

BIRAMZ
01574

FOLKLORE COREOGRAFICO E HISTORIA **

E. Mildred Merino de Zela *

A mi apreciada amiga Edith de Zorquera
en recuerdo del viaje gozado en su gentil compañía,
Quinton, 28.VI.78
Mildred

Deseamos mostrar la íntima relación que existe entre la Ciencia y materiales del folklore y la disciplina histórica, referidos ambos al caso peruano.

1.-Folklore e Historia.

Pasemos a precisar inicialmente los conceptos de Folklore e Historia con los cuales trabajaremos.

Aceptamos como más aparente para nuestros fines la definición de *Folklore* que consigna Ake Hultkrantz en *General Ethnological Concepts*¹: "la tradición espiritual del pueblo folk, particularmente la tradición oral, tanto como la ciencia que estudia su tradición".

* Peruana. Autora de *El Tipo "Cuento de fórmula". Folklore del Perú* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1972). Profesora de Folklore de la Universidad Católica del Perú y de la Escuela Nacional de Turismo. Directora del Seminario de Folklore del Instituto Riva Agüero del Perú. Investigadora contratada por el Comité de Folklore del IPGH dentro del marco del Proyecto Especial de Investigación Folklórica (1975-1977). Actualmente conceptuada como una autoridad en el campo del estudio del Folklore en el continente americano.

** Preparado este trabajo dentro del Homenaje al Dr. Jorge Basadre organizado por el Instituto Riva-Agüero, de la Universidad Católica del Perú, en su septuagenario, razones de espacio limitaron su publicación a la parte teórica (*Enseñanza de la Historia*, Lima, Seminario de Historia del I.R.A., "Servicio de cooperación con el Magisterio", Jul. 1974, N. 45: p. 16-22). Aparece ahora completo.

¹ Ake Hultkrantz, *General Ethnological Concepts*, Copenhagen 1960. International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore, v. I: 282 p. (ver p. 135).

Esa tradición espiritual que se manifiesta en literatura oral (narraciones, folklore poético y fórmulas verbales), música (canciones, ritmos, melodías, instrumentos musicales) y danzas (bailes y vestuario) conforma las artes literarias y rítmico-musicales y coreográficas en su gran complejo de fiestas y ceremonias tradicionales.

Si aceptamos, asimismo, dentro del concepto del "continuum folk-urbano" que diversas características folk suele hallarse aún en la urbe, comprenderemos que el ámbito humano cuyo folklore incorporamos es sumamente amplio: capas sociales altas y bajas de procedencia rural y urbana, sin más requisito que su saber tradicional.

Otra definición —esta vez de Espinoza y Krappe, citados por Hultkrantz— señala que "la Ciencia del Folklore es la rama del conocimiento humano que recopila, clasifica y estudia de manera científica los materiales del folklore con el fin de interpretar la vida y la cultura de los pueblos *a través del tiempo*". Digamos sencillamente, en términos actuales, que el folklore es el medio de *comunicación* por excelencia del pueblo ágrafo, que trasciende al lenguaje; la Ciencia trata de interpretar el mensaje en su recto sentido.

Historia, por su parte, consiste en la relación de los hechos del pasado, no en el sentido exclusivo, ya superado de guerras y héroes militares, sino de la vida del pueblo, del acontecer popular; ingresamos al terreno de la Etno-Historia.

Pero examinando los materiales puede sustentarse un tercer criterio: Cómo conserva el mismo pueblo la memoria de los hechos que más influyeron su vida o que lo caracterizaron y distinguieron en un momento dado de su devenir. Cómo ve el pueblo ágrafo su propia historia.

Resulta interesante observar que estos tres criterios: relación de hechos histórico-militares, perpetuación de rasgos de la vida del pueblo y modo de conservación de la memoria histórica, los podemos encontrar en el folklore peruano —narraciones, música y danzas— de las diversas regiones, en las unidades folklóricas que expondremos a continuación.

II.—Folklore: ciencia histórico-cultural.

La clasificación del Folklore como ciencia histórico-cultural, es una de las tantas orientaciones que se dan en el tratamiento de los materiales del folklore. —Aunque nuestra dedicación ha sido preferentemente al enfoque antropológico, la singular especialización del Instituto Riva-Agüero en el estudio de la Historia, nos ha diversificado a considerar también este campo. Por ello y tratándose de un homenaje comunitario al insigne maestro Dr. Jorge Basadre, le ofrecemos modestamente este corto ensayo.—

El Dr. Jorge C. Muelle enuncia la posibilidad de este enfoque, cuando define: "Folklore es, pues, un método, una disciplina histórica", y explica "una... de las más justas (definiciones), es la que da Alfred C. Haddon en su *Historia de la Antropología*:

"El estudio de las supervivencias de condiciones más primitivas en las comunidades civilizadas"².

Una ligera revisión de la teoría de la ciencia, nos permite algunas anotaciones:

Sir George Lawrence Gomme, en *Folklore as an historical Science*³ trata de probar que el material folklórico debe servir para establecer hechos históricos. Es, pues, una ciencia histórica.

Alexander H. Krappe⁴ explica: "Folklore es —y de hecho lo ha sido así un considerable número de años— una ciencia histórica que tiene sus propios métodos de observación y admite el mismo sistema de confrontaciones y verificaciones que las otras. Con sus ciencias hermanas, puede combinarse en varios modos, para afianzar el ciclo de nuestro conocimiento del pasado de la vida del hombre".

Pero hace una crítica de su amplitud y aclara: "folklore no puede ayudar en la reconstrucción de la Historia política, porque únicamente concierne a la Historia de las ideas humanas y su expresión en palabras y *gestos* que se dan en cuentos, canciones y *ritos*". Y continúa fijando sus límites, su margen de credibilidad, al especificar: "...las así llamadas leyendas históricas. No debían ser llamadas así porque no hay nada histórico acerca de ellas. Son usualmente indistinguibles de las anécdotas" (p. 81).

Respecto a los materiales, John Greenway estudia las canciones en *Folksongs as socio-historical Documents*⁵ y cita a Russell Ward⁶ con relación al valor que aquéllas tienen, "... aprender en ellas, no qué sucedió, sino lo que los hombres pensaban de la vida, los sucesos, qué formas de comportamiento social eran admiradas, cuáles odiadas; y cuáles simplemente aceptadas".

Ha sido, sin embargo, Jan Vansina, el eminente etnólogo belga, quien con *La tradición oral, Ensayo de método histórico*⁷ sentó la importancia de esta fuente e impulsó grandemente su estudio mundial: "...la tradición oral es la principal *fuentes histórica* que puede ser utilizada para la reconstrucción del pasado. De igual modo, entre los pueblos que conocen la escritura un número de fuentes históricas, entre las más antiguas, descansan sobre tradiciones orales".

Nosotros, siguiendo a Muelle, hemos preconizado en la cátedra desde 1965, el valor del Folklore como testimonio oral, parte del trinomio de las fuentes históricas y las ciencias que las estudian: Monumental—Arqueología, Documental—Historia, Oral—Folklore.

² "Cultura y Folklore". En: *10 charlas sobre folklore*. Lima, Ministerio de Educación Pública, 1946, 51 p.

³ London 1908.

⁴ *The science of Folklore*. New York, Norton Co. 1964, 344 p.

⁵ En: *Folklore in action*. Edited by Horace P. Beck, Philadelphia, The American Society 1962: pp. 112-119.

⁶ "Felons and Folksongs" Australia, University of Melbourne, oct. 1954, mim'

⁷ Barcelona, Ed. Labor, 1968, 225 p. (ver p. 13) (Publicada inicialmente en francés, en 1961).

Entre nuestros historiadores es Jorge Basadre quien, "Dentro de las fuentes no escritas", se ocupa de "las fuentes pictóricas, las orales, *con atención especial al folklore*, los actos y los hechos incluyendo la costumbre". Así, se detiene con minucioso interés en citas de múltiples Artículos de costumbres, cuentos, leyendas, tradiciones. Cancioneros populares. Criollismo, Cuentos. Folklore. Leyendas y Arte, las cuales pueden ser extraídas de los diversos capítulos de su magnífica obra *Introducción a las bases documentales para la Historia de la República del Perú con algunas reflexiones*⁸.

Notemos, sin embargo, que el énfasis de los anteriores planteamientos se aplica a la literatura oral.

En este trabajo deseamos sostener que el folklore coreográfico fue y es uno de los medios de que se vale el pueblo para perpetuar su historia. Constituye una otra riquísima expresión de la historia popular. Intentaremos mostrar la visión que el hombre de pueblo, el del "Perú profundo", tiene de su propia vida y acontecer en el devenir de los tiempos.

III.—*Coreografía folklórica: Fuente histórica.*

Conocida es la sentencia que el 15 de mayo de 1781 dicta en el Cuzco el Visitador José Antonio de Areche, tras la derrota de José Gabriel Túpac Amaru; en ella se detalla: "... También celarán los Ministros corregidores, que no se *representen* en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias, u otras funciones públicas, de las que suelen usar los indios *para memoria* de sus dichos antiguos Incas; y de haberlo ejecutado, darán cuenta certificada a la secretaría de los respectivos Gobiernos".⁹

Danzas-representaciones eran, pues, de uso común hasta esa fecha y subsisten a pesar de las prohibiciones, aunque no se pueda afirmar en qué medida dicha restricción influyó en la frecuencia de su presentación y reducción de sus zonas de dispersión. Nos interesa sumamente hacer notar que el Fallo se refiere de modo indudable a la existencia de las de *carácter* histórico.

De las 70 danzas que vamos a detallar, las 15 que adscribimos a la época prehispánica, no pretendemos que todas tengan tan lejano origen o sean coetáneas al 1780; pero sí que se refieren a ese pasado remoto. Lo que interesa para nuestros fines es recalcar que el *tipo histórico* de danza es antiguo en el Perú, de ascendencia prehispánica, y que tal ha sido su fortaleza, que ha subsistido a pesar de los intentos de hacerlo desaparecer, permitiendo, en vez, el surgimiento de nuevas danzas con que el pueblo indígena ha tratado de legar a la posteridad el entendimiento de "los hombres como individuos y también de sus relaciones sociales a lo largo del tiempo"; entrecomillado que aplicamos a la danza histórica, pero que corresponde al objetivo de la Historia, señalado por Basadre.

⁸ Lima, P.L. Villanueva, 1971: 2 T. y 1 v. de *Índices*. (Para nuestra cita ver T.I: p. 19, Nota 10).

⁹ Colección Documental de la Independencia del Perú. T. II. *La rebelión de Túpac Amaru*. Vol. 2º *La rebelión*. Edición e introducción de C. Daniel Valcárcel. Lima 1971: 925 p. (ver p. 772).

Mas no hacemos afirmaciones extremadas: estos medios no tienen por qué ser conscientes, ni la creación de las danzas, deliberada. El pueblo, sencillamente, graba aquello que le impresiona y que, por lo mismo, desea conservar y transmitir; aún más, es un vigoroso lenguaje de censura, reclamo y protesta de la masa iletrada. El hombre moderno lo hace mediante el escrito, la fotografía o película, la voz grabada y sus creaciones plásticas; el hombre folk sólo dispone de su tradición oral, sus danzas, su arte popular. (De este último aserto constituyen pruebas las cuevas de Lauricocha y Toquepala).

Si aceptamos que el Folklore es un elemento integrante de la cultura íntimamente relacionado con todos los aspectos u "órdenes de actividad cultural" y que, por lo mismo que es condicionado por ellos refleja todos sus valores, convendremos en que la *plasticidad* (cualidad inherente a su dinámica cultural) y la supervivencia del "Elemento Folklórico" permiten que revele características políticas, económicas, legales, religiosas, morales, mágicas, científicas, técnicas, filosóficas y artísticas, es decir, que conserve vestigios de la cultura total de las diversas épocas por las cuales ha transcurrido la vida del pueblo "portador" de ese folklore.

Planteamos, pues, lo siguiente: a) el pueblo ágrafo tiene sus propios medios de conservar su historia: el folklore coreográfico (además del oral y musical).

b) en la coreografía folklórica peruana hallamos la representación de diversas creencias, costumbres, sucesos y grupos sociales de diferentes épocas de la historia peruana desde la antigüedad.

c) es posible establecer una secuencia cronológica en el contenido de las danzas peruanas de carácter histórico.¹⁰

Epoca Pre-hispánica.

1. Maroma de oro. 2. Pallas. 3. Coyas. 4. Qachampa. 5. Danza de la Wanka. 6. Qapaq Ch'unchos. 7. Chokelas o Chukilas. 8. Auqui-Auqui. 9. Cuadrilla de Mojigangas: Angas y Duendes. 10. Chimús o Chimbos. 11. Queño Maris. 12. Los Ccanchis. 13. La Víspera. 14. Los Ingas. 15. Altar Tusoq o Dansaq. 16. La danza del Inca.

Epoca de la Conquista.

17. Apu-Inca-Pizarro y las Pallas-De los Pizarro, etc. 18. La marcha de los Capitanes. 19. Ayarachis. 20. Cahualludanza. 21. La Huanquilla.

¹⁰ No vamos a incidir en las relaciones del Folklore con la Pre-Historia o la Arqueología ni en la Literatura Oral y el Arte Popular como fuentes para la Historia, por cuanto anteriormente hicimos de ello breves apuntes: "El Folklore y la Prehistoria" *En: Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Lima, PUC Instituto Riva Agüero, 1969, t. II, pp.: 62-65; y en "La Independencia Peruana en el folklore nacional", en: *Quinto Congreso Internacional de Historia de América*. Lima, Publicaciones de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1972, T. III, pp. 441-448.

Epoca colonial.

22. Waca Waca. 23. Toril. 24. Chonguinada. 25. Achachi Kumo. 26. Corcovados. 27. Chapetones. 28. Pailachos o Huichos. 29. Arrieros, Argentinos. 30. Tucumanos, gauchos. 31. Majeños. 32. Los arrieros de Ayacucho. 33. Los Pausas y el Maqueño. 34. Español o taita. 35. Machutusuy. 36. Contradanza. 37. Los Herreros. 38. Chacra-Negros, Mineros. 39. Kullawas, Kullawada. 40. Qollas. 41. Son de los diablos. 42. Diablicos, Diablitos. 43. La Diablada. 44. Saqras. 45. Kallawayá. 46. Capitanes. 47. Moros y Cristianos. 48. Turcos.

Epoca de la Independencia.

49. Emancipación. 50. Túpac Amaru.

Epoca Republicana.

51. Pachahuara. 52. Tundikis. 53. Negros. 54. Negritos. 55. Negrería. 56. Los avelinos. 57. Los batallones de Cáceres. 58. Las Fuerzas Armadas folklóricas. 59. La Marinera. 60. Chuqchu. 61. Siqllas. 62. Los doctorcitos. 63. Auqa chileno o Misti chileno. 64. Los soldados de Santa Catalina. 65. Marineros, Marineros ingleses. 66. Los Campas. 67. Serranos. 68. El contrabandista y el Recaudador. 69. Pierolista. 70. La Vijuela.

Epoca Pre-Hispánica.

1. MAROMA DE ORO: Aparte de las referencias de las Crónicas (L.E.V. III: 332 y 346; Ver Nota 23) y "Relaciones" (Ver: Romero, Nota 45), Arturo Jiménez Borja parece que logró obtener informes de su presentación. La danza recordaba el nacimiento de su primogénito, Huáscar, acontecimiento mandado celebrar por su padre el Inca Huayna Cápac, mediante la confección de una inmensa cadena de oro con la cual se bailaba.¹¹ Valcárcel señala su origen en el Cuzco, en 1485; Romero, su presentación en Lima en Dic. 1724. Un antiguo "Kero" da también fé de su vigencia. Se supone ya extinguida.

2. LAS PALLAS: Danza colectiva, femenina, recuerda a las señoras nobles de la época incaica. Jóvenes lujosamente ataviadas danzan generalmente para fiestas religiosas (Patronales, Navidad, Corpus). Se halla sumamente difundida por todo el país: Húanuco, Ancash, (famosas las Pallas de Corongo"), Lima (Cajatambo, Yauyos, y Huarochirí), La Libertad, Jauja, Puno (como "Pallapallas"), etc. La vimos en Lima 1,973.

3. COYAS: La Esposa del Inca es representada con singular elegancia y fastuosidad. Es danza colectiva, femenina, en La Libertad, para la fiesta de la Virgen de la Puesta en

¹¹ Turismo, Lima, mar. 1939, No. 137: 1 p., ilus.

Otuzco, y personaje solista con un bellissimo canto para la Virgen de Cocharcas en Sapallanga-Huancayo, donde la vimos en 1,964.

4. K'ACHAMPA: Danza masculina guerrera, dedicada a celebrar las victorias de los ejércitos del Inca; Cuzco. José María Arguedas la describe "reproduce todas las fases de una "guerra" a la manera indígena".¹²

5. LA WANCA: Colectiva, varones. "Representa una danza guerrera y según la tradición evoca la derrota que sufrieron los Wancas del centro al querer someter a los Huaris". Caserio Yacya, Distrito de Huarí-Ancash.¹³

6. QHAPAQ CH'UNCHOS: En Paucartambo-Cuzco, "Los Qhapaq Chunchos luchan contra los Qollas y los derrotan, rememorando un acontecimiento legendario" (J.M.A. 1964) "Interpreta a los habitantes de la selva. Se llama Qhapaq, porque quienes la bailan son los ricos habitantes de la ciudad de Paucartambo".

7. CHOKELAS O CHUKILAS: Se cuenta de ellos que "amansaron" a la llama; Puno. Vestido de lana, sobre-calzón de cuero, pocho con cueros y lanas de alpaca o vicuña; careta, chicote. Música de Quenaquena. Uno de los más serios estudiosos puneños, Dr. Emilio Romero, anota "Esta es una de las danzas más antiguas de la meseta y su origen está en las desaparecidas tribus de los *chukilas* que eran semejantes a los Urus". Y cita al cronista Matienzo: En la provincia de Chucuito había dos géneros de indios, los Urus y los Chukilas. Los Urus son pescadores y los chukilas son cazadores ... "(14). Recuerda, pues, a los cazadores y su antigua agrupación. Vista en 1,968, Puno

Todavía se realiza después de las grandes cacerías colectivas, "después del Chacu", como en Azángaro-Puno.¹⁵

8. AUQUI-AUQUI (ancianos) o Pacpakus: Danza masculina representando a viejos. La versión de Vilquechico-Puno, "evoca a los antiguos dioses creadores".¹⁶ El nombre "auqui" denota a los espíritus protectores, pero más adelante presentaremos otra versión. (ver Danza No. 25).

9. "CUADRILLA DE MOJIGANGAS": simula la lucha de dos tribus. Los salvajes pretenden raptar a la hija del "Duende", la "Capitana", a quien defienden su padre y las pallas. La batalla se efectúa con hondas y frutas podridas y al final gana el "Duende", quien captura al jefe de los "Auggas" o Guiadores". Todo se realiza durante el canto de las "Patlas". El maestro Lucio Reyes Agüero informó que este baile parece relacionarse

¹² J.M.A. y Josafat Roel Pineda. *Música y danzas del Perú*, Lima, Corporación Nacional de Turismo y Comisión Nacional de Cultura del Perú, 1964, 10 p. ils.

¹³ Inf. Prof. Oscar Jaimes Amado S.- Difiere de la nombrada por Guaman Poma y de la que se baila en Amazonas.

¹⁴ *El Departamento de Puno*. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1928: 541 IX.

¹⁵ Jean Vellard-Mildred Merino de Zela. *Bailes folklóricos del Altiplano*. Travaux de l'Institut Français D'Etudes Andines, Paris, T. IV, 1954: p. 59-132 ;ls. Pub. también en Separata.

¹⁶ Inf. Gustavo Bordón, 1973.

con la leyenda que atribuye a una tribu "Auggas" el dominio de la colina "Mallalín" y a los "Duendes", el del "Maurish", lugares donde existirían ruinas.¹⁷ En Llamellín, Ancash, para la fiesta de San Pedro.

Posiblemente un estudio detallado del folklore peruano, nos llevará a diferenciar propiamente como "teatro" diversas piezas que hasta ahora venimos incluyendo entre las obras coreográficas. Aunque es reconocido que en un principio se dan indiferenciadas canciones y bailes y, al parecer también, representaciones que, por lo demás, incluyen a aquellas.

10. CHIMUS O CHIMBOS: De los alrededores de Huancabamba-Piura, se presenta para la fiesta de la Santísima Cruz Misionera, esta danza colectiva mixta de niños con disfraces adornados de espejos y otros que "simulan ser la plata que tenía la cultura de los Chimús". "Significa la costumbre que tenía el poderoso Imperio de los Chimús. Y esto hace creer que es una danza tradicional dejada por los Chimús". La dirige el "Chimbo" o Guía, quien baila y canta alrededor del Castillo (fuego artificial) que él mismo revienta.

Se baila también en el Distrito de Huarmaca (Hacienda de Congolla), con la cara recubierta por pellejos de la cabeza del carnero o venado y bailando huaynitos". Y en el Dist. de Sondorillo, para el Corpus, con pequeños ponchos, diadema de cuero, cascabeles en las pantorrillas y palma o caña en la mano, con cintas de colores.¹⁸

11. QUEÑO MARIS: "Especie de danza guerrera muy antigua que, según los lugareños, data en la época incaica. Desarrolla una temática de duelo o batalla campal". Las mujeres con banderolas y flores en los sombreros; los varones llevan grandes hondas de 5 ó 6 metros de largo y los primeros frutos de la cosecha. Se acompaña con pinquillos, tambores y bombo. Se baila también en carnavales. La primera fase es danza, la segunda, verdadera batalla que concluye con heridos y hasta muertos.

"Representan grupos antagónicos, casi siempre, según dicen, entre quechuas y aymaras". Carabaya-Puno.¹⁹ Se baila asimismo en carnavales.

12. LOS CCANCHIS: "Baile típico y autóctono de la Prov. de Canchís... se puede espectar en las fiestas de carácter religioso, entre los indios... Según cuentan sus ejecutantes, se origina aún en los tiempos incaicos. Por entonces, más o menos, todo lo que hoy es la Prov. de Canchis, era habitada por un "ayllu" compuesto por los "ccanchis". Se dice que este nombre "Ccanchis" lo tomó este ayllu porque eran siete (ccanchis) los "Camayoc" que representaban al Inca en este ayllu. Además, en las fiestas dedicadas al Sol, la Luna, cosechas, etc. asistían los siete a nombre del Inca, a las festividades y pequeñas romerías. Para tal, acudían, desde distintos sitios; y antes de entrar en fiesta, los camayoc se juntaban, presididos por uno de los siete, y con un baile, que hoy es el típico "ccanchis", que ejecutaban estos, se iniciaban las festividades.

¹⁷ Mildred Merino de Zela, "Ancash" En: "Reportaje al Perú", Lima, La Prensa, 28 may. 1964.

¹⁸ Recopiló María Beatriz Silva Vidaurre, 1973.

¹⁹ Informe de la Prof. Teresa León de Gago, quien la presencié en ene. 1973.

Esta actuación se repetía todos los años, en las distintas oportunidades de fiesta, y por tanto, constituían una costumbre que los "camayoc" bailaran antes de comenzar la fiesta"...

El personaje más caracterizado es el "Alcalde" que es nada menos que uno de los siete "ccanchis", y por tanto, es indio... Como insignias de su autoridad lleva la vara y el chicote; a su voz obedecen todos. El resto solo lleva "la tauna" (bastón). Todos visten igual indumentaria.²⁰

"Esta danza la conocen todos, desde donde nace el Willkamayu hasta Pumakkanchi, Kkespikkanchis y en toda la actual provincia Kkanchis. Trae su nombre un recuerdo de los Siete Gobernadores que regían estas comarcas en tiempos del Imperio, o "Kkánchis Kuráka".²¹

13. "LA VISPERA": danza que integra las cuatro que se ofrecen a la Purísima, Patrona de Punchao, Distrito ^{de la prov.} de Humalíes-Huánuco; comprende tres singulares personajes: *El Apu* o el "Padre, creador de los Incas", que "lleva como insignia un bastón y una corona de satén de seda decorada con lentejuelas. *Rucu*, Viejo, "representa al padre del última Inca"; de aspecto misterioso, "lleva una gran peluca de pellejo de carnero y una máscara de cuero de chivo". "*La Palla*", princesa, "fastuosamente ataviada con las mejores prendas y adornos de origen español".²²

Estaríamos pues, ante uno de los más significativos símbolos de la ascendencia divina de la real pareja incaica o del baile de la panaca de ^{Huay} ~~Mayta~~ Capac, si por él entendemos al "último Inca"; pero es, en definitiva, una conmemoración, un homenaje a los Incas. padre de

14. LAS INGAS: Danza muy ceremonial que representa al Inca acompañado de las Pallas. Extraordinariamente, es una de las danzas que se conserva con mayor pureza, si nos atenemos a lo descrito por Cobo "Finalmente un baile de sólo tres personas: un Inca en medio de dos Pallas, cogidos de la mano y dando innumerables vueltas sin soltarse y acercándose y alejándose a un mismo sitio, sin perder el compás".²³

Ultimamente y así, en esa forma, la presenciamos en Surco-Huarochoirí-Lima. (1,971).

²⁰ *Pumacchua*. "Trabajos de los alumnos del Colegio Nacional "Mateo Pumacchua" de Sicuani, bajo la dirección de José María Arguedas. Sicuani, ene. 1940: 32 p. -Informó esta danza el alumno Juan G. Delgado, siendo reimpresa en *Actuación folklórica en Homenaje a J.M.A.* Con ocasión del Primer Aniversario de su fallecimiento". Lima, U.N. Agraria "La Molina", Dirección de Proyección Social, Depto. de Extensión Cultural, 3 dic. 1970. "Notas al Programa de la ..." (ver. pp. 6-11).

²¹ Jorge A. Lira, "Danzas indígenas", *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1950-1951, T. XIX-XX: 270-282 (Ver. pp. 276-280).

²² En este informe recogido por JMA. y publicado en oct. 1949, hace comparaciones estableciendo como "Apu", poderoso, al espíritu de las grandes montañas, del mundo quechua, y el disfraz del "Rucu", con el de los "Auquillus", "que simbolizan a las montañas tutelares", La danza se presentó en Lima. "Programas de Danzas y cantos folklóricos del Perú", Lima 1949, 3 p. mim.

²³ Luis E. Valcárcel. *Historia del Perú antiguo*. Lima, Ed. Mejía Baca, 1964, 3 t.; ver II: p. 586.

15. ALTAR TUSOQ O DANZAQ: (altar bailante). Varón de movimientos parsimoniosos, que luce un amplísimo traje "característico, que los españoles permitieron que vistiera el linaje de Túpac Amaru, según se afirma en todos los pueblos donde se presenta esta danza, zona alta del Vilcanota, de la Provincia de Canas y Acomayo-Cuzco". Lo acompaña "un personaje que lleva el blasón distintivo de la estirpe del Dansaq" (J.M.A. 1.964). La vimos en el Cuzco en 1.968. De consiguiente es otra representación de la nobleza incaica.

16. LA DANZA DEL INCA: En el pueblo Llaquira, Prov. Grau-Apurimac, para la fiesta de San Pedro y la Santa Cruz; "se cree simboliza la tristeza y duelo por la muerte de Atahualpa, pero más bien parece recordar hazañas de *Yahuar Huaca* y nostalgia del poder Incaico".

Bailan también las "Coyas" conjuntamente con los Incas y tras la comparsa de bailarines un grupo canta de modo lastimero, con un estribillo que dice".

"Apu Inca Yahuarhuaccacc
tahuatin esquinapi
ccori ccolqui....."

"Soberano Inca Yahuarhuaca
en las cuatro esquinas
con plata y oro....."

Lo curioso de esta danza es que se trate de "parejas" a quienes se acercan "otras figuras" (no especifica más el informe escrito) para luchar con los Incas. La música es melancólica, fúnebre, pero se enfatiza que tiene también la danza "carácter guerrero por los instrumentos bélicos que usan", (Archivo del Museo de la Cultura. Inf. Sofía Arredondo de Sierra).

-Reconocido es que cada Inca tenía sus propias danzas y "relaciones" o canciones. (Ver Nota 45). Esta pieza nos plantea el interrogante de tratarse de la superposición de "Apu Inca", que veremos a continuación, sobre ésta que sería muy anterior o si la aparición del nombre del Inca Yahuar Huaca no es sino una de esas transferencias de términos que convendría investigar.-

Existen muchas diversas danzas como "Tuluhuaynos", "Puma Tusq", "Los Chasquis", (que omitimos por no extender demasiado este artículo) y otras con notorias referencias a la época o que su origen sería de indudable ascendencia pre-hispánica por relacionarse con actividades agrícolas y comunales tradicionales. Ameritan especial estudio. Tampoco mencionamos las piezas que, aunque vigentes y registradas en Crónicas y "Relaciones", no transmiten clara información histórica.

Epoca de la Conquista

17. APU INCA: Constituye seguramente el más amplio ciclo de danza-representación en el Perú y en la zona andina. Reconstruye muy nítidamente los primeros tiempos de la Conquista, la lucha cruenta entre Atahualpa y Pizarro.

Nos permitimos insinuar que quizá en sus orígenes trataba solamente de la *Guerra entre Huáscar y Atahualpa*, nombre con que se conocía en Canta para la fiesta de la Virgen de la Natividad (8 Set.), pero que posteriormente "se amplía incluyendo *La toma de Cajamarca*. En la actualidad ambas se presentan allí como Ia. y 2a. parte.

La representación completa de la tragedia con el Inca, Pizarro, Padre Valverde, soldados, Pallas que acompañan al Inca y más tarde cantarán dolientes su muerte, es nombrada *Los Ingas*, en Huarochirí Lima. Y como *El Baile del Inca* el 24 de junio, para San Juan, Patrón de San Juan de Viscas, Prov. de Canta-Lima.

—Hacemos notar, asimismo, que al crearse esta pieza pudo haberse complementado con la danza "Las Ingas" (que aún se ofrece también independientemente en Huarochirí), con que se inicia la escena, al aparecer ambos Inkas separadamente, con su corte de Pallas.—

Muy extenso sería detenerse en cada una de las versiones, trabajo que amerita un estudio especial. Sólo indicaremos que se ejecuta como *Baile de Pizarro y las Pallas* ("episodios de la Conquista") en la Prov. de Antonio Raymondi-Ancash. *La muerte del Inca y las Coyas* en Otuzco La Libertad, para el 15 de Dic. *Representación de la Conquista* en Naván, Cajatambo-Lima, para la fiesta de San Pedro; *Apu Inca o Jefe Inca* el 30 de agosto en el Distrito de Paucar, Daniel Carrión-Pasco. Como *los Incaicos* (que "simulan la muerte de Atahualpa" y aquí "Las Pallas" realizan una danza independiente) en el caserío de Redondo, Prov. Cajabamba-Cajamarca, para la fiesta de San Isidro o del "Cacique"; *Apu Inca* para el 30 de Agosto, Santa Rosa, muestra la "codicia de Pizarro por la corona de plata del Inca, para lo que emborracha a los dos Auquillus, guerreros espíritus de las montañas, con aguardiente de caña", en el Dist. de Paucar-Pasco. *La toma del Inca o El rescate del Inca* en Sapallanga-Junín, para la Virgen de la Natividad el 8 de septiembre (donde la vimos en 1964). *La danza del Rey Inca* en Ayaviri, Yauyos-Lima con Pizarro, Almagro, etc. *Captura y suplicio del Inca Atahualpa* en Tayabamba, Pataz-La Libertad, para el 27 de Abril de cada "quinqueño", según informe reciente del prof. Daniel M. Yataco Sánchez (del Seminario de "Historia del Perú", del Instituto Riva Agüero, 1,973).

En el Dist. de Chiquián, Bolognesi-Ancash, para Santa Rosa el 30 de Agosto se presentan "danzas" de *El Inca*, con las Pallas, Rumiñahui, "motivadas por la llegada de Francisco Pizarro al país y la captura del Inca Atahualpa en Cajamarca; ellas entonan canciones "referidas al Inca Atahualpa, a la Virgen María, a Santa Rosa, etc."²⁴

Esta ligera revisión que abarca ya seis departamentos: Ancash, Apurímac, Cajamarca, La Libertad, Lima y Pasco, nos hace presumir que una detenida búsqueda, mostraría su dispersión posiblemente en casi todo el Perú.— Y no excluimos a Bolivia, donde se cultiva hondamente, y el Ecuador, aunque ello compete a los amigos colegas de los países andinos limítrofes nuestros.

²⁴ Elena Romero Padilla. "La fiesta de Santa Rosa en Chiquián". Taller de folklore, U.N. "Federico Villarreal", Lima, agosto 1973. No. 8. pp. 14-16. Vista la última vez en 1972, o sea posteriormente al terremoto que asoló la región.

—Debido a lo significativo de esta pieza, consideramos conveniente puntualizar los siguientes datos: Como "Danza de la degollación del Inca" es citada durante la Colonia, por Martines de Compañón, 1,782-1,788, para la Libertad.

Del mismo Departamento, Richard Schaedel: "la representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco". (Cultura Peruana, mar-abr 1,952, No. 53).

Para Bolivia, la versión que presentamos del anciano Sayri Tupac, descendiente de los antiguos caciques de Tiahuanaco, en "Bailes Folkloricos del Altiplano" (J.A. Vellard, op. cit. pp. 116-120).

Y el interesante estudio de Nathan Wachtel, "La visión de los vencidos en el folklore indígena", (Folklore Americano, Lima 1,970, No. 16: 230-260), que recoge la versión de Chayanta-Bolivia, de 1,877, publicada por Jesús Lara en 1957 y que trata, asimismo, de manuscritos de la "Danza de la Conquista" en Guatemala y de "La Gran Conquista" o la "Danza de las Plumas" en México.—

18. LA MARCHA DE LOS CAPITANES: Entre los conquistadores a caballo, "aparece Pizarro muy bien vestido con su traje a la usanza de la época y en medio de los que defienden al Inca, le arrebató la corona de plata que lleva como símbolo de poderío. En esta danza también aparece un capitán muy bien uniformado con su caballo y banda". El 30 de agosto en el Dist. de Paucar, Prov. Daniel A. Carrión-Pasco, "se realiza simultáneamente con el Apu Inca". (Recopilación de María Esperanza Salcedo Clostre). Hallamos cierta relación con la anterior y con la No. 46.

—Quisiéramos, igualmente, señalar algunos hechos: a) La circunstancia de que las danzas indígenas, y nos referimos especialmente a esta, se presenten en las festividades religiosas, confirma lo tantas veces afirmado por José María Arguedas, que a fin de proseguir con la práctica de sus viejas costumbres (entendamos cultos, ritos, ceremonias), los indígenas las encubrieron con el manto de las Vírgenes y Santos cristianos. b) Nos permitimos afirmar que los españoles tuvieron un especial empeño en introducir la danza-pantomima "Moros y Cristianos" que tanto auge tuvo en México y Perú, países los nuestros que tienen profundamente enraizada las danzas de "Moctezuma" (como la presencié en San Francisco Mazapa, Edo. de México en 1,960) y "Apu Inca", respectivamente. Conociendo el afán colonizador de suprimir y destruir las representaciones "que usan los indios para memoria de sus hechos antiguos", y las prohibiciones subsecuentes, podemos aventurar la idea de que tal comedia de "Moros y Cristianos" fue uno de los intentos de desplazar aquella honda tradición, por la similitud de su desarrollo (ver Danza No. 47): Lucha entre dos bandos, parlamento entre sus jefes y muerte del moro-indio. No triunfaron en su propósito y la danza hispana apenas sobrevive en nuestro país. c) La existencia previa de danzas de "Pallas" y del "Inga" habría favorecido la creación y difusión de la nueva danza "Apu Inca" y, asimismo, en lugares donde se está disgregando o desapareció ésta, subsisten aquellas danzas y "Los capitanes" o "Caballitos danzantes" (conquistadores españoles a caballo) etc., de lo que citamos como ejemplo las del Dist. de Huaylas (ver danza No. 20). etc.

19. LOS AYARACHIS: Instrumentistas-danzantes que con imponentes tocados de plumas grisáceas y especiales vestiduras tocan largas zamponas y cajas en Puno y Cuzco. "Se dice que apareció por primera vez a la muerte de Atahualpa y la música adquiere un aire taciturno y melancólico. El baile en rueda contribuye a dar más fuerzas a este carácter" (J.M.A. 1,964). "Ayarichic", según Cobo, se llamaba a "siete pequeñas flautas unidas, la mayor de un palmo de largo y las demás gradualmente menores" (L.E.V. II: 591).

Se presentan Ayarachis de las Islas y "Ayarachis de Sandía". En el Dist. de Cuyo-cuyo, Prov. Sandía, "Danza señorial fúnebre de los rituales funerarios de los incas, su vestimenta es grave, adornada de plumajes elegantes".²⁵

Los Ayarachis de Uracayllo y los de Paratía los apreciamos en Puno, 1,968.

20. CAHUALLUDANZA: También llamados "caballitos danzantes", son "los conquistadores españoles a caballo", "va meneando su corcel que se encabrita briosamente ante una acequia o un semejante..... de verdad" en la fiesta de Santa Isabel, en Huaylas-Ancash.²⁶

"Es una representación de los jinetes españoles"...."conducen remedos de caballos hechos de maguey y otras maderas duras"... "Por delante marcha el guía con sus símbolos de mando, un sable y un látigo"... César Angeles caballero la daba por extinguida en 1,953.²⁷

21. LA HUANQUILLA: En Caraz, doce hombres lujosamente ataviados, botas, maichiles, con espadín antiguo en la mano derecha y un objeto de madera, con empuñadura, en la izquierda, dirigidos por un viejo ("auquis") con máscara de hombre blanco y látigo "tronador". En una de las figuras, "la batalla", chocan sincrónica y alternadamente los espadines; simulan una lucha entre ellos, que finaliza con la muerte del "viejo". "El simulacro de batalla, en opinión de las gentes, es una remembranza de las luchas sostenidas durante la época de la conquista".²⁸

Epoca Colonial.

22-23. WACA-WACA, TORIL: Aunque de clase y desarrollo coreográfico muy diferente, las agrupamos por su temática: el toro, que por su sorpresiva aparición en los primeros tiempos de la Colonia, dejó su impronta en el mundo folklórico andino. En la Waca Waca, pieza puneña de conjunto, mixta, lo tenemos en una "corrida" plena de burla y picardía con la joven mestiza. En el TORIL, baile de pareja mixta, del valle del Mantaro,

²⁵ Manuel Cosío Riega. Puno, Corporación de fomento y promoción social y económica de Puno, 1968: XIV p.

²⁶ Paul L. Doughty. *Huaylas*. México, Instituto Indigenista Interamericano, 1970; 292 p. ils.

²⁷ "Cuatro danzas de la Prov. de Huaylas". *Tradición*. Cuzco, ene. 1953, No. 12, pp. 34-38.

²⁸ C.A. Caballero, op. cit.

sale la víspera de las corridas de toros y en contexto mágico. El "Machu-Machu" de San Pablo-Cuzco, así como otras danzas, también comprende escenas de toreo. (Observado en 1,965)

24. CHONGUINADA: Danza ceremoniosa, de pareja mixta; en lugares como la comunidad de Acolla-Jauja, se dice que *imita* a los españoles porque ellos (los indios) pueden bailar muy elegantemente, "de época". Con esa característica la conocemos desde 1,951.

Y así el campesino, disfrazado con trajes sumamente lujosos, recamados en hilos de oro y plata toma las maneras cortesananas en una preciosa danza, de pareja, en que el hombre se disfraza de mujer para la fiesta de la Cruz, en Huancayo o en Acolla para el 24 de junio.

"Representa a los "gachupines, españoles muy bien aderezados".²⁹

Es común al Valle del Mantaro, Junin y Depto. de Pasco. Algunos conjuntos folklóricos, preferentemente "urbanos" están presentando con carácter *satírico*, humorístico, a los españoles. Parecería que debido a los cambios sociales que se están operando en nuestro país, se representaría en el chonguino al "blanco" o capa social alta y como tal se le ridiculizaría.

25. ACHACHI KUMO: Remeda al español en la figura de viejo (achachi), encorvado, (kumo) narigón, "más difundida en el sector quechua" de Puno. Vestido de levita y pantalón bombacho, joroba, bastón de palo grueso; pañuelo y careta; "sátira a los españoles, forma de ridiculizar a los hombres blancos y barbudos; constituye una de las expresiones auténticas de aspecto satírico de la masa, originada por la actitud despótica del español". Moho-Huancané-Puno.³⁰ Observada en 1968.

-Conviene anotar que esta danza y la del Auqui-Auqui, se están mezclando en algunos lugares, de modo que ambas se van denominando indistintamente y parece ser que aquella está siendo absorbida por esta del Achachi. Una de las manifestaciones del "cambio" que se da en el folklore, por el debilitamiento de las antiguas creencias.-

26. CORCOVADOS: Como peluca una cola de caballo en la nuca y cómica máscara bajo el viejo sombrero de vicuña, van los viejos cabalgando sobre largos bastones, estimulados por la jocosa música. Satirizan en cuentos quechuas y ante su casa, lo sucedido durante el año a las diferentes familias, siempre en forma cómica. Había también lucha entre dos grupos de corcovados con sus vara-caballos. Esta descripción de Tschudi viajero de 1838-1842, acusa otro de los cambios actuales, pues esta danza se muestra actualmente bastante más simple, representando a los españoles. Con el nombre de "El corcovado" el

²⁹ Josafat Roel Pineda. *Kashkanirajmi Perú* (Aún soy Perú). Lima, 5º festival de la Feria del Pacífico, 1972: 22p.

³⁰ M. Cosío., op. cit.

1º de enero en adoración al "Taita Niño" en la comunidad de Pachascucho,³¹ Jauja. Similar a los "viejos", de forma humorística, en Ayacucho.

27. CHAPETONES: "Los arrogantes españoles" se presentan en la Fiesta de Santa Isabel en Huaylas-Ancash;³² "rubios y elegantes, a la voz de 'un solo golpe', bailan muy campechanos recordando la arrogancia e hidalguía del intrépido español".

Con esta danza comprobamos que en una zona más (la otra, el Valle del Mantaro), se imitan las elegantes maneras cortesananas del español, como una afirmación campesina de su igual calidad y valor como hombres.

—Interesa remarcar que con profusas danzas se remeda a los españoles: unas veces en su ceremonial comportamiento, elegantes; o ridiculizándolos. Así tenemos: *Los Wiracochas*, danza con que figuran a los españoles en Puno (según informe del Club Cultural "Cuerdas del Lago", integrado por residentes puneños en Lima, 1970); o *Los Machulas*, de profundo sarcasmo, en el Cuzco (Lira, op. cit. pp. 281-282).

28. PAILACHOS O HUICHOS: es "casi opereta"; figuran hombres disfrazados con piel de ovejas, perro, zorro, cóndor; hay esclavos, alguaciles y "hombres de ley". Participan igualmente "Pallas camayas" la elegante dama y el "gamonal llamado patrón". En Tayabamba-Pataz-La Libertad, "se refiere a la época del coloniaje, representa la prepotencia de un patrón feudal, asimismo el vasallaje, castigos y demás costumbres coloniales".³³

29-30. ARRIEROS, ARGENTINOS, TUCUMANOS, GAUCHOS: conforman otra gran ciclo coreográfico con que se representa en diversos lugares a los hombres dedicados anteriormente al comercio. El arrieraje constituyó una muy importante actividad desde la Colonia; partían de la Argentina, y por los caminos del Inca atravesaban diversas poblaciones en las cuales ha quedado su impronta en las danzas que los rememoran. Guardan algunas diferencias: "Arrieros" en Ayacucho; en Cuzco, Luis E. Valcárcel distingue³⁴ en Checacupe, los *Tucumanos* con máscara de español, pequeño sombrero de paja, botas y fuertes terciados sobre el pecho; con igual nombre en Azangaro-Puno hasta el Cuzco, donde se aprecia como propia de Chumbivilcas. *Argentinos* en Keramarca, con poncho sujetado a la cintura por ancha correa, siempre máscara y sombrero de paja, redondeado, aunque más amplio, y lazos terciados al pecho; figura en la comparsa, una dama. También Argentinos en Sicuani (J.M.A.) y Puno. "Argentinos" o "Mula-Mula" en Lampa, para la fiesta de Santiago Apóstol. Para Ocongate señala a "Los Chilenos" como "arrieros y comerciantes" —pero a esta danza nos referiremos posteriormente (Ver No. 63)— con pañuelo al cuello y sombrero alón, acompañados a veces con un "abogado" (en el que se reconoce al personaje de nuestra danza No. 62).

³¹ José María Arguedas. "Danzas y canciones de Junín", Lima, 1951, 1 p.

³² P. Doughty, op. cit.

³³ D. Yataco S., op. cit.

³⁴ L.E.V. y Pierre Verger. Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1945: 199 p. ils.

Citados como *Gauchos* para Puno (Emilio Romero, op. cit.); pero también conocidos como *Argentinos* y *Tucumanos*.³⁵

31. Vistos como MAJEÑOS en el Cuzco (1965) son arrieros con gran sombrero de paja, máscara, pañuelo de color al cuello y botella en mano, seguidos por un ukuko (oso), bailando al son de una banda. Esculpidos en igual forma por el renombrado artista popular Santiago Rojas en su famosa colección de figurillas de pasta, de danzantes cuzqueños, con botella en mano y sombrero alón "echado hacia atrás". ("a la pedrada").

32. LOS ARRIEROS DE AYACUCHO: conforman una mojjiganga que comprende a los muleros arreando voluminosa carga sobre las acémilas; los "encabalgados" que son el "patrón", "su señora en estado interesante", un peón, todos enmascarados y un sirviente negro (pintado).³⁶ En el mismo Dpto. de Ayacucho, en Chaviña, aparecería una variación de la época Republicana (Ver danza No. 68). En Puno se conoce la "Entrada de arrieros".

33. LAS PAUSAS Y EL MAQUEÑO: Parecen recordar a los españoles virreynales que vivían en Majes, Arequipa. Ellas visten largos trajes de seda pura, guantes, collares y cubren su rostro con pañolones de seda fina; lo curioso de la danza consiste principalmente en la imitación que tratan de hacer, de los modales y atildamiento de las señoras, las graciosas indígenas que se esfuerzan por pronunciar cuidadosamente el castellano, mientras el varón remeda el tono del arriero: "Casero, probaste este pisco? -¡No hay mejor como para engañar a la paisana!" Cuzco.³⁷

34' ESPAÑOL O TAITA: Citada por el Club Cultural "Cuerdas del Lago", sería una remembranza respetuosa del español, puesto que "Taita" tiene más bien esa concomitancia. Puno.

En Azángaro también se presenta "Taitas".

35. "MACHU TUSUY": Baile satírico en Puno, ridiculizando a los españoles ancianos, aristócratas de las antiguas haciendas y encomiendas de Azángaro y Lampa. El Dr. Enrique Cuentas Ormachea dice del "Machu tusoj"³⁸ que es una protesta contra el virrey; el alcalde representa al que impone tributo; su joroba es la carga de culpa que tiene y el bastón, la vara de la Ley. El movimiento de la parte posterior del cuerpo expresa la lascivia del español. (Vista en Puno 1968).

36. CONTRADANZA: Las danzas propias de los diferentes gremios, a semejanza de aquellas coupacionales agrícolas o de pastoreo prehispánicas, conservan en el atuendo algún rasgo distintivo, pero con la diferencia de que sus pasos y movimientos coreográficos

³⁵ J. Vellard y M. Merino, op. cit. (Danza No. 36).

³⁶ Manuel E. Bustamante Jerí. *Apuntes para el folklore peruano*. Ayacucho-Perú, Imp. Gonzáles, 1967, 278 p.

³⁷ Mildred Merino de Zela. En: "Reportaje al Perú", (Dpto. del Cuzco), La Prensa, Lima, 1964. pp. 168.

³⁸ Texto de una conferencia, Instituto Riva Agüero, Lima, 1974.

parecen no recordar tal identidad. El personaje de leva, que guía o dirige al grupo de recamados trajes, lleva en la mano el instrumento que identifica al gremio de carpinteros al cual pertenece esta danza de enmascarados. En la Fiesta de la Virgen de Paucartambo-Cuzco. (JME. 1964).

37. LOS HERREROS: Otra danza del ciclo gremial; enmascarados, algunos negros con gorra y mandil blanco llevan diversas herramientas al hombro o hacen sonar grandes clavos. Un sujeto, mediante una sogá coge a cualquier persona y entre el grupo le colocan herrajes en los pies. Los acompaña un tambor. De Yucay-Urubamba-Cuzco; visto en 1965.

38. CHACRA-NEGROS, MINEROS: Danza de Acolla-Jauja, que "representa a los *mineros*; visten cascós y caretas negras y saco y pantalón de agua", bailan en la plaza y es sólo de hombres.³⁹

También Puno cuenta con una danza "Mineros".⁴⁰

39. KULLAWAS, KULLAWADA: Danza de parejas mixta con lujoso vestuario recamado en hilos de plata y pedrería; el hombre pantalón bordado, a media pierna y ponchito corto; característico en varón y mujer el sombrero redondo, bordado en pedrería y con un flequillo de perlas. Propio de los hilanderos, llevan en la mano pequeños "husos" y el guía o "Wapuri" baila con una rueca gigante con tortera. En Azángaro e Ichu en Puno. Vista en Puno, 1968.

40. QOLLAS: "representa a los habitantes de la Meseta del Collao que solían visitar la región de Paucartambo para *comerciar*".⁴¹ Cuzco, se presentan en su fiesta. Es danza de hombres con una sola "Imilla" a la cual rodean; cargan pieles en la mano, colgando de la cintura y terciadas a la espalda. Vista en Cuzco, 1965.

41. SON DE LOS DIABLOS: El Diablo, personaje llegado con los cristianos, constituye uno más de los grandes ciclos coreográficos peruanos, abarcando como veremos, costa y sierra, aunque con pequeña variación en nombre y, bastante notable, en vestuario.

El son de los diablos tiene su auge en la Colonia, sacándose en Lima para acompañar la procesión del Corpus Christi, con máscara demoníaca y traje singular, inmortalizado en las acuarelas de Pancho Fierro. Ha quedado más bien como baile ocasional con mameluco rojo de diablo occidental, con rabo y cachitos, recubiertos de pies a cabeza y tocando la "quijada" con que se acompañan. Lima, Ayacucho, etc. Es uno de los pocos bailes que se conserva como negroide.

42. DIABLICOS: Danza masculina, máscara de hojalata y traje de capa en piezas de diversos colores, que se conserva en Túcume y en general en el Depto. de Lambayeque,

³⁹ Recopilación Meletina Alvarez.

⁴⁰ Enrique Cuentas Ormachea, op. cit.

⁴¹ José María Arguedas, op. cit. 1964.

especialmente para la fiesta de la Purísima, con ágiles pasos y brincos y especial melodía que se ejecuta con pito y caja. (Investigado en 1969).

Como *diablitos* en el distrito de Mangas-Bolognesí-Ancash, se mantiene para el Corpus, acompañado con arpa.⁴² También se ve en Piura.

43. LA DIABLADA: Hermosa pieza coreográfica de múltiples personajes, con diablo mayor o caporal, de máscaras monstruosas y elaborada cornamenta; Diablos menores, China Diabla, Angel y Arcángel, con graciosas máscaras y, todos ellos, preciosos trajes de singular colorido y bordados en realce, que va incorporando año a año diversos animales como osos, monos, "la muerte" (esqueleto), Piel Roja, etc. etc. La espada del Arcángel sobrevive a la antigua trama con "relaciones" de la lucha entre éste y el diablo, como aún se conserva en Bolivia. Se presenta en Puno para la fiesta de la Candelaria el 2 de Febrero. Vista en 1967 y 1968.

44. SAQRAS: Una muestra de la extraordinaria belleza de los dos universos coreográficos cuzqueño y puneño, en cuya comparación ninguno desmerece, la constituye la danza de los diablos, que en el Cuzco se denomina "Saqra". En traje listado multicolor y pequeñas pero magníficas máscaras animalísticas, los diablos con una sola "China Saqra" bailan para la Virgen del Carmen de Paucartambo. Vista en Cuzco 1965.

45. KALLAWAYA: "Tradicionalmente se conoce con el nombre de "Kallawayas" a los curanderos bolivianos que viajan por los diversos pueblos ejerciendo su "profesión" y el baile constituye una referencia o imitación de ellos".⁴³ Se baila en Azángaro (hacienda Chekayani) para el 8 de diciembre.

"Los Callahuayas de Ccopamaya, Puno, con vistosos paraguas ejecutan un armonioso baile", "Los Callahuaya de Ccosani, Dist. de Acora, Prov. de Puno, representan a los Kolliris o curanderos en sus viajes continuos a las selvas en busca de yerbas medicinales" (Cosío).

"Collaguaya" era una tribu pequeña de las montañas de la Prov. de Larecaja. En Aymara, Collahuayu: colla, remedio; husyuña: llevar colgado del hombro, un saco; Colahuayu: portador de remedios. Cita de Markham en "Las posesiones geográficas".⁴⁴

La tropa varonil de curanderos indígenas, va precedida por "La Viuda" que lleva a una criatura en su quipe. Vista en Puno, 1968.

46. CAPITANES: Muy mencionada por Fernández de Castro en la "Fiesta de los Naturales" en Lima, (1725) y antes en una anónima "Relación de las Fiestas" en el

⁴² Josafat Roel bpineda, *Lunes Folkloricos*, programas impresos correspondientes a las funciones semanales que ofrecía la Casa de la Cultura del Perú 1971-1972.

^{43,44} Jean A. Vellard op. cit.

Cuzco, 1610, o sea ambas durante la Colonia.⁴⁵ Se presenta aún en Azángaro. Informada como "Capitanes a caballo y a pie", también para el mismo departamento de Puno: "Danza guerrera que realizan en Pascua; hay un momento en que ambos bandos se ponen frente a frente y se realiza la lucha a hondazos, empleando naranjas y hasta golpeándose con gallos. Si el bando de a pie ganara en la lucha, pronostican *mal* año para las cosechas, y si acaso ganara el Capitán a caballo, augura buena y abundante cosecha". (Archivo del Museo de la Cultura).

—Aparecen claramente dos significaciones: el tratarse de una antigua ceremonia-danza ritual y la transferencia que ha habido al caracterizar como "Capitanes" y "a caballo" (—animal desconocido en la época pre-hispánica—) a los participantes. Su probable origen precolombino permitiría, por tanto, asimilarla a aquella época, con igual derecho.— Posible relación con "La Marcha de los Capitanes", de Pasco (Ver Danza No. 18 Conquista).

47 MOROS Y CRISTIANOS: Baile, parlamentos y lucha entre moros y cristianos, que finalizan con el triunfo de estos. Para la Semana Santa en Huaraz. Con el nombre de "Danza de los Moros" en Tayabamba —Pataz, La Libertad, aunque en cierta forma su desarrollo recuerda "la Diablada", según informa el Prof. Yataco (documento mencionado).

Las "Luchas de Moros y Cristianos" se desarrollan en Huari-Ancash para la Virgen del Rosario, vistiendo aquellos, trajes serranos y los cristianos, trajes de españoles.

Teatro-Danza introducida con especial ahinco por los españoles alcanzó amplia difusión y extraordinario auge en América Andina, pero que ha ido desapareciendo en nuestro país. Reafirmamos aquí respecto a ella, lo expuesto en "Apu Inka" (Danza No. 17).

Nuestro afamado pintor costumbrista "Pancho Fierro y el Creador de las "Tradiciones Peruanas", Ricardo Palma, han dado fe de esta expresión máxima de la Colonia, en que, para la "Fiesta de la Cruz" y todavía en 1830, se presentaba con "relaciones o recitados, bailes moriscos y tonadillas".

Una amplia descripción de ella como "Carlomagno y los doce pares de Francia", en la comunidad de Pampacocha, Distrito de Santa Rosa de Quives-Canta-Lima el 14 de septiembre, día de la Exaltación de la Cruz, ofrece María Angélica Ruiz,⁴⁶ quién también la mencionada para Cajatambo en Agosto y Huamantanga en Octubre, aunque no especifica si para las fiestas de Santa Rosa y la Virgen del Rosario. Interesa mencionar que en el desarrollo de la pieza figuran las Pallas con cantos especiales.

⁴⁵ Carlos A. Romero. "Una supervivencia del Inkanato durante la colonia". *Rev. Histórica*. Lima, 1936, T. X, Entrega I: 76-94. Y "Relación anónima", (pp. 447-454) dentro de su "Festividades del tiempo heroico del Cuzco". *Rev. Inca*. Lima, abr.-jun. 1923: No. 2. Transcripción de documentos sumamente valiosos con referencias aplicables a múltiples danzas: 1, 2, 3, 10, 11, 16, 18 y otras.

⁴⁶ Folklore Americano, Lima, 1969-1970: No. 16: 211-229.

"Los doce pares de Francia" en el pueblo de Bernal-Piura, anotó Betriz Silva. Con igual nombre, en Virú-La Libertad.

48. TURCOS: Posiblemente por disgregación de la anterior, en la cual participan activamente "Los Turcos", supervive una danza con este nombre en Azángaro y el 25 de julio en Calapuja-Lampa, también de Puno. En el Dist. de Nicasio-Lampa, su danza es "guerrera, rítmica, y grave" (Cosío op. cit.) Vista en 1968.

*Época de la Independencia.*⁴⁷

En anterior oportunidad⁴⁸ nos permitimos aventurar el criterio de que si no existe folklore coreográfico en referencia a esta época, ello demuestra que para el pueblo andino no tuvo la Independencia un profundo significado; no caló hondo en su vivencia puesto que no le deparó bienes apreciables si es que alguno.....

49. EMANCIPACION: Una excepción parece ser la comunidad de Chaquicocha en un pueblo de ceja de montaña, Pariahuanca-Huancayo-Junín, donde según informe de Meletina Alvarez, "este es el único pueblo que a diferencia de los otros (de Huancayo) celebra el 28 de Julio con actuaciones oficiales que incluyen una reunión del Consejo (Municipal), un almuerzo de fraternidad para todo el pueblo, corridas de toros por la tarde (es el único lugar de Pariahuanca donde se realizan corrida y toriles). Después de la corrida en la Plaza pública bailan lo que ellos llaman *Emancipación*, que es con banda de músicos y en ella interviene absolutamente todo el pueblo".

50. TUPAC AMARU: "En diversos pueblos del Cuzco, como la comunidad de Yanaoca, los campesinos recuerdan la gran gesta del caudillo Tupac Amaru. El 4 de Noviembre (fecha de su levantamiento), miles de trabajadores de campo salen a las calles llevando la efigie del precursor de la Independencia. Ahora el símbolo libertario en todo el Perú es su rostro. El texto proviene del Dr. Daniel Carlos Valcárcel⁴⁹ y la fotografía que acompaña esta información presenta efectivamente a los campesinos en traje típico de pequeña y abultada montera negra cruzada por bandas plateadas, cargando el busto de Túpac Amaru en lo que parece ser unas andas. Que es fiesta lo demuestra el acompañamiento de queñas (estos instrumentistas en traje mestizo), otros campesinos llevando charango y mandolina y participan de la reunión algunos Varayq.

Si recordamos que el Dr. Valcárcel inició su obra Tupamarista hace 25 años, comprenderemos la razón de la duda que él mismo abriga acerca de la antigüedad del origen de esta manifestación.⁵⁰ ¿Es colonial, inmediatamente posterior a 1781 o de años

⁴⁷ Tomado de nuestro: "La Independencia peruana en el folklore nacional", op. cit.

⁴⁸ Iguales conceptos, aunque no con relación folklórica, vertimos en un pequeño trabajo "Significado de las conmemoraciones históricas. El Prócer Zela". México 1960. 8 p.

⁴⁹ "Túpac Amaru en la historia del pueblo". *Suplemento de Expreso*. Lima, 28 jul. 1971, pp. XVI-XVII.

⁵⁰ Lo hemos interrogado respecto a su vigencia, popularidad y origen.

más recientes, fruto de la divulgación acerca del Precursor, cuyos resultados también cosechamos estos años en el país entero?

Sin rigor histórico, hallamos asimismo un dato aportado esta vez por la conocida periodista Alfonsina Barrionuevo. Ilustrando igualmente una fotografía⁵¹ leemos: "Los Bailarines de San Salvador, distrito de Calca, recuerdan en sus danzas al glorioso Cacique de Tungasuca y Pampamarca, José Gabriel Condorcanqui. Sus vestimentas y sus pelucas reproducen el atavío del gran Túpac Amaru..." No apunta mayores datos ni el nombre de la danza.

—No nos referiremos a las guerrillas indígenas de Chiyaraqe y Toqto, Dist. Cheqa-Canas-Cuzco, por cuanto constan exclusivamente de luchas —la segunda de las dos que las conforman se denomina "Kacharpari"— aunque precedidas de canciones e insultos en quechua. Sin embargo, por concernir a la "Literatura oral", apuntamos que, si bien el origen de estos combates se fija en la época pre-hispánica, una de las "hipótesis populares" existentes señala que se debió a "Las constantes maniobras y entrenamientos bélicos a que sometió a toda esta región K'ana, el glorioso paladín de la libertad Túpac Amaru".⁵²

Epoca Republicana.

51. PACHAHUARA: "Amanecer del Mundo", es la libertad del esclavo negro. Una luminosa vestimenta con bordados oro y plata, llevan negros (enmascarados), personajes con campanilla en mano y delgadas cadenas. Dos fases muy marcadas tienen la danza y música: primero muy lenta, solemne; grave, para en un segundo momento reemplazar la pesadumbre del esclavo por alegre melodía y pasos y figuras que revelan la alegría del moreno por su liberación. Es danza masculina de Navidad en las comunidades de Acolla y Pachascucho y otras del valle del alto Mantaro-Junín. Vista en 1951.

—Recordemos que el Mariscal Castilla firmó en Huancayo el Decreto para la emancipación de los esclavos el 3 de noviembre de 1854. No extraña, de consiguiente, la danza en la región y quizá su origen a partir de aquella fecha.

Creemos que la campanilla con que acompañan su pausado baile inicial, simboliza el ruido de las cadenas, para luego trocarse en jubiloso tintineo; indicio que parece confirmarse con la cadena que no siempre portan. Pero cabría también considerar que la campanilla es más bien supervivencia de los bailes que ante el Nacimiento debían los negros esclavos ejecutar por mandato de sus patrones.—

52. TUNDIKIS: También en Puno se rememora la liberación del negro esclavo. En Yunguyo-Puno, una comparsa de negros (tiznados) aparecen bailando con tambores. Su

⁵¹ "Pedregal Aromado", qhallqa". *El Comercio*. Lima, 8 may. 1965. 2a. sección p. VII. (Nos referimos a una de las dos fotos que incluye).

⁵² Mario Alberto Gilt Contreras. "Las guerrillas indígenas de Chiyaraqe y Toqto". *Archivos peruanos de folklore*. Cuzco, 1955, No. 1. pp. 110-119.

andar, muy acompasado, recordaría también la marcha con cadenas, mas solamente aparece un negro encadenado. En cambio sí figura aquí (en su presentación en la ciudad), la egregia imagen de Castilla: un oficial con espada en alto y luego sigue el grupo con maraca y "rasca" y tambores, que elevan y bajan haciéndolos resonar a cada paso, mientras avanzan en su baile. Un blanco con frac y un indio varayoq con el poncho amarrado a la cintura completan el conjunto. Un Huayno, cantando al final, es como una afirmación de la peruanidad del moreno liberado. Visto en 1968. —El indio presencia que el negro sí fue liberado por la República.— Emilio Romero en 1928 (op. cit.) la menciona como danza mixta y con algunos rasgos diferentes.

53-55 NEGROS, NEGRITOS, NEGRERIA: De varones. Todo un ciclo de danzas pereniza a este extraño personaje que forzosamente irrumpió en los Andes. *Negrería* en el Valle del Mantaro con lujo y belleza de ropa y bailete. *Negros*, en Canchis-Cuzco, para la festividad de Reyes el 6 de enero; Moquegua; Naccacho-Apurímac y para la "Virgen Santa Inés" en Huaraz y en Cajabamba-Cajamarca. *Negritos* en Jumbilla-Bongará-Amazonas; Piura; recogimos en Mocupe-Lambayeque, 1969; los famosísimos "Negritos" de Huánuco, de rutilante y polícroma vestimenta que recuerda los trajes de época y deleitan con elaborados movimientos en compleja y hermosa coreografía. Los negritos de Quipán-Canta-Lima, (con Dama), en uniforme occidental moderno y malabares de acrobacia en Navidad y Reyes, solamente acompañados con arpa. Los Negros de Andahuaylas (con dama) al igual que el anterior también de renombre, singularmente no simulan ser "de color", aunque se ocultan con máscaras de tela metálica; ejecutan agilísimo zapateo acompañados por el canto de los "huaylías", en Navidad. Paucartambo-Cuzco, ofrece también esta danza, que en todo el país tiene en común la belleza de sus evoluciones —balletísticas o acrobáticas— y de su atuendo y solamente algunas veces incluye personaje femenino, en cuyo caso cumple un rol activo.

56. LOS AVELINOS, LOS CACERISTAS: Significan el hondo reconocimiento popular, calado hondo en la tradición, a la figura egregia de Andrés Avelino Cáceres, símbolo de la combativa resistencia de las montoneras serranas durante la guerra con Chile. Con el traje viejo o "medio uniforme" destrozado, —algunas veces ya "disfraz" de pequeños retazos multicolores— recuerda las tropas que reunió para la lucha "El brujo de los Andes". A él no se le ve —la persona no importa—, es su nombre el que se ha perennizado junto con sus hombres.

A lo largo del Valle del Mantaro, escenario de la resistencia cacerista, se presenta en la Prov. de Jauja y en San Pedro de Saño y San Jerónimo, ambos distritos de Huancayo, para las Fiestas patronales de San Pedro (29 de junio) y San Jerónimo (30 de septiembre) y en Sapallanga y Huayucachi.

Otra versión afirma que representa a "Los soldados de avance o espías de Cáceres", disfrazados de mendigos.

Vistos cubiertos con máscaras y llevando animalitos disecados en las manos y con una "vieja" (hombre disfrazado) en pareja con su viejo, en Orcotuna, para la Fiesta de la Virgen de Sapallanga, 1965.

57. LOS BATALLONES DE CACERES:* constituyen el más glorioso y emotivo homenaje al soldado desconocido, en la lucha por la defensa de la Patria.

El valle de Yanamarca –Jauja, escenario real de las guerrillas contra el invasor chileno en 1879, cuenta con “Batallones de Cáceres” en el Sector Sur y Norte de Acolla, Comunidad de Pachascucho y Anexo de Tambo Paccha, pertenecientes todos al Dist. de Acolla; Distrito de Paca; “Los Maqtas” del Dist. de Tunanmarca y del Anexo de Muquillanqui y el Batallón Femenino “Otongo”, ambos, estos últimos, del Dist. de Marco.

“Ordenados” agrupamientos de gentes inexpertas, soldados improvisados pero inflamados del más ferviente ímpetu patriótico, se sujetan como pueden a los órdenes de la disciplina militar, al entrenamiento guerrero, al servicio en campaña.

Hondo conmueve ver al campesino con poncho y roto pantalón, raído uniforme, “marchando” embriagado de gloria con los sones marciales. El esforzado “cornetero”, infatigable y atento a su trascendental rol, igualmente desaparecido luce orgulloso de su uniforme y su tarea. ¡El “Tamborero” de Acolla, toda una creación “balletística”!

Difundida a la sierra de Lima, aquí también se exalta la patricia figura del gran Mariscal, pobre pero correctamente uniformado dirige, estoico, las maniobras de su maltrecho ejército. El y su correcto Capitán –los dos únicos oficiales– de “Los Héroes de la Breña” de Huarochirú-Lima, no se conceden descansos ni rancho; siempre vigilantes, siempre en pié, permanecen enhiestos, indesmayables. La tropa zahiere, a escondidas, al enemigo prisionero, como blanco de su burla fácil.

Dos aspectos relevantes contiene este baile-pantomima: el *espíritu irónico*, más que humorista, del campesino, desborda en esta pieza en que con fiero orgullo se ríe de sí mismo, de su no preparación técnica para la trascendental faena, que no obstante, asume voluntarioso y soberbio.

Al presentarse unidos –y volvemos a los ejércitos de Yanamarca los encabeza un “Estado Mayor”, El Mariscal dá sus órdenes y arengas en quechua. Los “Batallones de Cáceres” en su desfile de Jueves y Viernes Santo, días de la Pasión, podrían significar doblemente un recuerdo de la sangrienta Guerra del Pacífico.

En esas horas representan a los salvadores de la Patria en peligro, son el ejército civil siempre presto a la defensa de su tierra. Sin buscarlo, es el más espontáneo símbolo de la

* Estas líneas fueron escritas en nuestra libreta de campo; son, pues, registro de lo visto y reflejo del impacto que nos produjo el espectarlas en Acolla-Jauja (Danzas No. 57 y 58) el 11 de abril de 1974, ¡Jueves Santo, por vez primera y cuando aún no pensábamos en la realización del pte. trabajo. Hemos preferido transcribir textualmente algunos de sus párrafos, como testimonio personal de un observador que declara se sintió “emocionalmente comprometido”. –A la fecha, 1977, en el Seminario de Folklore del Instituto Riva-Agüero, de la Universidad Católica del Perú, tenemos iniciada una investigación sobre “El ciclo de Cáceres en el folklore coreográfico del Valle de Yanamarca” (que más tarde se extenderá al Valle del Mantaro para abarcar la danza de “Los Avelinos”)–. Debo agradecer al Sr. Benjamín Gutiérrez, Director de la Casa de la Cultura de Huancayo, su gentil compañía y facilidades brindadas en aquella ocasión.

unión Pueblo y Fuerza Armada. Es el pueblo en armas ante el sacrificio. ¿Sus armas? palos, lampas y hondas; los del "rancho", con trinchas y cucharones. ¿Su Himno? Antiguas canciones en quechua. Zapatos de pellejo y pequeños cueros blanco y negro en cada hombro (yurac-Jaracha y yana-jaracha) para señalar derecha e izquierda y la soberbia creación del paso de marcha, y sus cabriolas, son su adecuación a las necesidades de la tropa.

Los "Maqta" (jóvenes) de Tuhanmarca, los de Muquillanqui en traje indígena, chullo y sombrero; van precedidos de su "Banda de Guerra" y de su Banda de Músicos, avanzada jubilosa y marcial en todos los pueblos del Perú.

El segundo aspecto extraordinario —en este todo extraordinario— es el *Batallón Femenino Otongo*, de Marco. No es la urbana imagen de la "Rabona" individual; es el impacto del conglomerado de la mujer campesina que sale a la lucha igual que el varón y auna su fuerza para enfrentarse corporativamente al enemigo. Su aporte, proveer a la alimentación de la tropa; llevan en su "quipe" el "Otongo", pan de trigo con queso. Su significación es, igualmente, el mejor homenaje a la mujer campesina en pie de la lucha por la patria.

Toda la Comunidad se moviliza para la fiesta; es un honor para las familias participar en el "Ejército" con el desempolvado uniforme de los abuelos. Esa es la más honrosa condecoración que cada soldado lega a sus descendientes.

"Los Batallones del valle de Yanamarca" es una de las más maravillosas creaciones del espíritu indígena, por sus implicancias sociales; analizar detenidamente su significado es trabajo que deberemos realizar.

Una investigación de la acuciosa joven Meletina Alvarez, proporcionó datos breves y concisos pero valiosos de esta pieza, 1973. La observamos en Acolla en 1974., pero el lugar del desfile general, es rotativo cada año, entre los siete pueblos participantes.

58. LAS FUERZAS ARMADAS FOLKLORICAS: Como una segunda parte de aquellos "Batallones de Cáceres", debemos mencionar a las "Fuerzas Armadas" que desfilan en la misma fecha y lugar: Los Batallones de Infantería No. 3 Sector Norte y de Artillería No. 2 Sur de Acolla, "Mariscal Castilla" de Pachascucho, Batallones de Infantería de Tunanmarca y Chuquishuari, Tingo, Tingo Pacchas y Sacas. (estos cuatro últimos de Acolla).

Precedidos de correctas y nutridas Bandas de Música (recordemos que "en Acolla hay más músicos que agricultores", según el decir popular), desfilan grandes Batallones "uniformados" según el criterio acordado simulado los verdaderos. Hay además sectores Juveniles e Infantiles de "Rangers", de "Primeros auxilios", "aviones", "tanques" (que para mayor "objetividad" van despidiendo humo), "cañones"; Mujeres exploradoras, un Batallón a caballo, etc. toda una representación de nuestro ejército tratada con orgullo y decoro. Algunos ancianos, reliquias vivientes, encabezan uno que otro Batallón, integrados también por Licenciados. Se anuncia como "Gran desfile Cívico-Militar-Folklorico".

—Como un reconocimiento al espíritu que infunden estas dos manifestaciones anteriormente expuestas, el año de 1974, el Premier y Ministro de Guerra Gral. Edgardo Mercado Jarrín designó como su representante para "pasar revista a las tropas", al Gral. de Brigada quien por sus funciones oficiales en las ceremonias religiosas de Semana Santa en Huancayo, debió delegar a su vez en el Mayor Renán Abarca Zúñiga. La emoción e impresión que este hecho causó en los participantes y en el pueblo, perdurarán por mucho tiempo.

x Rodolfo Acevedo del Campo, Cmdte. General de la 2da. DMotz.,
Al anochecer, los Batallones acompañan la procesión religiosa.

59. LA MARINERA: Es en el Perú sino en el Mundo, el único baile que toma su nombre de un hecho histórico. Y es la fuente escrita, el "Bando" publicado por Abelardo Gamarra, "El Tunante", en Lima, en 1879 su testimonio. Hallándose nuestro país en la infausta Guerra con Chile, era "la Chilena" el baile popular en las vecindades y salones; "El Tunante", manifestó que era impropio que la gente gozara con música y baile que llevaba el nombre del enemigo y, considerando que el contoneo de las caderas femeninas simulaba el suave balanceo de las naves, concibió, en homenaje a la gloriosa Marina Peruana que en ese entonces con el Huáscar defendía heroicamente las costas peruanas, darle su nombre al que ya se perfilaba como baile nacional. Acogida su idea con entusiasmo, fue súbito el cambio del apelativo y desde entonces se consagró como "La Marinera", de pareja mixta, de ascendencia colonial negroide-mestiza, de carácter galante y extendida por todo el país con alguna variante en costa y sierra. Interesa destacar que tanto el baile como esta rectificación de nombre nacieron en Lima.

60. CHUQCHU: (Paludismo): Imita al enfermo, sus tercianas y toda la atención que requiere de médicos, enfermero, camillero, bachilones con los implementos específicos, etc. actuando en modo alegre y humorista. Se presenta en Ocongate-Quispicanchi-Cuzco. Observada en 1965.

61. LOS SIQLLAS (Doctores): Satiriza a los magistrados, abogados y "tinterillos" que explotan y estafan a la población. De vieja leva y tongo, lujoso bastón, látigo y enormes libracos, la máscara de rostro deforme, contrahecho o simplemente de enorme nariz, propende desde ya a la burla. En San Blas, barrio de la ciudad del Cuzco, completan la comparsa un indio, dos mujeres india y mestiza y un ukuko (oso). Diferente versión señala que los representados son los abusivos funcionarios coloniales, y la de Paucartambo-Cuzco, explica: "el grupo de la Siqlla está compuesto de juez, subprefecto, escribano y demás 'letrados' de pueblo; cuanto ejecuta son burlescas parodias de la 'administración'; así se venga el indio, con sangrienta sátira, de cuantos lo explotan y oprimen."⁵³ Observada en 1965.

62. LOS DOCTORCITOS: Fina burla a los abogados muestra Puno con esta pieza en que presenta a "los petímetros", jóvenes esbeltos, amanerados, de frac, sombrero de copa y bastón de puño, que realizan una fiesta danza. Parece ser una versión moderna de su

⁵³ Luis E. Valcárcel, 1945. p. cit.

similar cuzqueña, o más bien una sátira a la juventud que salía a estudiar fuera de Puno y regresaba con las modas y comportamiento de la clase social alta. Vista en 1968.

63. AUQA CHILENO O MISTI CHILENO: Auqa: enemigo, es otra rememoración de la guerra con Chile, esta vez en el Cuzco. Conocida simplemente como "Misti chileno" en Surite-Anta-Cuzco, la danza en sus movimientos y coreografía parece haber perdido aquel significado, y asimilares en cambio al de comerciantes o arrieros, pues lucen pantalón de montar (que podría ser también vestigio de uniforme militar). Visto en 1965. Con el nombre de "Los chilenos" en Huambutio-Cuzco y Ocongate (ver Danza No. 29-30).

64. LOS SOLDADOS DE SANTA CATALINA: Puno integra el ciclo militar de las danzas con este mimo que presenta el 25 de Noviembre en Juliaca-San Ramón, para la festividad de Santa Catalina. "Conformada por los campesinos del lugar, la danza, que se asemeja a la formación militar, es muy propia del lugar y se dice que es la manifestación de un *trunfo de batalla*," según informe del Profr. Abraham Zea.

65. MARINEROS, MARINEROS INGLESES: Nuestros departamentos norteños de Piura y Lambayeque perennizan a los marinos en su danza, aunque no conservan el traje que les sería propio. Se dice que Lambayeque rememoraba al pirata Drake.⁵⁴ (Recordemos el disfraz de marineros de una de las bandas de músicos de Yanamarca).

66. LOS CAMPAS: Este grupo selvícola se ha incorporado con sus danzas de la fiesta de Santa Rosa en San Ramón-Tarma-Junín, implicando así su integración paulatina a la "civilización" republicana.

67. SERRANOS: Los pueblos costeños tenían una visión de los "serranos" que dio su nombre a una danza que aún se presenta en Chalaco-Piura, para la Fiesta del Señor de la Agonía, con hombres de máscara de pellejo y mujeres de "pollera".⁵⁵ Se diría (sin generalizar) que algunas danzas costeñas no tienen la belleza del vestuario ni de la coreografía que las andinas.

68. EL CONTRABANDISTA Y EL RECAUDADOR: Es más una "representación" de la vida real, en que el arriero aparece como contrabandista de "aguardiente" que carga en su piara de burros y tras el asedio del "recaudador" sigue la lucha ante la expectación del Pueblo de Chaviña-Lucanas.—Ayacucho.⁵⁶

69. PIEROLISTA: También andrajoso, cubierto con un casco y llevando un "kirkincho" (charango que usa la caparazón del animal como caja de resonancia), integra o no el grupo de "Los Avelinos". Visto en esta última forma en Orcotuna 1965.

⁵⁴ Recopiló Rosario Sialer B., 1973.

⁵⁵ Recopilación de María Beatriz Silva Vidaurre, 1973.

⁵⁶ Reynaldo Martínez Parra, "Sección Folklore". *Revista Chaviña*. Lima, agosto 1971, 2a. época, No. 3, pp. 121-261.

70. LA VIJUELA: Se ejecuta para carnavales en Huachupampa-Huarachirí-Lima. Aunque la recopiladora⁵⁷ manifiesta "tiene origen incaico", la anotamos como republicana por el sentido que trasciende de su organización "baile de solteros y casadas en dos partidos, con un *sargento* que reúne la pandilla y "el *alferez* y el *capitán* que "con bastones dirigen el baile que consiste en dar vueltas al compás de un charango"). Se diría: el orden, la conducción en los pueblos a cargo de las autoridades militares. (Requiere, no obstante, especial estudio). Existen danzas andinas con el nombre de cada uno de estos personajes y recordemos que "alferez" es asimismo un "cargo" en la estructura de muchas fiestas tradicionales.

IV. CONCLUSIONES:

a) No hemos presentado una exhaustiva investigación, pero consideramos que las unidades coreográficas aquí expuestas nos autorizan a afirmar que, efectivamente, el pueblo peruano guarda en ellas una síntesis de su historia social, de su devenir milenario.

b) El folklore coreográfico, con su atuendo inherente, constituye un valioso medio de expresión social a través de las generaciones; ese es su *mensaje*. El análisis detenido de los valores que de estas danzas trascienden, nos iluminará acerca de su verdadera dimensión.

c) Existe una estrecha interrelación entre el Folklore y la Historia; ésta, corroborando, explicando y precisando la validez del dato folklórico, en este caso coreográfico, y aquel sirviendo de testimonio para la reconstrucción del pasado, pero sometido a crítica y confrontaciones como todas las fuentes.

d) El "elemento folklórico coreográfico" como testimonio histórico, obliga a la exigente fidelidad del dato —siempre reclamada—, que a la autenticidad de su texto, ejecución y vestuario, aúne la exactitud de su significación, personal integrante, ubicación espacio-temporal y dispersión geográfica del mismo.

e) Los hechos que con mayor impresión se grabaron en nuestro pueblo, a nivel nacional, fueron: la muerte de Atahualpa, con su implícito significado de la caída del Imperio Incaico y consiguiente subyugación indígena; la Guerra con Chile; los Negros, y los Diablos (o sea, este último, el impacto religioso); hitos de la Historia popular, de la Historia conservada por el folklore, y que conforman, además, grandes ciclos coreográficos peruanos.

f) La veneración por lo pre-hispánico, "incaico", y la burla del español, son características que surgen de un rápido análisis; el español es sinónimo del "blanco", del misti, del dominador. Esta última conducta o proceder, que corresponde a lo no posible de expresar en la realidad a partir de la Colonia, es una de las compensaciones psicológicas que se brinda a sí mismo el indígena y demuestra su agudo espíritu satírico.

⁵⁷ Informe de María del Rosario Berio Remy, 1973.

g) La antigüedad incaica, pre-hispánica en general, se halla fuertemente enraizada en los Andes peruanos; Danzas los "Ingas", las "Pallas", las "Coyas", aparecen por doquier. Casi exclusivamente en la época moderna y por conjuntos urbanos folklórico-teatrales, llamados "de proyección estética" (?), surgen profusamente en las Capitales las danzas de "Ñustas" o ellas como personajes.

Corolario:

Teniendo en cuenta que indígenas y mestizos muestran las diversas danzas folklóricas (sea como "portadores naturales" o "intérpretes de proyección"), podríamos quizá generalizar que goza el Hombre Peruano con la rememoración de las diversas etapas de su antigüedad: amor, respeto, orgullo de su remoto pasado a lo contemporáneo, burla y crítica de sus propios yerros y características; lo que viene a ser, en resumen, una toma de conciencia de su historia, una afirmación de su personalidad.

De consiguiente, en el portador que lo ejecuta, en la materia ejecutada, en el pueblo que lo conserva, apunta la función integradora del folklore. Folklore e Historia: Peruanidad; pasado, presente y futuro es de todos nosotros, los no descartados.



PUCP - BIBLIOTECA

55543108715312



Folklore Americano. México, dic. 1977: N° 24.