen humor; por otro lado, son la autoridad de la comparsa (después del *capataz del arpa*), el caballo mayor es el jefe y manda en todas las cuestiones de orden: puede “castigar” –en la casa, nunca en público– con su látigo a cualquier integrante de la comparsa que haya fallado en su comportamiento, que responde a reglas muy estrictas.

Cuando llega el arpista o algún nuevo bailarín, el *varayok* (*Alcalde* o *Alguacil*) o el *arpacabeza* le da la bienvenida, subrayando que a partir de aquel momento y hasta el final de la Fiesta, ya no se encuentra bajo la autoridad de su padre y madre, sino bajo la autoridad del caballo. Esta

regla es muy estricta, ya que cualquier integrante de la comparsa tiene que pedir permiso al caballo para ausentarse, hasta para ir al baño:

“La organización y la disciplina [] que se basan en la valoración de lo colectivo son consideradas como necesarias para un buen funcionamiento de la comparsa y para su participación efectiva en términos rituales” (Canepa Koch, 1996: 462).

En este mismo marco, son ellos los que dirigen el ensayo, cuidando que todas las partes hayan sido suficientemente preparadas, organizando las coreografías, participando en ellas si hace falta más gente para completar las figuras coreográficas; ayudando a las bailarinas menos experimentadas. Determinan comienzo y fin del ensayo, despiertan a los integrantes de la comparsa cuando es hora de presentarse en el medio de la noche, tienen un rol de supervisión de todo lo que atañe al conjunto.

Son ellos quienes presentan la comparsa al público, y “dan cara” por ella, introduciendo la participación de cada comparsa en acontecimientos clave de la Fiesta como la Entrega

Ilustración 19:
Caballo ordenando
el 'campo de
juego' durante la
competencia.



y la Adoración; en la Competencia, dialogando con el público determinan la cantidad de números que va a ejecutar cada categoría de bailarines. En todos estos momentos los *caballos* tienen que expresar, al mismo tiempo que distraen al público y administran las comparsas, una profunda fe religiosa y un sentido del humor que puede llegar hasta los límites de la falta de respeto: el buen *caballo* sabe encontrar el equilibrio entre estas dos formas expresivas aparentemente opuestas; la máscara con su expresión fija disimula su rostro, le ayuda a este fin.

Todas estas tareas pueden parecer contradictorias, pero se armonizan perfectamente con el carácter ambiguo del personaje: el caballo es el artista de la mediación.

Con su máscara, su largo impermeable, sus botas; su cola de caballo que baja de su gorro casi hasta sus pies, su látigo en la mano, su voz impostada: un ser antropomorfo indefinido entre el humano y el animal.

Recuerda vagamente el *ukuku*⁵⁰

⁵⁰“Varias características del ukuku hacen de él un verdadero modelo de frontera. Su papel en la fiesta es profundamente ambiguo: se encarga de mantener el orden con un enorme látigo de cuero del que no duda

cuzqueño, el *kusillu*⁵¹ aymara y el *diablo*⁵² humahuaqueño.

Significativa es la respuesta venida del público, durante un intercambio de palabras: “De todas formas, soy más gente que tú!”

4.6 Los bailarines y las danzas

4.6.1 Generalidades

Se trata en general de personas jóvenes o muy jóvenes: los *guiadores(as) mayores* pueden tener entre

en servirse, pero en otros momentos siembra el caos por sus pantomimas, sus simulacros de robos y sus bromas. Su función oscila pues, entre el orden y el desorden. El mito cuenta que el antepasado del ukuku era hijo de un oso y de una India: es pues mi-animal, mi-hombre, y se sitúa así entre las categorías del “salvaje” y del “domesticado” representadas respectivamente por los q'ara ch'unchu y los capac qolla” (Molinié, 2003:66).

“Por otra parte, los ukukus se expresan en una voz de falsete durante toda la duración del ritual: se trata efectivamente de una voz femenina en un cuerpo masculino y resulta una fórmula intermedia entre los dos sexos” (Molinié, 2003:67).

⁵¹El personaje del kusillu aparece en varias músicas y danzas aymaras como la Choqela por ejemplo: se trata de un ser no identificado, cuya máscara no se parece a ningún ser de esta tierra. Posee importantes atributos de mediador entre el cielo y la tierra, entre lo sobrenatural y lo humano.

⁵²“Los diablos de la comparsa: disfrazados, que permanecerán en el anonimato durante todo el carnaval, con gritos alegres y una voz aguda que, además de la máscara, ayuda a ocultar su personalidad real” (Cámara de Landa, 2006:54).

25 y 35 años; los *guiadores(as) menores*, entre 20 y 30 –habiendo solo 3 hombres en la comparsa; puede haber *guiadores menores* más jóvenes–, las *trasguías mayores* entre 15 y 25, y las *trasguías menores* entre 7 y 15 años.

El grupo de bailarines está organizado de tal ingeniosa manera, que los niños y las niñas particularmente tienen la oportunidad de practicar en el marco mismo de la comparsa y de la costumbre, y así aprender casi sin darse cuenta no solo los secretos de la tradición, sino también los detalles del baile y del zapateo, elemento central de la danza⁵³.

A los 35 años se considera terminada la carrera de un bailarín, tratándose de un inmenso esfuerzo físico que es imposible de sobrellevar con más años, sin mencionar la gran habilidad que requieren las impresionantes acrobacias o mudanzas realizadas

⁵³Encontramos el mismo tipo de hábil organización que asegura la supervivencia de la costumbre en las tropas aymaras de *sikus* (zamponas) del altiplano andino, donde los niños tocan las flautas más chiquitas juntamente a sus padres y abuelos que van interpretando las flautas más grandes.



por los guiadores y las guiadoras.

Los bailarines más experimentados, guiadoras y guiadores mayores, a veces, son contratados y pueden venir de otros pueblos vecinos y hasta de Ica.

Un buen bailarín puede costar hasta 1000 soles (300 dólares) para los ocho días de fiesta, un buen arpista hasta 1500 soles (450 dólares, todos datos del 2006). Otros bailarines, aprendices, están al contrario, felices de poder participar gratuitamente, para así tener la oportunidad de aprender más.

4.6.2 Criterios de habilidad

La habilidad del buen bailarín se evalúa a partir de los criterios siguientes:

- precisión rítmica básica: ningún paso puede estar fuera del compás;
- el *aire*, elegancia y buen gusto en los movimientos;
- variación e improvisación en el zapateo. Son fundamentales los cambios de zapateo (variación e improvisación rítmica), que demuestran los conocimientos y el dominio del arte por parte del bailarín; el público atento está orgulloso cuando puede exclamar: “Ha cambiado 3 veces de zapateo en un solo baile!”
- paralelismo rítmico más cercano posible a la melodía o a los bajos interpretados por el arpista: el bailarín tiene entonces que conocer de memoria y poder cantar “con los pies” todas las melodías navideñas...

Este último criterio, si se cumple, hace al gran bailarín (ver el párrafo 5.7), pues solo una gran experiencia permite memorizar las 35 melodías parecidas, pero diferentes que se in-

Ilustración 20:
Trasguía mayor de la comparsa
Alcalde 2006.

terpretan normalmente durante la Navidad.

Se puede tal vez medir el grado de dificultad que representa conocer y dominar estas melodías considerando que algunas piezas, saliendo del esquema formal andino típico AABB repetido por veces (Romero, 2004:63); esquema que observamos por ejemplo en la pieza *Janrajustancha*, presentan una estructura diferente, como *Medianía* mayor (ABABCDB) o *Pantachi* (AABBCC'); véase las transcripciones de las piezas mencionadas en el apartado correspondiente.

No es raro ver algún bailarín (o caballo) tocando arpa; lo que indica que a menudo los conocimientos de los integrantes de la comparsa no se limitan a una sola disciplina artístico-ritual presente en la fiesta:

“El danzaq Inticha es también un buen arpista. En julio de 2003, después de un pachamastay (“tender la ropa” o bautizo de traje) en la casa de Máximo Damián, el danzaq Halcón de Paico (Sucre) cogió el instrumento de su violinista y tocó durante varios minutos diversas tonadas y huaynos con mucha maestría y talento. El danzaq Cirilo Inca (maestro del

famoso y recordado Bernacha de Andamarca) también fue un buen violinista en su juventud...” (Arce, 2006:53).

Respecto al origen de los pasos ejecutados, a pesar de que se trata de Ayacucho, se pueden mencionar las palabras del director del taller de danzas del Instituto Pedagógico de Coracora, Don Leonidas Guadamur (entrevista de Carlos Mancilla): *“...tratan de imitar los movimientos de los animales caprinos...”*

4.6.3 Trajes

La vestimenta que llevan las bailarinas es elaborada tanto en Quercu como en Ica, conservando siempre la vestimenta típica andina, con cintero (enagua), blusa blanca, chaleco de color y sombrero de paja; siempre llevan un pañuelo que sostienen con ambas manos, elemento indisoluble de la danza.

Los guiadores llevan la típica banda (simple o cruzada) de color, adornada con espejos, cascabeles, etc. Llevan zapatillas para las mudanzas (acrobacias) y zapatos con suela especial (con elementos de madera y metálicos) para el zapateo.

Ilustración 21:
Amistacharo de
trasguías menores
2006.



En la mano derecha, como los *caballos*, siguiendo el ritmo de la danza o haciendo trémolos, llevan la *sonaja*, cuyo sonido metálico acompaña a toda la fiesta. Respecto al rol de la *sonaja* (también utilizada en Ayacucho), tenemos el testimonio de Carlos Herrera: “...en *Vilcanchos (Vilcashuamán)* utilizan la *sonaja del pastor de nuestra tierra que se supone es para distraer al Niño para que no llore...*”.

En la mano izquierda llevan el tradicional pañuelo. No he llegado a tener informaciones inequívocas sobre una posible función dual de estos dos elementos; sin embargo, parece evidente el rol más activo de la *sonaja* con su sonoridad puntiaguda respecto a un pañuelo más pasivo, pero visualmente impactante sobre todo si es de color vivo. Según algunos testi-

monios, el color rojo jugaría un papel ‘repulsivo’ contra las malas energías.

El bailarín, como el arpista, tiene que cuidarse de las malas energías provenientes de afuera (rival integrante de otra comparsa, público, fuerzas sobrenaturales). Para ese fin, no es raro que tome, como medida de precaución, algún remedio a base de plantas preparado por un especialista, antes del comienzo de la fiesta o de la competencia, también puede llevar a cabo en secreto alguna ceremonia de culto a divinidades tutelares como a los Apus del lugar.

No obstante, ha habido casos⁵⁴, inexplicados hasta el día de hoy, donde algún integrante de la comparsa (arpista o bailarín) ha tenido que retirarse de la competencia, a raíz de un considerable trastorno psico-físico. ○

⁵⁴Conozco casos concretos; sin embargo, semejantes informaciones salen del marco de este trabajo.

5 MÚSICA, ARPA, ZAPATEO Y COREOGRAFÍAS

5.1 Conceptos musicales

5.1.1 Música precolombina

Los avances en el campo musical alcanzados por las civilizaciones precolombinas antes de la llegada de los españoles son hoy día todavía evidentes en sus manifestaciones, por ejemplo, a través del análisis de los aerófonos aymaras y quechuas, instrumentos que demuestran un sorprendente conocimiento y dominio de la técnica de los armónicos⁵⁵:

“Su particularidad [del pinkuyllu] es su riqueza en armónicos. Además, la mayoría de la melodías de pinkuyllu que he escuchado y podido grabar usan la mayor parte del tiempo los armónicos del instrumento, y no sus fundamentales” (Parejo-Coudert 2001: párrafo 1.3.1.2).

Es imposible afirmar, categóricamente, que estos conocimientos provengan de una época prehistórica; sin embargo, se puede notar la importancia de los armónicos en la interpretación actual de flautas de pan altiplánicas aymaras antiguas como los *chiriguano*s.

En el caso la utilización de los armónicos tenga su origen en la técnica de aerófonos occidentales, ésta ha sido adoptada y desarrollada magistralmente por el hombre andino en ins-

⁵⁵A propósito de la importancia fundamental de los armónicos en la ejecución musical tradicional andina, ver también Bellenger, 2007:26, 31, 131, 141.

trumentos de viento de pico como el *mohoceño* (depto. de La Paz, Bolivia), que aun presentando una escala cromática parcial en sus fundamentales, permite la ejecución de la escala pentatónica andina completa en un registro mucho más agudo, y esto debido al uso de los armónicos; lo mismo pasa con algunos *pinkillos* (el *pinkillo* de 5 agujeros de Conima, Puno, Turino, 1993:48-49), que presentan en sus fundamentales una escala que se acerca mucho a una escala hexatonal.

A pesar de que los Incas, como últimos representantes de una multitud de civilizaciones andinas precolombinas, privilegiaban el uso de flautas y percusiones y no conocían los instrumentos de cuerdas, tenían ellos una indiscutible naturalidad y propensión en su relación hacia la música; elemento indispensable de fiestas y rituales, que les iba a permitir asimilar el nuevo mundo musical traído por los conquistadores –que además aprovecharon esta propensión para sus fines de evangelización–.

Recordamos que la escala más utilizada por las civilizaciones precolombinas era la escala pentatónica⁵⁶, escala conformada por tonos enteros y terceras menores, que excluye los semitonos:



⁵⁶A pesar de la muy probable existencia de otras escalas en el mundo andino prehistórico, la gran mayoría de los estudiosos, como yo mismo, coinciden en considerar la escala pentatónica como emblema musical precolombino (ver por ejemplo Romero 2004:36, 40 y Cámara de Landa, 2006:170-171).

Sin embargo, Bellenger (2007:46) pone en duda la hegemonía de la escala pentatónica y el etnomusicólogo Daniel Rüegg aporta la siguiente información (comunicación personal):

Ejemplo musical 1.

Una de las características de dicha escala, utilizada también en China y que por ende no tiene connotación tonal occidental, es que cualquier nota puede ser considerada y utilizada como *finalis* (nota final, de apoyo), percibida por el oído humano como conclusiva o de descanso; sin embargo, en el sistema musical andino, la nota determinante es en la mayoría de los casos la siguiente:



Tal vez el sistema modal medieval inherente a la música europea de los siglos XVI-XVII tenía, a pesar de las diferencias, una cierta familiaridad con la concepción musical pentatónica del hombre andino: el hexacordio de Guido d'Arezzo limitaba el uso de ciertas notas (como el "si") e intervalos (el tritono, *diabolus in musica*), y

excluía prácticamente la modulación; el uso de los modos eclesiásticos imponía además ciertas escalas con relaciones de intervalos bien determinadas.

La vigencia de la escala pentatónica sigue de actualidad hasta el día de hoy en todos los Andes, a pesar de los diferentes matices que presenta, según influencias más o menos fuertes de la escala diatónica occidental. La escala cromática, cuyo uso era implícito en el arpa barroca española de dos órdenes del siglo XVII-XVIII, nunca logró imponerse.

Otra característica importante de la música precolombina era la ausencia o poca vigencia del concepto de armonía, es decir, que la música era considerada primeramente como un arte horizontal (melódico), y no vertical (armónico): suponemos que sobreponer sonidos con una altura determinada (a la excepción de la octava, y tal vez de quintas estrictamente paralelas como las encontramos en

Ejemplo musical 2.

"Si bien los d'Harcourt (d'Harcourt, Raoul et Marguerite. 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner) no fueron los primeros en definir a la escala pentatónica como auténtica y original u originaria de los Andes (véase Alviña, Leandro, 1919. *La música incaica*. Cuzco), es por ellos que este concepto se estableció como *idée fixe* tanto en el mundo académico (y científico) cuanto en la mente de la mayoría de las poblaciones de los países andinos. Sin embargo, aquí hay que constatar que no solo es muy probable la existencia de otra(s) escala(s) como lo presenta la arqueóloga Hickmann en su estudio musicológico-analítico amplio y profundo de decenas de instrumentos precolombinos (Hickmann, Ellen. 1990. *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt: Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt/M. [etc.]: Peter Lang.), sino también existe por lo menos un estudio (Haeberli, Joerg. 1979. *Twelve Nasca panpipes: A study*. *Ethnomusicology* 23 [1]:57-74; Jones, A.M. 1981. *Peruvian panpipe tunings: More on Haeberli's data*. *Ethnomusicology* 25 [1]:105-7) que indica el uso persistente de escalas con intervalos equidistantes que no coinciden con la escala pentatónica en aerófonos precolombinos de barro cocido. La duda en la interpretación de estos hallazgos aparece en el *momentum*

que se desconoce el uso original de estas dos zamponas: No se sabe si estos (y por ende otros) instrumentos habían servido para música propiamente dicha o solo para señales (militares o con otra función). Pero queda comprobado que constructores andinos de instrumentos conocían y utilizaban conceptos acústicos alternativos a la escala pentatónica. Más datos acerca del estudio de escalas en aerófonos precolombinos en la primera mitad del siglo XX nos provee Stevenson (Stevenson, Robert. 1959. *The Music of Peru: Aboriginal and viceregal epochs*. Washington: Pan American Union) quien además sostiene la aparición de la pentatónica tan solo para música mestiza en la segunda mitad del siglo XVII (1959:163-4).

Otro problema acerca de la ubicuidad actual de la escala pentatónica es la escasez de testimonios de su existencia en los dos primeros siglos post-incaicos, sobre todo en el siglo XVI. Entre otras probabilidades sería pues posible que los misioneros católicos, en su afán de adaptar la liturgia cristiana a las necesidades y posibilidades locales, hayan tratado de simplificar el embrollo de sus modos eclesiásticos eligiendo alguna escala andina existente entre varias o hasta la más cercana a sus propios modos desde un conjunto andino de escalas realmente más complejo o quizás diferente de lo que hoy se presume haber existido.

Ejemplos musicales 3, 4 y 5.

muchos estilos de música aymara o quechua de derivación aymara como el *khantu*) no acoplaba en el marco del sistema musical. De ahí, el gran desarrollo de esta música en el aspecto melódico, es decir, horizontal.

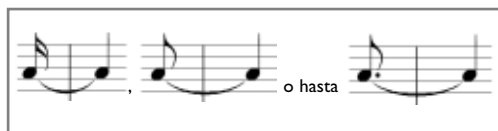
Por este motivo, en lo que atañe al arpa, a pesar de la evidente función armónica del instrumento en la música occidental y española de la época del Virreinato (ejecución del bajo continuo en las capillas), se puede decir que el concepto de armonía nunca pudo imponerse del todo:

- la técnica de los arpeggios, figuración musical de concepción armónica o vertical convertida en melodía horizontal, emblema del arpa occidental desde el siglo XIX, pero se supone ya utilizada en la época renacentista y barroca, como improvisación, no ha sido integrada a la interpretación tradicional del arpa andina;
- semejante cuando tiene una función de acompañamiento, el arpa andina raras veces ejecuta “acordes” en un sentido europeo, y esto solamente en contextos musicales o regionales bien delimitados.

Será la concepción horizontal andina o la concepción igualmente horizontal de la música polifónica renacentista que sigue vigente de alguna manera en la técnica del arpa peruana actual, el maestro arpista andino crea una línea de bajos más rítmica y contrapuntística que armónica. Como veremos más adelante, en esta línea se encuentran además huellas del bajo continuo barroco.

El concepto rítmico andino, fundamentalmente binario (ver al respecto Cámara de Landa, 2006:138), también está presente en la técnica del arpa. Como he mostrado en mi

trabajo *El arpa peruana*, una característica rítmica andina importante, a parte del elemento binario mencionado, es la anticipación⁵⁷, a nivel de la negra (melodía)



y dentro de esta negra (o pulsación básica) presente en la melodía y en el acompañamiento:

**Ejemplos musicales 6.**

...evidentemente las 4 últimas semicorcheas 5:4 están todas ligeramente anticipadas respecto a semicorcheas 4:4:

“Es el caso de huaynos, takiraris y carnavalitos, que parten de la célula binaria pero a menudo la aproximan a su vecina ternaria provocando lo que un observador externo llamaría ambigüedad rítmica” (Cámara de Landa, 2006:140).

Obviamente, solo podemos suponer que este fenómeno de la anticipación en la ejecución musical andina tenga raíces precolombinas: sin embargo, podemos observar en la actualidad el uso de la anticipación por parte de tropas de flautas de pan (instrumentos de origen precolombino) aymaras (y quechuas en menor medida) del altiplano peruano y boliviano:

- en los *sikuris* puneños, donde la ejecución de las zamboñas se basa en

⁵⁷Para más detalles, consultar Ferrier, 2004:38-39.

síncopas y anticipaciones (véase el Ejemplo musical 14);

• en los *khantus* de la provincia Bautista Saavedra (depto. de La Paz, Bolivia), donde el ritmo subrayado por los bombos 'jala' anticipando de manera talmente evidente, que pareciera que fuese interpretado de la manera siguiente:



• en los *jacc'ha sikuris* (provincia de Larecaja, depto. de La Paz) donde el ritmo acompañante de los bombos se acerca mucho a:



• en los *sikuris de italaque* (provincia de Camacho, depto. de La Paz), con su entrada característica:

El hombre andino, como el occidental tiene ancestralmente la necesidad de ejecutar o percibir un elemento rítmico con acentuación regular, como puede ser una pulsación de negra, esto es inherente al ser humano en general –recordemos que en Occidente en la época del Renacimiento se determinaba la “pulsación” de una pieza polifónica directamente a partir del latido cardiaco, la forma “primitiva” más cercana de entender, ligada al cuerpo– sin embargo, llena de otra manera esta pulsación continua.

El europeo ha codificado ésta de forma matemática, con subdivisiones en dos o en tres equivalentes a corcheas de 2/4 o 6/8, mientras que el andino anticipa a menudo el momento de ejecución de estas corcheas (también de las semicorcheas correspondientes) dentro de la negra, que representa la pulsación regular sus mencionada. Esto le proporciona al ritmo andino un impulso y una vitalidad particular que tiene su expresión privilegiada en el *huayno*.

Para poder anotar esta particulari-

Ejemplo musical 7.

Ejemplo musical 8.

Ejemplo musical 9.

dad rítmica, hay que recurrir a formas muy complicadas de escritura (quintillos), que son la prueba que:

- el sistema de notación occidental ha sido concebido y perfeccionado para escribir y ejecutar la música *occidental*, problema en el cual tropiezan muchos etnomusicólogos;

- la concepción rítmica del músico andino es otra, obedece a otras leyes de organización de los impulsos repetidos periódicamente que conforman la métrica musical.

Veremos más adelante como esto se expresa en la interpretación con el arpa de las piezas navideñas en el sur de Huancavelica.

5.1.2 Sistema musical andino: ¿rastros de cosmogonía quinaria?

Ahora, solo podemos constatar la

singular vigencia del número cinco en el mundo musical andino (¿prehispánico?), número a menudo presente en los principales parámetros que constituyen el fenómeno musical:

- la mencionada subdivisión en quintillos de la pulsación rítmica básica;

- en melodías conocidas por su antigüedad, presencia de frases o semi-frases de 5 pulsos (danza de los *Huanquillas* de Huaraz, Ancash; *Carnaval de Tambobamba*, Apurímac, ejemplos ya mencionados por Salazar, 2006:9,12); en piezas más modernas, el huayno del Valle del Mantaro *Chofercito*; la fuga del huayno ayacuchano *Paloma hechicera: Vuela pues paloma a mis pobres brazos, que yo te espero como a mi diosa*, etc. Un ejemplo de música navideña querqueña, *Pata llajta*, cuya antigüedad nadie discute en el pueblo:

Ejemplo musical 10.

Ejemplo musical 11.

- en el aspecto melódico, el uso global de la escala pentatónica:

Semejante cuando se utiliza claramente el modo mayor, como es frecuentemente el caso durante la fiesta navideña querqueña, sobresale a menudo esta escala:



• a partir de la introducción del concepto de armonía (quizás desde épocas prehispánicas, probablemente con los españoles), una clara propensión del músico andino hacia armonías basadas en la quinta inferior o superior (de la escala diatónica):

“Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra...” (Garcilaso de la Vega [1609], en Baumann, 1996:49).

Esto se da sobre todo en los aerófonos aymaras (o quechuas influenciados por los aymaras en la zona del lago Titicaca), en familias o tropas de flautas de diferentes medidas: por ejemplo *khantu*, *sikuri*, *llano aarachi* para las flautas de pan; *tarka*, *mohoceño* para las flautas con pico, *mollo* para las flautas de la familia de las queñas.

El gran desarrollo actual de estas armonías podría ser una consecuencia de la introducción de la escala diatónica en el mundo andino, escala

que permite armonizaciones⁵⁸ de melodías pentatónicas a la quinta inferior o superior, sin recurrir al uso de notas alteradas:



Evidentemente, cuando la melodía original sale del contexto pentatónico originario, es decir, que se vuelve diatónica, utilizando 6 ó 7 notas de dicha escala, como en los ejemplos siguientes, obligatoriamente aparecen alteraciones en las voces suplementarias: los *sikus* (flautas de pan) que realizan la armonización tienen que estar afinados en la escala diatónica correspondiente, es decir, con alteraciones respecto a la melodía principal de base.

Ejemplo de melodía de *khantu* (prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia), con armonización a la quinta superior:



⁵⁸Turino (1993:130) cuenta como hacia 1930 fue el arpista de la iglesia de Conima (Puno) que, acostumbrado a ejecutar música junto al organista, tuvo la idea de armonizar las melodías de *sikuris* ‘como un órgano’, es decir, con terceras y quintas (paralelas).

Ejemplo musical 12.

Ejemplo musical 13.

Ejemplo de melodía de *sikuri* (prov. de Huanacán, Puno), con armonización a la quinta inferior: Ejemplo musical 14.



Ejemplo musical 15.

La presencia del número cinco en los parámetros musicales andinos parece entonces ser, sino una constante, por lo menos un elemento recurrente. Se puede tratar de explicar el origen, la importancia y la función de este número de la manera siguiente: siendo conscientes de que se trata de una hipótesis.

Se conoce la trascendencia de la *chakana*⁵⁹ andina como relacionador de opuestos complementarios. Aparece dos veces en el dibujo de Pachakuti Yanqui Salcamaygua (ver Baumann, 1996:59; Estermann, 1998: 333; Fink, 2001) con las grafías siguientes:

Ilustración 22:
Chakana 1.

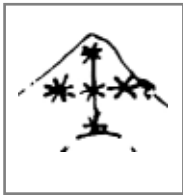
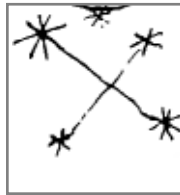


Ilustración 23:
Chakana 2.



No se puede negar la existencia, a parte de las cuatro estrellas que conforman la *chakana*, de un punto de intersección entre las dos rectas que unen a las estrellas, que además de representar un eje de simetría, conforma un quinto punto o estrella 'virtual'; quinta estrella central que además aparece en el dibujo en la primera grafía:

⁵⁹"El vocablo (compuesto) quechua *chakana* viene del verbo *chakay* que significa 'cruzar', 'trancar la puerta o entrada', más el sufijo obligatorio -na que lo convierte, añadido a un radical verbal, en sustantivo. *Chakana* entonces es el 'cruce'; 'la transición' entre dos puntos, el 'puente' como nexo entre dos regiones" (Estermann, 2003: 10).

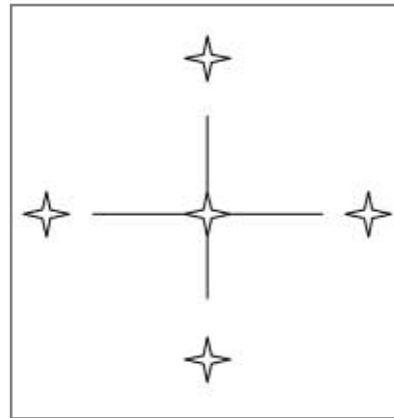


Ilustración 24:
Chakana 3.

Asimismo, curiosa coincidencia, en la representación geométrica andina habitual de la *chakana* aparece el número cinco: cada una de las cuatro estrellas de la constelación está conformada por cinco segmentos de recta:

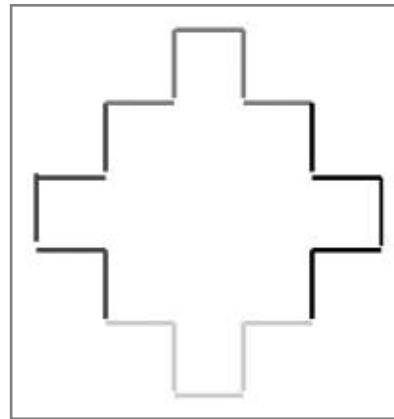


Ilustración 25:
Chakana 4.

A pesar de su presencia en la *chakana*, el número cinco no parece ser un elemento fundamental de cosmovisión andina, sin embargo, aparece de manera repetida:

- en ceramios moche representando montañas:

“La cantidad de elevaciones varía entre una y siete, pero la más frecuente es cinco. Lo último está relacionado con los cerros, que por lo menos, en un aspecto importante están asociados con un puño cerrado” (Golte-Sánchez, 2004:24).

- en la organización socio-geográfica de pueblos andinos como San Marcos de Macha (Bolivia) o Q'ero (Cuzco):

“El pueblo está dividido en dos mitades de cada una cinco ayllus (la existencia de esta división siendo ya constatada en el siglo XVI)” (Zuidema, 1996:183).

“Los Q'eros están organizados en cinco comunidades que agrupan unos 3000 individuos” (Le Borgne, 2003:142).

- en comunidades como la de San Francisco de Querco (Huancavelica) y de Taquile (Lago Titicaca, Puno), regidas por cinco autoridades comunales (ver nota 27);

- en la concepción del tiempo andino descrita por Huamán Poma de Ayala, donde aparecen claramente 5 edades (Ossio, 1977; Estermann, 2004);

- en mitos de Huarochirí, con evidentes trazos de cosmogonía quinaria:

“cuando moría la gente, revivían a los cinco días”, “las sementeras maduraban a los cinco días de haber sido sembradas”, “de aquí a cinco días, el gran lago ha

de llegar y todo el mundo acabará”, “Vamos a la montaña Huillcacoto, allí hemos de salvarnos; lleven comida para cinco días”, “Y cumplidos los cinco días, el agua empezó a descender”, “Cómo el sol se desapareció cinco días”, “Y, muerto el sol, se hizo noche durante cinco días”, “el denominado Pariacaca nació de cinco huevos”, “de los cinco huevos que el dicho Pariacaca puso en la montaña volaron cinco halcones”... (recopilación de Francisco de Avila (s.XVI); traducción del quechua: José María Arguedas, 1966).

- en situaciones directamente relacionadas con la música:

- En representaciones Moche (Kutschner 1950, en Baumann, 1996: 51):



“De música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par;” (Garcilaso de la Vega [1609], en Baumann, 1996: 49);

Ilustración 26:
Músicos con pares de flautas de pan (ira 5; arka 5).

“Guamán Poma, en su Nueva corónica y buen gobierno (c. 1615), nos muestra un conjunto de cinco músicos andinos de iglesia...” (Stobart, 2001: 102);

“El inca Garcilaso de la Vega nos informa que, al irse a España en 1560, de-

jó ‘cinco indios en el Cuzco que podían tocar la flauta de la forma más hábil...’” (Stobart, 2001:102);

-En un marco festivo navideño ecuatoriano claramente cuadripartito, la música presenta un elemento quinario:

“Hay cinco temas [musicales] que componen el baile de la dengosa [baile navideño]” (Volinsky, 2001:245);

-Muchos de los instrumentos de cuerdas provenientes de la guitarra occidental (o afines) adoptados y adaptados por el hombre andino tienen 5 cuerdas: el charango, la jonjota nortepotosina, la guitarrilla orureña y de los Chipayas (Bolivia), el bandolín imbabureño (Ecuador).

En realidad no se sabe con exactitud en cual de los siguientes instrumentos europeos está el origen de dichos instrumentos de cuerda andinos, hoy día integrados a la vida musical y ritual de los Quechuas, Aymaras y Chipayas (para todos los instrumentos citados posteriormente, para simplificar, no he hecho la diferencia entre coros –cuerdas dobles o triples– y cuerdas): la antigua *vihuela* del Renacimiento (4 cuerdas); la *vihuela* de mano (5, 6 ó 7 cuerdas); la *cytharæ hispanicæ* o *guitarra española* (5 cuerdas; a propósito de los instrumentos mencionados, ver Baumann, 2004), la *guitarra barroca* (5 cuerdas); el *laúd* del Renacimiento (8 cuerdas), la *bandurria* del Renacimiento (4 cuerdas, así ha quedado hasta hoy en día en el Cuzco, mientras que la *bandurria* española actual tiene 6 cuerdas)...

Aunque en la zona andina parecen dominar en la época colonial instrumentos europeos con 5 cuerdas, es un hecho que el hombre andino, pu-

diendo –talvez– escoger, optó por esta cantidad para crear o adaptar sus propios instrumentos.

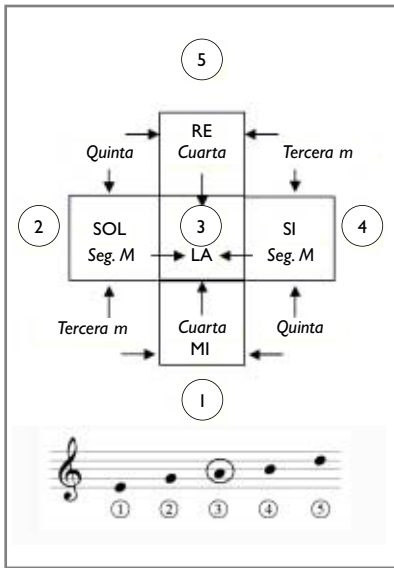
Cabe remarcar que también en este contexto de instrumentos de cuerdas pulsadas el número cinco es un elemento recurrente, pero no constante: bastará pensar en instrumentos como la ya mencionada *bandurria cuzqueña* (4 coros), o el *chimli* ayacuchano de la provincia Víctor Fajardo (6 coros, Isbell-Roncalla Fernández, 1977:250).

Puede talvez parecer artificial vincular la música con la *chakana*, sin embargo, recordaré que ésta está íntimamente relacionada con ‘fenómenos de transición’ (Estermann, 1998: 157).

La ejecución musical, por su naturaleza impalpable y efímera, es un ‘fenómeno de transición’ único e irrepetible (presencia auditiva del sonido organizado en música), intrínsecamente ligado al pasar del tiempo, que relaciona dos momentos similares (ausencia de sonido musical), el anterior y el posterior a la interpretación musical:

“Este último dato [anunciar el nuevo período del calendario] confirma la función ordenadora del tiempo que los andinos [] han adjudicado a la actividad musical...” (Cámara de Landa, 2006:40).

En base a esta observación, no se puede desconocer un paralelo con la escala pentatónica precolombina, si posicionamos sus notas de manera correspondiente, con la nota ‘la’ como evidente eje de simetría que relaciona de manera perfecta y equilibrada a las demás notas entre sí (versión reajustada del modelo Salazar [2006] con aportes de C. Ferrier, ejemplo basado en la escala pentatónica de ‘mi’):



La nota 'la', puesta en evidencia por Salazar (2006), a menudo se presenta de forma particular en las melodías andinas, mayormente como nota de paso que relaciona o une a dos notas principales como 'sol' y 'si', otras veces como nota determinante del discurso melódico como en el conocido tema cuzqueño *Valicha*.

Ilustración 27: Simetría de las alturas en la escala pentatónica.

La clara función de eje central y relacionador de la nota "la", la complementariedad de las dos terceras menores "mi-sol" y "si-re", son evidentes en los ejemplos de melodía siguientes:

Tema de la Sierra de Lima (Saliedo de Lima)



Fuga cuzqueña (en su versión original y modificada para resaltar el eje "la"):

Ejemplos musicales 16 y 17.



Pueden también aparecer otros ejes, como anota Cámara de Landa (2006:197): en el ejemplo siguiente, melodía de *anatas* de La Quiaca, Jujuy-Argentina, es la 'finalis' *la*, a distancia de cuarta respectivamente de *mi* y *re*, que tiene esta función (observar también las dos semi-frases de cinco pulsos cada una):

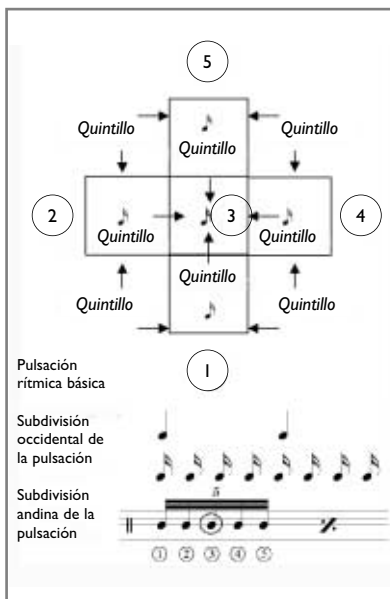
Ejemplos musicales 18 y 19.



Ejemplo musical 20 (Transcripción de Enrique Cámara de Landa).

Paralelamente, si representamos de la misma manera a la subdivisión rítmica en cinco de la pulsación musical andina, llegamos a un resultado particular: como se puede observar en el esquema siguiente, la tercera semi-corchea, la que lleva en sí la típica anticipación andina de la segunda corchea (de la subdivisión común binaria de una negra), se sitúa también en este eje de simetría:

Ilustración 28:
Simetría de las duraciones en la pulsación rítmica andina.



A propósito de la existencia de ejes (desligados de una eventual cosmología quinaria en la obra mencionada) en la ejecución musical tradicional en los Andes, cabe mencionar algunos aspectos puestos en evidencia por Bellenger, 2007:

•en la interpretación del *pitu* (flauta traversa) de la isla de Taquile, el dedo mayor de la mano izquierda parece tener una función parecida a la de un eje, y además, si teóricamente el intérprete toca con seis dedos, son solo cinco los dedos activos:

“...el mayor y el anular de la mano izquierda son los más importantes, “estos dos cantan más, son los que mandan. El mayor manda al anular, estos responden al índice. El índice derecho manda al mayor y al anular, aunque éste prácticamente no interviene” (Bellenger, 2007: 134).

El mismo Bellenger nota el papel de eje desempeñado por algunos dedos en la interpretación de esta flauta altiplánica:

“...en cada intervención, hay, por regla general, cuatro dedos en movimiento y dos que permanecen fijos. Estos últimos ¿podrían ser considerados como ejes alrededor de los cuales los dedos en movimiento tejerían líneas en el espacio que dibujarían o generarían figuras sonoras?” (Bellenger, 2007: 290).

Yendo más lejos, ¿no podrían considerarse los dos dedos inmóviles como un elemento estático frente a cuatro elementos dinámicos?

•a propósito de los *pinkillus* de la isla de Taquile, cabe mencionar la siguiente observación (uso de 5 dedos):

“...resulta que en estas flautas la mayoría de las melodías son producidas por el juego de los tres dedos de la mano derecha (índice, mayor y anular) a los cuales responden alternativamente dos de los tres dedos de la mano izquierda (índice y mayor)...” (Bellenger 2007: 131)

•en la interpretación de la *qina* (flauta con muesca) de la misma isla de Taquile, el intérprete toca con cinco dedos: el pulgar, el índice y el mayor de la mano derecha, y el índice y el mayor de la mano izquierda (Bellenger, 2007:146).

Si esta teoría –huellas de cosmología quinaria en el sistema musical andino– encontrara confirmación, todos los elementos musicales (melodía, ritmo, construcción de las frases, y parcialmente, interpretación) andinos estarían organizados según un principio de elementos relacionados por un eje de simetría, lo que conferiría un alto grado de cohesión entre los diferentes parámetros que constituyen el fenómeno musical andino.

Como lo hemos visto, desde tiempos prehispánicos o con los aportes del sistema musical occidental (la armonía), se habría tratado de mantener esta cohesión con la utilización preferencial y coherente de armonías a la quinta superior o inferior (a veces las dos paralelamente; para este propósito escuchar las armonizaciones del conjunto de sikuri *Grupo de Arte 14 de Septiembre*, LP *'Moho Jardín Del Altiplano'*, Puno, 1982).

5.2 El arpa en el Perú y en Huancavelica

5.2.1 Origen del arpa peruana y de su técnica

Actualmente, el arpa es, junto al violín, uno de los instrumentos más difundidos en la región Chanca: su presencia en esta área geográfica es particularmente dinámica. En otras regiones y fiestas del Perú, como en Paucartambo (Cuzco) por ejemplo, refiriéndonos a la comparsa *Qhapaq Qulla* de la fiesta de la Virgen del Carmen, se da el fenómeno inverso:

“Parece ser que la batería ha sido agregada a este conjunto en los últimos 10 años aproximadamente, mientras que el arpa muestra una tendencia a desaparecer” (Canepa-Koch, 1998:103).

La época de la conquista y de gran parte de la colonia corresponde a la época de auge del arpa en España,

“Hemos de pensar en la importancia universal del arpa hispana por cuanto su organología, que en el período barroco se alzaría con personalidad auténticamente española, diferente de todos los instrumentos del resto de Europa, fue modelo a seguir e imitar por distintas escuelas europeas” (Calvo-Manzano, 1993:26),

es decir, el Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglos XVII y XVIII).

El arpa andina actual es, como todas las arpas latinoamericanas, una descendiente del arpa renacentista española: la forma característica del arpa peruana actual, con su ancha caja de resonancia, es heredera de la arquitectura del Renacimiento occidental⁶⁰.

“...Podemos observar cómo se produce una importante transformación en el mobiliario de las arpas del siglo XVI que pierden la estilización, pero sin perder altura y ensanchar su cuerpo sonoro, característica general del instrumento americano” (Calvo-Manzano, 1993:58).

“Las arpas entraron en América de manos de los españoles por el actual México. Fueron, con toda seguridad, de los tipos existentes en la Península durante esta época: el Arpa Renacentista y la que posteriormente cubrió todo el periodo del Barroco, el Arpa Española de uno y dos “Órdenes”, si bien de esta última, la de

⁶⁰En la región andina, esto no vale solamente para el arpa: *“Este tipo de flautas [los pinkillu], las cuales remiten asombrosamente a los conjuntos de flautas dulces –o de pico– del Renacimiento...”* (Stobart, 2001:95).

“Dos Órdenes” cromática, no hay constancia de su existencia en América...” (Llopis Areny-Reyes de León-Delgado, 2004).

“¿Pero qué arpas había en España la época de Colón? Un arpa de ministriles, un instrumento de organología aún gótica, con 27 o más cuerdas, con tres elementos bien definidos: clavijero, columna y cuerpo sonoro, compuesto, a su vez, de tapa armónica (o tabla) y caja, y esta última formada por cinco o más lados, curvilíneos o planos... Las cuerdas estaban sujetas al eje de la tabla con una simple trabilla interna a veces reforzada con un botón exterior para facilitar el paso de la cuerda y asegurar su sujeción. En ciertos modelos los orificios de la botonadura estaban protegidos por pestañas o pequeños puentes metálicos para evitar que las cuerdas rasgasen la madera. El cabo superior iba a engancharse a las clavijas de hierro colocadas al lado izquierdo, y las cuerdas, de afinación exclusivamente diatónica, eran de tripa y en algunas arpas, metálicas... Este instrumento es el que heredó América...” (Calvo-Manzano, 1993:58).

J. Schechter nos confirma la información brindada por Calvo-Manzano,

“En suma, los datos descriptivos e iconográficos detallados sobre el arpa española de los siglos XVI y XVII incluyen las características siguientes: el temple diatónico con encordado de una orden o cromático con encordado de dos órdenes, desde dos octavas hasta 33 ó 46 cuerdas de tripa; marco con una estructura de 3 huecos paralelos de cada lado del bastidor [...] caja muy redonda, notablemente agrandada respecto a la talla del instrumento” (Schechter, 1992:29).

al igual de constructores de arpas de Santa Cruz de Tenerife:

“Si existe alguna arpa Colonial Popular Peruana que deje mejor constancia de su ascendencia española, esa es esta arpa de Pacasmayo. Su tamaño pequeño, su proporción sonora “Dupla”, las siete costillas que forman su cóncavo y las dos volutas que adornan su clavijero, la podrían hacer pasar por Española si no fuera porque otras características que seguidamente exponemos la delatan como Colonial. El canto del clavijero que predomina sobre su grueso, la columna sin torrear, los oídos circulares de su tapa armónica y las largas patas clavadas en la base inferior, son las señas más notables de su factura colonial” (Llopis Areny-Reyes de León-Delgado, 2004).

Si durante el Renacimiento el arpa pasa de la condición de instrumento solista a integrante de conjuntos más amplios⁶¹, en el barroco se vuelve el elemento indispensable de las *capillas* como instrumento de bajo continuo: contrariamente al órgano y al clavecín, el arpa se puede transportar fácilmente, lo que posibilita la interpretación de música en cualquier lugar.

Mencionaré también la relación íntima del arpa con la música religiosa occidental de la época, hecho que ha contribuido a su larga difusión en todo Latinoamérica como medio de evangelización:

“España se sirvió del arpa para llevar a cabo una de las más grandes evangeli-

⁶¹“...la Ascensión culta del arpa en el Renacimiento es debida a dos motivos fundamentales: de un lado, su condición polifónica en el momento en que se produce un trasvase de la polifonía vocal a la instrumental...” (Calvo-Manzano, 1993: 57).

zaciones de toda la historia de la iglesia” (Calvo Manzano, 1993:31).

“...Queda suficientemente aclarado la rica vida que el arpa había tenido en el ambiente religioso cuando salta a América de manos de las diversas órdenes religiosas sin por ello despreciar como veremos más adelante la vida activa que llega a tener en la música litúrgica del Renacimiento coincidiendo con la formación de capillas religiosas más amplias de las que son ejemplo las cortes de Aragón y Castilla” (Id.: 33).

Aparecida, desarrollada y usada en este contexto religioso, el arpa pasó al ámbito tradicional, no sabemos ni en qué momento ni por qué motivos, una hipótesis podría ser la desaparición del bajo continuo a mediados del siglo XVIII:

“También es curioso su carácter eminentemente popular en el ámbito hispanoamericano cuando sus raíces la sitúan en el marco culto de la liturgia como era habitual en España en las capillas musicales religiosas” (Calvo Manzano, 1993:63).

Resumiendo, el arpa peruana actual en su organología, presenta los elementos de origen o influencia española renacentista y barroca siguientes:

•caja ancha en su parte inferior:

“...caja de resonancia redonda, considerablemente grande en proporción con la altura del instrumento...” (Schechter, 1992:29).

“En cuanto al Arpa Colonial Popular de Perú, mostramos nuestra opinión desde el punto de vista de su construcción, motivo que mueve nuestro principal

interés, fijándonos en los dos factores que saltan a la vista en este aspecto. El primero de ellos es el gran tamaño de los cóncavos o caja de resonancia de estos instrumentos...”

Con respecto al gran tamaño de los cóncavos, creemos que la explicación más lógica podría consistir en que los constructores americanos se han basado siempre, sin que ellos mismos lo supieran, en la “Proporción Sonora Dupla” del sistema “Múltiple” para la construcción de todos los instrumentos, al margen de sus tamaños.

Para justificar esta idea, nos basamos en el tratado de Fray Pablo Nassarre, “Escuela Música Según la Práctica moderna” (Zaragoza 1723) donde se explican las “Proporciones Sonoras” aplicables a la construcción de toda clase de instrumentos y por supuesto, de Arpas. Fray Pablo recopila los conocimientos musicales en este sentido, de dos siglos anteriores a su época y nombra a la “Proporción Dupla” aplicada a las arpas, como la más sonora para ellas. Del mismo modo y a continuación, advierte de la improcedencia de aplicar esta “Proporción Dupla” a instrumentos “crecidos” por cuanto estéticamente resultan desproporcionados de tamaño e incómodos de manejo, como ocurre en el caso que nos ocupa.

Creemos que lo que pudo haber pasado, es que los primeros constructores andinos copiaran modelos importados de la Península que eran pequeños y no “crecidos” por lo que estarían diseñados en la “Proporción Dupla”. Al querer hacerlos mayores, aplicaron la misma proporción con los resultados consabidos, cuando en realidad debieran haber aplicado la “Dupla-Superbipartien-Tertia” que sacrifica parte del ancho de la base inferior y mantiene la proporción en la profundidad de la misma, para guardar en lo posible una sonoridad parecida, sin detrimento de la estética”.

Ilustración 29:
Proporción Dupla.

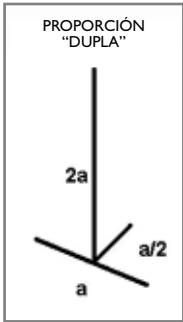


Ilustración 30:
Arpa de dos órdenes
construida con la
Proporción Dupla.

Ilustración 31:
Proporción Dupla-
Superbipartien-
Tertia.

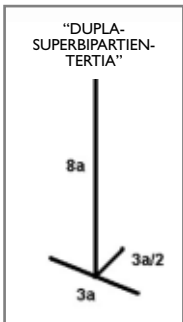
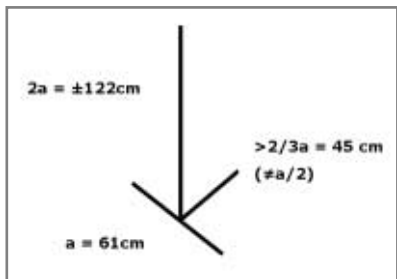


Ilustración 32:
Arpa de una
orden construida
con la proporción
Dupla-
Superbipartien-
Tertia (Llopis
Areny-Reyes de
León-Delgado,
2004; gráficos y
fotos 29 a 32 de
Llopis Areny).

Ilustración 33:
Proporcionas de
un arpa
huancavelicana
contemporánea
2000.

Ilustración 34:
Arpa
huancavelicana
contemporánea
2000.



Este tipo de proporciones no es específico de Huancavelica, sino, en mayor o menor medida, característico de todas las arpas peruanas (Olsen 1985, n° 53:51, n° 57:38).

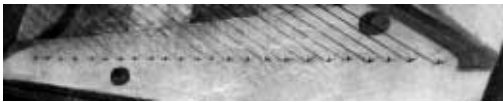
Para ulteriores elementos de comparación correspondientes a las características estructurales del arpa peruana actual me he basado en la obra siguiente, realizada por el pintor sevillano Ignacio de Ríes (1653), que se encuentra en la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia (Castilla y León, España):



Ilustración 35:
Obra (nombre
desconocido) de
Ignacio de Ríes,
Sevilla 1653.

•forma de sujetar las cuerdas en la tapa armónica y en el clavijero:

"Las cuerdas estaban sujetas al eje de la tabla con una simple trabilla interna a veces reforzada con un botón exterior para facilitar el paso de la cuerda y asegurar su sujeción" (Calvo-Manzano, 1992: 58);



•material de las clavijas:

“Las clavijas de las arpas barrocas eran de hierro forjado...” (Calvo-Manzano, 1992: 197);

•clavijero relativamente plano:

“La forma del clavijero del arpa barroca es más plana que en las arpas actuales, en la que es tan acusada la forma de ‘S’” (Calvo-Manzano, 1992:240);



•presencia de cuatro, seis u ocho perforaciones en la tapa armónica, llamadas orejas:

“La tapa armónica tiene generalmente tres huecos en la llanera y hasta cuatro en la aragüeña y mirandina, uno grande en la parte inferior, uno mediano en la mitad de la caja, y hasta dos en el registro agudo.

La apertura de los huecos hacia delante confiere al arpa criolla una sonoridad amplia, larga... Se destaca la simila-

ridad con las arpas españolas de la época de la conquista que también tenían huecos en la tapa, a los cuales les decían las orejas” (Guerrero, 1999: 79);

•el uso de cuerdas de metal y de uñas para la interpretación utilizadas en las regiones de Cuzco, Lucanas y de la sierra de Lima, mas no en Huanavelica, como veremos mas adelante:

“Son las arpas que usaron los irlandeses mucho mayores que nuestras arpas ordinarias y tienen generalmente las cuerdas de latón y algunas de acero en la parte aguda a modo de clavicémbalo. Los tañedores acostumbran a llevar las uñas de ambas manos muy largas, arreglándolas artificioamente a la manera en que se ven las púas que en las espinetas percuten las cuerdas” (Vincenzo Galilei, Florencia 1581, en Calvo-Manzano, 1992: 99);

Nótese que el uso de arpas con cuerdas de metal está difundido en muchos países de América Latina: Ecuador (Schechter, 1992); Venezuela (en el arpa central, Guerrero, 1999); México y Paraguay; al respecto, un arpista paraguayo me dijo una vez que “las cuerdas de metal se usan en el campo, por parte de los músicos más indígenas”.

•la relativa baja tensión de las cuerdas, tan importante para el sonido característico del arpa peruana:

“Las encordaduras de las arpas barrocas eran bastante mordidas debido a la propia estructura del instrumento así como del material con que estaban hechas las cuerdas y la poca tención de las mismas” (Calvo-Manzano, 1992:110);

•la utilización de maderas muy

Ilustración 36:
Particular de Ignacio de Ries, Sevilla 1653:
sujeción de las cuerdas con botones.

Ilustración 37:
Particular de Ignacio de Ries, Sevilla 1653:
clavijas y clavijero.

finas para la construcción de la caja armónica del instrumento:

“...sin despreciar la tensión que la encordadura ejercía en la frágil tapa del cuerpo sonoro de las arpas barrocas” (Calvo-Manzano, 1992:113);

•el hecho de usar en la mano derecha solamente tres dedos:

“...su misión era de realizar el continuo con el arpa, y según las normas de la época, tocaban unos acordes de cuatro sonidos, tres de los cuales se tañían con la mano derecha en forma de acorde con fórmulas desplegadas desarrollando arpeggiados, e incluso arpegios en una o más octavas, y la mano izquierda sólo tocaba la nota del bajo que a veces podía duplicarse o rellenar” (Calvo-Manzano, 1992:10);

“En la cifra hay cuatro líneas sobre que se escriben los números, y empezando a contar desde arriba a la primera toca el dedo pulgar de la mano derecha, y a la segunda el dedo índice, y a la tercera el largo y a la cuarta el dedo largo de la mano izquierda; porque aunque se toca con tres dedos en aquella raya sola se advierte y se incluyen los tres, poniendo el número que estuviere en la línea de abajo el dedo largo...” (Fernández de Huete, 1702:A2);

La clara repartición en el arpa peruana de las funciones musicales entre las dos manos, izquierda acompañamiento y derecha melodía, podría también ser una consecuencia de ésta técnica barroca⁶².

•en Huamanga, el hecho de alte-

⁶²No hay que olvidar que la técnica del arpa clásica actual, heredera de la época romántica del siglo XIX, tiende más bien a la 'igualdad' de las manos.

rar la afinación de una cuerda del arpa para realizar las cadencias (llamadas cláusulas en la Edad Media y en el Renacimiento) v-I (dominante-tónica) en modo menor⁶³:

“Pues si el tañedor de arpa tiene las cuerdas subidas para realizar las cláusulas...” (Fray Bermudo, Osuna 1555, en Calvo-Manzano, 1992:122);

“Bermudo se refiere con toda certeza a instrumentos completamente diatónicos y el sistema de afinación al que alude fue heredado en Hispanoamérica y todavía lo practican los artistas criollos, pues sus arpas siguen siendo diatónicas; ellos, como en las viejas técnicas españolas, sólo rectifican las cuerdas correspondientes a las octavas que deben tocar y nunca el arpa completa, aunque por resonancia influye en el color general de la afinación armónica” (Calvo-Manzano, 1992:122);

5.2.2 ¿Bajo continuo barroco?

En lo que atañe a la técnica de interpretación del arpa peruana actual, encontramos también algunas huellas de la técnica barroca occidental del bajo continuo, sobre todo desde un punto de vista armónico. Esto no puede sorprender, ya que el concepto de armonía, de verticalidad en la música, era lo más novedoso⁶⁴ que trajeron los españoles, junto al arpa.

Aspectos que llaman la atención:

⁶³A propósito de esta técnica de afinación, ver Ferrier, 2004:71-72.

⁶⁴No hay tampoco que subestimar las influencias en el Perú del ritmo ternario (Cámara de Landa, 2006: 170) inherente a la música occidental de la época del Renacimiento, derivado de la representación medieval de la Trinidad en música. Estas influencias son visibles también en la música de la región de Querco, que incluye, como le veremos, ritmos de matriz ternaria.

•el uso (no consecuente) de las inversiones.

Sabemos que durante la época barroca, sobre todo con Rameau (1722), se codificó el principio de las inversiones: un acorde de Do mayor siempre es tal, aun presentándose bajo diversas formas:

posición fundamental primera inversión segunda inversión

5 3 6 3 6 4

Ejemplo musical 21.

Encontramos una utilización consciente pero simplificada de las inversiones en el estilo de arpa de Lucanas (Ayacucho), donde los arpistas alternan, en el acompañamiento constante ‘ostinato’ de los bajos, en un mismo ritmo base, entre estas diferentes inversiones:

5
3

Ejemplo musical 22.

6
4

Ejemplo musical 23 .

6
3

Ejemplo musical 24.

De alguna manera, se puede decir que el bajo continuo occidental ha sido “filtrado” por la escala pentatónica precolombina, que como bien sabemos, por la falta de semitonos, impide la sucesión armónica fundamental occidental dominante-tónica.

Además, no sólo en el estilo de Lucanas sino en el estilo del arpa andina en general el acompañamiento de los bajos interpretados por la mano izquierda es *continuo*, como en la época barroca...

Asimismo, llama la atención el paralelo en la técnica de ejecución de bajos (continuos) entre la siguiente *Cachua a Duo y aquatro con Vs. Y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro señor* (1789) recopilada por Baltazar Martínez de Compañón, con la ‘cortina’ de *huaynos* de la sierra de Lima (Canta) interpretados actualmente con arpa:

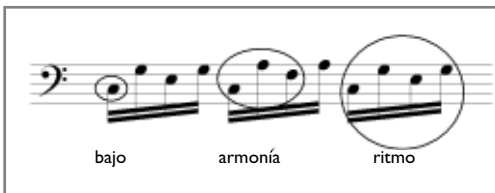
Ejemplo musical 25 (transcripción: L. Salazar).



Ejemplo musical 26.

•el uso de los llamados “bajos de Alberti”:

Se trata de una técnica de acompañamiento para clave (utilizada mayormente en una época posterior a la barroca) inventada por Domenico Alberti (1710-1740) durante el barroco tardío, que tuvo su época de auge con Mozart en la época clásica occidental, y que permite expresar en una misma figuración musical a la vez un bajo, una armonía y un ritmo:



Ejemplo musical 27.

Esta técnica aparece en el estilo de arpa ecuatoriana imbabureña (San Juanito *Rafael Tayta*),

Ejemplo musical 28.



en el Perú en el estilo de Ancash:

“El patrón de la mano izquierda del Callejón de Huaylas para el huayno es a menudo una triade en el estilo de los bajos de Alberti...” (Olsen, 1985, n° 54: 41).

en el estilo de Cuzco:

“Una vez más, los patrones del bajo ejecutado por la mano izquierda en el huayno son especiales, y en el estilo Urubamba-Abancay muestran figuraciones similares a las encontradas en las regiones de Callejón de Huaylas-Huánuco y las regiones de Ayacucho: son bajos de Alberti...” (Olsen, 1985, n°56:58),



Ejemplo musical 29 (Cuzco, ejemplo musical de D. Olsen).

en el estilo del Centro: en el acompañamiento de *chonguinada*, además, armónicamente en primera inversión:



y en la Navidad de Querco (*Contradanza*):



Añadiré, como último aspecto, la denominación de *fuga* para la parte final del *huayno* (y esto vale no sólo para el arpa, sino para todo el repertorio andino): se trata como sabemos del punto cumbre de la pieza musical, que presenta una melodía más corta que la melodía principal del tema que ha precedido; a esto se añade una aceleración casi imperceptible que da más energía a la conclusión de la pieza musical, donde los bailarines dan lo mejor de sí mismos.

Piezas musicales muy difundidas en el repertorio como el *yaraví*, el *araskaskas*, la *marinera*, etc., también tienen como parte final una segunda pieza más breve llamada fuga en ritmo, generalmente más movido, de *huayno*.

Por otro lado, existen algunas disimilitudes entre las diferentes clases de *huayno*: el *huayno* indígena (parecería de más pura matriz andina y que se puede dividir en dos categorías, *huayno* femenino y masculino) no tiene a menudo ni título ni fuga. Título y fuga

suelen aparecer en los *huaynos* 'cholos' y sobre todo en los *huaynos* mestizos, es decir donde la influencia occidental junto a una cierta aculturación han sido más impactantes.

No se puede evitar de plantear la hipótesis siguiente, que la fuga del *huayno* actual deriva de la música barroca, donde sabemos que la fuga es la parte (más movida) conclusiva de piezas como preludio y fuga, fan-

Ejemplo musical 30.

Ejemplo musical 31.

tasía y fuga, coral y fuga, tocata y fuga, etc.

Es difícil determinar de manera inequívoca si la fuga del *huayno* ya existía en la época anterior a la Conquista (considerando la ausencia de fuga en *huaynos* más indígenas parecería que no), o si ha sido adoptada en la música andina como imitación de las mencionadas piezas del repertorio barroco...

5.2.3 El arpa en Huancavelica

La interpretación del arpa peruana se subdivide claramente en los estilos regionales. Mi trabajo *El arpa peruana* (Ferrier 2004), se basa en una subdivisión en estilos regionales, que tienen cada uno sus propias características de ejecución del instrumento.

Anteriormente, el etnomusicólogo estadounidense Dale Olsen (1985) había también evidenciado y clasificado diferentes estilos regionales de arpa en el Perú:

Cuadro 8: estilos peruanos de arpa.

Olsen	Ferrier
Callejón de Huaylas-Huánuco	Norte
Chancay	Centro
Mantaro	Huamanga (Ayacucho ciudad)
Ayacucho	Lucanas (Ayacucho campo)
Urubamba-Abancay	Cuzco
Urbanized Lima	

Ilustración 38:
Posición ayacuchana (Antonio Sulca *Sonqo Suwa*) (Foto de Dale Olsen).

Este aspecto de los estilos no concierne solamente al arpa, sino a todos los instrumentos que se interpretan en la región andina. Los músicos tradicionales son conscientes de estas diferencias, y tratan a menudo de aprender y hacer suyas formas de tocar correspondientes a otros estilos o regiones del país.

Ya que el estudio de los estilos no es materia del presente trabajo, (ver Olsen 1985-86, Ferrier 2004), mencionaré que Huancavelica como región no presenta un estilo de arpa original en sí: la parte norte del departamento pertenece al estilo del centro, y la parte sur al estilo de Ayacucho. Esta clasificación está confirmada por Olsen, que reparte geográficamente los estilos del centro-sur del Perú –denominándolos Mantaro y de Ayacucho– de la manera siguiente:

•*Mantaro, en los Andes centrales (incluyendo partes de los departamentos de Junín, Pasco, Lima y Huancavelica),*

•*Ayacucho, en los Andes del centro-sur (incluyendo partes de los departamentos de Apurímac, Ayacucho y Huancavelica)*” (Olsen, 1986 N°53:48).

Sin embargo, una constante huancavelicana es el uso de cuerdas de nylon en todo el encordado del instrumento.

La posición de la mano izquierda de los arpistas querqueños, con los dedos “aprisionados” entre las cuerdas, es típicamente ayacuchana (en

Canta, Sierra de Lima, por ejemplo, los dedos de la mano izquierda están mucho más “afuera”):



También la forma de ejecutar los bajos del *huayno*, con un (casi) constante ritmo dactilo sobre el arpeggio mayor, es de origen ayacuchana:



Sin embargo, quizás se puede afirmar que el estilo de la música de Navidad del sur de Huaytará es típicamente huancavelicano.

Algunos aspectos de la interpretación llaman la atención:

Ilustración 39:
Posición huancavelicana.

Ejemplo musical 32.

•movimiento de los dedos en lugar de movimiento de la mano; el movimiento 'en bloque' de la mano corresponde a la técnica de la mano derecha en el arpa peruana en general, cuando la melodía se interpreta en octava, con el pulgar y el anular o el medio, y marcados movimientos descendientes. En la interpretación del arpa andina, los movimientos de los dedos de las dos manos son estandarizados; por ejemplo, los dedos de la mano izquierda tienden a realizar movimientos ascendentes:



Ejemplo musical 33.

Encontramos los orígenes de esta práctica, anclada hoy en la técnica del arpa peruana, en la época del bajo

continuo: en esta posición, desde el punto de vista rítmico, es la nota más baja que se oye siempre primero, lo que le confiere el papel de soporte armónico.

En la mano derecha cuando ocurren movimientos de los dedos pulgar y anular que están generalmente en la posición de octava y se mueven simultáneamente, estos movimientos son a menudo ascendentes, mientras que la mano queda más o menos inmóvil:



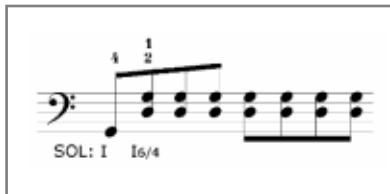
Ejemplo musical 34.

Para poder realizar el tema quequeño navideño *Sapito*, es necesario ejecutar con el pulgar y el anular de la mano derecha movimientos melódicos descendientes, lo que no es muy natural en la práctica del arpa peruana, y obliga al intérprete a desarrollar una nueva técnica:



Ejemplo musical 35.

•en la mano izquierda, la forma de acompañar muchas melodías navideñas, con un bajo fundamental ejecutado con el anular, seguido por una "suspensión" armónica dada por la repetición de las mismas notas interpretadas por el índice y el pulgar lo que lleva a una armonía de cuarta y sexta, justamente "suspensiva" (por lo menos desde un punto de vista occidental):

Ejemplo musical 36.

•queriendo mantener la técnica (o la sensación?) de la interpretación de la melodía en octava, típica del estilo ayacuchano, la repartición de esta melodía sobre dos octavas, lo que facilita enormemente la ejecución en pasajes rápidos como la siguiente melodía, *Tacón de palo*:

Ejemplo musical 37 (Melodía para ejecutar).**Ejemplo musical 38 (Realización del arpista querqueño).**

•el amplio uso del modo mayor: esto parece ser una característica general de las músicas navideñas de la región Chanca, ya que en Ayacucho (Andamarca, Lucanas, Huancasancos o Vilcashuamán por ejemplo) se utiliza este mismo modo mayor;

•la utilización generalizada de la escala diatónica en lugar de la más tradicional pentatónica.

Más adelante trataremos sobre estos dos últimos puntos en el párrafo 5.5.2.

5.3 Música navideña: generalidades

La música de Navidad querqueña

es muy especial y original, y difícilmente se le puede identificar como “andina”, sin ser tampoco de carácter occidental: se trata de una música totalmente atípica. Escuchándola y analizándola atentamente, nos percatamos que se trata de una manifestación artística melódica y rítmicamente muy compleja, que se ha ido forjando para sostener la habilidad del bailarín.

Antes de pasar al análisis musical de la música navideña, es necesario aclarar mi concepto de notación de la complicada rítmica andina: en mi trabajo *El arpa peruana* (Ferrier, 2004) he tratado de encontrar soluciones que permitan una notación aceptable del huayno, lo que creo ha sido logrado por lo que atañe a la subdivisión interna de cada tiempo o acento musical: la subdivisión de la negra en 5 (ver los párrafos 5.1.1, 5.1.2) permite anotar correctamente la mayoría de las anticipaciones (a menudo de fusa o semifusa) características de la música andina; sin embargo, un punto ha quedado poco claro, y es el de la *indicación de compás*.

La mayoría de los transcripores anotan el *huayno*, ritmo binario, todos están de acuerdo sobre este punto, en sus infinitas versiones en 4/4 o 2/4; lo que he tratado de hacer yo mismo en *El arpa peruana*. Esta notación no es exacta: las frases musicales andinas, al contrario de las occidentales, raras veces constan de un número par de acentos o tiempos; hay que añadir casi siempre en algún lugar un compás impar para que el final de la melodía “vuelva a caer” en el tiempo fuerte y así “cuadrarla” rítmicamente en el pentagrama.

En realidad, en el caso del *huayno*, hay que limitarse a hablar de *ritmo binario*. Para no caer a ninguna nota-

ción extraña como $1/4$, que sería la única forma de no tener que añadir compases de $3/4$ que son una grave contradicción al concepto de binarismo andino, en muchos casos lo mejor es considerar las melodías por frases o semifrases, y repartir los acentos o tiempos en consecuencia, en largos compases que le dejan todo su respiro a la melodía andina, sin tratar de encerrarla en el esquema de la notación musical occidental. Por ejemplo, Salazar (2006: 9, 12) ha encontrado en la música ancashina y apurimeña interesantes grupos de frases musicales con cinco acentos o tiempos (ver el párrafo 5.1.2).

También se puede optar por una clara escritura sin compás, como es el caso en el libro de Manuel Arce *La danza de tijeras y el violín de Lucanas* (2006).

En lo que atañe a las transcripciones, he utilizado como fuente principal grabaciones que se pueden conseguir en el comercio (ambulante) en Ica y donde particulares (a menudo los autores de las mismas) en los pueblos de origen. Estas grabaciones son en general fieles a la costumbre navideña:

- presentan el catálogo más o menos completo de las piezas navideñas interpretadas en la actualidad (faltan las piezas más antiguas como *Pata llajta*), es decir, unas 30 piezas;

- que son pensadas también para el ensayo del bailarín o para una competencia realizada con un equipo y una pista de audio, es decir, sin arpista, cada pieza se repite dos veces, de esta manera asegurar la alternancia entre dos bailarines, sin tener que repetir manualmente el tema musical;

- la duración de las piezas es respetada, a parte, los temas correspon-

dientes a las danzas de grupo y a los versos cantados son mucho más cortos en la grabación que durante la actuación en vivo⁶⁵ en Quercó: esto sería la prueba que estas grabaciones están pensadas para el ensayo del bailarín solista (zapateo), y no de una comparsa; las piezas musicales de conjunto son demasiado cortas como para permitir el ensayo de más de una o dos coreografías, mientras que durante la fiesta cada comparsa realiza por lo menos seis coreografías sobre una misma larga pieza musical.

5.4 Las piezas musicales para las danzas de grupo

Aquí la lista de las piezas que tiene que dominar el maestro arpista, melodías que acompañan a las danzas de grupo:

- *Adoración*
- *Navidad*
- *Adoración con versos* (cantados)
- *Pascuas y pasacalles*
- *Amistacharo*, ejecutado con cualquier música de repertorio, normalmente un *huayno* o *huanca*ailable.

5.5 Las piezas musicales para las danzas solistas (zapateo)

5.5.1 Las piezas musicales

En lo que atañe a las danzas solistas, ejecutadas exclusivamente durante la competencia, existen funda-

⁶⁵Se produce el fenómeno contrario en el caso de la Danza de la tijeras: "Las transformaciones serán [...] musicales (cuando ellas son grabadas, la mayor parte de las piezas serán alargadas)", Arce 2006:36). Arce precisa que, si se alargan las piezas, es para llegar a la duración mínima de un cd. En el caso de la Navidad del sureste de Huaytará, la gran cantidad de las piezas y su repetición –para simular la competencia entre dos antagonistas– garantiza la duración estándar de un cd.

Cuadro 9: Piezas musicales para danzas solistas (mudanzas/zapateos).

mentalmente dos tipos:

- las músicas de *mudanzas* o *pruebas* (llamadas *danza* o *contradanza*), largas, la preparación del número acrobático para ejecutar y su realización puede tomar uno a tres minutos;
- las músicas de *zapateo*, cortas: el esfuerzo físico que esto exige del bai-

larín no permite una duración superior al minuto.

En la competencia llevada a cabo en Querco, nunca se interpretan más de 24 piezas de zapateos, lo que significa que se escoge dentro del repertorio disponible:

Nombre	Modo	Ritmo	Armonía básica	Característica	
1. Llamada	Mayor	binario	I-V-I	Insistencia en el quinto grado, con armonía de I.	Mudanzas
2. Danza	Mayor	binario	I-V-I		
3. Danza (segunda)	Mayor	binario	I-IV-I-V-I-IV-I-V-I	Armonía cadencial "clásica".	
4. Contradanza	Mayor	binario	I-IV-III-II-III-V _{6/4} -I-IV-I		
5. Contradanza (segunda)		binario	I-V-III-I-II-IV-II-I-VI-IV-V-VI-VII-I-IV-I	Única pieza que presenta todos los grados armónicos realizables en una tonalidad mayor diatónica; las partes nunca se repiten iguales.	
6. Zapito	Mayor	binario	VI-II-VI-II-V-I-V-I		Zapateos
7. Incarajaychi	Mayor	binario	V-III-V-III-V-I-V-I	Construido sobre los grados del I y sus relativos acordes I-III-V.	
8. Silcaucha	Mayor	binario	I-V-I		
9. Tristillo	Mayor	binario	I-(III)-II-I-V-(III)-V-I		
10. Janrajstancha	Mayor	binario	I-III-I-III-IV-I-V-I-V-I	Sincopados en los bajos.	
11. Atoqcha	Mayor	binario	I-II-I-V-I		
12. Macario mayor	Mayor	binario	I-V _{6/4} -I	Parentesco con <i>Sapito</i> en los bajos sincopados.	
13. Macario menor	Mayor	binario	V-I-V-I-V _{6/4} -I		
14. Huancasanjina	Mayor	binario	II-I	Construido sobre los acordes del II y del I.	
15. Hierbahuenallo	Mayor	binario	I-(III)-V-I	Construido sobre el arpeggio de Sol mayor.	
16. Huacuina	Mayor	binario	V _{6/4} -I		
17. Laramatina	Mayor	binario	VI-III-VI-III-I		
18. Vaca lechera	Mayor	binario	V-III-I-V _{6/4} -I		
19. Lobito	Mayor	binario	I-V-I-V _{6/3} -I		
20. Tableo mayor	Mayor	binario	I-V _{6/4} -V-I-V-I	Insistencia en el V.	
21. Tableo menor	Mayor	binario	IV-III-V-I-IV-V-I		
22. Cholada	Mayor	ternario	I-V-I		
23. Tacón de palo	Mayor	ternario	I-V-I	Sincopado.	
24. Papá Noel	Mayor	ternario	I-II-(IV)-I-V-VI-I	"Jingle bells" querqueño.	
25. Negrito	Mayor	ternario	I-V-I		
26. Pantachi	Mayor	bin./ter.	IV-II-IV-II-IV-I-IV-I-V-I	Cambio de compás que obliga al bailarín a un verdadero virtuosismo.	
27. Huaychao (en quechua: confundir)	Mayor	bin./ter.	V _{6/4} -I-V-I	Inserción de compases ternarios que borran la sensación binaria.	
28. Medianía mayor	Mayor	bin./ter.	I-V _{6/4} -V-I-V-I	Inserción de compases ternarios que borran la sensación binaria; cambio de compás.	
29. Medianía menor	Mayor	bin./ter.	I-V _{6/4} -V-I-V-I	Inserción de compases ternarios que borran la sensación binaria.	
30. Castigo	Mayor	binario	III-VI-V-I-V _{6/4} -I	"Parálisis" melódica, armónica y rítmica en I.	
31. Cascabelillo mayor	Mayor	binario	I (final en II-I)	Pedal de tónica, ritmo parecido al huayno, melodía descendente.	
32. Cascabelillo menor	Mayor	binario	I (final en II-I)	Pedal de tónica, ritmo parecido al huayno, melodía ascendente.	
33. Pascua	menor	bin./ter.	I-III-I-III-I	Cambio de compás; tonalidad menor del IIº grado de la tonalidad mayor principal, es decir, de la zona subdominante.	
34. Huanca ⁶⁶ (final de competencia de guaidores y trasguías)	menor	bin./ter.	III(V)-I-III-I	Inserción de compases ternarios que borran la sensación binaria; tonalidad menor relativa (VIº grado) de la tonalidad mayor anterior.	
35. Amistacharo	menor	binario		Ejecutado con cualquier música de repertorio, normalmente un <i>huayno</i> bailable.	
36. Pata llajta	Mayor	binario	I-V-I	Música antigua que el arpista tiene que conocer, y que a veces, se interpreta (todavía) en Querco; pero ya no aparece en las grabaciones.	
37. Tamboreado, Escobillado, Jispi llajta	?	?	?	Otras piezas musicales, ya olvidadas por arpistas y bailarines ⁶⁷ .	

Se trata en general de piezas musicales muy cortas, cuya duración media no pasa de $45''/1'$; se interpretan generalmente en un ritmo situado entre 90 y 110 impulsos por minuto.

Existe una diferencia fundamental entre las danzas de conjunto como la *Adoración* y la *Pascua* que bailan todos los integrantes de la comparsa paralelamente, y las danzas solistas (o zapateos) ejecutadas individualmente: las largas danzas de conjunto se repiten infinitas veces para permitir a la comparsa realizar todas sus coreografías, mientras que todas las cortas músicas individuales de *Competencia* son interpretadas generalmente con una sola repetición.

Durante la presentación del tema musical el bailarín se va alistando entrando en el ritmo con *zapateos* lige-

ros y simples, para luego ejecutar los fatigosos *zapateos* virtuosos en la repetición: esto y la alternancia rotatoria constante con los bailarines homónimos de las demás comparsas evita que el bailarín se canse demasiado.

Las músicas que acompañan a las mudanzas (pruebas) se llaman *danza* y *contradanza*. Se sitúan, a nivel de su duración –unos 3 hasta 4 minutos– entre las largas danzas de conjunto de 10 minutos y más, y los cortos zapateos de un minuto. Están conformadas por algunos módulos melódicos y rítmicos sobre los cuales el maestro arpista improvisa, dándole a la pieza la duración variable necesaria para acompañar al bailarín durante la preparación y realización de su número.

Ejemplos de módulos:

Ejemplos musicales 39 a 44.

⁶⁶Leandro Alviña señala la Huanca como generalización de varios tipos de canciones y como antecedente remoto la música incaica. En cierta forma podemos asignar veracidad a esta afirmación porque actualmente en algunas regiones como Apurímac se conoce como Huanca a lo que identificamos como Harawi. Según esta tesis, todas las fiestas de carácter público eran solemnizadas con Huanca: la siembra y cosecha

de maíz, cuando formaban un nuevo hogar, etc. Una Huanca de victoria y de guerra la llamaban Haylli' (Vilcapoma, 1999:115).

⁶⁷Comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe, que además añade: "Muchas de las piezas que se tocan actualmente ya no son Navidad...y los bailarines ya son artistas, ya no hacen el baile legítimo de Navidad".

5.5.2 Organización y estructura musical

Para llegar a entender la lógica musical de la organización de la competencia de *zapateos*, necesitamos analizar los distintos CD que se encuentran en el mercado, y las piezas como se presentaron durante la Navidad de 2006.

Me he basado en las interpretaciones de distintos arpistas en los CD/Casetes/VCD siguientes:

1) **Diego Cuadros** –El divino del arpa– *Navidad Costumbrista 2006*.

2) **Nelson Medrano** *Navidad de Huancavelica al estilo de Córdova, Laramarca, Quirahuará, Pacamarca y todo el sur de Huancavelica* (s/f).

3) **Orlando Poma** –El poeta del arpa– *Costumbres navideñas, Pascuas, Huaytará Huancavelica* (s/f).

4) **Juvenal Jáuregui** *Navidad en San Francisco de Querco* (s/f).

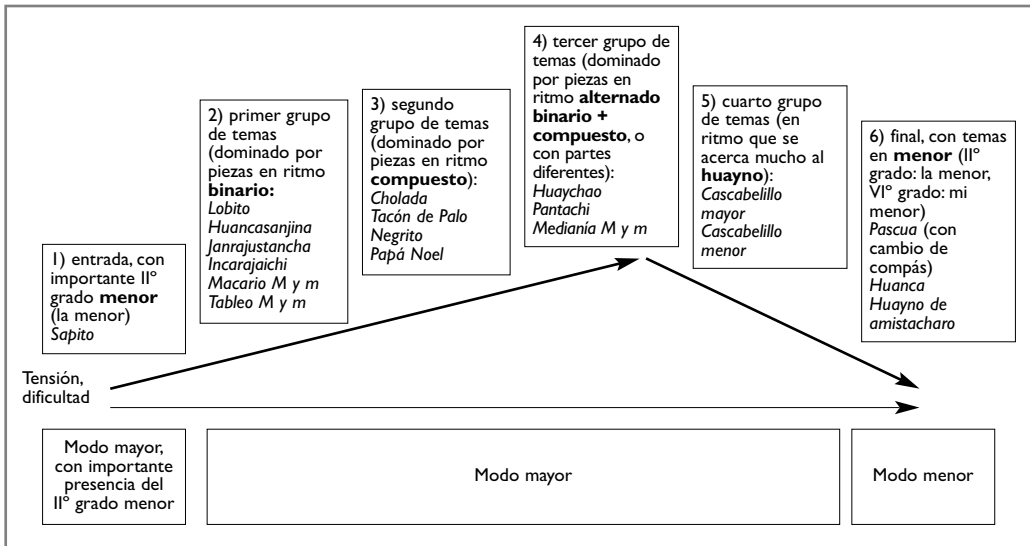
5) **Juvenal Jáuregui** *Llegó la Navidad de Huancavelica* (2006).

Constatamos entre otros que existen variaciones en la ortografía de los nombres de las piezas musicales:

Diego Cuadros	Nelson Medrano	Orlando Poma	Juvenal Jáuregui s/f	Navidad 2006
Sapito	Sapito	Sapito	Zapito	Sapito
Lobito	Lobito	Janrajustancha	Incarajaychi	Lobito
Huancasanquino	Huancasanquina	Incarajaichi	Janrajustancha	Incarajaychi
Incarajaichi	Hierbahuenalla	Tristillo	Atoqcha	Silcaucha
Janrajustancha	Janrajustancha	Huancasanquina	Macario mayor	Janrajustancha
Tableo mayor	Incanajaichi	Vaca lechera	Macario menor	Laramatina
Tableo menor	Tableo menor	Mario menor	Huancasanjina	Huancasanjina
Macario mayor	Tableo mayor	Mario mayor	Huacuina	Pata llajta
Macario menor	Cholada	Tableo menor	Laramatina	Macario mayor
Cholada	Tacón de palo	Tableo mayor	Vaca lechera	Macario menor
Tacón de palo	Negrito	Cholada	Lobito	Cholada
Negrito	Papá Noel	Tacón de palo	Tableo mayor	Tacón de palo
Papá Noel	Castigo	Negrito	Tableo menor	Negrito
Medianía mayor	Atoccha	Papá Noel	Cholada	Pantachi
Medianía menor	Pantachi	Castigo	Tacón de palo	Tableo mayor
Huaycho	Huaychao	Pantachi	Papá Noel	Tableo menor
Castigo	Medianía menor	Huaychau	Negrito	Castigo
Pantachi	Medianía mayor	Medianía menor	Pantachi	Huaychao
Atoccha	Cascabelía menor	Medianía mayor	Huaychao	Medianía mayor
Cascabeleo mayor	Cascabelía mayor	Cascabelío menor	Medianía mayor	Medianía menor
Cascabeleo menor	Pascua	Cascabelío mayor	Medianía menor	Cascabelillo mayor
Pascua	Huanca	Pascua	Castigo	Cascabelillo menor
Huanca			Cascabelillo mayor	Pascua
			Cascabelillo menor	Huanca
			Pascua	
			Huanca	

Cuadro 10:
Disposición de las piezas musicales navideñas en diferentes interpretaciones.

En base a esta lista se pueden ordenar las piezas como sigue:



La competencia de *zapateos* está introducida por *Sapito*, que se distingue de entre las otras piezas por su introducción armonizada en IV-V-I, lo que acentúa su función de pieza inicial de la competencia de zapateos. Es una pieza en modo mayor (en Sol, tónica o primer grado I, recordemos que es en el marco de esta tonalidad que se ejecutan todas las músicas navideñas, el arpa está afinada de manera correspondiente⁶⁸), pero con fuerte presencia del segundo grado menor (la menor) y su dominante (menor), el sexto grado; toda la primera parte de este tema está entonces en menor:

Las piezas, todas en modo mayor, algunas con presencia de armonías menores: *Huancasanjina* II grado, *Castigo* VI grado; están posteriormente ordenadas por dificultad creciente: en piezas en ritmo binario, en ritmo compuesto y luego en ritmo “alternado” (binario y compuesto), llegando al punto culminante de la tensión.

Ambos *Cascabelillos* sirven de transición para resolver esta tensión hacia el final, introduciendo además el ritmo de *huayno* que cerrará cada competencia por categorías con el baile de *amistacharo*.

La estructura dual de estas dos piezas⁶⁹ se merece un pequeño análisis.

Cuadro II:
Organización musical general de la competencia.

Sol:

Ejemplo musical 45.

⁶⁸Se trata de un Sol mayor ‘ancho’, situado entre Fa # y La b mayor. Excepción: el vcd *Llegó la Navidad de Huancavelica* (2006), donde la afinación del arpa de acerca decididamente a La mayor.

⁶⁹*Cascabelillo* no es el único caso: ver *Macario mayor y menor*, *Tableo mayor y menor*, *Mediania mayor y menor*.

sis: *Cascabelillo mayor* presenta una melodía más descendiente, que se desenvuelve encima de la tónica o *finalis* 'Sol', mientras que el diseño melódico de *Cascabelillo menor* tiende a ascender, explorando también el registro situado por debajo de la tónica, como en una suerte de modo auténtico y plagal:

consecuencia del uso del tema *Pascua* para todas las conclusiones:

- final de la *Adoración* (con parte cantada);
- final de la competencia, como acabamos de ver;
- final de la fiesta: el día 26, día de *Pascuas*, conclusión pública de la ce-

Ilustración 40:
Diseño melódico
de *Cascabelillo mayor*.

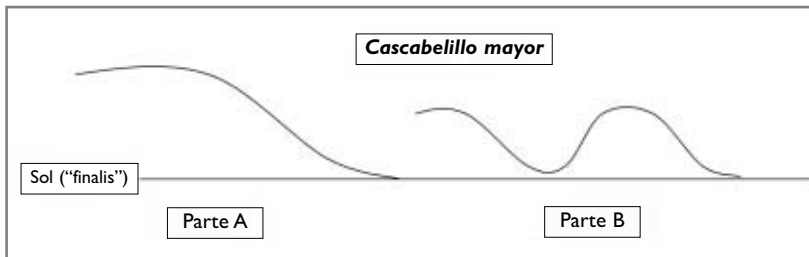
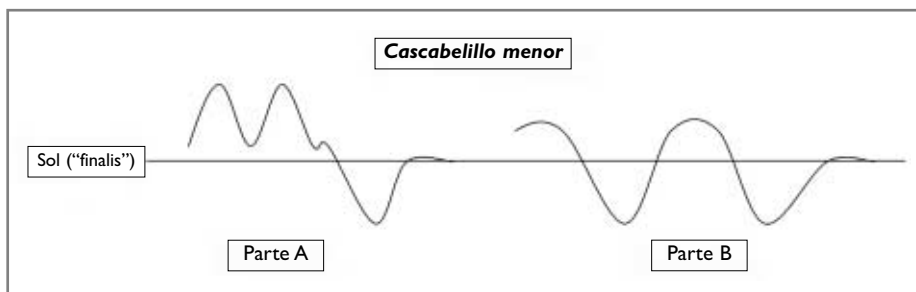


Ilustración 41:
Diseño melódico
de *Cascabelillo menor*.



Después de los dos *Cascabelillos*, piezas que afirman una última vez la preponderancia del modo mayor (ver la transcripción 13), el final de la competencia es claramente en modo menor, primero en el segundo grado la menor (*Pascua*), y luego en el sexto grado mi menor (*huanca, huayno*).

El modo menor es entonces utilizado para la entrada (*Sapito*) y sobre todo para el final, encuadrando y como polo complementario del modo mayor que ha dominado casi toda la competencia.

Generalizando, en la Navidad de Quерco, el modo menor es utilizado siempre para los finales; también

lebración, se ejecuta casi exclusivamente música en modo menor (temas de *Pascua, huaynos*).

Estamos entonces en presencia de una alternancia fundamental entre los dos modos:

- un modo mayor con clara matriz occidental, diatónico ya que en las melodías en modo mayor, teniendo en cuenta melodía y acompañamiento, se usan todos los 7 grados de la escala. Este modo domina casi todo el desarrollo musical de la fiesta.

- un modo menor de evidente matriz andina, pentatónico. Este modo es encarnado por la pieza *Pascua*, que

por su función conclusiva que acabo de mencionar, desempeña un rol particular en todo el desarrollo de la fiesta. Existen además dos versiones de este tema, una para conjunto y una para bailarín solista, lo que refuerza ulteriormente su peculiaridad: en las dos versiones observamos la presencia en la melodía y en el acompañamiento exclusivamente de las 5 notas que componen la escala pentatónica andina— a parte la nota ‘si’, que aparece fugazmente como consecuencia del diseño rítmico regular de la mano izquierda:

anteriores, dominados, como ya he mencionado, por el modo mayor.

Ahora, ¿por qué la elección para *Pascua* de la tonalidad menor del IIº grado de *Sol* (*la* dórico —esto solo teóricamente, porque el VIº grado de *la* dórico —*fa#*— nunca aparece), en lugar del relativo menor VIº grado (*mi* menor)?

Hechos musicales podrían explicar esta preferencia:

- la tonalidad de *la* menor resulta más brillante por ser una cuarta más arriba de *mi* menor. Efectivamente, la

No solo el modo menor acompaña la conclusión del acontecimiento, sino que *Pascua*, con su duración de casi 1'15 en su versión para bailarín solista, es decir 25 hasta 50% más larga que cualquier otra pieza del repertorio de *zapateos*, tiene un peso particular en la realización musical global de la competencia:

Seguramente esto no es una casualidad, ya que el hombre andino siente el modo menor más como suyo, siendo la música tradicional andina en su gran mayoría en este modo, basado en la escala pentatónica. Además, la ejecución repetida y constante de la melodía en modo menor de *Pascua* (en su versión para conjunto) el día 26 durante varias horas interpretadas por tres o cuatro arpas paralelamente crea una atmósfera particular, muy diferente a la de los días

pieza Huanca en *mi* menor, que sigue inmediatamente *Pascua* en *la* menor, resulta al oído algo opaca;

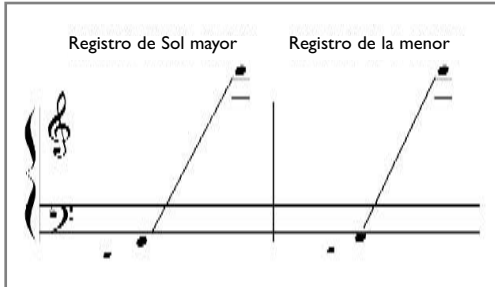
- se puede utilizar esta tonalidad sin modificar la afinación del arpa: como ya he mencionado (ver el párrafo 5.1.2) todas las notas de la escala pentatónica de *la* están presentes en la escala diatónica de *Sol* mayor, que corresponde a la afinación del arpa huancavelicana para ejecutar 'Navidad':

- la fundamental de *la* menor siendo la cuerda vecina de la fundamental de *Sol* mayor, no varía el registro de interpretación del arpa en las

Ejemplo musical 46.

Ejemplo musical 47.

músicas navideñas, lo que asegura una cierta cohesión musical:



Ejemplo musical 48.

La posición de base ideal de las manos, descrita por los arpistas en Querco, para ejecutar la música de *Navidad* es la de los 8 dedos, es decir, movimientos paralelos de las dos manos con acordes completos también paralelos (posición que *llena* más). En la práctica, existen muchos matices y variantes a esta posición, que se simplifica a menudo de acuerdo a las dificultades técnicas que presenta la melodía para interpretarse. Además, cada arpista, aun interpretando las mismas piezas musicales, tiene su propio estilo, y con variaciones originales que le procurarán así su toque personal a cada danza; ver al respecto las transcripciones de *Papá Noel* en las diferentes interpretaciones de cuatro arpistas de la región de Querco en el apartado correspondiente.

5.6 Sincretismo musical

El sincretismo musical inherente al arpa en el contexto de la Navidad de Querco puede ser ilustrado a través de los ejemplos siguientes:

5.6.1 *Papá Noel*: emblema sincrético

El origen de las melodías navideñas querqueñas, como hemos visto generalmente de matriz occidental no ha sido estudiado hasta el momento (principalmente en modo mayor, con uso de la escala diatónica, contrariamente a la gran mayoría de las melodías andinas que son pentatónicas –sin semitonos– y en modo menor natural; uso de ritmos ternarios occidentales, a menudo andinizados a través de la oscilación entre $3/8$ y $6/16$ y de las síncopas; presencia de armonías cadenciales). Suposiciones pueden sugerir referencias a *villancicos* españoles.

El tema *Papá Noel* es emblemático de este fenómeno sincrético: el parentesco entre este tema y *Jingle bells* (suerte de “villancico universal”), fuente evidente de inspiración, es indiscutible. No obstante, la pieza es navideña ciento por ciento, ya que el estilo, elemento determinante de la interpretación en la música tradicional de los Andes, es totalmente andino: armonización no respetuosa de los cánones occidentales, cambio de ritmo, con referencia a ritmos utilizados en otras melodías de Navidad querqueñas, como *Negríto*; ellas mismas influenciadas por ritmos occidentales ternarios; ritmo binario intrínseco andino “disfrazado” de ternario, técnica de interpretación basada en micro-anticipaciones a nivel de la negra:

Jingle bells

tema en la interpretación, las dos semicorcheas de cada grupo son ligeramente anticipadas (de una semifusa)

Papá Noel

de igual manera, en la interpretación, la segunda semicorchea de cada grupo es ligeramente anticipada (de una semifusa)

Jingle bells

Papá Noel

5.6.2 ¿Compás 3/8 ó 12/16?

Todas las piezas para bailes solistas de zapateo son muy cortas, lo repetimos, en general no más de 1 minuto, tienen la misma breve introducción y una corta conclusión o “coda” estándar armonizadas en VI o IV-V-I, con muchísimas micro-variaciones, típicas de la interpretación de los músicos andinos que improvisan dentro de un marco preexistente; introducción y conclusión que permiten al bailarín prepararse para su número y luego volver a su sitio finalizando la actuación que ha realizado en el centro del lugar destinado al baile: un cuarto grande durante los ensayos o un lugar de la plaza en la actuación pública.

Esta introducción (binaria), trate-se de piezas en ritmo binario (2/4 *Castigo*), ternario o compuesto (3/8 - 6/16 *Tacón de palo*), alternado (2/4 y 6/16, *Huaychao*; 2/8 - 3/8 *Medianía*), es siempre la misma; con pocas excepciones, *Sapito* por ejemplo: prueba de que a pesar de la influencia “ter-

na” occidental, el músico andino sigue concibiendo tradicionalmente solamente ritmos binarios (“piensa” el ritmo ternario 3/8 en 6/16), lo que entre otros corresponde a su cosmovisión basada en polaridades duales, es decir, siempre dos tiempos subdivididos en tres, en lugar de tres tiempos subdivididos en dos.

Estos ritmos “ambiguos” (ver también Pérez Fernández 1986), al igual que la mayoría de los ritmos criollos-costeños peruanos como la *marinera*, el *landó* y algunos *vales* oscilan perpetuamente entre 3/4 (sentir occidental) y 6/8 (sentir peruano-andino):

Ejemplo musical 49.

drum edge 6/8

drum skin 3/4

En la mayor parte de los casos es imposible determinar cual es el compás, tratándose a menudo de poliritmias o ritmos alternados.

Ejemplo musical 50.

Aquí dos alternativas de notación
(*Tacón de palo*):

1) ternaria, tiempo dividido en tres, sentir más occidental:

2) binaria, tiempo dividido en dos, sentir más peruano/andino:

Ejemplo musical 51.

Ilustra este fenómeno también la
pieza *Negríto*, en un evidente homena-
je a la música costeña:

Ejemplo musical 52.

Ejemplo musical 53.

5.6.3 Técnica de interpretación

La técnica del arpa peruana de la mano derecha se basa sobre movimientos paralelos del índice y del pulgar. Sin embargo, el “ideal” querqueño actual de interpretación, debido a fuertes influencias occidentales en las últimas décadas, es el uso de los 4 dedos formando “acordes” de tipo occidental:



Ejemplo musical 54.

Este ideal no corresponde a la técnica mencionada anteriormente: los acordes que se quieren idealmente interpretar en posición fundamental (nota fundamental del acorde al bajo), en este caso el mayor o el anular –en el caso el arpista use cuatro dedos– de la mano derecha, terminan siendo tocados en primera inversión, con el índice que toca la tercera inferior:



Ejemplo musical 55.

Es por este motivo que el arpista querqueño interpreta con la mano derecha el primer acorde de una música navideña en fundamental, y luego pasa inmediatamente a su técnica típica con el acorde en primera inversión, cuya influencia es demasiado asentada en su costumbre:



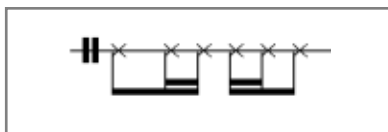
Ejemplo musical 56.

5.7 El zapateo

El zapateo se ejecuta principalmente con los talones, pero existen pasos que requieren el uso de la parte anterior del pié. En pasos virtuosos, el bailarín puede llegar a pararse brevemente en las puntas, ejecutar saltos o figuras acrobáticas sorprendentes, todo esto asociado a una constante improvisación rítmica que deja al espectador boquiabierto.

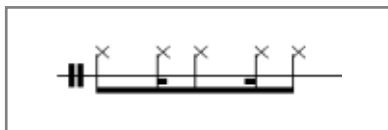
Particularmente impresionantes son las síncopas acompañadas de saltos perfectamente coordinados con el tema musical, y movimientos de los pies que alternan el uso del talón con la punta.

La figuración rítmica clave de las melodías y del zapateo navideño es la siguiente:



Ejemplo musical 57.

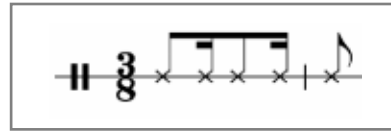
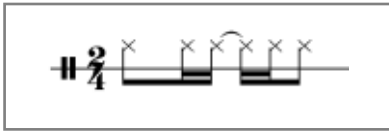
y su principal variante



Ejemplo musical 58.

Esta variante puede tomar varias formas de valores según el compás o pulsación de la pieza:

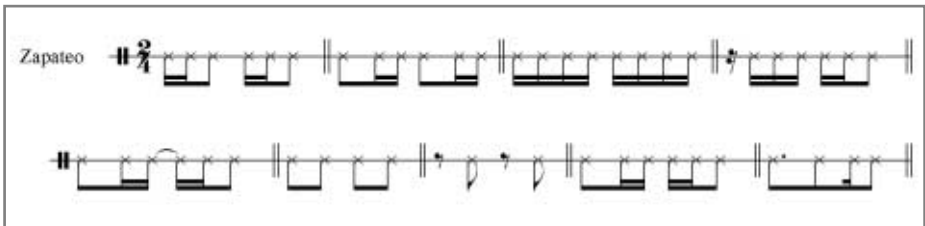
Ejemplo musical 59.



A partir de este núcleo rítmico se va a desarrollar todo el *zapateo* y muchas de las músicas navideñas.

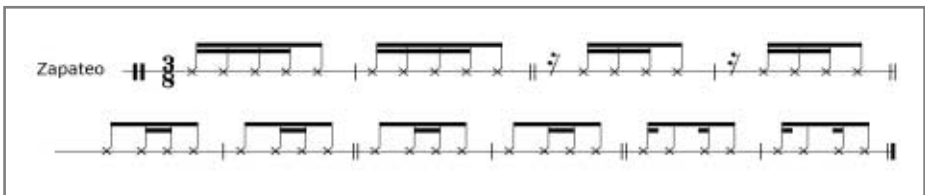
Para ritmos binarios, algunos ejemplos de módulos de *zapateo*, con muchas posibilidades de combinaciones y variaciones:

Ejemplo musical 60.



Los principales módulos rítmicos, con muchas combinaciones y variaciones del *zapateo* en ritmo ternario:

Ejemplo musical 61.



Ya he mencionado que el gran bailarín ha memorizado las 30 melodías navideñas, y las “canta con los pies” a través del *zapateo*.

Ejemplo: *Cascabelillo mayor*, cuya característica son los ritmos punteados y su *zapateo* correspondiente:

Ejemplo musical 62.

Ejemplo musical 63.



Aclaro que, como he mencionado anteriormente, la notación exacta de los módulos rítmicos navideños sería la siguiente: con la anticipación de la segunda corchea de cada tiempo o impulso (ver el párrafo 5.1.1), la notación anterior siendo simplificada y adaptada a la escritura musical occidental con subdivisiones pares.

Ejemplo: (*Cascabelillo mayor*):

Arpa

Zapateo

El tema *Medianía mayor*, con sus acentuaciones irregulares y síncopas, es un verdadero rompecabezas para el arpista y el bailarín; *Medianía* significa “término medio entre dos extremos, como entre la opulencia y la pobreza, el rigor y la blandura”; esta pieza se basa en efecto en una alternancia entre ritmos ternarios y binarios, polirítmias; e intenta hacer su síntesis:

Ejemplo musical 64.

Ejemplo musical 65.

Ejemplo musical 66.

Castigo se caracteriza por un elemento central del tema donde la armonía, el ritmo y la melodía quedan paralizados por unos compases, cosa particularmente fastidiosa (un verdadero castigo...) para el bailarín, para quien es muy difícil ejecutar un zapateo de semicorcheas perfectamente regular:

Zapateo

Arpa

Ejemplo musical 67.

Esta “parálisis” melódico-rítmica-armónica es el denominador común de esta danza, que volvemos a encontrar en el *Castigo* de la Navidad de Vilcashuamán, Ayacucho.

Notamos además los siguientes puntos en común con la Navidad de Quерco, es decir, la tonalidad mayor y

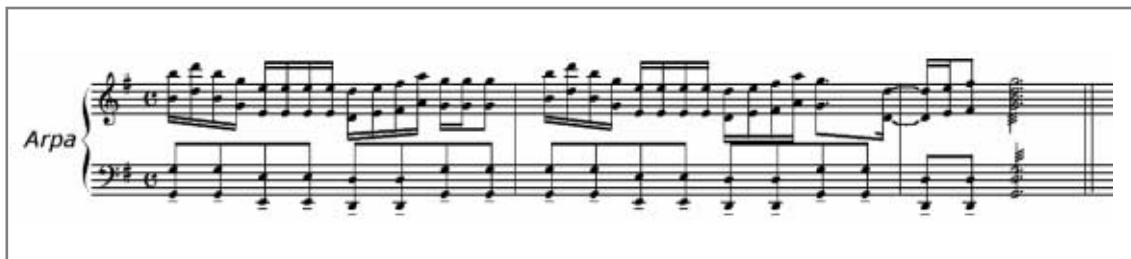
la misma célula rítmica típica; la parte de “castigo”, contrariamente a la interpretación de Quерco basada en la tónica (primer grado I Sol), presenta más bien una armonía de subdominante (siempre Sol, pero IV de Re en este caso), lo que acentúa aun más la sensación de suspensión:

The musical score consists of two staves: Zapateo (top) and Violin (bottom). The tempo is marked as quarter note = 96. The Zapateo part begins with a rest, followed by a rhythmic pattern. The Violin part is divided into three sections labeled I, V, and IV. Section I shows a melodic line with a box around it. Section V shows a more complex melodic line. Section IV shows a dense, rhythmic pattern. The score ends with 'etc.' and a final melodic flourish.

Ejemplo musical 68.

5.8 Los cantos o versos

Se trata de una parte importante de la *Adoración*, la única cantada (ver párrafo 3.1). Son melodías en modo mayor, pero de carácter pentatónico (parecen improvisadas, mas no lo son), sin ritmo determinado (a parte la última estrofa, más cadenciada, que determina la transición a la parte más animada de la *Pascua*), cantadas hoy en día exclusivamente por las mujeres de la comparsa sobre textos en castellano y quechua relacionados al Belén cristiano, y acompañadas por trémolos del arpa. Cada estrofa está separada por una cortina realizada por el arpa:



En realidad, esta práctica se va perdiendo, ya que en Querco hay pocas señoras, en su mayoría de una edad avanzada, que todavía conocen las melodías y los textos completos de los versos; además, según la costumbre, todos los bailarines tendrían que participar en los cantos; en la práctica, son sólo las mujeres.

La *copla*, que debería ser interpretada tradicionalmente según un estilo antifónico de pregunta y respuesta, está cantada hoy en día por todas las mujeres de la comparsa. La técnica de canto es compleja, y corresponde a la costumbre andina, que hace cantar las mujeres en el registro agudo/sobreagudo, con *glissandi* y apoyaturas típicas.

Las jóvenes de la comparsa se limitan a seguir, con mayor o menor entusiasmo a la detentora del saber.

Esta parte cantada está conformada por las siguientes partes:

- *Entrada* (interpretada sólo en la iglesia)
- *Loa* (texto hablado, sólo en la iglesia)
- *Verso* (en la iglesia y en la calle)
- *Copla* (con pregunta y respuesta, sólo en la iglesia)
- *Despedida* (sólo en la iglesia)
- *Pascua* (sólo en la iglesia, en modo menor natural, lo que crea una singular unión tímbrica, una polirritmia y armonía muy originales mez-

clándose con el arpa)

- *Pasacalle* (sólo en la calle)

Solamente durante la *Adoración* del 25 de diciembre a la madrugada se realiza esta parte cantada de forma completa.

Otro aspecto que hay que mencionar es el avance de la religión evangelista en los Andes, que lamentablemente contribuye a la lenta desaparición de los cantos tradicionales navideños querqueños. Una señora del pueblo ya no quiere cantar, por haberse convertido hace algunos años: cantar en un ritual supuestamente católico, sería traicionar su nueva religión.

El avance de las religiones evangelistas (y afines, como los Testigos de Jehová) en Latinoamérica y en el Perú es un tema inquietante⁷⁰: aclaro que fui criado evangélico, estoy casado con una católica, pero no pertenezco desde hace años a ninguna religión; así que lo que se pueda percibir como crítica en lo que sigue no se origina en una posición religiosa determinada que trate de convencer de su superioridad o validez a una respecto de la otra.

Sin entrar a un análisis de los métodos de conversión al catolicismo utilizados durante la Conquista y la Colonia por España en Latinoamérica, que sale del marco de estas refle-

⁷⁰Conferencia de Elio Masferrer Kan *Antropología de las religiones. Problemas y perspectivas*, Congreso Internacional de Americanistas Sevilla 2006.

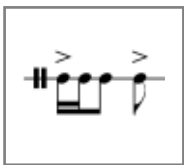
Ejemplo musical 69.

xiones, hay que constatar que a lo largo de 500 años el pueblo andino, a través del sincretismo, ha sabido y podido adaptar sus propias cosmovisiones y creencias al marco de la religión católica, creando una suerte de “religiosidad andina cristiana” o de “catolicismo andino”⁷¹, que ha permitido la continuidad en un pensamiento religioso andino que tal vez tenga 5000 años de antigüedad.

Hoy, las religiones evangélicas adquieren nuevos feligreses frecuentemente a cambio de (a menudo discutible) “ayuda al desarrollo”, basada en conceptos y modelos occidentales, éstas imponen nuevos comportamientos, valores y creencias⁷² ajenos a la realidad andina actual, que interrumpen abruptamente la continuidad de la tradición religiosa antes mencionada. Aquí también una evolución filtrada a través de la concepción occidental del tiempo del siglo xx y xxi, que acelera todos los procesos sin dejar espacio a la adaptación⁷³, evolución que llamaría, en la más positiva de sus manifestaciones, “sincretismo forzado”.

5.9 Coreografías

En lo que atañe a las coreografías de conjunto, cabe mencionar que la Adoración es una danza lenta, ejecutada sin zapateos, a parte el característico corte final de las partes marcado con el ritmo,



Ejemplo musical 70.

⁷¹Ver Estermann 1995, 2003.

⁷²Ver Magny 2006.

⁷³Ver Estermann 2004.

con movimientos suaves. La *Pascua* y la *Caramuza* son danzas más rápidas, donde el *zapateo* de conjunto, a menudo, perfectamente sincronizado y al unísono, desempeña un papel importante.

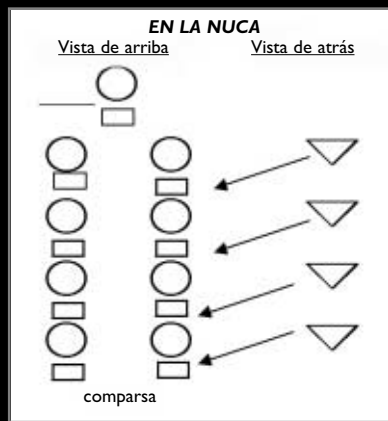
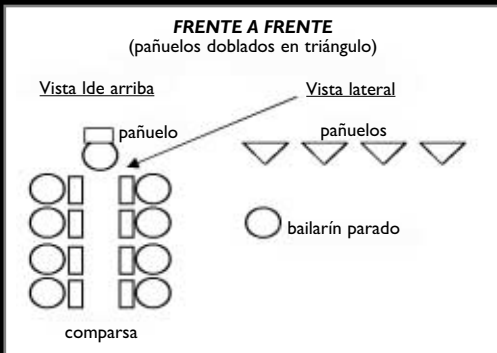
Los movimientos coreográficos son al 95 por ciento antihorarios, y una regla general es tratar de nunca darle la espalda al *Niño* (la estatuita de porcelana en el caso del *Niño Rojas* y del *Cultural*, un simple altar sin iconos donde el *Alcalde* y el *Alguacil*, –recuerdo estas dos comparsas comunales o ‘públicas’, no poseen representaciones físicas del *Niño*, ver el párrafo 3.1), que se halla siempre delante del *guiador centro*.

5.9.1 La Adoración

En esta danza lenta, se forman algunas de las seis coreografías siguientes, hay a menudo dos versiones, una “parados” y otra “agachados”, como forma de sumisión ante el *Niño*.

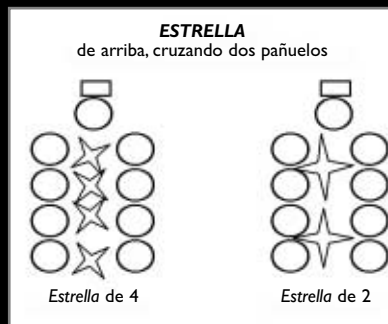
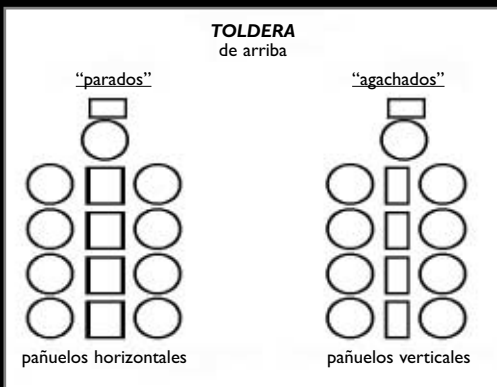
Como forma de respeto y de agradecimiento al promotor de la comparsa, los integrantes forman siempre coreográficamente las letras de las iniciales del *Alcalde* o del *Alguacil* (coreografía 6).

En la *Adoración* 2003, el conjunto *Alguacil* ha realizado las coreografías siguientes: *Frente a Frente*, *Estrella* (de 4 y de 2), *Toldera*, las iniciales del *Alguacil* 2003, es decir, del señor Francisco Toledo Olinda, Palomino (apellido de su señora), *Belén* y *Calvario*.



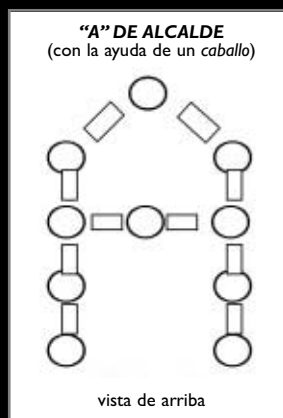
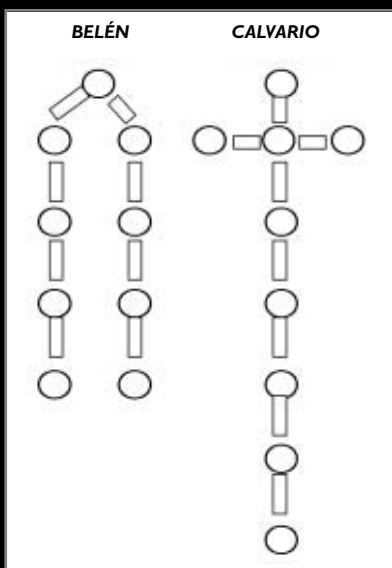
Coreografía 1.

Coreografía 2.



Coreografía 3.

Coreografía 4.



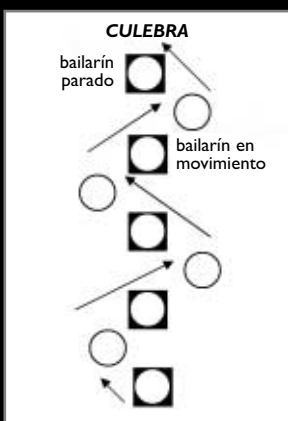
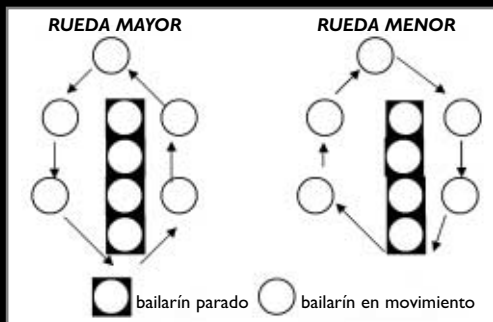
Coreografía 5.

Coreografía 6.

Coreografía 7.

5.9.2 La Pascua y la Caramuza

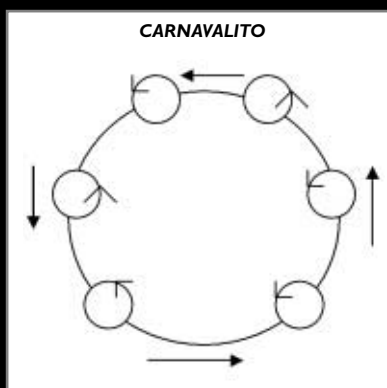
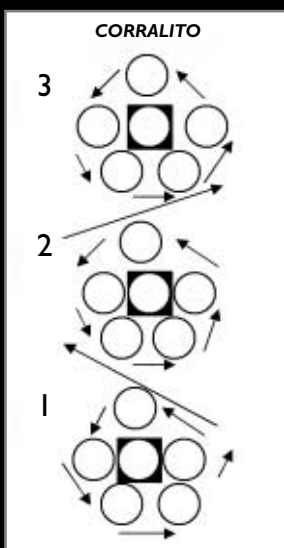
En estas danzas rápidas se realizan las coreografías siguientes y entre cada una de estas la comparsa realiza al unísono unos zapateos con ritmos básicos:



Coreografía 8.

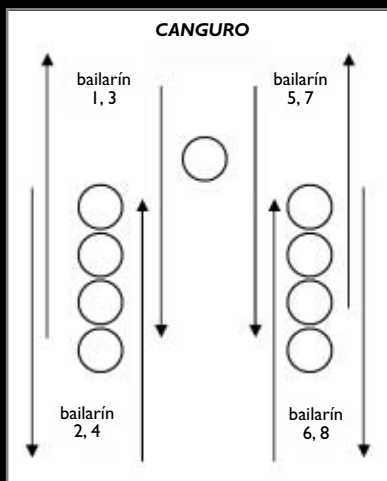
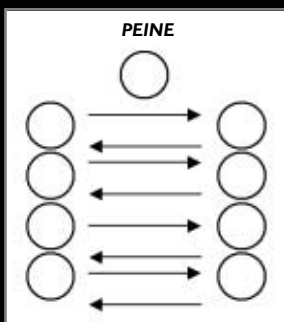
Coreografía 9.

Coreografía 10.



Coreografía 11.

Coreografía 12.

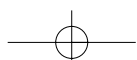
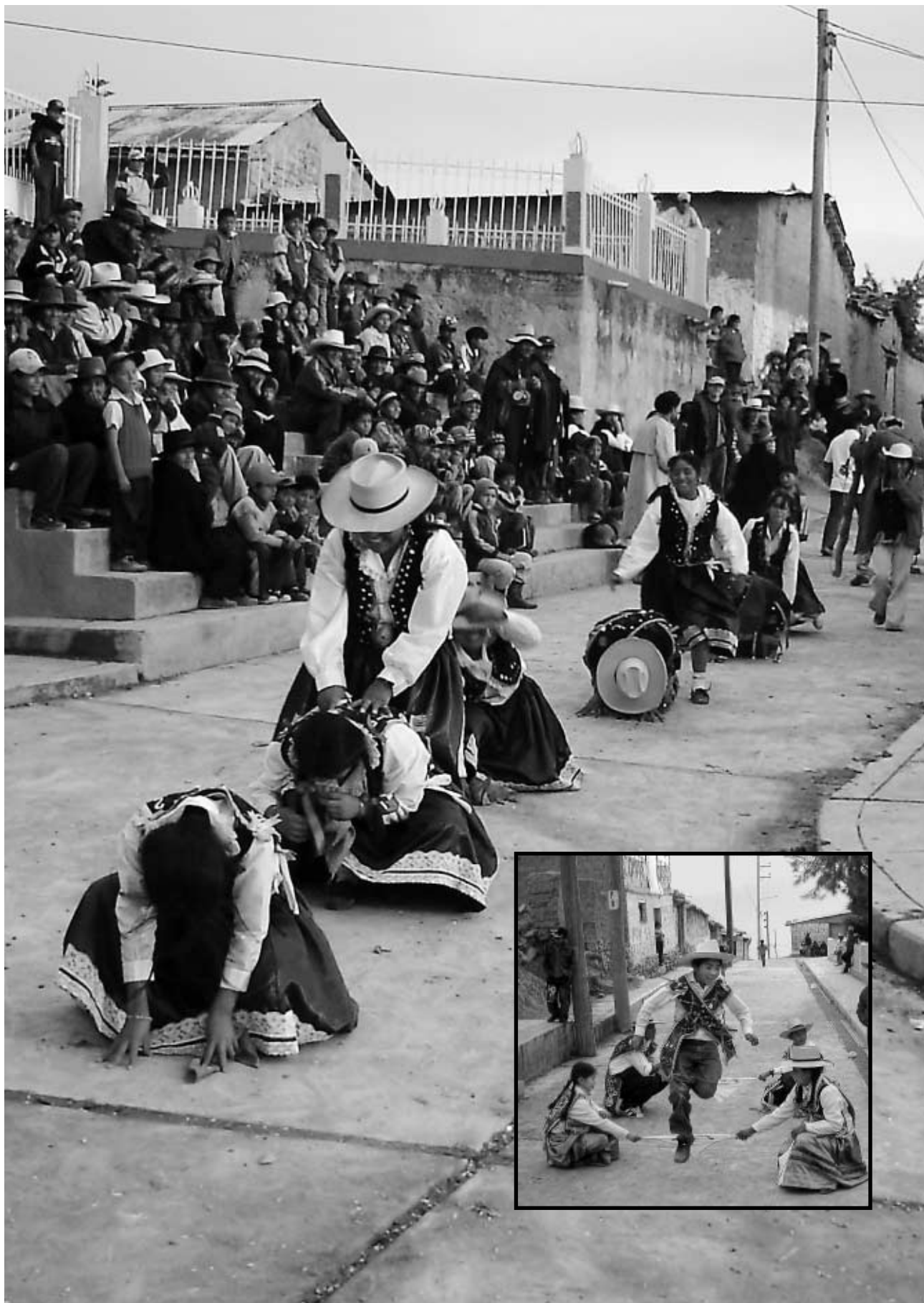
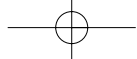


La lista de las coreografías aquí mencionadas no es exhaustiva, existen más figuraciones.

En *Pascuas* 2003, el conjunto *Alcalde* ha realizado las siguientes coreografías: *Corralito*, *Rueda Menor*, *Cule-*

bra, *Rueda Mayor*, *Rueda Menor*, *Peine* y *Carnavalito*.

Hay muchas combinaciones posibles, eso depende del *caballo* que ha planificado la actuación de cada comparsa. ○



6 LA FIESTA

6.1 Plan general

Día	Contenido musical y coreográfico	Lugar	Acontecimiento
18.-23.12 Todo el día	1) Ensayo individual de los zapateos (siempre con alternancia entre un mínimo de 2 bailarines), que sirve a menudo de selección; 2) Ensayos de conjunto para fijar las coreografías de <i>Adoración</i> y <i>Caramuza</i> .	En la casa del <i>varayok</i> o del <i>mayordomo</i> , o en un local alquilado para este fin.	Ensayos
23.12 20-24 h	Coreografías de conjunto de <i>Adoración</i> (no completas).	Atrio de la iglesia.	Entrega o Presentación I.
24.12 00-7 h	<i>Mudanzas</i> y zapateos (no completos) <i>Huaynos</i> finales.	Plaza de armas, delante de la iglesia, Este.	Entrega o Presentación II (pequeña competencia para ir "midiendo" los adversarios).
24.12 16-20h	Cortas coreografías de grupo de <i>caramuza</i> y zapateos individuales.	Por todo el pueblo.	Buena Visita.
25.12 2-8 h	<i>Pasacalle</i> cantado, coreografías de grupo completas de <i>Adoración</i> , cortas danzas de <i>Caramuza</i> , <i>Versos</i> (parte cantada) completos.	Calles del pueblo e iglesia.	<i>Adoración</i>
25.12 10 h	<i>Mudanzas</i> y zapateos completos, <i>huaynos</i> finales.	Plaza de armas delante del municipio, Norte.	Competencia
26.12 10 h			
26.12 16-22 h	Música de <i>Pascua</i> , Coreografías de conjunto de <i>Caramuza</i> , pequeños juegos acrobáticos, <i>huaynos</i> finales.	Calles alrededor de la plaza; plaza de armas, delante de la iglesia, Este.	<i>Pascuas</i>
27.12 7-11 h	<i>Huaynos</i> .	En la casa del <i>varayok</i> o del <i>mayordomo</i> , o en un local alquilado para este fin.	<i>Kuyaj</i>

6.2 El ensayo 18/23.12

Según el calendario de la Fiesta, los ensayos comienzan el día 18 de diciembre, pero en el 2003 comenzaron el día 20 donde el *Alcalde auxiliar*; en el 2006 el día 22 donde el *Cultural*.

En los Andes, los ensayos son a menudo parte integrante de la fiesta:

"A diferencia de los conjuntos de los *ayllus*, que realizan ensayos sólo antes y como parte de una fiesta específica, el Centro Social Conima [en Lima] ensaya mayormente los domingos..." (Turino, 1993:201).

Cada conjunto ensaya en la casa del *varayok* o del *arpacabeza*; o en su

propio local, como en el caso del *Cultural*.

En la ceremonia inicial⁷⁴, el *envarado* o el *mayordomo* presenta al arpista, figura clave del ensayo, y luego

se puede comenzar. Es un deber del arpista el tocar para todos sin distinciones.

Un factor muy importante, los ensayos son públicos: los pequeños locales se llenan rápidamente, con un grupo de gente en la puerta que no tiene sitio y espera, a veces, durante muchas horas, para poder entrar y asistir a la ceremonia. Esto da entre otros la posibilidad a gente mayor y experimentada de estar presente y dar su aporte haciendo sus comentarios y dando consejos a los principiantes: "Baila para el *Niño!*". La atmósfera es mayormente relajada, pero al mismo tiempo todos están conscientes de la solemnidad del

Cuadro 12: Plan general de la fiesta navideña.

⁷⁴Similar al *Anticipa* ayacuchano (Arce, 2006:90-91).

acontecimiento; hay un marcado ambiente de ritual. Aunque todo sea muy repetitivo, muchos (yo mismo) son los que quedan pegados durante todo el ensayo, como hipnotizados. La repetición, elemento central de la música y danza tradicional en general, tiene su encanto para todos...

Los familiares del dueño de casa van atendiendo al público, con *cachucho* (alcohol) y comida en el caso llegue la hora del almuerzo o de la cena.

Las primeras horas de ensayo, dedicadas más al baile individual, son muy tranquilas; van bailando sobre todo las jóvenes y niñas (*guiadoras menores* o *trasguías*) o cualquiera que tenga ganas de dar unos pasos o ejecutar unos zapateos. A veces, una persona está ensayando días y días, y el día 22 ó 23 llega alguien de más experiencia que reemplaza a él o la desafortunada.

Una de las funciones del ensayo es entonces “seleccionar” a quienes van a participar en la comparsa; todos los bailarines “se cuidan” de no cansarse demasiado, para guardar energías para los días siguientes, pero al mismo tiempo tienen que demostrar todo lo que saben, para convencer a los presentes de sus capacida-

des, arduo arte de equilibristas...

Un bailarín ya comprometido con una comparsa puede ir ensayando con otra, hasta que llegue su arpi-sta, por ejemplo: no existe rivalidad alguna aún, y los ensayos están realmente abiertos a todos.

Se ensaya normalmente por sexo y categorías, *guiadores*, *guiadoras*, y *trasguías*, cada integrante haciendo unos 10 hasta 15 bailes, siempre alternando con sus compañeros de categoría. Este factor de alternancia, omnipresente durante toda la fiesta, es fundamental para un buen desarrollo del acontecimiento, ya que permite a bailarines, *caballos* y arpistas tener vitales momentos de descanso para éstos, sólo en las presentaciones en público: durante los ensayos no tienen pausa.

Durante el ensayo, se respetan las mismas reglas que en la presentación en público: cuando la *guiadora mayor* realiza su primer baile del día, el *guiador mayor* tiene que acompañarla hasta el altar del Niño (*Rojas* o *Cultural*) o simplemente hasta el altar de la casa (*Alcalde*, *Alguacil*); de igual manera los *guiadores menores* acompañan a las *guiadoras menores* y *trasguías*.

Ilustración 42:
Ensayos Alguacil
2006.





Ilustración 43:
Ensayos Alcalde
2003.

En público, es el *caballo mayor* que acompaña al *guiador mayor* en su primer baile: constatamos entonces, otra vez, una clara jerarquía en los roles de cada miembro de la comparsa.

Durante el ensayo, el *arpacabeza* o la autoridad (*varayok*) muestran satisfacción y orgullo si ha conseguido buenos bailarines.

Los últimos días de ensayo, más intensos, están dedicados mayormente al baile de conjunto y sirven para armar todas las coreografías que se realizarán en los diferentes momentos de la fiesta. Nótese que cada bailarín(a) ensaya previamente las *mandanzas* o *pruebas* por su cuenta, para poder sorprender a su rival durante la competencia.

6.3 La Entrega 23.12

El término mismo de *Entrega* es de por sí explícito: en esta parte inicial de la celebración navideña, la autoridad (*varayok*) o el *mayordomo* entrega su comparsa al público, como

si dijera: “¡Esto hemos preparado, vamos a participar y presentar nuestra costumbre navideña, pero a partir de este momento son ustedes quienes apreciarán, juzgarán y tomarán las decisiones, la comparsa les pertenece!”.

En el atrio de la iglesia, el *alcalde auxiliar* pronuncia palabras de sentido similar, declarando “entregar su comparsa al pueblo” (año 2003). Efectivamente, a partir de este momento, el pueblo se vuelve autoridad de la costumbre y además juez supremo en cuestiones de *Competencia*.

La *Entrega* o *Presentación* consta de dos partes: una es la mencionada presentación de las cuatro comparsas, la segunda es una primera *Competencia*, de proporciones menores (unas 10 horas, la mayoría de las cuales nocturnas), respecto a la *Competencia* principal del día 25, cuya función es dar a los bailarines la posibilidad de “medirse”.

La primera parte de la *Entrega* se lleva a cabo en la puerta o atrio de la

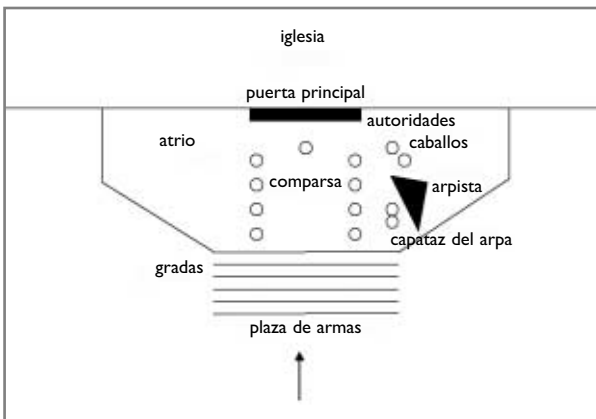


Ilustración 44:
Entrega, primera parte.

iglesia de San Francisco, situada en la Plaza de Armas, empezando hacia las ocho de la noche. No hay mucho público a esa hora, pero la gente va llegando de a poco, y finalizando su *Entrega el Cultural*, última comparsa en presentarse, el atrio de la iglesia está lleno.

El conjunto *Alcalde* se presenta primero como de costumbre: entra bailando a la Plaza, el arpista cargando su arpa en el hombro, acompañado por su fiel *capataz del arpa*. Todos están vestidos con la vestimenta típica. Los *caballos* encabezan la comparsa, van corriendo y bailando. Suben hasta la puerta de la iglesia, mientras

que el resto de la comparsa espera formada en las gradas del templo. Se arrodillan delante de la puerta (cerrada, así permanecerá toda la noche), haciendo el pomposo saludo, medio cantado, medio gritado, con sus voces impostadas: “¡Bendito sea el Santísimo Sacramento del altar!”

Después sigue una singular arenga donde los *caballos* van describiendo la situación del momento presente, mezclando bromas con palabras de devoción cristiana, actitud ambigua a la vez seria y chistosa. A todas las palabras importantes y al final de una frase, le añaden el sufijo *charo* (ver párrafo 3.4.1). En el 2003 mi presencia

Ilustración 45:
Entrega de la comparsa Alguacil 2006.



fue al origen de un “Aquí está el gringocharo con su cámaracharo!”...

Terminado el saludo de los *caballos*, la comparsa formada sube las últimas gradas, todos con su sombrero puesto. Finalizado el baile de introducción, todos se sacan el sombrero como signo de respeto, sombreros que recogen y guardan los *caballos*.

Comienzan entonces las coreografías de la comparsa con la *Adoración*, la *loa*, con la cual cada integrante, uno después del otro, comenzando por el *guiador mayor* y terminando con la *trasguía menor*, hace su saludo al Niño. Siguen los *versos* y la *Pascua*. Los demás conjuntos realizan su actuación de forma similar. Nótese que el *Alcalde* y el *Alguacil*, a partir de este momento, ya no pueden sustituir bailarines o cualquier integrante de la comparsa.

Se puede considerar esta primera parte como el “ensayo general” de lo que se va a realizar en la iglesia a la madrugada del día 25.

Cuando el *Cultural* ha finalizado su Entrega, las cuatro comparsas, encontrándose ahora todas en la puerta de la iglesia, bajan a la plaza y se posicionan de la forma siguiente:

Los conjuntos bailan un rato en comparsa alternativamente; hacia las doce de la noche comienza la *competencia* por categoría de bailarines; la gente dice: “Se agarran”.

Antes de comenzar, los *caballos* del *Alcalde* y del *Alguacil* piden al público que manifiesten cuantos bailes tiene que bailar cada categoría de bailarines, por docenas: 2 docenas, 1 docena, media docena. Recordamos que este personaje es la autoridad suprema de las manifestaciones públicas de la *Navidad*: los *caballos* aseguran la comunicación entre las comparsas y el público, limitándose en este caso a la coordinación.

Cada categoría termina su competencia con un baile de *amistacharo* (“volver a amistarse”), mayormente en ritmo de *huayno*, *huanca* u otro, o según los deseos personales de cada bailarín o del público, también con intercambio de alcohol, para que no quede entre los participantes una energía negativa de rivalidad: “Hemos competido, pero nuestra amistad no ha sufrido de esto”.

Esta primera competencia termina hacia las diez de la mañana del día 24; sin embargo la mayoría de la gente

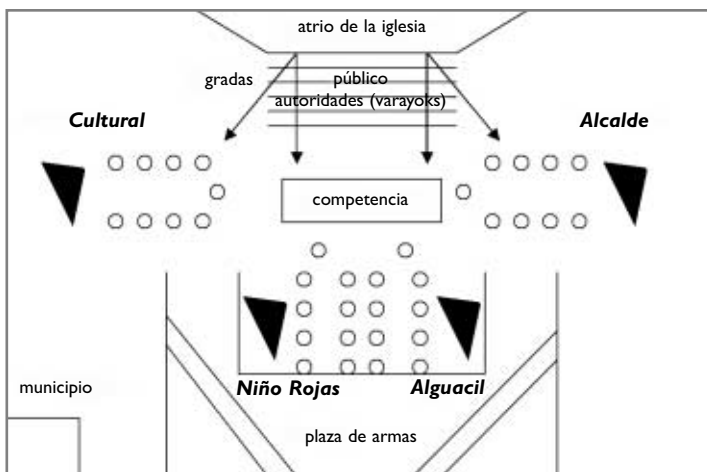


Ilustración 44:
Entrega, segunda parte.



Ilustración 47:
Caballos posando
durante la Entrega
2003.

y de los integrantes de cada comparsa se ha quedado toda la noche para acompañar a sus bailarines o compañeros, algunos (las niñas) durmiendo más que otros. Hablaré de este aspecto de la fiesta con mayor detenimiento en la parte dedicada a la competencia principal del 25/26.

Las autoridades comunales han presenciado todo el acontecimiento, vigilando que todo sucediera de acuerdo a la costumbre. El público ha mostrado su aprobación o desaprobación en cuanto a la habilidad de cada bailarín.

6.4 La Buena Visita 24.12

Hacia las cinco de la tarde, después de haber descansado un rato, cada comparsa sale formada en las calles del pueblo pasando por la Plaza, para luego visitarse recíprocamente y saludar a todas las autoridades del pueblo: Alcalde municipal, Gobernador, etc.

Las *trasguías* llevan en la mano la tradicional *azucena*, "un palo que en sus ramas está adornado con papel de cometa, plástico o crepé de colores; además de campanillas de metal". Esta azucena, a diferencia de

Ilustración 48:
Atardecer en la
plaza de armas de
Querco.





Ilustración 49:
Comparsa Cultural
2003.

Ayacucho donde se le utiliza golpeándolo al piso para marcar el pulso de la danza, tiene aquí una simple función decorativa.

Respecto al origen de las *azucenas*, mencionaré a Varillas (1965) describiendo la danza *Las Azucenas* en el distrito de Villa de Tomás en la sierra de Lima en 1940:

“...estas [las mujeres] llevan en las manos *azucenas* adornadas con papel de cometa, seda o crepé, del palo de *azucena* cuelgan sonajas y adornos hechos de oro-pel brillante”.

En el Municipio entran como de costumbre primero los *caballos* y hacen su saludo al *Niño* del Pesebre. La comparsa presenta algunos bailes, cada uno recita los versos y después, según el deseo del regidor municipal representante de la alcaldesa, cada bailarín hace su número. Luego el regidor ofrece gaseosa a todos los integrantes de la comparsa.

Al llegar donde el *Alcalde auxiliar* ejecutan menos bailes, no habiendo aparentemente ningún *Niño* para adorar, pero las comparsas reciben su *cachucho* (alcohol). Al llegar donde el

Niño Rojas se les ofrece bizcochuelo, especialidad querqueña navideña cuyos ingredientes son: huevo, alcohol, azúcar y 22 huevos por kg. de harina. Como siempre, se quitan los sombreros para realizar bailes delante del *Niño*.

En la costumbre de la *Buena Visita* notamos la importancia de las relaciones entre las autoridades comunales y el Municipio, que las comparsas, con su visita, hacen partícipe de su costumbre. Pero el Municipio, institución estatal pública, ofrece gaseosa y no alcohol, hecho que crea una cierta distancia, siendo el intercambio de alcohol la forma de *compartir* privilegiada por los habitantes del pueblo.

Por otro lado, los bailes de adoración delante de los diferentes *Niños* (*Rojas*, *Cultural*, de los pesebres, etc.) son una demostración pública de la gran fe religiosa de los conjuntos que pasan tres o cuatro horas bailando y yendo de casa en casa. En este caso también, todo ocurre según un esquema preestablecido muy rígido y firme. El siguiente croquis muestra los lugares visitados por las comparsas en el 2006:

La buena visita (24.12)



Ilustración 50: La Buena Visita.

6.5 La Adoración 25.12

Hace décadas que ningún sacerdote vive en Querco: viene una sola vez al año, en octubre, para la fiesta patronal de San Francisco de Asís; así que no se lleva a cabo ninguna misa.

Cada conjunto se acerca a la iglesia tocando y bailando el pasacalle. Entra primero, siempre en este orden

y uno después del otro, el *Alcalde*, a las dos de la mañana⁷⁵; luego el *Alguacil*, hacia las tres y media; el *Niño Rojas*, hacia las cinco; y el *Cultural*, hacia las seis y media de la mañana. La Alcaldesa, el Presidente de la Comunidad y las demás autoridades están presentes. Cabe mencionar que la autoridad máxima del templo es el ecónomo, sacristán responsable del edificio religioso.

Los *caballos* desempeñan un rol particular en este momento de la fiesta: al entrar a la iglesia encabezan la comparsa y tienen que observar con la mayor atención posible al pesebre del templo (con su *Niño*), que está vistosamente adornado; luego de arrodillarse tienen que hacer una descripción exacta, *cantadita*, *rezadita* o ambas de acuerdo al deseo del público o de las autoridades, de todo lo que ven.

En la versión cantadita, los *caballos* realizan un canto muy gutural, casi gritado, con exagerados alargamientos de las vocales, que recuerdan vagamente la dinámica de una sirena. Durante esta descripción, se repite la costumbre de los *caballos* ya observada durante la *Entrega*, de añadir a todas las palabras importantes el sufijo *charo* (ver el párrafo 3.4.1).

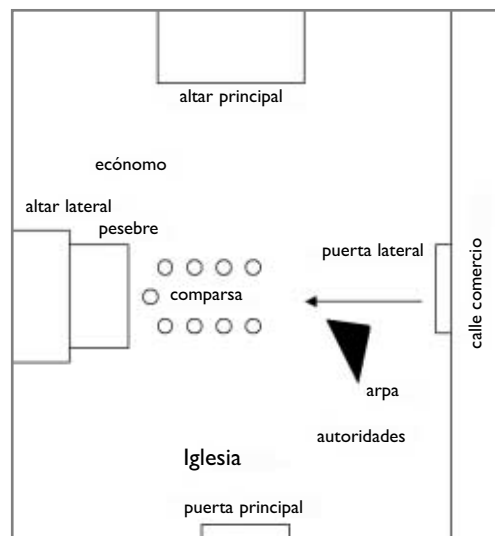
Si a pesar de la mejor preparación (hay una instrucción especial para los *caballos* en este campo) se han equivocado o se han olvidado algo, las autoridades, el público o el *ecónomo* señala que: “Hay falla”, éste se encarga de “castigar” al *caballo*. El castigo puede ser también por malcriadez, uso de un vocabulario inadecuado, y la falta de respeto al *Niño* o a las autoridades presentes.

⁷⁵Don Juan Basilio Escalante Quispe cuenta que en la época de su niñez las dos (únicas) comparsas *Alcalde* y *Alguacil* se presentaban puntual y paralelamente a las 12 de la noche; en el 2006, el *Alcalde* se ha presentado al templo a las 3 y media de la mañana.

Cualquier integrante de la comparsa puede ser “castigado” durante la fiesta, por falta de cumplimiento o errores en la ejecución de cualquier parte o elemento de la costumbre (ver el párrafo 3.4.1, y el DVD que acompaña esta publicación). Sin embargo el fustigador tiene que ser mayor que el castigado, a menos que éste haya dado permiso explícito a su menor para hacerlo; si el fustigador es menor, tiene que nombrar a un sustituto más avanzado en edad, que mayormente es el *varayok* o el mayordomo, quien lleva a cabo el castigo.

El instrumento del castigo, llamado *pandivino* o *chamberín*, es una correa de cuero con la cual se “latiguea” (más o menos fuertemente según el error cometido) al *caballo* arrodillado *en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo*. Cabe mencionar que a pesar de la tensión provocada por el castigo, el público reacciona de manera contrastante, hasta con risas. Después de esto, el *caballo* recibe el permiso del *ecónomo* de dejar pasar a su comparsa, que se posiciona de la forma siguiente:

Ilustración 51:
Adoración.



Cada bailarín saluda al *Niño*, con las loas siguientes: (son todas de este tipo, con variantes mínimas; elementos comunes son el comienzo “¡Silencio!; ¡Silencio señores!” y el final “¡Bailen pastores!”):

•¡Silencio! ¡Silencio señores! Hemos venido a adorar el Niñito Jesús que nació el 25 de diciembre en la cueva de Belén. ¡Bailen pastores!

•¡Silencio! ¡Silencio señores! El rey del cielo ha nacido el 25 de diciembre. Voy a adorarlo junto con los reyes magos. ¡Bailen pastores!

•¡Silencio! ¡Silencio señores! Venid pastorcillos venid a adorar el rey de los cielos que ha nacido ya. ¡Bailen pastores!

•¡Silencio! ¡Silencio señores! Los tres reyes magos bajaron del Oriente cantando y alabando. ¡Bailen pastores!

•¡Silencio! ¡Silencio señores! Con cuatro llamitas me voy a Belén al lado del Niño, María y José. ¡Bailen pastores!

Luego comienza la *Adoración*, como intermedios musicales van interpretando la *Caramuza* y la *Pascua*. Esta parte puede durar entre una y dos horas entre bailes y cantos, según lo que ha preparado cada conjunto.

Para nosotros occidentales, sorprenden los bailes en la iglesia; sin embargo M. P. Baumann señala que, en la época del Virreinato “*Aunque las danzas en la iglesia siempre fueron prohibidas, la prohibición nunca se pudo imponer totalmente*” (Baumann, 1997: 21).

El mismo autor menciona que los

conjuntos quechuas norte potosinos bolivianos de *jula-julas* (flautas de pan pentatónicas), durante la fiesta del *Tinku*, también ingresan a la iglesia tocando y bailando.

Durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, al final de la procesión, los conjuntos de *sikuris* y *sikumoreno* ingresan también a la iglesia, acompañando a la Virgen.

Por otro lado:

“... (las) danzas populares que llegaron de España [a América], enseñadas por los misioneros en las escuelas, se conservaron en ocasiones en estado puro y se bailaban en el Oficio Divino (y tal como se venía haciendo ante el Santísimo Sacramento por los famosos Seises, costumbre bien generalizada en las catedrales españolas y todavía en uso en la catedral de Sevilla), lo cual entroncaba perfectamente con el sentimiento del nativo que bailaba en los ritos religiosos...” (Calvo-Manzano, 1993: 72).

En la Navidad de 2003, antes que entre el *Niño Rojas*, el presidente de la comunidad tomó la palabra en la iglesia, subrayando que esta costumbre no debe de perderse y que es de suma importancia que quede en la memoria de los niños para poder seguir existiendo en el futuro.

Al finalizar la *Adoración*, cada comparsa sale afuera bailando *Pascua*, y espera que termine el conjunto siguiente. En este momento de expectativa, es costumbre que cada bailarín ofrezca de beber de su *purotajtay* (porongo de alcohol), todos de esta manera bebiendo bajo el control de los *caballos* que tienen que cuidar que los bailarines y los arpistas no tomen demasiado y se embriaguén, situación que llevaría a la interrupción de la fies-

ta... Mientras tanto, los *caballos mayores* suben al campanario de la iglesia, y desde allí, van notificando al pueblo, gritando y siempre de una forma chistosa, los nombres de los *varayoks* elegidos para el año siguiente.

6.6 La Competencia 25.12

Antes de comenzar la *competencia* o *contrapunteo*, los *caballos*, ayudados por el público, ponen *tolderas* (grandes telas o plásticos) encima del lugar donde está colocada cada comparsa, para protegerla del sol o de la lluvia. Es comienzo de época de lluvias y puede llover fuerte; las arpas también sufren bajo el sol o la lluvia desafinaciones continuas.

El público tiene ahora que expresar sus deseos respecto a la cantidad de bailes que va a realizar cada categoría de bailarines. Para eso están los *caballos*, que van anotando las diferentes propuestas. Después de una larga discusión, donde el pueblo ha remarcado varias veces ser la autoridad suprema de la costumbre y haber criticado más o menos seriamente a los *caballos* por su abuso de poder, los *caballos* tienen la lista definitiva de la cantidad de docenas de danzas para ejecutar.

Otra cuestión que hay que determinar es el orden de la competencia. Existen varias alternativas:

- caballos*-bailarines-arpistas
- caballos*-arpistas-bailarines
- bailarines-*caballos*-arpistas
- arpistas-*caballos*-bailarines

Esta última fue la solución adoptada en la Navidad de 2003, que corresponde a la tradición del vecino distrito de Ocayo, situado más abajo en la quebrada del Río Grande.

Se elige además un representante de cada comparsa (mayormente es el *capataz del arpa*): los cuatro se reúnen en privado y deciden qué piezas van a tener que interpretar los arpistas, y cuales danzas van a bailar los bailarines en el *zapateo*; en el 2003 y en el 2006 se eligieron 24 danzas. Todos estos preparativos pueden durar hasta dos horas.

Estos cuatro representantes desempeñan además el rol de jueces en la *Competencia* y vigilan que todo se realice sin fallas: por ejemplo, si el arpista se equivoca de pieza, se le interrumpe y queda descalificado para ese número, al igual del bailarín si se trata de una danza de la *Competencia* de guiadores, guiadoras o trasguías.

Para los arpistas, se escogieron en el 2003 las siguientes piezas musicales para interpretar; llamadas en Querco piezas clásicas del repertorio peruano:

- Himno nacional*
- Marcha de bandera*
- Virgenes del sol*
- El cóndor pasa*
- Muliza*
- Marinera*
- Valicha*
- Huayno ayacuchano*
- Huayno norteño*
- Cumbia*
- Pieza libre*
- Pata llajta (Navidad)*

Terminada la *Competencia*, sea de arpistas, sea de bailarines, como ya se ha mencionado: no se declara públicamente a ningún ganador. Sin embargo, existe la barra, la participación activa del público que se reúne en grupos (en favor de tal o cual comparsa) durante la *Competencia*: da ánimos, felicita o critica a algún bailarín de

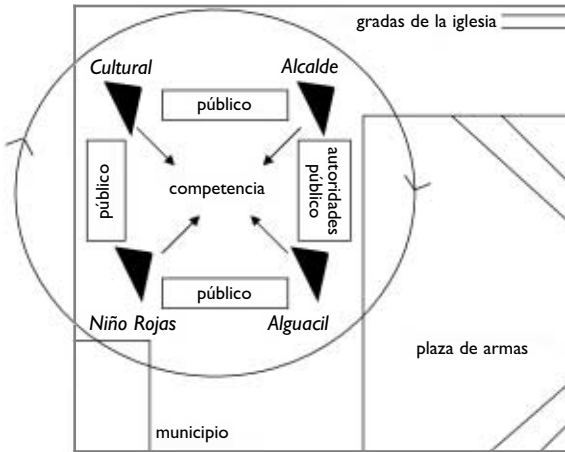


Ilustración 52:
Competencia.

una forma muy evidente, con aplausos⁷⁶, silbidos, comentarios en voz alta y hasta (muy raras veces) insultos que son tolerados viniendo del público, porque éste no está sometido a ninguna autoridad, sino a la de los envarados como cualquier día del año; no se le “castiga” a nadie, a menos que cause alguna pelea o que haya una falta muy grave en su comportamiento, también se escudan en gritos corales hip hip... hurra, etc. Puede pasar que las barras se unan (*Alcalde-Cultural*, o *Alguacil-Niño Rojas*) (ver párrafo 3.3).

⁷⁶“Hacer barra”.

La *Competencia* se lleva a cabo de la forma siguiente:

- por categorías, es decir, que el *guiador mayor* del *Alcalde* compite con sus homónimos de las demás comparsas, y así para las 8 categorías restantes; uno después del otro, el bailarín de cada comparsa perteneciente a la categoría que es de turno ocupa el espacio central circular delimitado por el público, mientras que los demás van esperando (se comienza siempre por los *guiadores* –mayor, menor y centro– siguen las *guiadoras* –mayor y menores– y terminan las *trasguías*).

- cada comparsa inicia una ronda alternativamente: el *Alcalde* comienza la *Competencia* de zapateos con *Sapito*, interpretado por los cuatro bailarines de una misma categoría de cada comparsa, le sigue el *Alguacil* con *Lobito*, el *Niño Rojas* con *Incarajaychi*, el *Cultural* con *Janrajustancha*, y luego se vuelve a comenzar con una nueva pieza musical; siempre en orden estrictamente horario (orden jerárquico que corresponde además a la ‘importancia’ de las comparsas y a su ‘antigüedad’).

Ilustración 53:
Mudanza de
guiador mayor
2006.





La *Competencia* de *guiadores* y *guiadoras mayores* consta de dos partes: la primera es de *danza y contradanza*, piezas musicales más tranquilas, no muy ritmadas, más largas; donde no se trata tanto de baile como de demostrar habilidad y agilidad y sobre todo de dominar el miedo y el dolor ejecutando toda una serie de números acrobáticos, donde el equilibrio desempeña el rol principal: pararse de cabeza en una o dos sillas, en un palo, etc., pruebas psico-físicas que recuerdan las de los *Galas*, *Danzantes de Tijeras* y *Saqras* (ver párrafo 3.5.) de Tayacaja (Huancavelica), Ayacucho y Apurímac.

El bailarín quiere así demostrar un equilibrio externo e interno que le va a permitir realizar luego los complejos *zapateos* de la segunda parte de la *Competencia*.

Esta parte, más espectacular, ha tomado en los últimos años una importancia siempre mayor (se llevaron a cabo dos docenas de *danzas y contradanzas* para cada bailarín en el 2003, sin embargo, una sola docena

en el 2006, ver el párrafo 6.8), hasta el punto que hoy en día las *guiadoras mayores* tienen que demostrar una habilidad semejante; a la de los hombres; (hecho criticado por los ancianos de la Comunidad que recuerdan que “no es asunto de mujeres hacer tantas acrobacias...”).

La segunda parte es la realización de los diferentes *zapateos*: otra vez dos docenas para cada intérprete, donde el bailarín demuestra su capacidad de improvisación y su creatividad en la interpretación ‘con los pies’ de las diferentes melodías.

La *Competencia* dura toda la tarde del día 25, y sigue toda la noche, terminando hacia las ocho de la mañana del día 26. Por la presencia de cuatro comparsas, esta parte se ha alargado desmesuradamente, ya que el público pide varias docenas de danzas por cada categoría de bailarines: hay 9 categorías, 4 personas por categoría, son 36, lo que hay que multiplicar por las docenas pedidas para obtener el total de los bailes ejecutados... En el 2003 se llegó a algo como 430 números en 24 horas de *Competencia*.

Pero la mayoría de la gente se queda hasta el final, fiel en su puesto de observación.

6.7 Pascuas 26.12

“La Navidad o la fiesta del Niño venía reemplazando otra fiesta de los Incas, el *Qhapaq Raymi*, la celebración de la gran pascua del Sol. Tal vez sea esta una de las razones por la que Navidad también es llamada ‘Pascuas’ (“Felices Pascuas y un Próspero Año Nuevo”) (Estermann 1995: 9).

Terminada la competencia, el público tiene la oportunidad de bailar

Ilustración 54:
Mudanza de
guiadora mayor
2006.

Ilustración 55:
Caballo en
Pascuas.



un rato como en un gran amistacharo comunitario, al compás de los *huaynos* interpretados alternativamente o en paralelo (se forman grupos de artistas con 'su' público) por dos o más arpistas. Luego, las cuatro comparsas se vuelven a formar, y ejecutan la *Caramuza* o *Pascua* como baile final.

Después del baile cada uno regresa a su casa y en la tarde las autoridades realizan la costumbre llamada *jalar pascuas*: ofrecer comida (*mesa puesta*) a todo el pueblo en la plaza, como un toro o carnero al horno, sandía, pisco, ponche, chicha, bizcochuelo navideño, relleno, tamal, etc.

Para comenzar, los *caballos* llevan a cabo su última tarea, la "siembra": se "convierten" en bueyes o toros, agarran arados, y van dando la vuelta a la plaza haciendo surcos y sembrando semillas⁷⁷ que han ido reuniendo los días anteriores, actuando siempre de una forma chistosa entreteniéndolo al público. Es el comienzo de la época de lluvias, época de siembra: se trata a mi parecer de un ritual

⁷⁷Esta tarea ha sido encargada a los *caballos* por el pueblo desde tiempos inmemoriales (comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe): "Es como un juego, pero verdaderamente no era así".

a favor de una buena siembra y consecuentemente buena cosecha.

Todos están atentos viendo quién *se corre primero*, cual grupo se cansa antes y quiere irse a su casa: todo esto es físicamente agotador, se siente algo de desafío, como quien quiere llegar hasta los límites de su propia resistencia física.

Antes de servir la comida, hay una evaluación del valor en dinero de toda la mercadería traída por los *varayoks* para el pueblo, por parte de las demás autoridades presentes (presidente de la comunidad, gobernador, etc.). Se comunica al público, para entretenerlo, el resultado de esta evaluación que resulta ser fantasiosa, los totales comunicados son bastante cercanos uno a otro y no corresponden a la realidad del gasto. Se trata a mi parecer de una faceta más del principio de complementariedad, a través de la cual se evalúa el prestigio del cual van a gozar los dos *varayoks*, correspondiente a su esfuerzo económico. En este caso hay un "ganador", pero todos saben que es ficticio o fruto del azar.

Mientras tanto, donde los *Niños Rojas* y *Cultural*, se lleva a cabo la ceremonia de la *elijiön* (ver párrafo

3.4.2), donde voluntarios “agarran” *cargos* para el año siguiente: *arpacabeza*, ofrecer algún bailarín, colaborar con alguna comida, con leña, etc. Las promesas se anotan en el *libro de cargos* y al año se comprobará si tal persona ha cumplido o no con su compromiso.

La fiesta pública termina con un gran baile final en la plaza que puede seguir en las casas de las autoridades o del *mayordomo*, donde el arpista sigue amenizando la noche hasta el amanecer del día 27. Ese día en la mañana se realiza en privado la costumbre del *kuyaj*, (cumplimiento): se le agradece a todas las personas que han apoyado de alguna manera a una comparsa con abundante comida y bebida y se anota su nombre en el *libro de cargos*. Si el arpista no es del pueblo, se hace una despedida en su honor acompañándolo bailando mientras va tocando su arpa hasta la capilla situada a la entrada del pueblo.

El 1° de enero hay cambio anual de autoridades: la costumbre navideña es entonces el último gran acontecimiento que tienen que organizar y presenciar los *varayoks*.

6.8 Particularidades de las Navidades 2003 y 2006

Quiero mencionar primero en este marco que fui nombrado *juez de competencia* de arpistas en la Navidad 2003. Había corrido la voz que sabía tocar arpa peruana, y el pueblo quiso introducirme en el desarrollo de la fiesta. Esto se dio fundamentalmente por los motivos siguientes:

- como ya he mencionado, toco el arpa peruana: desde los 22 años que viajo al Perú regularmente, la gente de allá ha reaccionado siempre posi-

vamente cuando me ha visto tocar; mayormente se siente orgullosa que un extranjero se haya interesado hasta tal punto por su música, y le haya dedicado su esfuerzo y su tiempo (para mi también, cada vez que toco en el Perú, es como un examen... y a la vez estoy feliz de poder brindar algo a las personas, que me han aportado tanto a nivel humano y artístico); a menudo, este hecho es el punto de partida de reflexiones por parte de peruanos sobre el valor intrínseco de la música tradicional.

- relacionado con el punto anterior: el hecho de ser “gringo”. En el Perú, por un prejuicio histórico y social⁷⁸, y solo por su proveniencia geográfica y racial, el occidental es considerado mayormente como superior (o simplemente “mejor”), y se le abren puertas muy fácilmente. Cada uno aprovecha este hecho según su consciencia... Mi participación volvía tal vez la fiesta “más importante”, le daba más peso de alguna manera.

- mi pertenencia a la familia dueña del *Niño Rojas* durante más de 50 años.

- la facilidad que tiene el hombre andino de incluir elementos ajenos a su filosofía, tradición y costumbre, porque está consciente de la oportunidad de enriquecimiento recíproco que semejante situación ofrece:

“El pensamiento indígena de los Andes posee características [...] que permiten incluir de manera relativamente fácil

⁷⁸Se trata de una suerte de autoracismo, consecuencia de 300 años de colonia y casi 200 de república, durante los cuales el habitante originario de la zona andina fue denigrado sistemáticamente por sus ‘compatriotas’ de origen europeo. Nunca me olvidaré de la frase de un señor quechua hablando de su nieto de 2 años mitad peruano y mitad suizo, con el cual no lograba entenderse: “Soy demasiado indio para él...” Esta frase lo dice todo.

elementos culturales y religiosos extraños en el seno de la propia religión y cosmovisión.” (Estermann, 2003: 5).

“El principio de inclusividad –como derivado del principio de relacionalidad– rechaza el paradigma exclusivista de Occidente, fundamentado por el principio lógico de la no-contradicción” (Estermann, 2003: 6).

Me encontré entonces participando como delegado del *Niño Rojas*, encerrado en un cuarto con los otros tres representantes de las demás comparsas, en la selección de las 12 piezas que iban a tener que interpretar los cuatro maestros arpistas y de las 24 piezas previstas para el zapateo. No habiendo asistido nunca al evento, me preparé para mi función de “juez”, y durante la competencia anoté en un papel mi evaluación de la interpretación de las 12x4 piezas musicales, con una puntuación de 1 a 10...

Grande fue mi sorpresa, cuando, al terminar la competencia de arpistas, ni siquiera me hicieron alguna pregunta sobre mi evaluación; esta forma de proceder estaba tan alejada de mi sistema de pensamiento, que me sentí algo ridículo y quedé como paralizado durante un buen rato, tratando de encontrar una explicación en mi cabeza... Ignoraba que en Quерco no se elige a ningún ganador, ya hemos visto el cómo y el porqué. El juez de competencia de arpistas se limita a velar por el buen desarrollo del acontecimiento, y a vigilar, de manera teóricamente objetiva (esto no siempre se logra, porque el clima de competencia lleva a la subjetividad), que cada maestro interprete efectivamente la pieza musical escogida, sin confundirla con otra.

Yo traté de ser objetivo, y esto no fue comprendido (fui atacado verbalmente), porque no correspondiente al pensamiento andino: en la competencia se crean clanes, y la pertenencia a uno de ellos excluye temporalmente toda objetividad; objetividad que enviciaría el sentido de *tinku* de la competencia.

Por otro lado, subrayando otra vez la capacidad de inclusividad del hombre andino, mencionaré que el arpista del *Alcalde 2003*, el maestro Orlando Poma, con el cual había tenido un muy buen contacto en los días de ensayo, me dio dos veces la posibilidad de tocar algunos huaynos en Quерco durante el *amistacharo* de la competencia de *trasguías*, como cualquier arpista reemplazante. Fue por supuesto una experiencia muy emocionante que nunca olvidaré, y quiero agradecer una vez más a Orlando Poma por haber hecho posible esta vivencia. Sea como juez, sea como arpista, fui integrado –aún temporalmente y como elemento ajeno– sin mayores problemas al desarrollo de la fiesta.

Habiendo asistido hasta el momento a dos Navidades en Quерco, es lógico hacer una comparación entre ambas experiencias. Se trata obviamente del mismo acontecimiento, pero con matices propios, y puedo suponer que esta situación se presenta año tras año. Se podría hasta hacer un paralelo con la música: así como los músicos andinos, en el marco estricto del estilo regional, son libres de crear su propia forma de interpretar una pieza musical, pasa lo mismo con la Navidad; dentro del marco preestablecido, hay espacio para la creatividad. Además, la festividad navideña quерqueña va evolucionando, como toda expresión tradicional viviente:

•el hecho principal fue sin lugar a dudas la ausencia del *Niño Rojas* en el 2006.

Este escenario con 3 comparsas se dio por falta de recursos económicos por parte de la persona que había “agarrado el cargo”. Se había dado la misma situación y por el mismo motivo en el 2005, donde no se presentó el *Alcalde*; hecho más grave aún, conociendo la importancia de este *varayok* y de su comparsa en la tradición; pero fue representado por el *Cultural*, sin mayores trastornos en el desarrollo de la fiesta.

El pueblo acepta entonces un incumplimiento en el caso de insolvencia económica, y la persona no será sancionada⁷⁹.

La ausencia de una comparsa tuvo un primer impacto sobre la duración de cada acontecimiento festivo, que se redujo en un 25 por ciento.

Un contexto con 3 entidades antagonistas además, no es típicamente andino.

Existen los mismos problemas en Ayacucho:

“En Andamarca solo hubo 3 grupos en la Fiesta del Agua del 2002, porque uno de los cargantes no pudo asumir los gastos.” (Arce, 2006: 84).

•los ensayos, que tradicionalmente comienzan el día 18, comenzaron el 20 en 2003, y el 23 en el 2006, es decir, un solo día de ensayo, seguido inmediatamente por la *Entrega* y la primera competencia en la noche del 23 al 24...

•en el 2003 cada categoría de bailarines, al finalizar su competencia, realizaba 4 bailes de *amistacharo*, interpretados por los cuatro arpistas al-

ternativamente; en el 2006 se realizó sólo un *amistacharo* por categoría, es decir, que a cada categoría de bailarines le tocaba respectivamente un solo arpista. Consecuencia: otra reducción de la duración de cada competencia por categorías;

•en el 2003 la competencia de *caballos* constó de media docena de *zapateos* y cuatro *amistacharos* colectivos para cada categoría de *caballos* (mayor, menor y vasallo); en el 2006 compitieron solamente los *caballos mayores*, realizando cada uno una *mudanza*, un *zapateo* y un *amistacharo* colectivo: reducción ulterior de la duración;

•en el 2003 los arpistas interpretaron doce piezas durante su competencia, mientras que en el 2006 solamente seis. El resultado fue una competencia reducida a la mitad de la duración respecto al 2003;

•en el 2006 abrieron la competencia principal del 25 de diciembre las *maizas*, las esposas de los *carguyoq* (los que están de cargo para la fiesta, es este caso *Alcalde*, *Alguacil* y el *mayordomo* del *Cultural*), con un cuarto de docena de *zapateos* cada una y un *amistacharo* colectivo;

•la reintroducción del quechua en la *Loa* durante la *Entrega* y la *Adoración* en el 2006;

•mientras que tradicionalmente el público siempre estaba sentado encima de bancas de madera comunitarias o en el piso, en el 2006 se trajeron sillas individuales de plástico del municipio, donde la gente pudo sentarse más cómodamente⁸⁰.

Finalmente, parecería que vamos hacia una disminución temporal de cada parte de la fiesta, que va concen-

⁷⁹Escuché comentarios como: “Si no hay, no hay...”

⁸⁰Sin embargo, escuché reclamaciones venidas del público: “Esto no es así...”

Ilustración 56:
Querco en la
lejanía (foto de
Vladimir Loayza).



trándose en momentos más cortos, pero tal vez de más intensidad (obviamente, si el *caballo* sabe que va a bailar solo un *zapateo*, dará el máximo durante su ejecución). Quizá los tiempos van cambiando, y la resistencia física de la gente, integrantes de la comparsa y público, ya no es la de antes. Seguramente, que los 5 días de ensayo previos que se llevaban a cabo tradicionalmente permitían también una adecuada preparación física al evento, sin mencionar la oportunidad de crear contactos sociales de todo tipo, y sobre todo darle tiempo al tiempo.

Si los bailarines y/o los arpistas llegan un día antes –sobre todo los de

la costa– pueden sufrir trastornos por el cambio de clima y la altura, y evidentemente su capacidad de resistencia física disminuye considerablemente.

Puede ser además, que la concepción del tiempo occidental, volcada hacia delante en una visión lineal y acelerada, se esté afirmando lentamente también en el mundo andino:

“La marca del inicio del milenio tiene nuevos paradigmas. Se habla de nueva racionalidad, en la que la noción del tiempo y del espacio han cambiado. Vivimos en un período caracterizado por una aceleración del tiempo inédita en la historia de la humanidad” (Vilcapoma, 2002: 27). ○

7 LA NAVIDAD DEL SURESTE DE HUANCAVELICA EN ICA

A partir de los años sesenta comenzó la migración masiva de la población andina de la parte sur de Huancavelica hacia la costa: conseguir buenos puestos de trabajo, perspectivas de acceso a la educación y formación profesional superior para sus hijos, en síntesis; tener una vida mejor; tales fueron las esperanzas de muchos emigrantes andinos. Efectivamente, en aquel entonces como hasta el día de hoy, la mayor parte de las familias querqueñas vivía de una agricultura de subsistencia que no permitía entrar a una red comercial de tipo económicamente rentable⁸¹. La costa ofrecía, o por lo menos parecía ofrecer oportunidades fuera de alcance en Querco.

En muchos casos las esperanzas de los emigrantes no han sido satisfechas: la mayoría de ellos trabaja en puestos humildes y mal pagados, la educación escolar en la costa no tiene el nivel esperado, la necesidad de conseguir dinero diariamente para sobrevivir –necesidad inexistente en Querco– crea una presión económica feroz. Sin embargo, los querqueños residentes en Ica se han integrado a la vida costeña y más particularmente a la de esta ciudad. No olvidemos que geográficamente, Ica es la ciudad costeña más accesible desde Querco:

es por eso que la gran mayoría de los querqueños se ha instalado en esa importante capital departamental, por ser la más cercana a su pueblo de origen. Y Querco tampoco está tan lejos cuando se quiere volver al pueblo... Unos cuantos querqueños han seguido el camino hasta Lima y unos pocos residen desde hace dos décadas en Estados Unidos y Europa.

La emigración hacia la ciudad de Ica ha traído como importante consecuencia la rápida pérdida del quechua como idioma materno, esto en apenas una generación: mientras que los residentes que nacieron y crecieron en Querco y que viven actualmente en Ica saben hablar todavía su idioma. La generación querqueña nacida en la costa a partir de los años setenta no lo habla. Este fenómeno es por un lado comprensible, si pensamos que, para tratar de proteger a sus hijos del inevitable racismo costeño⁸² hacia los “serranos” y favorecer una improbable integración a la vida costeña, los residentes querqueños (como todo emigrante andino en la costa) no han hablado quechua con ellos.

Si con el quechua se ha perdido un importante punto de referencia cultural y de identidad, los querqueños y todos los residentes originarios de la región sureste de Huaytará han seguido practicando en la costa costumbres y tradiciones, como es el caso de la costumbre navideña. Esta tradición se celebra en Ica regularmente y sin falta el 18 de diciembre, una semana antes de la fecha navideña querqueña, pero pese a todo correspondiente al comienzo de los ensa-

⁸¹ Este es uno de los grandes dilemas del campesinado andino. Ver al respecto Mazurek, 2002.

⁸² El mismo J.M. Arguedas hace referencia en su autobiografía (fragmento oral publicado en un cd por la *Escuela Nacional Superior de Folklore*) a la acogida poco calurosa que le reservaron en los años 1920 los iqueños a su llegada de la sierra. Si la situación es algo diferente hoy día, no lo era en los años 1960-70.

yos en el pueblo de origen: ya que no todos pueden volver al pueblo para la fiesta, ésta se va a llevar a cabo en el nuevo ambiente geográfico, pese a importantes diferencias climáticas, sociales y de sentido del ritual. Ambiente ahora conocido, y para la nueva generación, que se define a menudo iqueña, como el lugar donde se desarrolló toda su vida.

Muchos residentes querqueños valoran a tal punto el arte del zapateo, que lo han enseñado a sus hijos: hay hoy en día unas cuantas y unos cuantos jóvenes iqueños de origen querqueño menores de veinte años que practican el *zapateo* navideño con el más extraordinario esmero.

También en Lima la tradición navideña sigue viva a través de las generaciones: (la fiesta se festeja en la capital a principio de enero en el Cono Sur, en Villa El Salvador); y encontramos hoy en día jóvenes limeños con muy lejanos orígenes de la parte sur-este de la provincia de Huaytará que practican todavía el *zapateo* de sus tatarabuelos.

De la versión andina de la fiesta, encontramos en Ica:

- los ensayos previos;
- algunas coreografías de grupo y una versión muy reducida de los *versos* cantados;
- las *mudanzas* o *pruebas*;
- todos los *zapateos*.

Los ensayos se llevan a cabo en privado, en casa de un habitante originario de la región investigada, que según el principio rotativo de los cargos se compromete año tras año a organizarlos. Se trata, como es costumbre en las funciones de cargo, de un esfuerzo económico no indiferente, ya que el público, al cual se ofrece co-

mida y bebida, se presenta muy numeroso en el patio de la casa humilde, pero acogedora, situada mayormente en zonas alejadas del centro de la ciudad; en los antes llamados “pueblos jóvenes”, donde vive la mayoría de los habitantes de origen “serrano”.

Obviamente, que el evento mismo, en este caso sólo una genérica “Navidad” o *competencia*, se desarrolla en un solo día en un coliseo (ensayo aparte) o un estadio de la ciudad delante de un nutrido público. La diferencia tal vez más determinante entre la fiesta llevada a cabo en la sierra y en Ica es la presencia de un jurado que va a elegir al ganador al final de la competencia. Se produce el mismo fenómeno con la *Danza de las Tijeras* en Lima, hasta con consecuencias en el mismo pueblo de origen de la danza:

“Este cambio de valores será más perceptible en los concursos organizados en la capital, en los que un jurado premia a los ganadores con diplomas o trofeos. Esta práctica será también adoptada en algunas fiestas patronales andinas (Morcolla)” (Arce, 2006: 40).

o en el contexto de los concursos de *sikuris* y *sikumoreños* puneños:

“...las competencias urbanas son similares a las competiciones musicales entre comunidades durante las fiestas andinas; sin embargo, en la mayoría de los aspectos, el contexto difiere. En las competencias urbanas, las decisiones del juez – y no el consenso de la comunidad – son terminantes” (Turino, 1993:225).

Otra discrepancia importante reside en el hecho que la competencia se lleve a cabo entre diferentes pue-

blos de la región: Laramarca contra Querco, Ocoyo contra Ocobamba, etc., y no en el marco del mismo pueblo como es el caso de Querco y de todos los pueblos vecinos.

Estos dos hechos alteran profundamente la función de *tinku* que he puesto en evidencia en el análisis de la fiesta querqueña, ya que difícilmente se puede hablar de recrear un equilibrio artificialmente perdido en presencia de un incontestable ganador que sobresale respecto a los demás; y de una competencia entre pueblos que se encuentran geográficamente muy lejos del lugar donde se lleva a cabo el acontecimiento: la función ritual desaparece para dar espacio al espectáculo, al evento sí social, pero no ritual; muchos residentes no se pierden ninguna Navidad en Ica.

Además las 'barras' son mucho más activas en Ica que en Querco (véase el clip de la Navidad 1997 y 2005 en Ica en el DVD adjunto), cada uno apoyando a su pueblo, lo que convierte la celebración en una competencia entre pueblos, con una ligera connotación deportiva.

Una parte coreográfica nueva; inexistente en Querco creada en la ciudad destinada a introducir esta versión de la Navidad cada vez más pensada para un público (no pagante) es la *presentación*, muy diferente a la *Entrega* de la sierra: se trata de una coreografía inicial, mayormente muy bien ensayada, con pasos y paradas perfectamente coordinados, con la cual la comparsa saluda al público.

Otro elemento ajeno a la fiesta serrana es la presencia en Ica de un animador que comenta los varios momentos del evento, por supuesto a través de un micrófono, necesario a causa de la amplitud del lugar y el ruido producido por el público. Esta

amplificación, generalmente a un volumen exageradamente alto, también es usada para el arpa, y distorsiona a menudo su sonido.

En Ica, el rol del *caballo* es puramente decorativo, ya que disminuyen la mayoría de sus importantísimas funciones de coordinación y comunicación, indispensables en el marco de la fiesta en la sierra: aquí se limitará a ser chistoso y gracioso, y a entretener al público. Cabe también mencionar un aspecto importante, que evoca una cierta dramatización, presente en el evento en Querco, con los caballos como 'actores' principales, aspecto que desaparece en Ica.

Pensemos en todas las acciones realizadas durante la fiesta en la sierra donde "se hace como si...":

- se festeja supuestamente la Navidad católica y todos insisten constantemente sobre este hecho hablando del *Niño*, pero el acontecimiento central es la *competencia*, que nada tiene que ver con una concepción cristiana occidental de la Navidad: se hace como si se festejara la Navidad, pero en realidad se festeja otra cosa;

- se hace como si no hubiera ganador en la *competencia*;

- el día de *Pascuas*, se evalúa el valor de la mesa puesta de manera fantasmiosa, como si fuera un cálculo preciso correspondiente a un gasto real.

En el 2006, se atribuyó un gasto de 4000 soles para el *Alcalde*, y de 3000 para el *Alguacil*. Sin embargo el valor de las dos mesas era vistosamente el mismo. Es posible que, atribuyendo artificialmente al *Alcalde* una superioridad económica, se haya querido equilibrar la evidente supremacía del *Alguacil* durante la competencia, que gracias a una nutrida ayuda en dinero del extranjero, pudo

contratar a varios bailarines (semi)-profesionales venidos de Ica y hasta de Lima;

•siempre el día de *Pascuas*, los *caballos* hacen como si fueran toros y estuvieran arando y sembrando.

Recordemos que esta tarea ha sido encargada por el pueblo a los *caballos* desde tiempos inmemoriales⁸³: al parecer, según esta información, se trata entonces de un auténtico ritual, y no de una actuación artificial; los *caballos* no están participando como actores que hayan aprendido su rol, sólo cumplen simplemente su función preestablecida en el marco del ritual.

Ya he mencionado los roles bien determinados y rígidos que cada integrante tiene que cumplir dentro del marco de la comparsa.

Si el arpista y los bailarines de alguna manera 'son ellos mismos' y desempeñan su función de manera evidente para el espectador, de acuerdo a su capacidad artística intrínseca, los *caballos* representan el aspecto más tangible de una aparente dramatización (que se evidencia con la aplicación del ritual), con su voz impostada, su vestimenta (verdadero disfraz) y su forma de actuar tan afectada... comportamiento que, aun teniendo también un significado evidente; también tiene que ser interpretado por el espectador y el mundo exterior a causa de su sentido oculto.

El público, aun conociendo perfectamente el desarrollo de todo el evento, sigue muy atentamente cada parte y cada acontecimiento de la fiesta, y reinterpreta año tras año el proceder y los mensajes elaborados por los *caballos*.

⁸³Comunicación personal de don Basilio Escalante Quispe.

Evidentemente hay comportamientos, acciones, hechos e ideas que no pueden ser expresadas directamente, sino a través de una representación, pasando por el filtro de la actuación de los *caballos*, ésta utilizada como mensaje cifrado re-interpretable: otro aspecto de la función de mediadores de los *caballos* y del rol fundamental que desempeñan en la comunicación a lo largo de toda la fiesta en la sierra. El hecho que esta 'actuación' de los *caballos* disminuya casi completamente en Ica, sería una prueba más que junto a ella desaparece o se modifica fuertemente el ritual.

Indudablemente, a través de los años, la realización de la fiesta en Ica bajo forma de espectáculo ha ido tomando importancia, y está influenciando a las fiestas llevadas a cabo en la sierra: los residentes querqueños en Ica y sus hijos están cada vez más integrados a la vida costeña, y por su creciente potencial económico y social, cobran más importancia en sus pueblos de origen. La constante mejora de las vías de comunicación entre Querco e Ica también ha impulsado intercambios e influencias.

Si se puede considerar como un hecho muy dinámico para la supervivencia de la tradición la interpretación del *zapateo* por parte de jóvenes iqueños originarios de Querco y de su región, por otro lado, constatamos que hay una lenta estandarización y profesionalización del baile que se lleva a cabo principalmente en Ica; las partes interpretadas y mayormente cultivadas por los iqueños son las *mudanzas* y el *zapateo*, es decir, las partes con el mayor impacto visual, más virtuosas e impresionantes⁸⁴.

⁸⁴Esta evolución está ya en una fase posterior en Lima, con las Danza de tijeras: "La danza tendrá que adaptarse al lugar y al tiempo limitado del escenario:

Es también por este motivo que la costumbre de los *versos* (parte cantada de la *Adoración*) se va lentamente perdiendo; tratándose del canto tradicional andino: en el registro femenino agudo, a parte de no ser espectacular, éste es rechazado por la estética costeña; esta parte de la costumbre es interpretada, lo he dicho, de una forma muy reducida en Ica, y con melodías y textos a menudo no originarios de la región de Querco. Como consecuencia, algunas jóvenes bailarinas, acostumbradas al desarrollo del evento en Ica, ya no quieren cantar cuando participan a la fiesta en la sierra, respondiendo a veces hasta desagradablemente a las cantantes querqueñas que les piden acompañarlas en la realización de los *versos*.

Paralelamente al baile, observamos en Ica el mismo proceso de codificación y estandarización de la interpretación del arpa⁸⁵: los ancianos querqueños critican la forma de tocar de los jóvenes arpistas provenientes de la costa, que califican de no tradicional; solo algunos arpistas formados en la sierra serían los representantes del verdadero estilo navideño. Esta profesionalización de arpistas y bailarines también influye en el desarrollo global de la fiesta en Querco: por un lado, supuestamente los integrantes de la comparsa son profesionales, *ya no necesitan ensayar*⁸⁶ ...idea tal vez no correspondiente totalmente a la realidad, puesto que en las coreografías de grupo cada uno

[...] presentación sólo de las partes más espectaculares..." (Arce, 2006: 40).

⁸⁵Seguramente que las grabaciones que se encuentran en las ciudades de la costa desempeñan un papel en esta tendencia general actual: "Numerosos violinistas han escogido estas grabaciones para aprender, en lugar de estudiar junto a un Maestro experimentado. El resultado de esta situación es que hay muy pocos músicos con estilo propio" (Arce, 2006: 53).

⁸⁶Palabras de una querqueña.

necesita conocer su rol, que varía según el número de integrantes de la comparsa y la función del bailarín dentro de ella. El resultado es el ensayo reducido a uno, máximo dos días; una mediocre interpretación de la *Adoración* (parte donde se presentan las coreografías de grupo) y una ejecución cada vez más brillante de *mu-danzas* y *zapateo*.

Por otro lado, si antes los ensayos servían para seleccionar a los bailarines que se iban presentando voluntariamente (u ofrecidos por algún conocido, amigo o familiar según el principio de reciprocidad o *ayni*⁸⁷), ahora los bailarines son en su mayoría contratados⁸⁸ y generan así gastos muy fuertes. Se trata de disminuir los gastos de estadía al mínimo reduciendo los días de ensayo.

En los videos de la costumbre navideña del sur de Huaytará, realizados en la ciudad de Ica (DVD *Comparsa navideña 6 estrellas del sur de Huaytará – Costumbres navideñas en el sur de Huaytará*) o en los pueblos de origen hecho por jóvenes que radican actualmente en su mayoría en Ica (Video CD *Llegó la Navidad de Huancavelica – Agrupación Los Hijos del Sur de Huancavelica*), aparecen también elementos donde se perciben las influencias citadinas, y hasta de la corriente cuzqueña-urbana *neo-india* (Molinié, 2006): por ejemplo un guiador antes de comenzar las pruebas, saluda a los cuatro *suyos* (los cuatro puntos cardinales) desparrramando alcohol al suelo en honor a la *Pachamama*, ritual que no he visto realizar en la actualidad en Querco

⁸⁷Comunicación personal de don Juan Basilio Escalante Quispe.

⁸⁸Se trata justamente de bailarines provenientes de la costa que, aun de origen querqueño, son considerados por los habitantes como elementos, por lo menos parcialmente, ajenos al pueblo.

en el contexto de la competencia; esta información ha sido además confirmada por los habitantes. Considerando el potencial de divulgación de los videos (estos se encuentran también en *YouTube* desde hace algunos meses), y –lo repito– la ausencia de turistas en la zona donde se lleva a cabo la fiesta; se corre el peligro de difundir a gran escala una versión algo distorsionada de la costumbre navideña.

La Navidad querqueña sigue viéndose en Ica, en un canal paralelo pero fecundo, entreverando elementos andinos (aspectos ligados al sistema

de los cargos, costumbre del *zapateo*) y costeños: lenta transformación de la costumbre en espectáculo, privilegiando su aspecto sensacional, inclusión de un animador y de un jurado. Considerando la facultad de adaptación del pueblo andino, y su facilidad en incorporar nuevos elementos a sus costumbres, no sorprende que la mayoría de los querqueños viva estas transformaciones e innovaciones con una tranquilidad desconcertante para el observador occidental, que desearía preservar la costumbre tal como la conoció. ○

8 CONCLUSIONES

Se encuentran en Quерco los elementos históricos, de cosmología y sincretismo siguientes, integrados en el sistema de pensamiento andino:

ción de las responsabilidades entre los cinco *varayoks*, son todos elementos que tienden a un equilibrio constantemente renovado en el ejercicio del poder.

La fiesta de la Navidad está organizada según rígidas reglas que crean un sólido marco dentro del cual hay

HISTORIA		
Quерco (presente)	Andes (pasado y presente)	Comentario
Navidad.	<i>Qhapac Raymi</i> .	*coincidencia temporal (solsticio de verano - momento considerado de "transición" que requiere rituales especiales/celebración cristiana); *“castigo” corporal (látigo) (elemento del <i>warachikuy</i>); *interpretación del <i>haylli</i> ; *las comparsas comunales no tienen representación física del <i>Niño</i> : ¿por qué?
Competencia.	<i>Tinku</i> .	*la función del ritual parece ser la misma (no hay ganadores oficiales): volver a equilibrar dos partes complementarias; *matices cristianos en la Navidad.
Comparsas navideñas. <i>Alcalde/Alguacil</i> . Sistema político. <i>Comunidad/Municipio</i> .	Bipolarismo. Complementariedad. <i>hanan/hurin</i> .	*la cosmovisión andina sigue influyendo en el pensamiento actual, que busca el equilibrio entre fuerzas opuestas; *en la música, esta complementariedad parece ausente (arpa sin violín), ¿por qué?
Bailarines navideños.	Danzantes de tijeras.	*pruebas físicas (incluyendo látigo); *ir hasta los límites de la resistencia física; esto vale no sólo para los bailarines, sino también para el público.
Caballo.	Wiraqu (Ayacucho). Ukuku (Cuzco). Kusillu (aymara).	*mediador.
MESTIZAJE/SINCRETISMO		
Quерco (cultura autóctona)	Occidente (cultura importada)	Comentario
Quechua.	Castellano.	Conviven, sin embargo, a causa de los movimientos migratorios, el quechua se va perdiendo. Conviven para crear una música original.
Música: técnica de interpretación del arpa, pensamiento musical fundamental binario, ritmo basado en micro-anticipaciones.	Música: villancicos, armonía tonal, pensamiento musical ternario (de la Edad Media y Renacimiento).	
Niño sin representación física. <i>Alcalde/Alguacil</i> .	Niños de porcelana. <i>Niño Rojas/Cultural</i> .	La aparición de 2 nuevas comparsas en la década del '50 parece haber acentuado parcialmente el mestizaje de la fiesta.
Religión andina.	Cristianismo.	La religión andina parece quedar subterránea: no se menciona.

En el sistema socio-político de Quерco, al igual que en la Navidad, observamos una cierta jerarquía y un evidente intento de ordenación de roles y eventos. La organización política dual del pueblo, el sistema de los cargos plenamente vigente, la reparti-

poco espacio para la creatividad o la expresión individual.

Si cada arpista y cada bailarín desea comprensiblemente ser más hábil, el “mejor”, y de alguna manera sobresalir respecto a los demás, la estructura del evento lo impide, ya que

Cuadro 13:
Elementos
históricos,
cosmológicos y
sincreticos.

cada actor de la fiesta tiene un rol predeterminado para cumplir dentro de ella: individualmente tiene escasa influencia, pero dentro de la *comparsa* donde también está sometido a una jerarquía rigurosa así como en el conjunto de la fiesta; es un elemento indispensable. Como lo es también para lograr la integración de la comunidad, que sale indudablemente reforzada de la celebración de la costumbre. Lo individual tiene que dejarle paso a lo colectivo.

En la organización musical del evento he encontrado también rasgos de jerarquía o repartición de parámetros musicales como el ritmo, los registros o el modo: durante la *competencia*, paralelamente a la creciente dificultad en la realización de la mudanzas, existe en la ejecución de los *zapateos* un '*crescendo*' rítmico con alternancias entre compases binarios y ternarios; todas las piezas (a parte la *Huanca navideña*) están interpretadas dentro de un mismo registro (ámbito de las alturas) que confiere a estas su cohesión.

La función de conclusión como momento privilegiado dada al modo menor (*Pascuas*) muestra la preferencia del hombre andino por su antigua expresión melódica pentatónica y fundamentalmente modal.

No obstante, por motivos históricos, el sincretismo inherente a la región andina⁸⁹ ha tenido enormes influencias sobre la música ejecutada durante la Navidad en Querco, partiendo por la misma arpa, cuya técnica tiene raíces tanto en la ejecución barroca occidental como en la música precolombina, pasando por la

⁸⁹Romero (2004:40), a propósito del valle del Mantaro, sintetiza perfectamente este fenómeno de presencia, alternancia perpetua y convivencia de las dos culturas.

adopción de los ritmos ternarios y terminando por el uso del modo mayor⁹⁰ como principal adquisición del parámetro musical europeo por excelencia, la armonía.

A pesar de la inmigración hacia las ciudades y la costa, a pesar de la modernidad que avanza con pasos cada vez más rápidos, la costumbre navideña sigue muy dinámica en Querco.

No sólo los habitantes del pueblo, sino también los querqueños residentes en Ica, Lima o en el extranjero siguen sintiéndose de alguna forma responsables del buen desarrollo de la fiesta:

•los residentes en Ica enseñan el arte del *zapateo* a sus hijos y nietos⁹¹, y realizan cada año la costumbre navideña en Ica, practicando paralelamente costumbres típicamente andinas como el *tomar el cargo*, sea a nivel de la organización de los ensayos en Ica que a nivel comunal en Querco. A pesar de la distancia geográfica y a veces social, muchos quieren seguir siendo comuneros de Querco, cumplir con las responsabilidades ligadas a este estatus y gozar del prestigio correspondiente: asumir el cargo de *varayok* por ejemplo, y así seguir participando activamente en la vida del pueblo. Sin embargo, algunos poblanos consideran los conocimientos de la vida del pueblo de estos querqueños de primera o segunda generación residentes en Ica como insuficientes como para cumplir co-

⁹⁰Cámara de Landa pone también en evidencia la convivencia, en el carnaval de Humahuaca, entre el sistema pentatónico [andino] y tonal europeo (Cámara de Landa, 2006:91, 208).

⁹¹Estos jóvenes están además tratando, tal vez de una manera algo artificial, de reintegrar el quechua en la *loa* (ver párrafo 6.5), saludo de los bailarines al *Niño*, que en los años anteriores siempre se ha realizado en castellano.

rrectamente con las obligaciones ligadas al sistema de los cargos...

- los que residen en Lima, aunque tal vez más a la distancia, tienen una actitud parecida: el cordón umbilical entre ellos y Querco no se ha cortado del todo⁹²;

- en cuanto a los pocos querqueños que han emigrado a EE.UU. y a Europa, apoyan por lo menos materialmente, a menudo con envíos de material o de dinero a los organizadores de las diferentes comparsas: se puede tratar de ex “culturinos” (miembros del Club Cultural Querco), de personas ligadas de alguna manera al *Niño Rojas* o simplemente de familiares de comuneros que están de cargo ese año en Querco.

Se puede entonces afirmar que el emigrante querqueño quiere seguir siendo actor y no sólo espectador de la costumbre navideña... no obstante, el querqueño que vive en el pueblo acoge al emigrante y a sus hijos crecidos en Ica con sentimientos contradictorios, no sabiendo si considerarlo como uno de los suyos o un elemento ya ajeno.

Es entonces legítimo preguntarse si no hay una desvinculación latente del contenido cosmológico, ritual, social y tal vez musical de la fiesta con la realidad actual, bajo la influencia de los factores siguientes:

- la situación económica desastrosa en la cual tiene que vivir la mayoría de la población peruana y andina: para poder sacar algún beneficio de tipo económico, se puede llegar fácilmente a tergiversar el sentido pro-

⁹²Recordamos que muchas querqueñas/os emigrados a Lima en las décadas del '70-'80 tenían como (casi) único deseo poder regresar al pueblo una vez al año... Cosa que a menudo no era posible por falta de medios económicos (comunicación personal de mi esposa).

fundo de la tradición, volviéndola mera atracción turística. Paralelamente, lo hemos visto, la insolvencia económica altera la realización de la costumbre;

- los procesos de modernización tecnológica⁹³ particularmente virulentos de las últimas décadas, el desarrollo entendido como progreso⁹⁴, el intento occidental de uniformar las sociedades del planeta a través de estándares económicos, artísticos y culturales, las consecuencias de la guerra civil peruana⁹⁵ de los años 80-90. Hemos visto como la técnica del *zapateo* y del arpa es cada vez más “perfecta” y tiende al virtuosismo, según estándares no andinos. Por otra parte, la concepción del tiempo parece también alterarse bajo la influencia occidental;

- la inmigración a las ciudades de la costa en –parte consecuencia de la guerra civil–: un 50 por ciento de los participantes activos (integrantes de la comparsa) y pasivos (público) a la fiesta navideña en Querco vive el resto del año en Ica.

Las señales de tal desvinculación están a la vista:

- están desapareciendo las piezas musicales más antiguas y consideradas por los ancianos de Querco, como

⁹³Pensemos que donde haya una línea telefónica, sea por cable, sea satelital, llega el Internet con su información global, y no solo ella: en Huaytará, capital de la provincia de Huancavelica a la cual pertenece Querco, a las 10 de la noche las calles están vacías, pero las cabinas Internet están llenas, mayormente de jóvenes jugando juegos (violentos) en línea.

⁹⁴“La idea occidental de ‘progreso’ en el sentido de avance diacrónico hacia lo mejor, superior y más desarrollado choca fundamentalmente con la concepción cíclica andina de ‘regreso’ (*kutiy*) a un estado más perfecto y ordenado” (Estermann, 2004:10).

⁹⁵El enfrentamiento entre los guerrilleros de Sendero Luminoso y el ejército peruano, que produjo la mayoría de víctimas en la población indígena andina, puede ser calificado según mi punto de vista de guerra civil.

más legítimas como *Tamboreado*, *Escobillado*, *Jispi llajta*, *Pata llajta*, y el repertorio se renueva con piezas más “modernas”;

- en algunos momentos de la fiesta los mismos integrantes de la comparsa no están seguros de “lo que hay que hacer”; pocos en el público pueden ayudar; también a causa de la ausencia de personas clave como el gobernador, algún representante de la alcaldía municipal y juzgado de paz; cuya presencia sería obligatoria;

- los bailarines venidos de la costa traen mayormente más técnica y perfección artística, pero quedan a menudo al margen de aspectos más rituales como es el canto de los versos típicamente andino y no espectacular;

- los arpistas venidos de Ica, acostumbrados a tocar con amplificación en la costa, traen frecuentemente arpas con pre-amplificadores instalados: el metal montado en el arpa y los cables correspondientes modifican el sonido acústico del instrumento. Además, ellos a pesar de ser tal vez

técnicamente más preparados, le dan un toque algo diferente, quizás más “cuadrado” y menos andino, a las músicas navideñas.

Cabe mencionar también, la influencia cada vez más fuerte del fenómeno del *huayno* con arpa limeño con las ‘estrellas’ Dina Páucar, Sonia Morales, etc., y la nueva generación de jóvenes que sigue los pasos de estas exponentes celeberrimas, donde también han aparecido nuevos instrumentos adaptados a las necesidades de este género musical urbano –inconcebible sin sistema de amplificación–, que son ahora adoptados en todo el Perú incluyendo la parte andina, cuna de la interpretación del arpa: observar en la foto siguiente (comparsa navideña de Laramarca, pueblo vecino de Quercu, 2007) el arpa con su caja de resonancia, cuyas grandes dimensiones son la característica fundamental del arpa peruana tradicional, que se ha estrechado enormemente, y la ya mencionada electrificación del instrumento en su parte inferior:

Ilustración 57:
Comparsa
navideña de
Laramarca 2007
(foto: Vladimir
Loayza).



•la ayuda financiera de los residentes en el extranjero, aunque aliviando la carga económica a la cual está sometido el *varajok*, termina alterando el rostro de la fiesta y sus equilibrios.

El *varayok* o el *mayordomo* con esa capacidad económica reforzada, va a contratar los bailarines y artistas más costosos y de prestigio, justamente los que viven en Ica y en Lima, lo que aumenta la presencia “costeña” en la fiesta con los pro y los contra ya mencionados. Esto va a acrecentar de forma desproporcionada las diferencias entre una comparsa y las demás, entre la mesa de *Pascuas* del *Alcalde* y del *Alguacil*, afectando de manera importante la vigencia del principio andino de complementariedad y los equilibrios ligados a ello;

•una cierta simplificación en el desarrollo de la fiesta, que se concentra cada vez más en algunos eventos o aspectos, y descuida otros; una reducción del tiempo pasado en el “*campo de juego*” con la eliminación de la participación de integrantes de la *comparsa* a algunas danzas o sus repeticiones, antes consideradas como indispensables;

•los elementos vinculados a la cosmovisión dual andina presentados en el párrafo 3.3 son huellas fragmentarias, provenientes de un antiguo sistema cosmológico de mucha más grande envergadura, pero todavía vigente: hay que seguir estas huellas con mucha atención para no perderse...

Sin embargo, admitiendo que no tengo respuestas a preguntas como ¿por qué el uso de la sola arpa en la costumbre navideña?, ¿por qué la ausencia de representaciones del *Niño* en las comparsas comunales del

Alcalde y del *Alguacil*? Y teniendo en cuenta la desvinculación latente mencionada anteriormente, la fiesta (sea en Quercu o en Ica), con sus matices correspondientes sigue dando una impresión de gran cohesión, unidad y autenticidad.

A pesar de múltiples influencias visibles y escondidas, de la actual aceleración del tiempo y de la historia, de la reducción del espacio (mayor rapidez en los desplazamientos), la fiesta navideña sigue íntegra y evoluciona al compás de todas las transformaciones en curso en diferentes campos, como el económico, el social, el artístico y el tecnológico. Como un organismo viviente, se adapta a la realidad que la rodea de manera flexible y sin traicionarse a sí misma, en lugar de oponerle resistencia.

Este fenómeno es todavía posible gracias a la ausencia en la región de elementos artificiales como:

•organizaciones políticas o culturales, agrupaciones o personas que quisieran, como se da en el Cuzco o en las altas esferas del poder político, reinventar Historia, tradiciones, rituales y hasta música para crearse una identidad a la medida (ver Molinié, 2006);

•circuitos turísticos⁹⁶ o turístico (seudo) místico-ritual *new-age* en la región, que distorsionarían valores, expresiones, costumbres, actitudes y hasta lugares a cambio de beneficios económicos: despojando al *runa* habitante de la región andina de uno de sus pocos bienes, la energía; pues de ésta son ávidos los turistas místicos (Íd.,: 287).

⁹⁶Nótese como en Humahuaca ya existe un carnaval ‘íntimo’ y uno ‘turístico’ (Cámara de Landa, 2006:45-46); “*El progresivo aumento del turismo está modificando algunas características de los festejos de carnaval...*” (Cámara de Landa, 2006:242).



Ilustración 58:
Caballos del Niño
Rojas 2003
saludando en
Noche Buena.

Esto no quiere decir que la región de Querco tenga que quedar en su condición de pobreza histórica para seguir auténtica y protegerse de semejantes agresiones, sino que, en la situación actual, puede seguir gozando de su estatus 'interactivo' y evolucionar, absorbiendo como lo ha hecho desde hace 500 años, elementos de índoles y orígenes muy diferentes, tal vez violentos como la modernización

en curso, pero genuinos (no artificiales como los arriba mencionados) del mundo externo cercano y lejano, que no alteren a las costumbres y a la fiesta navideña en su esencia.

Cuánto tiempo esta 'evolución estable' o 'equilibrio cambiante' seguirá vigente, juntamente a una cierta integridad y autenticidad; depende de muchos factores previsibles e imprevisibles. ○

TRANSCRIPCIONES

Transcripción I/I.

Adoración

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Arpa

The musical score is written for arpa (harp) and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The first system is labeled 'Introducción'. The music features a mix of chords and melodic lines, with some systems showing more complex textures like triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Transcripción 1/2.

Adoración

2

The musical score for "Adoración" is presented in six systems. Each system contains a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings (1, 2) and first/second endings are indicated throughout the piece.

■ La segunda contradanza (música de mudanza, tipo pasacalle), presenta una gran riqueza armónica; ya que las frases tienen cantidades de acentos irregulares, he optado por la escri-

tura libre mencionada anteriormente, que agrupa los acentos o tiempos por frases, elementos musicales o armonías:

Transcripción 2/I.

Contradanza

Navidad de Quercó, Huancavelica

Arpa

Introducción

Tema V I III V6/4 I V6/4 I V6/4 I b6/4

A B A C D

etc.

V b6 III

C D E D

I b6/4 I II (V6/4) II (V6/4) II b6/4

E B D C D C

IV VII6

E A F

II b6/4 V6/4 I V I V I b6/4

Transcripción 2/2.

Conradanza

The musical score for 'Conradanza' is presented in two systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score includes the following elements:

- System 1 (Measures 1-16):** Chord labels D and C' are placed above the piano staff. Figured bass notation below the bass staff includes I, b6/4, I, and VI.
- System 2 (Measures 17-32):** Chord labels C, E', and A are placed above the piano staff. Figured bass notation below the bass staff includes IV, V, VI, VII, I, and b6/4.
- System 3 (Measures 33-40):** Chord labels A, C', D, A, and C are placed above the piano staff. Figured bass notation below the bass staff includes IV, I, b6/4, and I.
- System 4 (Measures 41-48):** Chord labels E and C are placed above the piano staff. Figured bass notation below the bass staff includes V, I, V, I, b6/4, I, V, I, and b6/4.
- System 5 (Measures 49-56):** Chord labels F and 'Conclusión o coda' are placed above the piano staff. Figured bass notation below the bass staff includes I, b6, VIIb6, I, b6/4, I, Vb/4, I, Vb/4, and I.

Transcripción 3.

Sapito

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Arpa (2/4)

Tema

Conclusión o coda

Transcripción 4.

Janrajustancha

Trad. Querco, Huancavelica

Introducción

Arpa



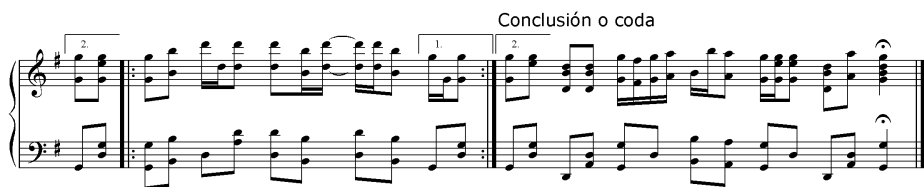
Tema, primera parte



Tema, segunda parte



Conclusión o coda



Transcripción 5.

Huancasanquina

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Arpa

Tema, primera parte

Tema, segunda parte

Conclusión o coda

Transcripción 6.

Tableo menor

Trad. Querco, Huancavelica

Arpa

Introducción

Tema, primera parte

Tema, segunda parte

Conclusión o coda

Transcripción 7.

Tacón de palo

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Zapateo

Arpa

tema

este ritmo tiende a

Conclusión o coda

■ Presento cuatro versiones de *Papa Noel*, en las interpretaciones de Juvenal Jáuregui (Querco), Diego Cuadros (Ica-Querco), Orlando Poma (Palmar), Nelson Medrano (Córdova).

La introducción y la conclusión son estándar (Juvenal Jáuregui).

Observar:

Transcripción 8/I.

• la diversidad en la realización de

Papá Noel

Trad. Querco, Huancavelica
versión: Juvenal Jáuregui

Introducción

(♩ = ♩)

Arpa

Tema

etc.

Conclusión o coda

(♩ = ♩)

la melodía, y la manera de ornamen-
tarla

- las diferentes armonizaciones
- los distintos esquemas formales

Transcripción 8/2.

Papá Noel

Trad. Quерco, Huancavelica
versión: Diego Cuadros

Arpa

Transcripción 8/3.

Papá Noel

Trad. Quercó, Huancavelica
versión: Orlando Poma

Arpa

The first system of musical notation for 'Papá Noel' is written for arpa. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef staff provides a simple accompaniment with quarter notes G3, A3, B3, and C4.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef staff features a series of chords, with a '3' marking above the first measure. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp.

The third system of musical notation continues the piece. The treble clef staff features a series of chords, with a '3' marking above the first measure. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp.

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble clef staff features a series of chords, with a '2' marking above the first measure. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The treble clef staff features a series of chords, with a '2' marking above the first measure. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp.

Transcripción 8/4.

Papá Noel

Trad. Quерco, Huancavelica
versión: Nelson Medrano

Arpa

The musical score for 'Papá Noel' is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (G major). The second system features a triplet of eighth notes in the bass line. The third system includes a first ending bracket. The fourth system concludes with a double bar line and a final chord. The word 'Arpa' is written to the left of the first system.

Transcripción 9.

Negrito

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Arpa

Primera parte

Segunda parte

Conclusión o coda

Transcripción 10.

Pantachi

Trad. Quercó, Huancavelica

Arpa

Introducción

Tema

este ritmo tiende a 

Conclusión o coda



Transcripción II.

Medianía mayor

Trad. Quercó, Huancavelica

Arpa

Introducción

Tema

Conclusión o coda

Transcripción 12.

Castigo

Trad. Quercó, Huancavelica

Arpa

Introducción

Tema

Conclusión o coda

Transcripción 13.

Cascabelillo mayor

Trad. Quercó, Huancavelica

♩ = 100

Zapateo

Arpa

(2/4)

Introducción

Tema, primera parte

Tema, segunda parte

conclusión o coda

The musical score is written for two parts: Zapateo (top staff) and Arpa (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into four sections: 1. Introducción (Introduction), 2. Tema, primera parte (Main theme, first part), 3. Tema, segunda parte (Main theme, second part), and 4. conclusión o coda (Conclusion or coda). The Arpa part is marked with a 2/4 time signature and includes glissando markings. The Zapateo part consists of rhythmic patterns. The score is enclosed in a rectangular frame.

Transcripción 14.

Pascuas

Trad. Quercó, Huancavelica

Introducción

Arpa

Tema

Conclusión o coda

AGRADECIMIENTOS

ESTA investigación se basa en cuatro estadías del autor en San Francisco de Querco y en el anexo de Quichua en julio 1995, mayo 2002, diciembre 2003 y 2006; en la audiencia de la Navidad realizada en Ica en diciembre 1997

(competencia) y en diciembre 2006 (ensayos); en entrevistas realizadas en Ica en noviembre 2003 y diciembre 2006 con residentes querqueños; en 4 horas de material audiovisual de la Navidad 2004 en Querco (puesto a disposición por Ramiro Cuadros Huachua) y 2 horas de material audiovisual de la Navidad 2005 en Ica (puesto a disposición por Eloy Cuadros Huachua). ○

Agradezco infinitamente por las informaciones a los entrevistados:

Cuadros Huachua, Eloy, 36 años (arpista en Navidades anteriores y en el 2005)
Cuadros Huachua, Pascual, 47 años (regidor municipal 1999-2002, <i>Alguacil</i> 2006)
Cuadros Huachua, Ramiro, 25 años (arpista en Navidades anteriores)
Cuadros Huachua, Simeón, 41 años (arpista en Navidades anteriores)
Cuadros Palomino, Crispiniano, 83 años (dueño del <i>Niño Rojas</i> desde 1977 hasta 2002)
Escalante Quispe, Juan Basilio, 73 años (ecónomo de la iglesia de San Francisco desde 1966 hasta 1975)
Huachua Vega, Eustaquio, 98 años (dueño del <i>Niño Rojas</i> hasta 1977)
Páucar Huachua, Paúl, 40 años (<i>caballo</i> 2003)
Perez Chipana, Barbara Amalia, 46 años, (cantante 2006)
Pérez Antonio, Juan, 78 años (anciano de la comunidad)
Poma, Orlando, 42 años (arpista 2003)
Quispe Pérez, Edelmira, 60 años (cantante en Navidades anteriores)
Serna Luján, Isolina, 32 años (<i>guiadora</i> en Navidades anteriores)
Rojas Rojas, Edilberto, 34 años (<i>guiador</i> 2003)

Gracias por su acogida y colaboración a:

las comparsas navideñas <i>Alcalde</i> 2003 y 2006
las comparsas navideñas <i>Alguacil</i> 2003 y 2006
la comparsa navideña <i>Niño Rojas</i> 2003
las comparsas navideñas <i>Cultural</i> 2003 y 2006
la Municipalidad Distrital de Querco
Vladimir Loayza Muñoz, Laramarca

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE SOTELO, Manuel, 2006. *La danza de tijeras y el violín de Luucas*, 168 p.; Lima: Institut Français d'Études Andines IFEA – Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP / Instituto de Etnomusicología IDE.
- ARCE SOTELO, Manuel, 2007. *Yakumama, serenas y otras divinidades acuáticas del valle de Pampamarca* (Ayacucho), *Cuadernos Interculturales*, Año 5, n° 8, 2007, pp. 97-119. Disponible en web: <http://www.ceip.cl/publi/c8.pdf> (Consulta 10 de agosto 2008).
- ARGUEDAS, José María, 1966. *Dioses y hombres de Huarochirí*, 175p.; México: Siglo XXI Editores.
- ARGUEDAS, José María, 1998. *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*, México: Siglo XXI Editores.
- BAUMANN, Max Peter, 1996. *Andean Music, symbolic dualism and cosmology*, en *Cosmología y Música en los Andes*, 529p.; Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid Iberomamericana.
- BAUMANN, Max Peter, 1997. *Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika*, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Bulletin 61, pp.13-24.
- BAUMANN, Max Peter, 2004. *The Charango as Transcultural Icon of Andean Music*, *Revista Transcultural de Música* n° 8. Disponible en web: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/indice8.htm> (Consulta 9 de setiembre 2008).
- BELLENGER, Xavier, 2007. *El espacio musical andino*, 321 p.; Lima: Institut Français d'Études Andines IFEA.
- BROWN, Dee, 1970. *Bury my Heart at Wounded Knee*. Holt Rinehart and Wilston.
- CALVO MANZANO, Rosa María, 1993. *El arpa en el contexto musical en Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*, 283 p.; Madrid: Asociación Arpista Ludovico.
- CALVO MANZANO, Rosa María, 1992. *Diego Fernández de Huete, Compendio numeroso de cifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, 245 p.; Madrid: Ed. Alpuerto.
- CALVO MANZANO, Rosa María, 1992. *El arpa en el barroco español*, 375 p.; Madrid: Ed. Alpuerto.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique, 2006. *Entre Humahuaca y la Quiaca-Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*, 382 p.; Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique, 2003. *Etnomusicología*, 572 p.; Madrid: Ediciones del ICCMU.
- CANEPA-KOCH, Gisela, 1996. *Danza, Identidad y Modernidad en los Andes*, en *Cosmología y Música en los Andes*, 529 p.; Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid Iberoamericana.

- CANEPA-KOCH, Gisela, 1998. *Máscara, transformación e identidad en los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen, Paucartambo, Cuzco*, 349 p.; Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP.
- CHANCA FLORES, Aparicio. *La Navidad en Huayllahuara, Huancavelica* (sin referencia).
- CHRISTINAT, Jean Louis, 1989. *Des parrains pour la vie*. Editions de l'Institut d'Ethnologie, Neuchâtel; Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- ESTERMANN, Josef, 1995. *Teología en el Pensamiento Andino*. En: *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras*, Puno-Perú, Serie 2, n^o 49-50-51. 31-60.
- ESTERMANN, Josef, 1998. *Filosofía andina*, 359 p.; Quito. Ediciones Abya-Yala. Inédito.
- ESTERMANN, Josef, 2003. *Religión como chakana: El inclusivismo religioso andino*. En: *Chakana* vol. 1 n^o 1. p. 69-83. Aachen, Alemania: Missionswissenschaftliches Institut Missio e.V.
- ESTERMANN, Josef, 2004. *¿Progreso o Pachakuti? "Concepciones occidentales y andina del tiempo"*. En: *Fe y Pueblo*. Segunda época, n^o 5, p. 15-39; La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología.
- FAVRE, Henri, 1966. *La evolución de la situación de las haciendas en la región de Huacavelica*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, 1702. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, en Calvo-Manzano, 1992, vol. I (facsimil de la obra original) 206 p., vol. II (estudio histórico del Toledo de la época de Huete y transcripción de la música a notación moderna.) 245 p.; Madrid: Ed. Alpuerto.
- FERRIER, Claude, 2004. *El arpa peruana*, 123 p.; Lima: Biblioteca Nacional del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP.
- FERRIER, Claude, 2008a. *Noël à San Francisco de Querco: univers de dualités dans un rituel andin*, en *Bulletin* 2007 der CH-EM & GVP/SMPS, p. 40-59, Zürich.
- FERRIER, Claude, 2008b. *El arpa en la cosmovisión andina*, en *Paccarina* n^o 2, Lima: Instituto de Investigaciones y Desarrollo Andino (en prensa).
- FINK, Rita, 2001. *La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua*, *Revista Histórica*, Vol. xxv, n^o 1, julio. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP.
- FROEMMING, Steven Juan, 1999. *Rational Choice and Collective Action in an Andean Community*, Ph.D. Thesis, University of Washington, Seattle.
- GALINDO AMPA, Hugo, 1996. *Algunas manifestaciones del arte y folklore de Huancavelica* (sin referencia).
- GALLIARD, Patricia, 2003. *La danse des chukchu. Danse, maladie et*

- dévotion dans les Andes sud-péruviennes (département de Cuzco)*, en *Atelier* n° 25, Ethnographies du Cuzco, Université de Paris X.
- GARCÍA, Federico - ROCA, Pilar, 2004. *Pachakuteq, una aproximación a la cosmovisión andina*, 228 p.; Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- GOLTE, Jürgen, 1996. *Una paradoja en la investigación etnohistórica andina*, en *Cosmología y Música en los Andes*, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert, 529 p.; Madrid Iberoamericana.
- GOLTE, Jürgen, 2006. *La modelación de una cosmología*, ponencia del 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla.
- GOLTE, Jürgen - SÁNCHEZ GÁRRRAFA, Rodolfo, 2004. *Sawasiray-Pitusiray, la antigüedad del concepto y santuario en los Andes*, *Investigaciones Sociales*, año VIII n° 13, pp. 15-29, Lima: UNMSM/IIHS.
- GUERRERO, Fernando, 1999. *El arpa en Venezuela*, Caracas, 240 p.; Fundarte, Alcaldía de Caracas.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie, 1996. *Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: Afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden*, en *Cosmología y Música en los Andes*, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; 529 p.; Madrid Iberoamericana.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie, 1984. *Hanan y Hurin: un modelo de organización y clasificación del mundo andino*. Paris: Association d'Ethnolinguistique Amérindienne AEA.
- HORCAS GARCÍA, Alvaro (s/f). *La Danza de Dentro a Fuera*. Disponible en web: <http://usuarios.lycos.es/tronio/historia-danza4.htm> (Consulta 18 de abril 2008).
- HUAMÁN MANRIQUE, Isaac, 2000. *La voz del trueno y el arco iris, literatura de Huancavelica*, 282 p.; Lima: Pachacuti Editores.
- ISBELL, Billie Jean - RONCALLA FERNÁNDEZ, Fredy, 1977. *The Ontogenesis of Metaphor: Riddle Games among Quechua Speakers Seen as Cognitive Discovery Procedures*, en *Journal of Latin American Lore* 3:1 (1977), 19-49; Appendix, pp. 247-291. UCLA, Latin American Institute
- ITIER, César, 1997. *Parlons Quechua, la langue du Cuzco*. L'Harmattan, Paris.
- LANGEVIN, André, 1992. *Las zampañas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico*, en: *Revista Andina*, año 10, n° 2, pp. 405-440. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- LE BORGNE, Yann, 2003. *Évolution de l'indigénisme dans la société péruvienne - Le traitement du groupe ethnique q'ero*, en *Atelier* n° 25, Ethnographies du Cuzco, Université de Paris X.
- LIENHARD, Martin, 1996. *La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales*, en *Cosmología y Música en los Andes*, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Ver-

- vuert, 529 p.; Madrid Iberoamericana.
- LLOPIS ARENY, Pedro - REYES DE LEÓN, Javier - DELGADO BELLO, Juana; 2004. *Arpas Americanas*, Santa Cruz de Tenerife. Disponible en web: <http://www.vanaga.com/arpandes/peru.html> (consulta 16 de abril 2008).
- MAGNY, Christine, 2006. *Cuando ya no se puede tomar trago ni chacchar coca. El modelo alimentario de los Evangélicos y sus incidencias sociales en un distrito mayoritariamente católico de los Andes centrales*; Ponencia del 52^o Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla.
- MAZUREK, Hubert, 2002. *De « l'ordre Andin » à « l'utopie archaïque » : Mythes et réalités de la paysannerie andine du Pérou*, en CARAVELLE - Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien - Paysanneries Latino-Américaines: Mythes et Réalités. Hommage à Romain Gaignard 2202 - 79, pp. 69-92, Université de Toulouse.
- MOLINA, Cristóbal de (el Cuzqueño), 1575. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. En *Fábulas y mitos de los Incas*, ed. H. Urbano and P. Duviols, Madrid.
- MOLINIE, Antoinette, 1988. *Sanglantes et fertiles frontières: à propos des batailles rituelles andines* (Journal de la société des américanistes, t. LXXIV, p.48-70). Paris, Musée de l'Homme.
- MOLINIE, Antoinette, 2003. *La transfiguration eucharistique d'un glacier: une construction andine de la Fête-Dieu*, en *Atelier* n^o 25, Ethnographies du Cuzco, Université de Paris X.
- MOLINIE, Antoinette - GALINIER, Jacques, 2006. *Les néo-indiens*, 329 p.; Paris: Odile Jacob.
- MOSELEY, Michael E., 1992. *The Incas and Their Ancestors*, London, 335 p. Thames & Hudson Ltd, London.
- M. SCHECHTER, John, 1992. *The indispensable Harp*, Kent, 288 p. Ohio: Kent State University Press, Kent.
- MUÑOZ MONGE, Antonio, 2008. *Tradición y mestizaje*, en *El Comercio*, Lima 3 de febrero de 2008. Disponible en web: <http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/html/2008-02-03/tradicion-y-mestizaje.html> (Consulta 16 de abril 2008).
- NASSARRE, Pablo (vol. II, 1723). *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Libro IV: *De proporciones*.
- OLSEN, Dale (1986-87), en *Folk Harp Journal*. International Society of Folk Harpers and Craftsmen.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction* n^o 53, Page: 48.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejon de Huaylas-Huanuco Region, Part 1* n^o 53, Page: 51.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: [Chapter 2], Part Two* n^o 54, Page: 41.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 3: Mantaro Region* n^o 55, Page: 55.

- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 4: Ayacucho Region* n° 55, Page: 57.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 5: Urubamba-Abancay region* n° 56, Page: 57.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 6: Chancay Region* n° 57, Page: 38.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima Region* n° 58, Page: 47.
- The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion* n° 59, Page: 60.
- OSSIO ACUÑA, Juan M., 1977. *Las cinco edades del mundo según Felipe Guaman Poma*, *Revista de la Universidad Católica*, 1977, Nueva serie, n° 2, pp. 43-58, Lima.
- OSSIO ACUÑA, Juan M., 1992. *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes: una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca*, 407 p. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero.
- PAREJO-COUDERT, Raphaël, 2001. *La flûte pinkuyllu des Provinces Altas du Cuzco (Pérou): organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin*, en *Journal de la Société des Américanistes*, 2001, 87, pp. 211-264.
- PEREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio, 1987. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana: Casa de las Américas.
- PRANZETTI, Luisa, 1981. *Vita e morte degli Incas, testi incas e spagnoli scelti*, 237 p.; Milano. Rizzoli Editore.
- ROMERO, Raúl, 2004. *Identidades múltiples - Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*, 247 p.; Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- ROSTWOROWSKI, María, 2004. *Pachacamac and El Señor de los Milagros*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- RÜEGG, Daniel, 2006. *¿Cosmología en proceso de fragmentación? - pedazos en el discurso wanka o ¿Por qué el violín de la orquesta típica es taciturno?*, ponencia del 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla.
- SALAZAR, Luis, 2006. *Cosmología y música andina*, Diplomado de Musicología Peruana, Lima: Conservatorio Nacional de música.
- SÁNCHEZ GÁRRRAFA, Rodolfo, 2006. *La construcción del mundo en la cosmología andina y la veneración a las deidades montaña*, ponencia del 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla.
- SÁNCHEZ GÁRRRAFA, Rodolfo 1999. *Wakas y Apus de Pamparaqay - Estructuras simbólicas en la tradición oral de Grau-Apurímac*, 284 p.; Lima: Optimice Editores.
- STOBART, Henry, 1996. *Tara and q'iwa - Worlds of sound and meaning*, en *Cosmología y Música en los Andes*, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; 529 p.; Madrid Iberoamericana.
- STOBART, Henry, 2001. *La flauta de la llama - Malentendidos musicales en los Andes*, en *Identidades repre-*

- sentadas – Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 459 p.; Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TURINO, Thomas, 1996. *Moving away from silence*, The University of Chicago Press, 324 p.; Chicago.
- VARILLAS GALLARDO, Brígido, 1965. *Apuntes Para El Folklore de Yauyos; Mitologías, Leyendas, Cuentos Y Fábulas, Canciones Populares, Danzas, Costumbres Y Fiestas, Comidas Y Bebidas, Creencias, Supersticiones, Medicina Popular, Y Adivinanzas de la Región de Yauyos*. Litografía Huascarán, Lima.
- VILCAPOMA, José Carlos, 1999. *Alejandro Vivanco: la quena de todos los tiempos*, 136 p.; Lima: Nuevo Mundo.
- VILCAPOMA, José Carlos, 2002. *El retorno de los Incas*, 330 p.; Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- VIVANCO, Alejandro, 1977. *La danza de las tijeras*, III Congreso Peruano del Hombre y de la Cultura Andina, pp. 39-64. Lima.
- VOLINSKY, Nan, 2001. *La danza navideña de los saraguros y la cuatripartición del movimiento humano*, en *Identidades representadas - Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 459, p.; Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ZUIDEMA, Tom, 1996. *Fête-Dieu et fête de l'Inca. Châtiment et sacrifice humain comme rites de communion*, en *Le corps de Dieu en fêtes*, Paris: Editions du Cerf.
- ZUIDEMA, Tom, 2005. *Problèmes de structure dans les Andes. De la parenté, de la polygynie et des moitiés à Cuzco* (artículo) París: Journal de la Société des Américanistes, 2005, tome 91, n° 2. Musée de l'Homme.

Además:

Trabajos de investigación sobre las *Wayllás* de Ayacucho de alumnos de la Escuela Nacional Superior de Folklor José María Arguedas, Lima, 2000-2002. ○

DISCOGRAFÍA

s/f. *Navidad de la provincia Vilcas-huamán-Ayacucho*. Producciones musicales Libertadores "Wari". Casete.

s/f. *Navidad de Huancavelica al estilo de Córdova, Laramarca, Quirahuará, Pacamarca y todo el sur de Huancavelica*. Disco compacto. Arpa: Nelson Medrano.

s/f. *Navidad en San Francisco de Querco*. Producciones Ayacucho. Casete. Arpa: Juvenal Jáuregui. Bailarines: Dayvis Ramírez Pino, Alfredo Llacsá.

s/f. *Costumbres navideñas, Pascuas, Huaytará-Huancavelica*. Producciones musicales Para el pueblo. Disco compacto. Arpa: Orlando Poma, *El poeta del arpa*.

2006. *Navidad costumbrista 2006*. Disco compacto. Arpa: Diego Cuadros, *El divino del arpa*. ○

VIDEOGRAFÍA

2006. *Llegó la Navidad de Huancavelica*. Agrupación *Los Hijos del Sur de Huancavelica*. Video CD. Arpa: Juvenal Jáuregui. Guiadores: Aldo Cucho Serna, Wilder Cucho Serna. Guiadoras: Celia Cucho Serna, Julissa Casa Nuñez. Trasguías: Thalía Rojas Luján, Gianella Casa Nuñez.

2007. *Comparsa navideña 6 estrellas del sur de Huaytará. Costumbres navideñas en el sur de Huaytará: Córdoba, Laramarca, Querco*. Filmaciones Puka. DVD. Arpa: Hugo Hernández. Guiadores: Giesler Velarde, Edwin Huaman. Guiadoras: Yilda Oncebay, Liliana Puray.

Trasguías: Astrid Velarde, Wendy Casavilca.

s/f. *Condor Cucuy Aycha Mikuy* en Andamarca, Lucanas, Ayacucho, *Atipanacuy de pastores y huaylías, Homenaje al Niño Víctor Poderoso de Andamarca*; Agrupación *Nueva Generación* de Taccya. Producciones musicales *Cheqche* de Sondondo. Video CD.

s/f. *Atipanacuy de negritos navideños, Huaytará-Huancavelica*. Agrupaciones Santa Rosa de Tambo, Niño Jesús de Ayavi, Selección de Santiago de Chocorvos. Producciones *El Chocorvino*. Video CD.

s/f. *Costumbres navideñas de Huancasancos*, Ayacucho. Video CD. ○



Este libro es un estudio profundo y completo sobre cómo viven y dan significado a la Navidad los pobladores de Querco, Huancavelica, a través de su música, sus danzas y rituales. Para explicar la continuidad de la **NAVIDAD EN LOS ANDES** el autor hace una relación entre la antigua celebración de la fiesta del Qhapaq Raymi prehispánico y la actual celebración de la Navidad en muchos pueblos andinos. Particularmente en la comunidad rural de Querco, la fiesta navideña comienza casi una semana antes del 25 de diciembre y se extiende hasta el día 27, a diferencia de su contraparte urbana y capitalina. El libro describe en detalle la fiesta, las comparsas y la música que impregnan de espíritu comunitario al distrito de Querco, haciendo hincapié en las técnicas utilizadas por el arpa andina y la coreografía del zapateo, protagonistas centrales de la Navidad en esta comunidad. El autor, **CLAUDE FERRIER**, intérprete del arpa y músico por derecho propio, ha pasado diez años investigando como la Navidad en los pueblos andinos, si bien asume diferentes formas y expresiones, es celebrada con la misma intensidad y grandeza que en otras partes del mundo.

ISBN: 978-603-45070-2-9



9 786034 507029