

YACHASUN

BOLETÍN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN DEL CEMDUC – CENTRO DE MÚSICA Y DANZAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA



Foto de Archivo: Viaje de investigación en comunidad Yanesha de Tsachopen. 2015

Desde su fundación en el año 1992, la misión del CEMDUC apunta no solo a la práctica y difusión del arte peruano en un sentido interpretativo, si no a entender esta práctica como parte del desarrollo humano de quienes la ejecutan, así como de la comunidad de la cual forman parte, generando lazos, expresando ideas, y reafirmando valores inherentes en las distintas expresiones artísticas y culturales. En este sentido la labor de investigación es y ha sido parte fundamental del trabajo realizado puesto que es imposible hablar de difusión y revalorización de la cultura, si primero no nos acercamos auténticamente a conocerla, a interactuar con las distintas realidades y contextos donde el arte cobra vida en nuestra realidad.

Desde FolkPUCP y NACPUCP, las instituciones que fueron predecesoras del CEMDUC, y que eventualmente se juntarían para formarlo, existía la iniciativa de sus miembros de buscar siempre conocer y aprender más sobre el arte que practicaban. Esto no solo con la intención de hacerlo cada vez mejor, además también entendiendo que no se trata de solo imitar o de darle más contenido estético a su trabajo, si no ms bien de conocer de donde viene el arte, de entenderla en toda su complejidad. De la misma forma el área de investigación del CEMDUC busca trabajar para generar mayor conocimiento orientado a la labor artística del conjunto, pero también contemplando como premisa de fondo, el aporte a los objetivos de difusión de la cultura y el arte peruanos. Paralelamente incentivando en los miembros de nuestro grupo, el interés por la práctica de la investigación

Gonzalo Chávez

LOS MIEMBROS DEL CEMDUC ESCRIBEN

El Cuerpo en las danzas tradicionales: Un acercamiento al estilo y la técnica.

Autora: Eugenia Huamani – Maestra del conjunto de Danzas del CEMDUC

El cuerpo en las diferentes danzas tradicionales toman diferentes formas corporales y formas interpretativas señalándose como estilos, el término estilo lo encontramos en el campo del arte, relacionado por un lado por ejemplo refiriéndonos a la historia del arte: referimos estilos de arquitectura (estilo barroco, neoclásico). En la danza al decir del estilo, aquellos tan visibles a la vista pero tan difícil de trabajar cuando un bailarín foráneo quiere ejecutar en una proyección folklórica, en el caso de la danza tradicional al ser llevado a escena, es un aspecto que merece un análisis en la coreografía. En el estilo está el sentido intencional y no intencional del subtexto, lo que se dice debajo del movimiento, el estilo es el transmisor del mensaje." El estilo de hecho sería, el subtexto, es decir el verdadero texto, que susurra por debajo del lenguaje coreográfico" (LOUPPE, 2011). El estilo tiene que ver con las características de la cultura corporal, es decir con aspectos relacionados a lo cultural, social, a las aspiraciones necesidades del grupo cultural que se traducen en formas corporales con sus flujos que llevan a una interpretación. Por consiguiente el estilo es analizar los movimientos para descubrir que hay por debajo del lenguaje coreográfico de una danza entendiendo que coreografía abarca los movimientos individuales y grupales, aquí es necesario entablar una relación intrínseca con el origen y el proceso de evolución de los movimientos de la danza que constantemente se va transformando al transmitirse de generación en generación.

Los movimientos de las danzas tienen características propias que conllevan valores, morales, concepciones del mundo que en el cuerpo danzando subyace, lo que anima a moverse de determinada manera y no de otra, este moverse se relaciona con el peso, el uso del espacio, el tiempo. Hay danzas cuyos estilos se focalizan principalmente en los pies como las huaylías de Antabamba o en el caso de las pallas

de Corongo el movimiento del hombro y brazos. Los danzantes en los hechos culturales realizan movimientos extra cotidianos que al ejecutarlos año tras año desarrollan una técnica. Eugenio Barba refiere las técnicas cotidianas y la técnica extra cotidiana, la técnica no es otra cosa que el uso del cuerpo en una cultura, dentro del movimiento del cuerpo extra cotidiano se rige en principios bio escénico: peso, equilibrio, columna vertebral, ojos. (1992)

Las técnicas a decir de Barba se desarrollan en niveles de organización, mencionaremos dos:

1.-La personalidad del actor que en nuestro trabajo sería la del danzante (sensibilidad, inteligencia, su individualidad social). Hay danzantes que han desarrollado un estilo particular que ha formado un precedente en los movimientos de una danza por que esto se ha extendido a sus hijos, a las generaciones jóvenes cultores de dichas tradiciones. La particularidad de los movimientos como los brazos, el juego de la columna, la mirada, los movimientos en la tronco es decir de las calidades de movimiento dentro de la clasificación con respecto al movimiento de Laban.

2.-Lo específico o particular de la expresión, contexto histórico Cultural dentro de un grupo cultural, las formas corporales cotidianas a las extra cotidianas que identifica a estos grupos.

Al respecto (CITRO, 2009) sobre el estudio del cuerpo plantea la categoría de tres cuerpos:

1.-Cuerpo individual es en comparación a lo propuesto por Barba el trabajo personal del cuerpo incluyendo los aspectos biopsicosocial del ejecutante como individuo con sus características particulares propias.

2.-Cuerpo Social referido a la cultura corporal

3.-Cuerpo Político que aspectos ha asimilado el cuerpo relacionado a los poderes que los han subyugado o los han dominado creando nuevas formas corporales, al respecto se plantea: "...los estudios de las danzas tienen que incorporar el análisis de las relaciones de poder, de la colonialidad que lo caracteriza y la subalternidad que construyen socialmente, a fin de que las danzas como fenómeno cultural no estén aislados de los procesos sociales, económicos, políticos o culturales, o su abordaje se realice desde una mirada parcial o sectorial propia de una disciplina, si no que se analice de una manera integral e integrada" (PARRA, 2009)

Los danzantes tradicionales han desarrollado una técnica en el marco del movimiento extra cotidiano por la constancia de la participación de la fiesta donde por años a pesar de lo espaciados de la ejecución del cuerpo, lo han realizado de manera constante repitiendo año a año los movimientos adquiriendo su cuerpo vida o una energía a consecuencia del entrenamiento. Es lo que Eugenio Barba denomina el conocimiento tácito "Todo adiestramiento físico tiende a reforzar ciertos patrones o esquema de acción que capacitan para actuar sin pensar sobre cómo hacer. Es como si fuese el propio cuerpo, la mano, el pie, la espina dorsal los que piensan, sin hacer pasar el programa de acción por la cabeza". (Barba, 2010)

En las danzas tradicionales los movimientos los desplazamientos tienen unos patrones que se hacen permanentes con el pasar de los años, siendo un danzar libre hasta cierto punto, estos

patrones de movimiento, ejecución que se ha dado a lo largo de los años, es lo que se denomina como cultura corporal y los lugareños así lo reconocen en sus danzantes identificando, los danzantes que bailan con el reconocimiento y aceptación de las formas corporales que en una determinada danza se debe ejecutar.

En cuanto al análisis del movimiento para determinar el movimiento en las danzas tradicionales es importante tener como referencia a los danzantes que tienen años bailando y que de alguna manera son personas referentes por su baile, reconocidos por su comunidad, desarrollando patrones de movimientos que determinará el estilo de la danza y la práctica constantes de ellos referidos a la técnica.

Referencias

- LOUPPE, L. (2011). "*Poética de la Danza Contemporánea*". Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CITRO, S. (2009). "*Cuerpos Significantes*". Buenos Aires.
- PARRA, M. (2009). "*Poder y estudio de las danzas en el Perú*". Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Barba, E. (2010). "*El arte secreto del actor*". Lima: Embajada de España.
- BARBA, E. (1992). "*La canoa de papel. Tratado de Antropología*". México.

Concursos de danzas en la reafirmación y negociación de tradiciones de la región Puno: el caso del wapululo lampeño.

Autor: Joaquín González – Egresado de Antropología. Miembro del Conjunto Sikuri del CEMDUC

Es posible afirmar que, en varias regiones del país y desde hace algunas décadas, los concursos de danzas se han vuelto instancias relevantes en la práctica y difusión de estas manifestaciones artísticas. Esto sucede en la región Puno, donde existen numerosos concursos de alcance local, provincial o regional. El más importante es el

realizado como parte de la festividad de la Virgen de la Candelaria en la ciudad de Puno. Debido a sus características y a su relevancia, estos concursos generan una serie de transformaciones en la práctica de las danzas. Este fenómeno ha sido identificado por especialistas de la región y en diferentes publicaciones (Almonte 2015; La Serna

2018, 2015; Tito 2012). Los cambios discutidos afectarían aspectos tan variados como la vestimenta, la coreografía, las características de los conjuntos, la duración y la forma en la que las poblaciones se representan.

El presente artículo busca contribuir a la discusión sobre la relación entre danzas y concursos analizando el caso de la danza del wapululo o púklanchay del distrito de Lampa (provincia de Lampa, Puno).¹ Esta es una danza de carnaval que representa el enfrentamiento entre los machos de rebaños de auquénidos. Está íntimamente relacionada a la fertilidad de la tierra y el ganado², así como al enamoramiento de los jóvenes. La música del wapululo está compuesta por numerosos versos cantados en quechua y tocados por músicos que ejecutan *pinkillos* (quenachos de cerca de 50 centímetros de largo), *machuquenas* (quenachos gruesos de casi un metro de largo), tarolas y bombos. En el wapululo hay únicamente dos personajes. Los hombres representan *jañachos*, es decir, machos de un rebaño de alpacas suri. Usan trajes completamente blancos de seda brillante (acompañada de zapatos blancos) o bayeta (acompañada de ojotas y faja multicolor), además de sombrero, lliclla multicolor y *wichiwichi*. Las mujeres son llamadas *manzanas* y visten polleras, chaqueta, lliclla, *phullu* y dos huaracas. Este traje puede ser elaborado con tela *raso* brillante y bayeta o bayetilla (y acompañado por una montera) o se pueden usar prendas similares a las de uso cotidiano (y ser acompañado de sombrero bombín).

Actualmente, el wapululo es la más importante de las danzas que se practican durante la semana de carnaval en el distrito de Lampa³. Los días lunes, martes y miércoles de carnaval, en los que se realizan los *t'inkachi* (ofrendas a la tierra y celebración del ganado y los cultivos), se practica en comparsas familiares de decenas de personas, en las que ni el vestuario ni la coreografía son

¹ La información presentada en el artículo ha sido recolectada durante el 2018 y el 2019 como parte de la investigación para la tesis de licenciatura del autor del artículo.

² Los carnavales se realizan durante la temporada de lluvias, cuando los cultivos comienzan a florecer.

uniformes⁴. Grupos más grandes aparecen en carnaval chico (20 de enero) y en los concursos de carnaval, representando a sus barrios, urbanizaciones y comunidades campesinas. El valor que tiene esta danza para los lampeños radica en que es considerada una expresión ancestral, de origen quechua, popular y campesino, relacionada con la tierra y única de Lampa. Estas valoraciones remiten a la esencia de la danza y la oponen a expresiones contemporáneas o mestizas, por lo que se pueden entender como relatos asociados a la autenticidad (Theodossopoulos 2013). De esta manera también se exploran y definen lo que Mendoza (2000) denomina identidades étnico/raciales. Por otro lado, diferentes relatos de autenticidad respaldan el uso de cada versión de los trajes de wapululos, tema sobre el cual existe un amplio debate en Lampa.



Imagen 1: Comparsa de wapululos del municipio en miércoles de carnaval. Foto: Joaquín González

Elencos de wapululo o púklanchay lampeño participan en numerosos concursos de alcance local, regional o nacional. Son particularmente importantes los concursos de wapululos organizados por la Municipalidad Provincial de Lampa los días viernes y sábado de carnaval. En el primero participan las comunidades campesinas del distrito, mientras que el segundo está destinado a barrios y urbanizaciones. Cada conjunto debe realizar un pasacalle por la ciudad de Lampa y una presentación de entre 10 y 15

³ También se practica la pandilla puneña y géneros musicales introducidos en los últimos años, entre los que destaca la polémica tarkada proveniente de poblaciones aimaras de la región.

⁴ Hoy en día, para revalorar la práctica de la danza, tanto el municipio como instituciones educativas de Lampa reproducen esta forma de bailar el wapululo durante los días miércoles de carnaval.

minutos en su estadio. El concurso de barrios fue creado en la década de 1950; actualmente, estos concursos son parte de la tradición del carnaval. Su importancia actual no solamente radica en que la mayoría de la población del distrito participa de ellos. Además, los conjuntos realizan grandes esfuerzos para quedar en los primeros lugares por el gran prestigio que esto implica, además de por el premio monetario.

La realización de los concursos de wapululo es justificada por los relatos de autenticidad por medio de los cuales se valora esta expresión, relatos que también reproduce. Estos concursos han generado y popularizado una nueva forma de practicar la danza en grupos organizados de cientos de personas. Su organización es asumida por delegados y junta directiva (o comité de folclor) del barrio, urbanización o comunidad. Cuentan con alferados (cargos tradicionales) y guías musicales y de danza, así como con coreógrafos. A diferencia de lo que sucede en otros contextos, en los concursos la vestimenta y los movimientos de los danzantes son uniformes. Sin salir de su contexto festivo tradicional, la práctica del wapululo es orientada a satisfacer al público y a los jurados, siendo condensada en unos pocos minutos de presentación. Haciendo uso de la terminología planteada por Bueno (2013), es posible afirmar que en los concursos locales el wapululo pasa de ser un baile (espontáneo y sin igualdad de movimientos coreísticos) a una danza (con vestuario y movimientos coreísticos sincronizados).

Esta nueva forma de practicar el wapululo es negociada y reafirmada por medio de las bases y la calificación del concurso. Las primeras son validadas por los presidentes o delegados de cada conjunto. En cambio, la calificación recae en tres jurados, que son reconocidos conocedores lampeños o especialistas foráneos. Autoridades y jurados, además de reafirmar el valor del wapululo y la forma masiva de practicarlo, han favorecido el uso de ciertas versiones de los trajes. Por ejemplo, a raíz que los jurados comenzaron a otorgar un mayor puntaje a los conjuntos en los

que las manzanas usaban traje raso rojo o azul, este traje se ha popularizado. Asimismo, debido a un acuerdo de los presidentes y delegados, por unos años las bases hicieron que los jañachos de barrios y urbanizaciones solo pudieran presentarse con trajes a base de seda brillante.



Imagen 2: Presentación de los wapululos de la comunidad Enrique Torres Belón en concurso de viernes de carnaval. Foto: Joaquín González

El wapululo también es presentado en concursos que se llevan a cabo fuera de la provincia, entre los que destaca el concurso de danzas autóctonas de la fiesta de la Candelaria. Este se realiza un domingo cercano al día central de la festividad (2 de febrero) y en él participan más de cien conjuntos provenientes de las trece provincias de la región⁵. Es organizado por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, institución en la que participan los presidentes y delegados de cada conjunto y que designa para la evaluación a 9 jurados. Este concurso también incluye un pasacalle y una presentación en el estadio.

El wapululo participa del concurso de danzas autóctonas de forma ininterrumpida desde 1997, año en que comenzó a participar la comunidad campesina Enrique Torres Belón. A partir del año 2000, fue reemplazada en el concurso por el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, que ha obtenido el tercer (2004), segundo (2019) y primer lugar (2007). En la presente década la presidencia del conjunto ha sido asumida por el municipio provincial. Así, la organización recae en el alcalde, sus regidores y funcionarios, un delegado y un coreógrafo contratado. La participación en el

⁵ La categoría de *danzas autóctonas* es usada en la región Puno para agrupar danzas tradicionales practicadas en un área geográfica pequeña. Son más asociadas al sector rural y se las considera más

auténticas. Tendrían una mayor antigüedad que las *danzas de traje de luces*, cuyo concurso es el domingo siguiente y con las que establecen una oposición jerárquica y dicotómica (Almonte 2015, Tito 2012).

concurso cuenta con una partida presupuestal y moviliza a varios centenares de lampeños, que son convocados por los principales medios de comunicación y organizados en ensayos programados. La formalización de las gestiones del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa es un claro ejemplo de lo que Almonte (2015:214) denomina la “semi profesionalización” de los elencos, que ya se venía dando en el concurso local. Al igual que en este, la participación en el concurso de la Candelaria responde al deseo de obtener prestigio y visibilidad. Se espera que una buena participación haga más reconocido al wapululo y al folclor de la provincia de Lampa en general.

Las bases del concurso de danzas autóctonas hacen necesario que los conjuntos presenten sus danzas con el formato masivo que se da en el concurso local de wapululos. Asimismo, se debe tener en cuenta que bases y calificaciones responden a la perspectiva de una élite regional urbana y mestiza, que tiene mayor injerencia en la toma de decisiones respecto del concurso (Almonte 2015, La Serna 2018, Tito 2012). Por medio de su participación en la fiesta de la Candelaria, el wapululo se adapta a las lógicas, relatos de autenticidad y objetivos de esta élite. Un punto importante es la catalogación de esta expresión dentro de la categoría de “danzas autóctonas”. Se considera que los trajes auténticos de estas danzas son a base de bayeta, lo que en las bases se traduce en la prohibición del uso de materiales sintéticos no tradicionales en el vestuario. Para adaptarse a estas disposiciones, el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa ha optado por que los jañachos se presenten con trajes a base de bayeta⁶.

Así, es posible afirmar que los concursos son instancias sumamente relevantes en la práctica del wapululo lampeño. No solamente reproducen y reafirman una serie de supuestos sobre la expresión y su autenticidad. Además, producen y validan la práctica del wapululo como “danza” (Bueno 2013), en conjuntos masivos, con vestuario y coreografía uniforme, en los que la celebración carnavalesca se resume en una

presentación de unos pocos minutos que busca satisfacer a los espectadores. Este cambio está asociado a la aparición de elencos de danzas semi profesionales a nivel local (Almonte 2015). Los concursos, además, son espacios contenciosos en los que los elencos buscan obtener reconocimiento, visibilidad y prestigio. Por medio de los concursos, se reafirman o negocian identidades étnico/raciales (Mendoza 2000) y relatos de autenticidad que asignan mayor valor a ciertas formas de practicar la danza. Todo esto en el marco de eventos sumamente organizados dentro de los cuales se reproducen relaciones de poder. En el caso del wapululo, estas dinámicas han sido acentuadas por la participación en la fiesta de la Candelaria, pero ya existían con anterioridad y eran parte de la tradición debido a los concursos de wapululos. Posteriores investigaciones podrían ayudar a dilucidar cómo los concursos regionales generaron cambios en el caso de expresiones que no pasaron por este proceso previo.

Referencias

ALAMONTE, Melania (2015). *Significado de la diferenciación entre danzas mestizas y autóctonas en Puno. Función del discurso sobre las identidades mestiza e indígena en el marco de la fiesta de la Candelaria* (tesis para obtener el título de Magíster en Antropología). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BUENO, Óscar (2013). *Teoría de la danza*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.

La Serna, Juan Carlos (2018). *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de la Diablada y la identidad cultural en Puno*. Lima: Ministerio de Cultura.

LA SERNA, Juan Carlos (2015). *Religiosidad, folklore e identidad en el altiplano. Una historia de los universos festivos de la mamita Candelaria de Puno*. Lima: Ministerio de Cultura.

MENDOZA, Zoila (2000). *“Shaping Peruvian society through dance: mestizo ritual performance in the*

⁶ En Lampa, quienes defienden el uso de la bayeta en los trajes de los jañachos se acoplan a este discurso, usándolo como un argumento a su favor. En cambio, quienes consideran tradicional el uso del traje en base

a seda cuestionan la validez de las bases y el conocimiento de los jurados calificadores.

Peruvian Andes". Chicago: University of Chicago Press.

THEODOSSOPOULOS, Dimitrios (2013). "Introduction: Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas". *Anthropological Quarterly*, 86 (2), 337-360.

TITO, Charo (2012). "*Performance e identidad en la fiesta 'carnavalesca' de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión*" (tesis para optar por el grado de Magister en Antropología). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

La fiesta de la Chakana Cruz de los Sikuris, la fiesta de los Sikuris de Lima

Autor: Gonzalo Chávez – Egresado de Antropología. Encargado del Área de Investigación del CEMDUC



Foto: Angie Yoshida Rojas

La fiesta de las Cruz de Mayo es una fecha que se celebra en diversos puntos del globo. Se trata de una festividad del calendario cristiano que conmemora el momento en que, supuestamente, es hallada la cruz en la cual Cristo fue crucificado. Ahora bien, como la mayoría de fechas del calendario religioso, la fiesta de la cruz ha sido adaptada en varios puntos del territorio peruano, especialmente en la región andina, resignificándose en las celebraciones y rituales ya existentes que marcaban los ciclos agrícolas u otros elementos presentes desde hace siglos atrás en la vida cotidiana de los habitantes de los andes. El mes de Mayo es en este sentido de especial importancia por tratarse del final de la temporada de lluvias, y el inicio de la época de cosecha, (Valcárcel: 1995 pp 464 -465) por lo que la celebración de la cruz encaja en este contexto cuando es adaptada al mundo andino. Ahora bien, no existe actualmente un consenso sobre si la simbología de la cruz tiene alguna relación con los símbolos previamente existentes en los andes antes de la llegada de los españoles. Algunos autores atribuyen la adaptación a una posible

relación con la constelación de la Cruz del Sur, o con el símbolo de la cruz escalonada o "Chakana", al respecto Eloy Uribe hace en su trabajo "La fiesta de la Cruz y de la Chakana Cruz de los Sikuris en Lima" (Uribe: 2014) un análisis detallado de dicha discusión. Lo cierto es que si bien no queda claro si la figura de la Chakana Cruz pueda o no haber sido entendida por los antiguos habitantes de los andes como un equivalente a la cruz cristiana cuando esta es introducida, si podemos afirmar que la fiesta de la cruz estaba directamente ligada al calendario agrícola andino.

La fiesta de las Cruces tiene hasta hoy una importancia especialmente marcada en la región altiplánica, en especial en la rivera norte del lago Titicaca, siendo una de las fiestas más grandes del año en las actuales provincias de Huanacán y Moho, y estando caracterizada por la presencia una gran cantidad de conjuntos de sikuris, cuya música ha sido tradicionalmente interpretada en estas fechas desde tiempos pasados. Así, la fiesta de las cruces de Moho ve congregarse desde que existen registros, a los conjuntos de Hacha Sikuris provenientes de las parcialidades en la actual capital de la provincia, cada uno acompañando a su respectiva cruz. Hoy en día estos conjuntos ya no necesariamente practican esta modalidad (con excepción de los Hacha Sikuris de la parcialidad de Lloquesani) pero siguen tocando y acompañando a las cruces en los días de la fiesta mientras estas desfilan por la plaza del pueblo, llegando incluso conjuntos provenientes de Puno, Juliaca y por supuesto desde el histórico distrito de Conima, de donde vienen muchos de los grupos de sikuris más antiguos conocidos actualmente. En Huanacán por otro lado, la presencia de los Chiriwuanos,

música de carácter guerrero ejecutada también con zampoñas, pero sin ningún tipo de percusión, ha sido siempre tradicional de estas fechas. Sin embargo en las últimas décadas los conjuntos de sikuris han llegado desde varios puntos de la región a participar en la fiesta de las cruces, esto sumado a la gran proliferación de conjuntos que ha habido en la ciudad de Huancané, algunos de ellos con gran alcance actualmente como los Internacionales Aymaras de Huancané, o los Claveles Rojos. Todo esto ha convertido a la fiesta de las cruces de Huancané en la más concurrida y de mayor alcance en la zona.

Ahora bien, la fiesta de las cruces, como muchas festividades que se dan en distintas regiones del país, ha sido reproducida y adaptada en Lima por los residentes de las localidades donde originalmente se practican. Este proceso es natural y ha servido a lo largo de los años como una forma de reafirmar identidades y fortalecer lazos sociales entre las comunidades de migrantes, y tal como lo comenta el sociólogo Carlos Sánchez en su texto "Prácticas Tradicionales Andinas Reinventadas en la Ciudad: Rituales, Religión, Fiestas y Simbologías en los conjuntos de sikuris Urbanos en Lima" (Sanchez: 2014) es un proceso que, para el caso de la fiesta de las cruces, ha implicado una participación muy importante de los conjuntos de sikuris regionales presentes en la capital (Conjuntos de Sikuris nacidos en comunidades migrantes en su mayoría con carácter transregional, teniendo bases en varias ciudades del país). Actualmente la fiesta de la cruz de Moho es celebrada todo los años también en Lima, participando de esta tanto grupos de Sikuris Moheños como el Grupo de Arte 14 de Septiembre o lo Sankayos de Moho , como otros grupos invitados o que voluntariamente deciden formar parte de la celebración. Por otro lado, la fiesta de Huancané tiene también un gran alcance en la ciudad de Lima, llegando incluso a haber dos festividades separadas que a su vez responden a fenómenos producto de identidades sociales que se han dado en Lima dentro de la misma comunidad de migrantes Huancaneños. Sin embargo, uno de los eventos más importantes para la cada vez mayor comunidad de sikuris en Lima, es la llamada "Fiesta de la Chakana Cruz de los Sikuris". Esta festividad fue creada en los años ochenta por la Asociación Juvenil Puno, quienes, como parte de los objetivos de difusión y

generación de cultura de la institución, comienzan celebrar una versión propia de la ya tradicional fiesta de las cruces, involucrando a la comunidad Sikuri con su participación. Con el tiempo esta fiesta fue adaptada, colocando el símbolo de la Cruz Chakana como un elemento central agregando un componente de sincretismo al evento. De esta forma, se realiza simbólicamente el componente andino y prehispánico de la celebración, buscando así, fomentar una re apropiación de estas fechas con un retorno simbólico a las raíces culturales no españolas. (Sanchez: 2014 p 12)

La fiesta de la Chakana Cruz de Lima fue involucrando con los años tanto a Los sikuris regionales como a los conjuntos de sikuris metropolitanos (Conjuntos fundados en la ciudad de Lima con alcance local) participando de ella gran variedad de grupos de origen barrial o incluso universitario. Como una forma de reproducir las dinámicas de las fiestas tradicionales, los conjuntos de Sikuris empezaron a pasar el cargo de la festividad entre instituciones, asumiendo cada año una institución diferente como alferados de la cruz, es decir, encargándose de la organización de la fiesta central, de invitar y recibir a los conjuntos y de llevar la cruz hasta ser esta entregada al conjunto alferado del año siguiente. Para esto la institución encargada realiza una serie de actividades con el motivo de recaudar fondos y comprometer a las instituciones participantes a brindar su apoyo económico y logístico. Todo esto ha permitido que la festividad sea completamente apropiada por la comunidad sikuri de Lima, habiéndose convertido actualmente en uno de los encuentros de sikuris más importantes del calendario de las instituciones.

Otro elemento que se ha mantenido como una forma de emular las dinámicas de las fiestas de mayo que se dan en Puno, es la de las velaciones. Un mes antes del día central de la fiesta, durante la noche del sábado, la cruz es llevada a un espacio en el cual todos los conjuntos participantes llegan para saludar a la imagen de la cruz, tocando su propio repertorio y pasando uno a uno frente a la imagen durante toda la noche, extendiéndose la actividad a veces hasta horas de la mañana. Esto se repite durante los tres sábados anteriores a la fecha central de la celebración (La cual usualmente se da un día Domingo cercano al 3 de

Mayo, que es cuando se da la fiesta de las cruces en el altiplano) y cada velación es organizada por un conjunto de sikuris en particular distinto al que asume el cargo de la festividad central. El conjunto encargado de organizar la velación, de la misma forma que en el día central, es el encargado de llevar la cruz por esa noche, recibir a los grupos participantes, brindarles alimento, y asegurarse de que se mantenga la organización mientras dure la velación. De esta forma, las velaciones se convierten ante todo en un espacio de confraternidad entre las distintas instituciones participantes, reforzando lazos y sirviendo también como una vitrina artística, en la cual los conjuntos muestran su trabajo ante el resto de la comunidad, procurando ganarse y/o mantener un lugar en la misma.

Durante el día central de la fiesta, esta inicia temprano en la mañana con una misa y un pasacalle alrededor de la Plaza de Armas de Lima, en el cual participan casi todas las instituciones. Durante un día el centro histórico de la capital es inundado con el sonido de las zampoñas altiplánicas, sirviendo este momento como un espacio de visibilización muy importante para quienes practican la música Sikuri. La fiesta continua luego en algún local previamente separado por el conjunto organizador, en el cual se recibe a todos los grupos participantes, los cuales llegan a ser alrededor de cincuenta conjuntos. Cada uno de estos llega a tocar su propio repertorio frente a la cruz y frente a las demás instituciones participantes, extendiéndose esto a veces hasta altas horas de la tarde. Durante el día central de la fiesta se repite la dinámica de confraternidad que se da durante las velaciones, excepto que en una escala mucho mayor. Los grupos comparten e intercambian experiencias y melodías mientras las demás instituciones terminan de pasar frente a la cruz. Muchas veces algunos conjuntos reafirman sus rivalidades musicales, las cuales forman parte de la dinámica activa de la comunidad, mientras que otros se unen momentáneamente como una muestra de fraternidad y terminan tocando a una sola melodía durante el Kacharpary, espacio en el cual todos los conjuntos tocan al unísono en celebración del momento.

La fiesta de la Chakana Cruz de los Sikuris se ha convertido con los años en un espacio

fundamental para la comunidad sikuri de la ciudad de Lima, siendo uno de los principales, si no el principal evento de encuentro en el cual se fortalecen lazos, se generan relaciones y se dinamiza el sentido de una sola comunidad musical con similitud de objetivos y alcances. Esta construcción de una identidad grupal, a su vez mantiene en constante movimiento y transformación los procesos sociales relacionados a la música, no solo siendo alimentados por, si no también devolviendo parte de este dinamismo a las regiones y contextos donde esta música es tradicionalmente practicada, tal como se puede ver en Huancané y como ya ha sido registrado en Moho. (Chávez: 2018)

Sobre la fiesta de la Chakana Cruz de Lima en específico, muchos autores incluso señalan que el sentido religioso de esta celebración es completamente relegado, en tanto que nunca fue el motivo principal de la misma, siendo este más bien, el de generar un dinamismo en la práctica cultural a través del encuentro de una comunidad cada vez más grande y variada con el paso de los años, manteniendo de esta forma viva la práctica de esta música en particular, y generando una revaloración simbólica de los elementos culturales presentes en la misma. (Sánchez 2014 y Uribe 2014) De esta forma, la fiesta de la Chakana forma parte de la cultura musical viva tanto de la música altiplánica, como de la ciudad de Lima, reapropiando, y ganando nuevos espacios.

Referencias Bibliográficas:

CHAVEZ LOPEZ, Gonzalo (2018) *Música, cambio e identidad contrastada: la música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho, Puno*. EN "Música y Sonidos en el Mundo Andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis" Carlos Sánchez Huaranga, ed. Lima, Perú Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial. pp 511-533

SANCHEZ HUARINGA, Carlos (2014) "Prácticas Tradicionales Andinas Reinventadas en la Ciudad: Rituales, Religión, Fiestas y Simbologías en los conjuntos de Sikuris Urbanos en Lima" Referencia en: <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/wp-content/uploads/2014/04/la-chakana-cruz-y-los-grupos-metropolitanos.pdf>

URIBE TABOADA, Eloy (2014) "La fiesta de la Cruz y de la Chakana Cruz de los Sikuris en Lima". Referencia en: <https://es.scribd.com/doc/221145055/LA->

[FIESTA-DE-LA-CRUZ-Y-DE-LA-CHAKANA-CRUZ-DE-LOS-SIKURIS-DE-LIMA](#)

VALCARCEL, Luis E. (1995) "El Calendario Andino" EN "Primer Encuentro de Cosmovisión Andina "La Cruz Cuadrada"" Volumen II. Taipinquiri. La paz.

ACTIVIDADES DEL AREA DE INVESTIGACIÓN



Biblioteca del CEMDUC.

Durante el año 2019 se ha venido trabajando en el "Proyecto de Archivo CEMDUC" el cual ha tenido el objetivo de identificar, catalogar y poner en conservación la gran cantidad de documentos con que se encuentran bajo cuidado del CEMDUC, entre los que se incluyen trabajos de investigación, documentos antiguos,

publicaciones, partituras, e incluso documentos de investigación pertenecientes al FOLKPUCP y NACPUCP. A lo largo del proceso se han identificado y catalogado 693 documentos.

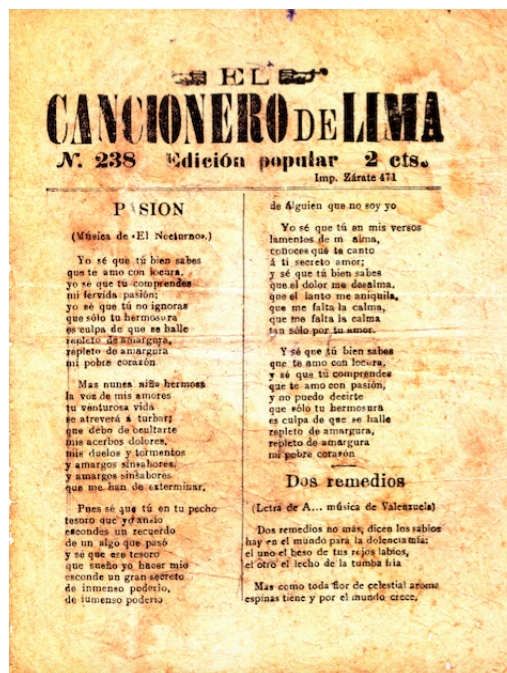
Por otro lado se ha venido trabajando en paralelo con el Instituto de Etnomusicología de la PUCP

para poner en conservación algunos elementos del archivo bajo un ambiente controlado que impida que el material se dañe. Así, con el debido proceso de almacenaje y previa digitalización, se han puesto en conservación 43 de los primeros ejemplares de “El cancionero de Lima” publicación que data de finales del siglo IXX y que reúne en sus páginas las letras de algunas de las canciones más representativas de la música popular limeña de aquellas épocas.

Para el desarrollo de este proyecto se contó con el apoyo voluntario de los miembros del grupo CEMDUC, quienes pusieron su tiempo y compromiso para ayudar a que el trabajo salga adelante. Así, formaron parte del equipo: Andrea Torres, del conjunto Criollo, Mia Hoyos, del conjunto de danza, Juan Paucar, del conjunto andino, y Francisco Serrano y Valeria Inga, del conjunto Sikuri.

Actualmente, todos los elementos escritos del archivo se encuentran ya disponibles para ser consultados tanto por los miembros del grupo CEMDUC, como por cualquier amigo e

investigador que desee acercarse para revisar nuestra colección, previa coordinación.



Portada del nº 238 de “El Cancionero de Lima” que forma parte del archivo del CEMDUC

Proyecto de Historia de Vida – Andrés Vargas Pinedo

Como parte de la labor de difusión de la música y la danza tradicionales del Perú, el CEMDUC asume también el compromiso de trabajar con los mismos autores que cultivan las distintas expresiones musicales que forjan en nuestro territorio. En esta línea, y asumiendo el compromiso de quien fuera nuestra directora, la maestra Chalena Vasquez, se viene realizando un proyecto para recoger la historia y vivencia del reconocido músico y compositor Andrés Vargas Pinedo así como su repertorio. El maestro Andrés Vargas es un especialista en la interpretación de la Quena y el Violín, y cuenta con una trayectoria de casi 60 años de vida artística. Natural de Yurimaguas, fue pionero en la composición de música tradicional amazónica para circuitos comerciales. Fundador de grupos como “Corazón de la Selva” ha grabado diversos discos y ha sido reconocido en el año 2016 como “Personalidad Meritoria de la Cultura” por el Ministerio de Cultura. Entre sus composiciones más conocidas se encuentra el tema “Alegría de la Selva” el cual es interpretado por diversos grupos de danza

folklórica como referente de la música amazónica, y cuya tonada se ha vuelto representativa de esta región. Actualmente trabaja de manera independiente interpretando su quena para los transeúntes en la calle Las Begonias, cerca del cruce con Canaval Moreira, en el distrito de San Isidro.



El Maestro Andrés Vargas Pinedo, interpretando su violín.
Foto: Gonzalo Chávez

Desde Mayo del año 2019 se viene realizando el proyecto de historia de vida del maestro Andrés Vargas, con el objetivo de recoger y difundir su historia. El proyecto está dirigido por el antropólogo Felix Anchi Aguado, egresado de la maestría de antropología de la PUCP. A su vez intervienen el área de Investigación del CEMDUC, para la etapa de recojo de información, y la coordinación general del CEMDUC para la posterior etapa de grabación. El proyecto tiene como objetivo final la publicación de un libro en el cual se cuente la historia del maestro, su trayectoria como músico, sus logros y su perspectiva de la vida como músico invidente, así como los distintos retos que ha tenido que superar por este motivo. Esta publicación a su vez, irá acompañada de un disco recopilatorio con una selección de sus composiciones, interpretadas por él mismo, con el apoyo del CEMDUC. Actualmente se están dando las coordinaciones para esta publicación en conjunto con el Instituto de Etnomusicología de la PUCP, respetando la autoría de los temas y los correspondientes derechos del maestro.

Hasta el momento se han realizado ya cinco entrevistas en las cuales el mismo maestro Andrés Vargas nos ha ido contando sus experiencias, así como la inspiración que ha ido teniendo a lo largo de su vida para componer sus temas. Entre estas historias una de las que más saltó a nuestra atención fue la que se encuentra detrás de “La leyenda del Ayaymama” tema que fue inspirado por una leyenda tradicional de la región amazónica. Según narra esta Leyenda dos niños indígenas se adentran en la selva separados de sus padres (En algunas versiones son abandonados, en otras ellos mismos se internan en el bosque). Si bien en un primer momento los niños juegan y se divierten, con el paso de las horas y el inicio del anochecer, los niños deciden regresar a casa, sin embargo al avanzar por la selva terminan adentrándose mas en esta, por lo que acaban

perdiéndose. Asustados y hambrientos los niños empiezan a llorar, llamando a su madre mientras dicen “Ay Ay, Mamá”. Al escuchar estos llantos, los espíritus que hay en el bosque se apiadan de los niños y deciden convertirlos en aves para que puedan volver volando a su hogar, o en su defecto (En las versiones en las cuales son abandonados) ser libres para siempre. Esta Leyenda es la explicación que se le da a la presencia de un ave natural de la zona la cual es conocida precisamente como el “Ayaymama” debido a que, según se dice, su canto asemeja a la pronunciación de esta frase. Estas aves, según la leyenda, serían los descendientes de estos niños, que se quedaron convertidos en aves. El tema que se inspira de esta historia, ha sido interpretado por CEMDUC en nuestra puesta en escena “Yumi” presentada el 21 de Noviembre en el teatro municipal. En la letra de este tema, se puede distinguir que el coro dice, en idioma nativo precisamente la frase que deriva de esta historia “Ay Ay mamá, Ay Ay Mamá, por que me haz abandonado”.



Ave “Nictibio urutaú” También conocido como “Ayaymama” Foto: Internet

Así como ocurre con este tema, el maestro Andrés Vargas toma como inspiración para varias de sus composiciones las tradiciones de la región de donde él proviene, así como su propia experiencia de vida, haciendo de su obra algo fundamental como parte del repertorio de la música amazónica.

Visita al cementerio Virgen de Lourdes “Nueva Esperanza” en el día de todos los santos



Foto: Gonzalo Chávez

El primero y el dos de Noviembre son días especialmente importantes en diversas partes del mundo debido a que en estas fechas las personas en diversas culturas recuerdan a aquellos que han partido de este mundo. En la tradición católica se conoce el 1ro de Noviembre como “El día de todos los santos” haciendo referencia también a aquellos que, según la cosmovisión católica, han trascendido a la eternidad y por tanto han alcanzado la santidad. Esta tradición a sido adaptada y asimilada en diversas partes del mundo, tomando distintas formas y combinándose con distintas tradiciones religiosas y formas de ver el mundo. En nuestro país, existen una gran cantidad de tradiciones funerarias que, durante estas fechas, se expresan en la manera como las personas comparten con sus seres queridos difuntos. Una de las expresiones mas claras y multitudinarias de esto en nuestra capital, la podemos ver en el cementerio Virgen de Lourdes, también conocido como cementerio de Nueva Esperanza, ubicado en el distrito de Villa María del Triunfo.

El cementerio de Nueva esperanza es considerado el segundo cementerio mas grande del mundo después del “Wadi Al-Salam” Ubicado en Irak. (Vigil Oliveiros, 2017) Se caracteriza principalmente. Lo que más destaca de este cementerio además de su tamaño es que no tiene un orden previamente establecido en el cual se van colocando las tumbas y los nichos, si no que ha ido creciendo de manera espontanea, conforme las personas han ido enterrando a sus seres queridos en espacios que cada uno ha gestionado y construido, debido a esto el cementerio carece de limites marcados. Si bien no

hay cifras oficiales, hay quienes estiman que hay unas 300 000 personas enterradas aquí. (Aronés, 2019) Otro elemento que hace único al cementerio es que cuando este empezó a ser ocupado, la gran mayoría de personas que enterradas aquí eran migrantes de primera o segunda generación de distintas regiones del Perú. Con el tiempo las personas han ido enterrando a sus familiares en zonas especificas del cementerio relacionadas también al lugar de procedencia de los mismos difuntos o de sus antecesores. Todo esto ha generado que el espacio del cementerio sea una conjunción de distintas costumbres y ritos ligados a la relación de los vivos con los muertos. De esta forma podemos observar que las personas interactúan con sus seres queridos difuntos en formas que en un cementerio tradicional Limeño no podríamos encontrar, en tanto que salen de los parámetros de la tradición católica oficial que se ha consolidado históricamente en Lima. Así las personas comparten alimentos y bebidas con sus difuntos, cantan con ellos, y los visitan con frecuencia en fechas y eventos especiales sin que haya ninguna restricción en la forma como se dan estas celebraciones.

Así, la ausencia de una normativa ligada a una traición mortuoria como la que se da en otros cementerios, permite que durante el primero de Noviembre, el cementerio de nueva esperanza reciba a bandas de músicos en distintos formatos. Estudiantinas, bandas de metales, conjuntos de Sikuris y de más, así como danzantes de tijeras y otros artistas llegan contratados por los familiares de los difuntos o en su defecto llegan hasta el cementerio ese día con sus instrumentos un amplio repertorio esperando ser contratados ahí mismo por las personas que van a visitar a sus muertos, para animar la velada, recordar con canciones y cantar con ellos. Durante todo este día el cementerio se convierte en un espacio solemne y al mismo tiempo festivo en el que la música y la danza sirven como un elemento mas dentro de las tradiciones funerarias de las personas que llegan a compartir con sus seres queridos.



Foto: Kristhel Ramos

Como parte de las actividades del área de investigación, la cual se enfoca también en fomentar la práctica de la investigación musical en los miembros del grupo CEMDUC, se realizó en esta fecha una visita al cementerio con la intención de poder observar las distintas expresiones de música y danza que se pueden encontrar en este contexto. El objetivo de este trabajo fue el de poder observar la música no solamente como una puesta escena, si no ligada, en este caso, a un contexto mucho más grande, como parte de los rituales y tradiciones que giran alrededor de la forma como las personas recuerdan a sus seres queridos difuntos. Así también se trabajó esta salida como un ejercicio de aplicación de guías de observación estructurada, instrumento de recojo de información muy utilizado en el trabajo

etnográfico. Para esto, el equipo de trabajo se reunió durante dos semanas antes para discutir sobre que aspectos específicos se quería trabajar, organizarse en grupos, y construir los instrumentos de recojo de información que fueron usados el día del trabajo de campo.

En esta actividad participaron miembros de los cuatro conjuntos del grupo CEMDUC. Así, el equipo estuvo conformado por: Diego Molero, Fernando Ruiz, Lucero Vilchez y Mayra Montoya del conjunto andino, Andrea Torres, Jorge Álvarez, Kristhel Ramos y Talia Trujillano, del conjunto Costeño, Arianna Sánchez, Diego Huaroto, Mhax Yauri y Teresa Arce del conjunto de danza, y Martín Parodi e Isabel Muchaypiña del conjunto Sikuri.

Textos citados:

ARONÉS, Melcy (2019). *“Un Perú que nace cuando la vida termina: Prácticas funerarias en el Cementerio Nueva Esperanza”*. EN Espiral, revista de geografías y ciencias sociales, 1(1), 089 – 098. <http://dx.doi.org/10.15381/espinal.v1i1.15848>

VIGIL OLIVEIROS, Nila (2017) *“Apuntes para una lectura semiótica del cementerio Nueva Esperanza de Villa María del Triunfo (Lima-Perú)”* EN. AdVersus XIV, 32. Junio de 2017. Pp 117 -12

LA FIESTA DE SAN PEDRO DE CORONGO

El día miércoles 26 de junio del presente año, una comisión de diez personas, todos miembros del grupo CEMDUC, partieron con rumbo a Corongo, capital de la provincia del mismo nombre en la región Ancash, con el objetivo de realizar un trabajo etnográfico alrededor de la fiesta de San Pedro, santo patrono de la localidad. El equipo de trabajo estuvo conformado por Andrea Torres (Conjunto Criollo), Francisco Serrano (Conjunto Sikuri), Mayra Montoya (Conjunto Andino), Samantha Escobar (Conjunto de Danza), Mia Hoyos (Conjunto de Danza), Plinio Cárdenas (Conjunto Sikuri), Nancy Roman (Conjunto Andino) y Talia Trujillano (Conjunto Criollo). Así también, formaron parte del equipo la maestra Eugenia Huamani, profesora del conjunto de

Danza y Gonzalo Chávez, encargado del área de investigación del CEMDUC, quien estuvo a cargo de dirigir el proyecto. Durante tres días los miembros del equipo tuvieron la oportunidad de recoger información y participar directamente de los distintos momentos de la fiesta. Si bien las celebraciones se iniciaron oficialmente el 24 de junio, el equipo llegó a Corongo exactamente para presenciar los días centrales, logrando participar del tradicional “rompimiento” que se da el día 27 de junio por la noche. Aquí se pudo observar la música ejecutada con las cajas y los pinquillos, instrumentos de percusión y viento respectivamente, que se tocan de manera simultánea por un mismo músico, y que reunidos en grupos, acompañan a la tradicional danza de

Panatahuas. Durante los tres días siguientes, el equipo realizó entrevistas, registró audio y video de las danzas y la música interpretadas, e hizo trabajo de observación estructurada y observación participante durante los distintos momentos de la fiesta. A Continuación pasaremos a contar a grandes razgos algunos de los hallázgos del equipo durante este viaje.



Foto: Talia Trujillano

EL SISTEMA DE JUECES DE AGUA DE CORONGO

Los Jueces de Agua son autoridades tradicionales de la región cuya principal labor es la gestionar el uso del recurso hídrico en el pueblo. Esto se vuelve especialmente importante ya que las actividades agrícolas son una parte fundamental de la economía del pueblo. Si bien la autoridad de los jueces de agua no está de ninguna forma relacionada con las funciones de las autoridades oficiales del estado, estos son de suma importancia para la organización del pueblo, llegando incluso a tener mayor capacidad de convocatoria que estos, ya que además de su labor de regulación del uso del agua, los Jueces sirven como mediadores en varios aspectos, gestionando las faenas relacionadas a la limpieza de canales y comprometiendo a los miembros de la comunidad. (Salazar, 2015) En este sentido los Jueces de agua son apoyados directamente por sus Campos, quienes son un grupo de personas especialmente seleccionadas por estos como una suerte de autoridades subordinadas al mismo. Normalmente, los campos son amigos o familiares del Juez de Agua, quienes probablemente han sido apoyados en el pasado por el mismo juez de agua actual como uno de sus propios campos. Este sistema de reciprocidad es conocido como el "rantin" y es la manera como se articulan muchos de los compromisos con realción al Juez de Agua,

volviéndose fundamental para este el hecho de tejer buenas redes de realaciones en el pueblo para poder ejercer bien su labor.

Por otro lado, los jueces de agua son tambien los encargados de organizar y precidir las diversas festividades que se dan durante el año, siendo la principal la fiesta de San Pedro de Corongo. Para esta fiesta, los jueces de agua deben comprometerse a contratar una banda, conseguir danzates y músicos, brindar bebida y alimento a los asistentes, y hacer acto de presencia en cada uno de los momentos que la fiesta lo requiera. Un aspecto a destacar aquí, es que la banda que acompaña al juez de agua durante la celebración, debe interpretar una canción que es especialmente compuesta para la persona específica que lleva el cargo ese año, esta cación es conocida como "La tonada del Juez de Agua".

Por cada año se elige a dos jueces de agua, esto debido a que el pueblo se encuentra dividido, para efectos organizativos, en dos mitades, la mitad de arriba y la mitad de abajo. Ambas mitades les corresponde el uso de uno de los dos canales de agua principales que se abastecen del río Corongo, el cual atraviesa el pueblo. Por esta razón cada juez de agua corresponde a cada una de las mitades, dividiéndose también las celebraciones y colaborando para la limpieza de los canales. Esta característica del sistema de Jueces de Agua refleja la idea de la dualidad complementaria, la cual se encuentra presente en varias regiones de los andes desde tiempos prehispánicos, tal como lo mencionan autores como Gledy Mendoza (2005) Por este motivo, el sistema de Jueces de Agua de Corongo, fue declarado en el año 2013 como patrimonio cultural inmaterial de la Nación, y posteriormente, en el año 2016 como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO. Esto se dio en buena parte por la gestión del señor Jorge Trevejo Mendez, con quien tuvimos la oportunidad de compartir durante nuestra investigación.



Foto: Talia Trujillano

LOS MOMENTOS DE LA FIESTA

Al estar dividido en dos partes, cada una de las mitades del pueblo toma turnos para celebrar la fiesta, así la primera de ellas celebra del 27 al 30 de Junio, tomando el día central de la fiesta, el cual se da el 29 de Junio. La segunda mitad por otro lado, celebra desde el 1ro al 4 de Julio. Para ambas partes sin embargo, la fiesta se inicia el día 24 de Junio, fecha en la cual se reúnen los músicos que ejecutan las cajas y los pinquillos, instrumentos tradicionales de la zona, los cuales son contratados por los cabecillas, personajes encargados de coordinar específicamente esta parte de la fiesta, así como la danza de Panathauas. Durante este día los músicos llamados también "Chirocos" se reúnen para aprender las melodías que luego ejecutarán con los Panatahuas. De la misma forma, también visitan al Juez de Agua y salen a bailar con este por las calles del pueblo.

El día 27 de Junio por la tarde se da un paseo de antorchas por la calles, para luego dar paso al llamado rompimiento. Este momento se caracteriza por la salida en procesión del Juez de Agua junto con sus campos, su familia, y un grupo de mujeres denominadas "Las viudas" quienes bailan con una vela en una mano y una botella de licor en la otra mano, al ritmo de las melodías que interpreta la banda. Según lo que pudimos recoger el personaje de las viudas eran tradicionalmente mujeres que por alguna razón se encontraban sin pareja, normalmente debido a que su esposo había fallecido, sin embargo actualmente cualquier mujer que quiera salir a bailar sola puede unirse a este grupo. De manera paralela los Chirocos salen a las calles dirigidos por los

Cabecillas y mientras van tocando las melodías tradicionales de los Panatahuas, realizan un ritual en el que irrumpen con su música en medio del grupo donde se encuentra el juez de agua. La tradición dice que en este momento deben intentar robarlo, mientras que los campos deben evitar que esto ocurra, colocándose entre los músicos y el Juez de agua. Una vez concluido este momento los músicos continúan tocando hasta altas horas de la madrugada, momento en el que se dirigen al arco que se encuentra en la entrada del pueblo, en el cual se guarda la imagen de "San Pedro Borrachito" la cual es una imagen distinta a la que se encuentra en el templo principal, y que es venerada especialmente por los Panatahuas.



Foto: Gonzalo Chávez

La fiesta se retoma el día 29 de Junio por la madrugada, durante las Albas. En este momento se ve salir por primera vez a las Pallas, las cuales pueden ir en grupos independientes o acompañadas por la banda del Juez de Agua. Durante toda la madrugada las Pallas van saliendo y empiezan a bailar por el pueblo, mientras que, paralelamente, los Panatahuas harán su propio recorrido acompañados por los Chirocos y los Cabecillas. Esto continúa hasta bien entrada la mañana con su respectiva pausa para el desayuno. Luego de esto todos los participantes asisten al templo para la misa y para después salir acompañando a San Pedro en una procesión que se da por las calles principales del pueblo. Por la tarde la música continua escuchándose mientras las Pallas pasan de dos en dos a la puerta del templo para hacer una reverencia a San Pedro, mientras los Panatahuas continúan danzando en la plaza. Finalmente la fiesta culmina el 30 de Junio con más música y danza durante todo el día, para luego volver a empezar el día 1ro de Julio,

momento en el que le toca celebrar a la siguiente mitad del pueblo.



Foto: Gonzalo Chávez

LAS PALLAS DE CORONGO

Si bien existen danzas de pallas en diversas zonas de la región Ancash e incluso en la sierra de Lima, las Pallas de Corongo son especialmente reconocidas por la suntuosidad de sus trajes así como por la importancia que tienen dentro de las fiestas y para la identidad de los Coronguinos. Por este motivo las pallas de Corongo han sido declaradas en el año 2008 como patrimonio cultural de la nación.

Según la tradición oral el origen de esta danza estaría en la época de la expansión del imperio Inca. Según se cuenta, al momento en que el ejército imperial llega a la zona del actual Corongo, las mujeres pertenecientes a las clases más altas deciden vestirse con sus trajes más suntuosos e ir a bailar donde el Inca para pedirle misericordia. El inca conmovido por el gesto de las pallas, y maravillado por sus trajes decide aceptar la rendición y perdonar al pueblo, permitiendo anexar a la población sin derramar una gota de sangre. Si bien esta es a grandes rasgos la versión más difundida, dentro de nuestra investigación se pudo recoger algunas variantes en el relato. Así por ejemplo en algunas versiones el imperio Inca ya había ocupado la región, generando un levantamiento por parte de los pobladores de la zona. Así, en esta versión el ejército Inca llega más bien para reprimir dicho levantamiento, justificando el hecho de que las pallas deban salir a pedir misericordia Inca. Es necesario resaltar que esta versión es rescatada por Pedro Roel, quien hace una recopilación histórica de la zona y la

contrasta con varias crónicas. (Roel, 2018) Otra variante se da en que algunas versiones hacen énfasis en que las pallas eran las hijas y esposas de los gobernantes de la zona, y que son estos quienes las envían, mientras que en otros casos, simplemente se menciona que las pallas deciden ir. Es evidente que estos relatos varían también dependiendo del contexto social en el que son recordados, sin embargo la esencia de la historia siempre se centra en que las pallas son las salvadoras del pueblo. Respecto a la procedencia del traje en sí, se da a entender en la leyenda contada que es una versión moderna del que se utilizó en tiempos prehispánicos, sin embargo algunos informantes mencionaron que varios elementos son de hecho de reciente incorporación. Uno de los testimonios más interesantes al respecto fue dado por una danzante de Pallas que muy reconocida en la comunidad, quien además confecciona sus propios trajes. Ella nos comentó que varios elementos del traje actualmente usado tienen de hecho elementos de trajes asiáticos, y que fueron introducidos hace aproximadamente tres generaciones por miembros de su familia.

Actualmente, las Pallas son mujeres de la comunidad que por diversos motivos deciden salir a bailar en estas fechas de manera autónoma y espontánea, es decir, que no están organizadas en comparsas o en grupos de baile. Así, si una mujer desea salir a bailar como palla durante la fiesta de San Pedro, deberá costear su vestuario y al menos un par de músicos chirocos que interpreten las tradicionales roncadoras, flautas usadas para interpretar los wuaynos con los que acompañan la danza. Por otro lado existe también la opción de salir a bailar con el grupo de pallas del Juez de Agua, quienes normalmente están ligadas de alguna forma con el mismo o con los campos, siendo en la mayoría de casos familiares o invitadas. En nuestra investigación hemos podido constatar que actualmente, la mayoría de pallas prefiere buscar la forma de salir con el grupo del juez de agua, debido a que en ese caso no deben contratar músicos externos (ya que bailan con la banda contratada por el mismo), ni tampoco se ven en la obligación de brindar una recepción para los músicos y para otros invitados, ya que todo esto corre por cargo del mismo Juez. En este sentido resulta mucho más económico para quien desea bailar como palla buscar la forma de ser

invitada en el grupo del juez de agua, que bailar de manera totalmente independiente, sin embargo incluso dentro del grupo, la danza sigue siendo algo individual, teniendo aún que costear sus propios trajes.

Según los textos consultados (Trevejo, 2018) y los testimonios recogidos en el campo, se pudo conocer que, según la tradición, para bailar se debe realizar una promesa a San Pedro según la cual se debe bailar al menos por tres años consecutivos. A Cambio de esto San Pedro concederá sus favores y su bendición sobre las personas que cumplan con esta promesa. En este sentido de los testimonios recogidos se constató que en la mayoría de casos los motivos por los cuales las personas deciden salir a bailar giraban en la mayoría de casos alrededor de la fe religiosa. Sin embargo, en paralelo a esto, se pudo recoger también que otra motivación muy presente, directamente ligada al hecho de poner en práctica y perpetuar las expresiones culturales que, los mismos coronguinos identifican como parte de su identidad como tales, en tanto que reconocen la danza de Pallas como un elemento fundamental dentro de las tradiciones de su pueblo y al hecho de practicarla como una forma de acercarse a dichas tradiciones. En este sentido muchos testimonios coincidieron en que esta práctica cobró fuerza cuando la danza fue declarada como patrimonio cultural de la nación, hace poco más de diez años.



Foto: Mia Hoyos

LA DANZA DE PANATAHUAS

Si bien es menos conocida que las Pallas, la danza de Panatahuas tiene también un papel fundamental dentro de la fiesta de San Pedro. Se caracteriza por los llamativos trajes con cintas de

varios colores cosidas a la camisa, y por la máscara que portan los danzantes. Esta danza es bailada principalmente a forma de pasacalle y su paso se caracteriza por tratarse de saltos que se dan de un lado a otro sobre un solo pie de manera intercalada. En este sentido algunos de los danzantes nos comentaron que, antiguamente, como una forma de entrenar a los danzantes más jóvenes se les hacía saltar de un lado a otro de los canales de agua. A diferencia de la danza de Pallas, el origen de esta danza no está del todo claro, algunas personas lo relacionan con la existencia de la etnia amazónica de los Panathauas, de donde habría obtenido su nombre. (Mendoza, 2005) Si bien no se han encontrado pruebas concretas de un contacto directo de esta etnia con los pobladores de la zona del actual Corongo en algún momento de la historia, se cree que es posible que, durante la época incaica algunos guerreros amazónicos hayan llegado hasta la zona, por lo que muchas personas creen que podría tratarse de una imitación de estos personajes.

La comparsa de Panatahuas consta de los danzantes mismos y de dos personajes que representan a un diablo y un ángel, los cuales son los encargados de dirigir la coreografía y mantener el orden entre los danzantes. Actualmente se ve que algunos de estos personajes varían, así por ejemplo durante nuestra visita, el personaje del ángel era interpretado por una persona vestida como un soldado antiguo, que cumplía la misma función. La comparsa en sí por otro lado está organizada y dirigida por los llamados "Cabecillas". Se trata de autoridades encargadas directamente por el juez de Agua quienes tienen la labor de contactar y comprometer a los danzantes para la fiesta, contratar a los músicos o Chirocos que acompañan a la danza, brindar alimento y bebida para todos ellos y para las personas invitadas y finalmente dirigir a los danzantes durante la festividad. De manera similar a como ocurre con los campos, los cabecillas se comprometen con los jueces de agua por medio del sistema de reciprocidad denominado "Rantin", con la diferencia que su labor está centrada exclusivamente en la fiesta de San Pedro, y en la organización de la danza de Panatahuas. Para esto cada cabecilla contacta con los músicos desde varios meses antes, y comprometen a los danzantes desde Febrero, durante las fiestas de Carnavales. Los danzantes

por otro lado se comprometen a bailar tanto por devoción a San Pedro como por el compromiso con sus propias tradiciones, dándose algo similar a lo que ocurre con las Pallas, teniendo también la tradición de bailar al menos por tres años consecutivos. Si bien se trata de una danza originalmente bailada por hombres, actualmente es ejecutada tanto por hombres como por mujeres, quienes utilizan el mismo vestuario. Por otro lado se pudo observar que la gran mayoría de los danzantes son niños o adolescentes, esto se debe, según se pudo recoger, a que la práctica de esta danza ha tenido gran difusión en las escuelas, las cuales locales la incluyen como parte de sus cursos de arte. Paralelamente existen también maestros que enseñan esta danza a los más jóvenes, continuando la labor de las escuelas.



Foto: Gonzalo Chávez

LOS PINQUILLOS Y LAS RONCADORAS

En términos musicales, el elemento más saltante durante la fiesta junto a la banda de metales contratada por el juez de agua, es la presencia de los instrumentos tradicionales ejecutados por los Chirocos, estamos hablando de las flautas denominadas Roncadoras, y de los Pinquillos, ambos ejecutados de manera simultánea por el mismo músico con la "Caja" instrumento de percusión que acompaña la melodía.

Las Roncadoras son flautas largas de aproximadamente 57 centímetros de longitud, con una boquilla de 5 centímetros. Se caracterizan por emitir un sonido con armónicos que asemeja a un ronquido (motivo de su nombre). Estos instrumentos son utilizados durante la fiesta de San Pedro para acompañar a las Pallas que salen a bailar de manera independiente al grupo del Juez de Agua. En esta ocasión interpretan wuaynos tradicionales de la zona que son adaptados para el

instrumento. Al respecto muchos de los músicos mencionaron que este repertorio ha ido variando con los años, a tal punto que actualmente se adaptan wuaynos de otras zonas que se encuentran de moda, o incluso algunos temas pertenecientes a otros géneros como cumbias. Las Roncadoras pueden ser escuchadas también en otros momentos del año durante las faenas comunales relacionadas a la limpieza de canales.



Foto: Talia Trujillano

Los Pinquillos son instrumentos muy parecidos a las roncadoras en la mayoría de sus características, excepto que estos miden alrededor de 50 centímetros. En cuanto al sonido, no poseen el mismo efecto que da a las roncadoras su nombre, en cambio tienen un tono mucho más agudo que es usado para interpretar otras melodías. En este sentido una de las principales diferencias se encuentra en los contextos en los cuales se interpretan, dado que los pinquillos se ejecutan principalmente acompañando a la danza de los Panatahuas durante los días de la fiesta, así como durante el rompimiento, momento en que, si bien no están acompañados de los danzantes, ejecutan también las melodías de la danza. En esta investigación se pudo identificar al menos tres tipos de melodías ejecutadas con los Pinquillos 1) Las melodías de los Panathauas propiamente, 2) Las llamadas mudanzas y contra mudanzas, que cambian el ritmo de la melodía y que son usadas durante los pasacalles al momento de llegar a las esquinas, 3) y finalmente la melodía usada durante la procesión, momento en que los Panatahuas van al frente de la misma con una melodía caracterizada por ser mucho más lenta y con sonidos más espaciados. Así también los pinquillos son utilizados para acompañar la danza de Shajshas, la

cual se practica tradicionalmente en el mes de Octubre, durante la fiesta de San Francisco, sin embargo por las características de esta danza, se pudo observar que durante algunos momentos libres algunos músicos interpretaban estas melodías de manera espontánea, generando que varias personas se reunieran alrededor de ellos para bailar.



Foto: Talía Trujillano

A diferencia de los danzantes, en este caso los músicos llegan a la fiesta por contrato, es decir que se les paga por sus servicios durante los días de la celebración. En este sentido la mayoría de ellos se dedica a la práctica de su instrumento de manera permanente, siendo este un complemento económico. Muchos de ellos nos compartieron que empezaron a tocar desde edades muy tempranas, algunos desde la adolescencia o incluso desde niños, aprendiendo principalmente de la imitación de los músicos mayores, quienes les permitían observarlos mientras ejecutaban su instrumento. Esto no quiere decir, sin embargo, que la principal motivación de los músicos sea puramente económica. Al respecto varios de ellos mencionaron que se siguen dedicando a la práctica musical como una forma de perpetuar tradiciones que ellos entienden como parte importante de la identidad de Corongo. Al respecto resalta el testimonio de Cesar Mori, quien además se dedica a la fabricación de instrumentos, quien nos hizo hincapié en el hecho de que se trata de la música de sus ancestros. Por otro lado el sr Ernesto Sánchez, conocido también como “Cabo” nos comentaba que según la tradición oral, esta música era ejecutada durante las batallas entre pueblos, antes de la conquista, así como a la llegada de los españoles. El sr Sanchez nos contó también que en su experiencia

había tenido la oportunidad de formar a varios discípulos, y que incluso había estado enseñando brevemente en una escuela en Lima, como una forma de difundir y perpetuar su tradición musical.



Foto: Mayra Montoya

CONCLUSIONES

De nuestro trabajo se derivaron varias conclusiones generales. En primer lugar pudimos entender de primera mano como la fiesta se articula directamente con la organización social de la comunidad coronguina. Esto principalmente debido rol del Juez de Agua, a través del cual se tejen redes y se crean relaciones basadas en la lógica de reciprocidad, denominada “Rantin”, las cuales a su vez serán luego de suma importancia para las funciones reguladoras del sistema de Jueces de Agua y para la manera como se desarrolla el día a día de la comunidad. Esto se puede ver tanto en relación a los mismos Jueces con sus campos, como también con los cabecillas y los demás miembros de la comunidad que aportan al juez de agua a través de donaciones, o participando como danzantes en su comitiva. Sin embargo tenemos también que existe un fuerte compromiso de las personas del pueblo con la práctica de los distintos elementos que forman parte de la fiesta, en tanto que consideran que estos forman parte de su identidad, en tanto que los identifica como coronguinos con una historia y

una tradición en común. En este sentido podemos derivar también una segunda conclusión, y es que si bien existe una fuerte motivación religiosa en las personas que participan de la fiesta, esta va ligada también con una motivación de perpetuar sus tradiciones como miembros de una comunidad, de la cual ellos se sienten parte.

Por otro lado pudimos observar también que, si bien las raíces ancestrales de la festividad se mantienen en el rol del Juez de Agua y en las tradiciones presentes en la música y en la danza, en tanto se trata de expresiones culturales vivas y en práctica, no se encuentran congeladas en el tiempo, si no que se encuentran en constante transformación en la medida en que son influenciadas por los distintos procesos económicos, sociales y culturales que se dan en el contexto de Corongo. Un claro ejemplo de esto se puede observar con relación a las pallas, y a los indicios de cómo los trajes han ido variando a través del tiempo, y especialmente también al hecho de que actualmente muchas de ellas prefieren bailar con la comitiva del juez de agua, debido a que implica un ahorro en cuanto a recursos económicos e inversión de mano de obra para las recepciones. En este sentido esto último es quizás uno de los ejemplos mas claros de cambio que hemos podido encontrar de los últimos años, dado que esto a su vez a generado que cada vez se vea menos la presencia de las roncadoras, que tradicionalmente acompañan a las pallas que salen de manera independiente. Sin embargo es necesario resaltar que estos cambios no se dan sin ningún tipo de control, si no que en cierta forma están regulados por los mismos miembros de la comunidad. El mejor ejemplo de esto se puede observar en la influencia que han tenido las declaratorias de patrimonio tanto de las Pallas como del sistema de Jueces de Agua, los cuales fueron impulsados por los mismos

miembros de la comunidad coronguina, y que han generado que las personas pongan un énfasis a estas prácticas. Otro ejemplo mas específico se puede ver con relación a los cambios en el vestuario de los Panatahuas, el cual fue modificado recientemente, sin embargo los nuevos diseños no fueron del agrado de la mayoría de personas del pueblo, por lo que poco a poco se está volviendo a un diseño mas tradicional.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

MENDOZA, Geldy (2005) *“San Pedro de Corongo. Pallas y Panatahuas”* EN Revista ENSF José Arguedas. Cuadernos arguedianos. año 6 N°6. Lima pp 81 -87

ROEL, Pedro (2018) *“Apuntes Históricos sobre Corongo”* EN Patrimonio cultural de la Nación: Jueces de Agua. Sistema Tradicional de Corongo. Ministerio de Cultura – Perú. Lima pp 23-39

SALAZAR, José Antonio (2015) *“Vigencia del sistema ancestral de los jueces de Agua de Corongo. Tradición y modelo ancestral de gestión de recursos”* Texto presentado en: VII Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología. Universidad Nacional de Trujillo. Septiembre de 2015

TREVEJO, Jorge (2018) *“Jueces de Agua. Sistema Tradicional de Corongo”* EN Patrimonio cultural de la Nación: Jueces de Agua. Sistema Tradicional de Corongo. Ministerio de Cultura – Perú. Lima pp 41-125

PROYECTOS PARA 2020

Taller de Investigación en música y sociedad

El objetivo de este taller es dar a los miembros del grupo elementos básicos de investigación cualitativa orientados específicamente al estudio de fenómenos musicales como hechos sociales, entendiendo no solo sus características técnicas sino los contextos y procesos sociales y culturales a los cuales están ligados. Estaría orientado a trabajar con miembros regulares del grupo CEMDUC, de tal manera que estos puedan complementar lo aprendido con la labor artística y de difusión del grupo.

El taller estaría dividido en 10 sesiones. 5 sesiones teóricas y 5 sesiones prácticas las cuales se realizarán entre Febrero y Marzo del 2020. Aquí los participantes podrán plantear sus propios trabajos de investigación sobre hechos musicales específicos, los cuales serán publicados al final del año como parte del boletín de investigación del CEMDUC.

Como parte de las sesiones prácticas del taller se realizarán prácticas de registro, así como se trabajará en coordinación con el área de vestuario para dar a los participantes la oportunidad de conocer mejor el material con el que cuenta el CEMDUC.

Proyecto de Biblioteca CEMDUC

Como segunda parte del proyecto de Archivo del CEMDUC, queda ahora pendiente habilitar la Biblioteca del Conjunto para la consulta de quienes así lo requieran. Para esto se debe etiquetar cada elemento y ordenarlo, así como habilitar un espacio físico en el que los miembros del conjunto e investigadores externos puedan consultar los libros y documentos de manera cómoda y adecuada. Para este proyecto se pedirá la participación voluntaria de los miembros del grupo CEMDUC.

Viaje de Investigación: Festividad de la Cruz de Luricocha

Buscando responder a la temática artística del conjunto para el año 2021, en el cual se trabajará el tema de Vírgenes y Santos. Durante el año 2020 este mismo tema será parte fundamental de los trabajos del área de investigación. Para ello varios de los proyectos planteados apuntan directamente a trabajar con las festividades y las expresiones musicales que se dan alrededor de diversas figuras religiosas alrededor del país.

En esta Línea, y si bien no se trata de una imagen humanizada, la imagen de la santa cruz es venerada como parte del calendario católico durante los primeros días de Mayo. En nuestro territorio, al igual que con el caso de otras imágenes católicas, la veneración de la cruz ha sido asimilada y superpuesta con las festividades propias del calendario agrícola, dando lugar a nuevas celebraciones y cultos. En el distrito de Luricocha, provincia de Huanta, región Ayacucho, la festividad de la Cruz de 3 de Mayo tiene una especial importancia para la comunidad, reuniendo a los pobladores de los distintos anexos y comunidades del distrito en el pueblo.

La principal expresión musical presente en esta festividad es la de los llamados Chunchos de Luricocha. Si bien Luricocha se encuentra en el área Andina, esta zona se encuentra bastante cerca de la zona amazónica, con lo que la presencia de personajes con características de la selva como los chunchos es bastante común. La música que ellos interpretan se caracteriza por ser realizada con zampoñas de manera similar a los Sikuris, pero con patrones rítmicos y melódicos completamente diferentes.

El Proyecto estaría orientado a trabajar principalmente con las agrupaciones de músicos que practican este tipo de música en particular, así como a entender la dinámica de la fiesta dentro del pueblo y la forma como la comunidad participa de distintas formas en esta. El viaje se realizará entre el 31 de Abril y el 4 de Mayo y se trabajará con un equipo de 10 personas, 8 miembros del

grupo CEMDUC y un miembro de la coordinación y un profesor.

Proyecto de Investigación: Festividad de Santa Efigenia del Valle de Cañete.

El culto a Santa Efigenia es aún poco difundido en comparación con otras figuras religiosas cuyas distintas imágenes se reparten por distintos puntos del Perú. Venerada actualmente en la provincia de Cañete, al sur de la Región Lima, la festividad de Santa Efigenia se encuentra estrechamente ligada a las tradiciones de la comunidad afrodescendiente en la zona, habiendo sido su culto recientemente recuperado dentro de la comunidad luego de muchos años sin practicarse. Es necesario mencionar que este es uno de los pocos casos de una santa de piel negra. Esto se puede observar en los orígenes de la santa, siendo esta de origen Etíope y remontándose a los primeros años del cristianismo.

El objetivo de este proyecto es el de entender a fondo y recuperar para nuestro medio la historia y las prácticas musicales presentes en el culto a Santa Efigenia. El Proyecto estaría dividido en tres etapas. Un primer acercamiento que se debe dar en los primeros meses del año para conocer la localidad y establecer contactos. Una segunda etapa de búsqueda de información y realización de entrevistas y finalmente una tercera etapa que culminaría en la visita de un grupo del elenco a la festividad de Santa Efigenia el día 21 de Septiembre. Este proyecto buscaría realizarse con la participación de los miembros del elenco, se realizará una primera convocatoria para las dos primeras etapas del proyecto en la cual se formaría un primer equipo de trabajo. Finalmente se realizará una segunda convocatoria para la tercera parte del proyecto.



Foto tomada de:

<http://milagroscazazas.blogspot.com/2010/10/la-quebrada-canete-sur-de-lima.html>

Boletín Interno del Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – CEMDUC

Nº 1 - Año 2019

Coordinación del CEMDUC:

Coordinación General: Evelyn Bellido

Secretaría: Gladys Andrade

Área de Investigación: Gonzalo Chávez

