

La memoria colectiva a través de las danzas

Román Robles Mendoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
<hermanovallejo@hotmail.com>

El Perú ha sido diverso desde sus orígenes en su composición étnica y en la diversidad de sus expresiones culturales. En las distintas regiones del territorio peruano se establecieron, hace más de 12,000 años¹, diversos grupos sociales con sus características físicas propias, sus lenguas particulares, sus estrategias de supervivencia y costumbres diferentes; desde entonces han interactuado entre sí de diversas maneras. A pesar de la hostilidad del clima, la altitud y lo abrupto de la naturaleza de los Andes, los primeros pobladores del espacio andino lograron conquistar la región subtropical de América del Sur, mediante el ingenio humano para sobrevivir, utilizando creativamente sus recursos existentes. No hay duda de que por varios milenios, los primeros habitantes vivieron de la recolección de productos alimenticios, de la caza colectiva de animales y de la pesca marina, lacustre y fluvial. La domesticación de plantas comestibles y de algunas variedades de animales, con las que aparecen la agricultura y la crianza de animales, sería para esta parte del mundo la primera gran revolución cultural². Durante las últimas décadas, los arqueólogos nacionales y extranjeros han descubierto evidencias fehacientes de que en la costa y en la sierra se han desarrollado poderosos grupos humanos, con una organización sociopolítica muy bien estructurada y un desarrollo cultural extraordinario. Algunas de estas sociedades preíncas se remontan en antigüedad a las grandes civilizaciones de Egipto

y de Mesopotamia, con sorprendentes construcciones urbanas y una vasta creatividad de logros culturales, en la pesca, la agricultura de riego, la religión, la tecnología, así como también en la música y la danza, como lo muestran los hallazgos de Caral, Vichama, Guitarrero, Chilca, Kotosh, valle de Moche, Pacopampa.

Los quechuas cusqueños, en su proceso de conquista panandina, aprovecharon con sabiduría los aportes culturales de todas las sociedades que le antecedieron, desde el precerámico y se erigieron como una sociedad dominante en el subcontinente, como lo fueron los griegos que se nutrieron culturalmente de las sociedades de todo el Mediterráneo. La violenta invasión española al Tahuantinsuyo en el siglo XVI truncó el enorme desarrollo cultural andino, y a partir de su dominio político, económico y social, sustituyó, superpuso y en muchos casos impuso nuevas formas de organización sociopolítica, estrategias de vida económica, pensamiento religioso y todas las formas de representaciones simbólicas. Sin embargo, la cultura europea y cristiana no logró destruir todo el pensamiento y la práctica del conocimiento andino; muchas formas de interpretar el mundo, de sobrevivir, de organizar sus representaciones simbólicas han trascendido a la dominación colonial y republicana. Dentro de esa parte de la cultura que los españoles no lograron extirpar por completo están sus mitos, leyendas, creencias y prácticas rituales dedicados a los

1 Los estudios arqueológicos registran diferentes fechas aproximadas: Toquepala 9000, Lauricocha 10000, Paiján 11000, Chivateros 12000.
2 Gordon Childe (1960) en su libro *¿Qué sucedió en la historia?* utiliza el concepto de revoluciones.

apus montañas, lagunas y ríos. Paralelo a las músicas, bailes y cantos que impusieron los europeos fueron mantenidas y recreadas sus modelos de representación artística, como los bailes, las danzas, los cantos, que en muchos casos están combinadas con sus propias melodías y sus propias literaturas.

Las danzas andinas actuales son, fundamentalmente, artes que expresan la memoria de sus hechos, recuerdos permanentes de sucesos y acontecimientos de hondo contenido social ocurrido en algún momento de su pasado. Su origen, construcción y permanente reproducción, recrea en las generaciones sucesivas estos valores para no ser olvidados socialmente, porque constituyen parte de sus vidas y de su historia social. Tienen mayor fuerza y coherencia en sociedades rurales, como una estrategia de preservación de la memoria colectiva. Cada una de ellas representa la relectura de hechos importantes del pasado, a semejanza de lecciones prácticas para que las generaciones sucesivas guarden memoria simbólica de lo ocurrido, por qué ocurrió y cómo ocurrió. En lo fundamental, los mensajes de las danzas andinas reflejan este propósito, constituyen una forma de literatura danzada como lo entiende Flores Ochoa (2011). Sin embargo, las danzas en general son de diversa naturaleza, por sus orígenes y sus significados socioculturales. En la medida que son representaciones colectivas que pretenden recordar un hecho real o imaginario, las danzas pueden expresar el pensamiento mítico fundacional, acontecimiento histórico o hechos significativos de opresiones o victorias. En cada caso, las danzas reconstruyen hechos con personajes representativos, máscaras, estampas colectivas y una compleja secuencia coreográfica que repasa pasajes específicos de la historia, con vestimentas y símbolos representativos de lo que pretende recordar (Sachs, 1944; Iriarte, 2000; Vilcapoma, 2008).

En este trabajo nos ocupamos de las danzas representativas que tienen vigencia actual en tres regiones del Perú: la danza de los Capitanes del sur de Ancash, la danza de los Negritos en la versión de Huánuco y la danza de los Wititis que es propia de los pueblos del valle del Colca en Arequipa. Cada una de estas danzas simboliza un hecho histórico del que pretende hacer memoria, por su significación social. Las tres danzas tienen en común ser danzas de difusión regio-

nal en distintas dimensiones. En algunos casos, como en los Capitanes y Negritos, se trata de una versión regional, de una práctica de mayor alcance. En el caso de los Wititis, se trata de una danza circunscrita solo a una región del sur, pero involucra a casi todas las localidades del valle. Por su significación social, estas artes constituyen signos de identidad de cada localidad y de cada región del país. La gente la hace suya, la practica constantemente como algo que le pertenece socialmente.

La tragedia de Cajamarca en la memoria colectiva

La invención del relato teatralizado que rememora la tragedia de Cajamarca³ tiene larga data en el imaginario popular. Diversos estudios confirman que las primeras representaciones de la captura del inca se hicieron en la fase colonial (Lara, 1957; Oleszkiewicz, 1992). Pero es en la fase republicana donde los actos de escenificación de la tragedia de Cajamarca, con presencia del grupo de los Pizarro y el grupo de los Atahualpa⁴, se popularizan y amplían su horizonte panandino (Mendizábal, 1965; Kapsoli, 1985; González Carré y Rivera Pineda, 1982; Flores Galindo, 1988; Burga, 1988; Híjar, 2009). En los pueblos que estudiamos llaman Capitán a la representación del conquistador Pizarro y denominan Inca a la representación de Atahualpa, último sapa inca del imperio del Tahuantinsuyo.

Los personajes. La estructura completa de danzantes de Pizarro y Atahualpa varía de región a región. En los pueblos del sur de Ancash (provincias de Bolognesi y Ocros) están constituidas de dos séquitos simbólicamente opuestos: el séquito de los españoles, encabezados por el que representa a Francisco Pizarro y el séquito de los gobernantes quechuas del Tahuantinsuyo representado por el Inca Atahualpa. Cada séquito está compuesto por varios miembros personajes. *El séquito de españoles:* Francisco Pizarro (Capitán), vasallos de Pizarro (dos o más), abanderado (El que lleva el estandarte). *El séquito de los quechuas:* Atahualpa (Inca), General del Inca *Rumiñahui*, pallas del Inca (dos o más mujeres escogidas del inca). Los personajes base de ambos séquitos son estos, pero de localidad en localidad hay variaciones por el número de vasallos y de

3 Se conoce como la «tragedia de Cajamarca» al hecho histórico de la captura y asesinato del inca Atahualpa por las fuerzas invasoras de Francisco Pizarro, ocurrido en noviembre de 1532.

4 La denominación de Pizarros y Atahualpas, en plural, es parte de la literatura usual de las ciencias sociales para denotar las referencias simbólicas de la representación artística campesina a la captura y muerte del inca en Cajamarca.



pallas. En la mayoría de los pueblos del sur de Ancash, el grupo de los españoles está conformado solo por el Capitán y sus vasallos, pero en los pueblos del valle de Aynín (Chiquián, Huasta, Aquia) se agrega el abanderado. En esa misma línea, el grupo de los quechuas se conformaba tradicionalmente por el Inca, el Rumiñahui y sus dos pallas. En las últimas tres décadas, en toda la región de estudio, tienden a aumentar el número de vasallos y de pallas. En la actualidad, los vasallos del Capitán y las pallas del Inca han aumentado hasta diez en varias localidades de la misma zona. Los cambios en la composición numérica de los personajes de la danza de Capitanes e Incas son recientes, comienza aproximadamente en los años setenta, en función de la masificación de las fiestas patronales. Chiquián como capital provincial de la región sur de Ancash ha dado la pauta en la sumatoria de acompañantes de ambos grupos, seguido por otras localidades menores. En la actualidad el mínimo de vasallos del Capitán y de pallas del Inca son cuatro, pero en la mayoría de las poblaciones alcanzan a diez en ambos grupos.

La vestimenta. Para los Pizarro, en toda la región se observa que el Capitán y los vasallos se visten de ternos oscuros, preferentemente azules; las camisas son blancas o cremas, siempre acompañadas de corbata de colores contrastantes. Calzan zapatos de color preferentemente negro. Los sombreros pueden ser de paja blanca o de paño de color negro o azul. En los adornos de sombreros hay alguna variación subregional: los del valle de Aynín usan flores artificiales menudas de colores, alrededor del sombrero, mientras que en los pueblos de la provincia de Ocros y otras subregiones llevan vistosos plumajes de colores, adheridos al frontis del sombrero. La vestimenta ritual o de gala del Inca en toda la región es de color blanco. Tanto para el Inca como para las pallas, lo usual es que se vistan de la *remanga*, túnicas especiales de tela blanca almidonada, con encajes y blondas por los bordes. En ambos pies del Inca se ciñen también blondas blancas por debajo de las rodillas. Llevan una pechera bordada con símbolos del sol y de la luna, haciendo contraste con la túnica blanca que cuelga hacia ambos costados, dejando libertad de movimiento al Inca y también a las pallas. Por lo general, las pallas visten monillos o polcas de colores, bordados en el pecho y en los puños;

encima del monillo llevan la manta de castilla muy bien bordada sobre los bordes al estilo regional. Las faldas o polleras son igualmente bordadas en la parte inferior con hilos de colores vistosos. Sobre este vestido típico de la región se ciñen la *remanga*. A cada palla le cuelga por el pecho y por la espalda sartas de monedas de plata, y en las manos llevan siempre uno o varios pañuelos de seda: las de Chiquián varios pañuelos de colores y las de las otras poblaciones solo uno o dos. En la mayoría de las poblaciones, los sombreros de las pallas son de paja con horma, adornadas de cintas de colores sobre las que prenden abundantes flores naturales o artificiales. Aquí también se exceptúa a las pallas de Chiquián, que en vez de flores usan sólo blondas oscuras de finos encajes. En cambio, las pallas de la mayoría de estos pueblos usan vinchas de plata alrededor de la frente, que se aprecian mejor durante las procesiones, cuando las pallas cantan sin sombreros. Las de Chiquián usan una secuencia de filigranas de telas y adornos que les cubren casi toda la cara, por lo que resulta difícil identificarlas.

Símbolos. Por el papel de conquistadores de un imperio, en la mayoría de los pueblos del sur de Ancash, los Pizarro llevan en la mano relucientes espadas de hierro, como símbolo de poder y dominio. De las empuñaduras de las espadas penden paños de seda de colores combinados, que durante los bailes juega en el aire de acuerdo a las evoluciones que ejecutan. El otro símbolo usual en esta región es la banda bordada con hilos de oro y plata, con figuras de aves, hojas y flores. El que representa a Pizarro lleva dos bandas bordadas cruzadas a la bandolera; los vasallos llevan una sola banda para diferenciarse del Capitán. Hay una excepción en el uso de estos símbolos de poder en Chiquián. En esta localidad, los Pizarro han suprimido el uso de la espada, bailan sin el arma blanca, haciendo gala de su condición señorial⁵, impuesta por la capa social de las familias económicamente pudientes (mishtis). En cambio llevan una banda más sencilla a la bandolera, con bordados de sus nombres, símbolos que lo van cambiando durante los días que dura la fiesta. En ambos casos, cuando los actos rituales se hacen de a pie, bailan con la vestimenta y simbología descritas, pero cuando tienen que montar a caballo se ponen espuelas de metal sobre los talones (Flores Galindo, 1988; Burga, 1988;

5 Los historiadores Alberto Flores Galindo y Manuel Burga han enfatizado el carácter señorial del papel de los Capitanes en la fiesta patronal de Chiquián con respecto al papel de los Incas.

Robles, 1996; Agüero, 2003). Por el lado de los Atahualpa, la simbología es mucho más precisa: en todas las localidades sin excepción, llevan en la mano derecha el hacha incaica como símbolo de poder y representación de mando, con pañuelos de colores. Sobre la cabeza se ciñen la corona imperial, cubierta de oro y piedras preciosas, que difiere en las subregiones: simples en poblaciones como Chiquián, Aquia y Huasta y mucho más complejas y pesadas en las demás poblaciones (Oleszkiewicz, 1992; Nieves, 1999; Híjar, 2009).

Coreografía. El Capitán y sus vasallos; el Inca, el Rumiñahui y sus pallas ejecutan distintas coreografías durante los días que dura la fiesta donde actúan. En la mayoría de las poblaciones de las dos provincias, el primer día de la fiesta salen a bailar en ropa de calle, sin los símbolos. Ambos funcionarios suelen realizar el ritual de «solicitar permiso» a las autoridades del pueblo: al alcalde municipal para hacer uso de las calles en cumplimiento de la costumbre; al presidente de la comunidad campesina para solicitar el uso de los locales y visitar a las familias comuneras; al gobernador distrital para solicitar permiso para usar armas blancas, reventar avellanas y quemar fuegos artificiales; al alcalde vara, para solicitar el uso de la iglesia para los actos religiosos. Estos rituales duran casi toda la noche, entre bailes y brindis de licores en estricta reciprocidad entre funcionarios y autoridades. En los pueblos del valle de Aynín no estilan los permisos. Durante la antevíspera —comienzo de la festividad—, conocido como la «salva», se visitan los funcionarios entre sí y visitan a las autoridades durante toda la noche, bailando la huayllishiada, formando grandes rondas humanas, enlazados por los brazos. Concluye a las cinco de la mañana, cuando Pizarro y Atahualpa se dirigen a la iglesia en abierta competencia para rendir homenaje al Niño. En ambos casos, la noche de arranque de la fiesta es de amanecida y se gastan las primeras energías reservadas para la ocasión, con gran despliegue de música, bailes de algarabía y consumo de muchas bebidas espirituosas.

Durante los días siguientes —tres o más días, según los casos—, Capitanes e Incas se visten al estilo de los funcionarios de cada localidad y llevan los símbolos de rigor. Las coreografías que ejecutan son conocidas y están pautadas por la costumbre: cuando transitan por

las calles, el Capitán y sus vasallos bailan en paralelo, ya sea en una sola fila, en dos o tres filas, siempre avanzando hacia delante y dando media vuelta de trecho en trecho. La espada del Capitán indica los momentos en que el grupo marcha hacia delante o hacia atrás. Asimismo, cuando el Inca y su corte se desplazan por las calles bailan avanzando siempre hacia delante, de acuerdo al compás de la música; se detienen en las esquinas de la plaza o cruce de calles para escuchar el canto coral de las pallas. Pero cuando se juntan los dos séquitos, el Inca, el Rumiñahui y las pallas se desplazan por delante y los españoles les siguen. En los actos rituales en los patios de las casas o en el atrio de la iglesia, el séquito del Inca baila por el centro; el Capitán y sus vasallos bailan por los dos extremos, cubriendo al grupo que representa al Tahuantinsuyo. Probablemente, el ritual más complejo y siempre reclamado por el público que asiste a las fiestas es la *pinquida* o *pinquichida*, donde el trabajo de las pallas y del Rumiñahui es arduo. Paso a paso, a medida que avanza el ritmo musical y la voz de llamada de las pallas, el Rumiñahui tiene que correr en busca de la autoridad o de la persona a quién han mencionado las pallas por orden del rey Inca. La siguiente secuencia de la *pinquida* es el baile ritual, intercalado en unos pueblos y el baile en ronda gigante en poblaciones como Chiquián, Huasta, Carcas. Esta es la coreografía más compleja y larga que ejecutan españoles y quechuas, que concluye con el baile en fuga de huayno. Durante las paradas en las casas de los funcionarios, en el local de autoridades o visitas a familiares y *kellis*⁶, bailan preferentemente huaynos, pero también otras piezas musicales andinas, criollas y modernas. En estos casos, el papel de los vasallos y de las pallas es invitar al público a entrar al ruedo del baile. Mediante este mecanismo, el baile en las fiestas patronales «moja a todos»; cuando los vasallos invitan a bailar, indican a las personas con la espada, en actitud de mando; para las pallas es más fácil el trabajo, poca gente se resiste a bailar con las pallas de hermosos rostros y vinchas relucientes.

En todas estas fiestas andinas, la coreografía principal es la persecución y captura del Inca, que en general se conoce como *La Entrada*, en alusión a la violenta entrada de Pizarro y sus huestes a la ciudad de Cajamarca, para tomar prisionero al gobernante del Tahuantinsuyo. Este ritual que escenifica en síntesis, el

6 En la región se conoce como *kelli* al sistema de relaciones de reciprocidad en la que participan familiares y amigos durante las fiestas costumbristas y en otras actividades del proceso productivo.



fin del imperio incaico y el comienzo de la dominación española, se lleva a cabo en la región en versiones distintas. En los pueblos del valle de Aynín, comienza con la persecución de los Pizarro al grupo que representa a los Atahualpa, por casi quince cuadras, desde la plaza Bolognesi hasta el estadio de Jircán, entre una graneada guerra de caramelos, confites y frutas. Después de una prueba de fuerza colectiva de los dos bandos, finalmente el Inca es tomado prisionero; solamente en algunos casos el Inca escapa de la persecución, apoyado por el pueblo, y los Pizarro se quedan con las manos vacías, por lo que tienen que pagar una cuantiosa multa en licores. En los pueblos vecinos a Chiquián hay algunas variantes que se acercan más a la versión histórica de la tragedia de Cajamarca, como lo representan en Aquia, en Pacllón, en Cajacay, donde las particularidades locales son notables. En las poblaciones de la provincia de Ocos, la escenificación popular de *La Entrada* es más sencilla en su simbología. Cada funcionario, el Capitán por su lado y el Inca por el suyo, salen a la plaza con sus banderas y estandartes, para culminar en una persecución del pueblo al funcionario, igualmente en guerra de caramelos y confites, para luego dirigirse a la casa del funcionario a servirse el banquete de costumbre. En retribución a este don culinario, los asistentes le prenden billetes en las prendas de vestir o en el alero del sombrero. En las poblaciones donde estilan con la función de Estandarte (Cajamarquilla, Llipa, Huanri), que es asumida siempre por una mujer, también se escenifica *La Entrada*, en los mismos términos que del Capitán y del Inca.

Acompañamiento musical. Sin música no hay fiesta reza el dicho popular. La música, en la modalidad que caracteriza a cada región, se encarga de darle el fondo festivo, de agregarle alegría a los actos colectivos y de darle sentido a los acontecimientos costumbristas de estos pueblos. Por larga tradición en esta región, cada séquito de danzantes de las fiestas es acompañado por conjuntos musicales diferentes: los Pizarro contratan sonoras bandas de músicos y los Atahualpa lo hacen con orquestas típicas de la región. Esta distribución de acompañamiento musical ha sido una constante en buena parte del siglo xx y continúa hasta hoy. Las bandas de músicos son contratadas por los Capitanes de fiesta, por los Mayordomos en algunas poblaciones, donde su importancia se equipara a la de los Capitanes

y por la Estandartera. Son organizaciones instrumentales formadas principalmente por trompetas, tubas, saxo, trombón de vara, barítono, clarinete (aerófonos) y un equipo de batería formado por un bombo, un redoblante (membranófonos) y un par de platillos (idiófono). En la actualidad se componen de 18 a 30 instrumentistas y sus sedes principales están en Lima, Huacho y Barranca. Las bandas de músicos de los pueblos originarios son consideradas como de segundo nivel en la actualidad, cuando antes de los años ochenta eran las más cotizadas.

Durante las fiestas patronales, el papel de las bandas de músicos es acompañar al Capitán en todos los actos que comprende la festividad. Actúan al mando del Capitán y de los vasallos, quienes ordenan el tipo de melodía con sus espadas. Cuando una banda contratada llega a una población se dirige primero a la iglesia, con el funcionario que le ha recibido en la entrada del pueblo. Allí toca una procesión en señal de saludo al santo o santa patrona. Luego se dirigen a la casa del funcionario para la recepción debida. A partir de ese momento, la fiesta continúa de acuerdo a las costumbres establecidas en cada población. Por lo general, las bandas de músicos están preparadas para cada acontecimiento. En las fiestas patronales deben interpretar, marchas, mulisas y correndillas (pasacalles) cuando el séquito se desplaza por las calles; huaynos, huaylarsh, piezas criollas, cumbias y todo tipo de música moderna, durante los actos en las casas y patios donde les toca actuar. De acuerdo al programa de las fiestas, tocan marchas regulares para acompañar las procesiones, pasodobles y toriles durante las corridas de toros. Por su sonoridad y el compás inconfundible del bombo, la banda de músicos es el símbolo musical característico de las fiestas patronales; con la entrada sonora de ellos comienza la fiesta y con su despedida en la iglesia local culmina la fiesta (Robles, 2000; Agüero, 2003).

Los Atahualpa tampoco podrían hacer las representaciones de la memoria del colapso del sistema inca sin la participación de un conjunto musical apropiado. Desde sus inicios ha estado siempre acompañado por alguna modalidad instrumental de música y con mayor razón hoy, cuando las fiestas tienden a masificarse. A diferencia de los Pizarro, los Atahualpa se hacen acompañar por una orquesta típica de la región. Por larga tradición, las orquestas del sur de Ancash tienen como base un arpa y dos violines⁷. Durante la segunda mitad

7 La evolución de las orquestas de la región están tratadas en un trabajo anterior (Robles, 2000a).

del siglo xx estas orquestas típicas se han modificado en su composición, con el agregado de tres tipos de instrumentos aerófonos: trompeta sordina, clarinete y saxo, pero siguen llamándose orquesta típica. Las orquestas de estos tiempos están conformadas por un arpa, dos violines, una trompeta sordina, un clarinete y dos o tres saxos de distintas alturas sonoras. Son estos conjuntos musicales los que acompañan al séquito del Inca, con las músicas costumbristas afirmadas por la costumbre de cada pueblo. Inician su participación tocando una marcha regular en la puerta de la iglesia en compañía del funcionario, del Rumiñahui y de las pallas. Luego se acercan a la casa del Inca tocando una marcha. En la casa del Inca se inicia propiamente la fiesta, a partir de la interpretación musical dedicada a dar los tonos de voz de las pallas, alternando con huaynos y otras piezas bailables. A lo largo de los días que dura la fiesta, la orquesta pone el fondo musical en los recorridos por las calles, en el atrio de la iglesia y en el patio de las casas de los funcionarios y autoridades. Ese proceso incluye la tonada ritual del inca, huaynos, huaylarsh, mulisas, cuando están detenidos en algún patio; huayllishadas, marchas militares, mulisas, cuando tienen que recorrer por las calles. La sonoridad de los instrumentos de la orquesta típica es relativamente baja en comparación a la de las bandas de músicos. Pero la música que interpretan las orquestas tiene otros encantos para los usuarios de la región. Se identifica con la representación simbólica del Inca y, para el caso, tiene algunas músicas propias donde la participación de las pallas es indispensable, tales como la melodía del inca, el *pucllaypampa* (baile de alegría a campo abierto) y otros. Solo cuando se juntan los dos séquitos, del Capitán y del Inca, la música de los recorridos lo pone la banda; pero en los cruces de calles enmudece la banda y es la orquesta la que interpreta la música para el canto melodioso de las pallas.

Memoria de la esclavitud de los negros del Perú

En la memoria colectiva simbolizada de los pueblos andinos no solo están presentes los acontecimientos que han afectado a su propia historia social, están también los hitos históricos de otros grupos sociales que

han sufrido dominación y explotación tanto como el suyo. En la escena nacional aparecen distintas representaciones simbólicas de otras etnias nacionales y extranjeras. Allí están, por ejemplo, la danza de los *turcos, moros y cristianos*, que recuerdan la hegemonía, dominación y lucha por la reconquista de los españoles frente a los conquistadores árabes de la península. Los pasajes del sufrimiento por la dura explotación en la condición de esclavos de los negros, desde la época colonial, y la conquista de la libertad experimentada a partir de la abolición de la esclavitud⁸ han sido ampliamente plasmados en el arte de la danza campesina de la negrería, que se recuerda en muchas fiestas de distintas regiones del país, incluso mucho más variado y espontáneo que lo expresado por los propios negros⁹. En general, a las danzas que rememoran este aspecto de la historia social peruana, se le conoce como *los negritos*. Pero a lo largo de la región andina de Perú, Bolivia y Ecuador asume varios nombres: *negrería, caporales, negros pampas, pachahuaras, negros garibaldis, gamonales y chinchillpos*¹⁰, entre otras denominaciones. En el Perú de hoy se bailan los negritos en todas las regiones, con estilos y características propias, que difieren unos de otros, por sus coreografías, sus simbologías, sus vestimentas, su organización y sus formas de acompañamiento musical.

Consiste en organizar un grupo de cuatro o más bailarines, de acuerdo a las costumbres, casi siempre varones, para representar en escena pública la vida en situación de esclavitud y en situación de libertad de los negros, mediante distintas estampas que expresan escenas de la explotación, sufrimiento, vida en libertad de los negros, pensadas y representadas en perspectiva histórica. De las muchas danzas de negritos que se bailan en distintas regiones del Perú, los Negritos de Huánuco son los más espectaculares; han alcanzado amplia popularidad, en razón de que se presentan en distintas fiestas de los pueblos del departamento de Huánuco y en las ciudades donde han migrado los huanuqueños. Lo que aquí se describe corresponde precisamente a los Negritos de Huánuco, versión mejor difundida y estudiada por varios autores (Pavleticht, 1973; Pulgar Vidal, 1979; Vásquez, 1979; Alarco, 1975; Melgar Bao, 2007).

8 El 3 de diciembre de 1854 el Presidente Ramón Castilla firma en Huancayo el decreto que declara abolida la esclavitud de los negros en el Perú.

9 El *baile de los negritos*, como el que practican durante las fiestas de la Navidad del Niño en El Carmen (Chincha) es una de las pocas muestras del arte danzario de las comunidades negras de la costa.

10 García Miranda (1997) ha recopilado las denominaciones de esta danza para el caso del valle del Mantaro; Simeón Orellana (2004) ha trabajado en detalle sobre *chinchillpos* y *gamonales* de Huayucachi.



Los personajes. Los Negritos de Huánuco se caracterizan por bailar en tropa; los bailarines son siempre numerosos, organizados de acuerdo a los papeles y jerarquías a las que representan, según la interpretación de capas sociales y grupos étnicos correspondientes a la época colonial. Para el caso del arte danzario de Huánuco, cada cuadrilla de negritos está conformada por los siguientes personajes: caporales, negros pampas, *corrochanos*, abanderados, el turco y la dama. Encabezan la cuadrilla dos *Caporales*, que representan a los jefes de los trabajadores de la hacienda, tienen mando sobre todo el conjunto de los negros pampas. A continuación vienen los *negros pampas*, que hacen las veces de los negros que trabajaban en el campo al mando de los caporales, en número de diez y en algunos casos puede alcanzar hasta veinte pares o más. Cumplen el papel de bailar las diversas estampas de la vida histórica de los negros esclavos y libertos, bajo las órdenes de los negros caporales. Se suman los dos o más negros *Corrochanos*, personajes bufos que se burlan del poder colonial en distintos sentidos; hacen el papel de los Corregidores coloniales y al mismo tiempo son los negros que usurpan mandos, hacen travesuras con el público y se constituyen en el poder colonial; son los que despejan el camino para los danzantes, los que dialogan con el público, enamoran a las muchachas, hacen travesuras y bromean, corrigen a los bailarines, piden donaciones al público o los arrebatan con alguna argucia. Son los que hacen reír, pero son también temidos por sus ocurrencias. Luego aparecen dos *abanderados*, en representación de los Alferoces Reales de la corona española y también en la simbolización de la gesta libertadora dirigida por don José de San Martín; llevan banderas peruanas o peruano-argentinas. El *Turco y la Dama* cierran el séquito de negritos: representan al personaje conquistador árabe y su esposa que durante la ocupación de España era el dueño de las tierras y al mismo tiempo representa al encomendero español que explotaba tierras y ganado, además cobraba tributo a los indios. En la estructura de la cuadrilla de danzantes de Huánuco, el *Turco y la Dama* son los personajes principales por representar a la clase dominante de la época, por lo que están mejor vestidos y llevan símbolos de poder. No tienen lugar fijo en la cuadrilla, bailan adelante o atrás, se pasean por medio de los negros pampas, ordenando a los Caporales y castigando a los pampas por alguna circunstancia simulada para demostrar su poder. Pero los *corrochanos* se mofan también de ellos. En teoría, una cuadrilla completa de

danzantes negritos de Huánuco debe estar conformada por 36 bailarines, pero en la práctica, durante las fiestas de la Navidad, del Año Nuevo y en la Bajada de Reyes salen de 60 a 100 bailarines, que abarrotan las calles (Alarco, 1975; Flores Trujillo, 2002). Esta es la primera espectacularidad de los Negritos de Huánuco.

La vestimenta. Por su estrafalaria vestimenta en la que destacan colores y formas se les reconoce a los negritos de Huánuco, parafernalia que muestra poco la realidad vivida por los negros y mucho de fantasía creada por los que la representan. En la vestimenta de hoy, hay algunas diferencias en cada personaje de la cuadrilla, pero en general estas diferencias son mínimas si se mira al conjunto. Son los Caporales los que dan la pauta. Sobre la cabeza llevan un sombrero de amplias alas, hechos de cartón, adornados con hilos de perlas menudas que cuelgan sobre el borde en forma de malla, a la que llaman *pastorina*. Sobre este amplio sombrero está adherido un vistoso penacho de plumajes multicolores de unos 0.40 m de altura. Cada bailarín Caporal usa una máscara de badana negra sobre el rostro, con gruesos labios de color rojo y ojos sobresalientes; con barbas y adornos de perlería. En la parte superior del cuerpo llevan el algodón, una especie de chaqueta de terciopelo de color negro o azul, con abundantes bordados sobre el pecho, la espalda y ambas mangas; igualmente le cuelgan del cuello una especie de corbata roja muy bien bordada. El pantalón puede ser de tela fina o de seda, con aditamentos de telas bordadas por la parte delantera y sobre las costuras; por los costados llevan bandas bordadas que les cuelgan hasta los tobillos. Usan botines de cuero con sobrecostura de tela del mismo color que el algodón, igualmente bordados y con pasadores hasta la pantorrilla. Por esta modalidad de vestimenta, el negrito de Huánuco es un personaje espectacular, cuyas prendas muestran un juego de colores y formas desde el sombrero hasta los botines, que culmina con el arco iris de sus plumajes que penden por encima del sombrero.

Los *negros pampas* que son numerosos, visten casi igual que los *Caporales*, aunque la calidad de las telas que usan y los bordados pueden ser de menor calidad. Lo que guarda semejanza es el color del algodón y de los demás aditamentos por cada pareja o par de bailarines. Sin embargo, en cada cuadrilla se presentan distintos colores de vestuarios de parejas, por lo que la única similitud de colores se nota en los altos penachos de cada cuadrilla. Mayor diferencia de vestuario usan los *Corrochanos*, esos personajes que bailan bromeando y

haciendo gracia todo el tiempo. Llevan sombrero negro adornado con cintas y plumajes; su máscara es de color blanco, con barbas y nariz pronunciada de color rojo; viene a ser el primer símbolo irreverente y gracioso. Se visten de una levita con pechera, que termina en costuras puntiagudas por la espalda casi hasta los pies; a la altura de los hombros llevan charreteras con símbolos amarillos y sus botines son también bordados como de los demás bailarines. Los *Abanderados* visten como los toreros españoles, incluyendo la montera, máscara blanca y corbata tipo michi. Hay mayor diferencia en la vestimenta del *Turco y la Dama*. El *Turco* usa sombrero negro con perlerías y plumajes, máscara oscura con bigotes, una chaqueta bordada, guantes blancos y pantalón bombacho, medias blancas hasta las rodillas y zapatos de charol. Se cubre de una capa blanca, crema o amarilla. No lleva máscara. La *Dama* lleva sombrero blanco de paja cubierta de velo blanco que le cubre la cara, usa una blusa de mangas bombachas que terminan en largos guantes blancos de seda en ambas manos, la falda es de seda de color azul, larga, que le llega hasta los pies, sus zapatos son de charol. Tampoco lleva máscara. Evidentemente, la vestimenta del *Turco* y de la *Dama* es toda finura, por el papel que representan en la cuadrilla.

Símbolos. Todos los negros del campo, es decir, *Caporales y Pampas*, llevan en la mano derecha una campanilla, que la hacen sonar al compás de cada tipo de música que bailan. La campanilla es el símbolo de la esclavitud, que representa a la campanilla que llevaban los esclavos negros adheridos a los pies, que servía para detectar las huidas de cimarrones de los campos de trabajo. En representación a sus papeles, los *Caporales* llevan además, un zurriago o chicotillo en la mano izquierda, instrumento que lo usa para castigar a los negros pampas por algún error o desobediencia. La simbología de los negritos de Huánuco se complementa con las máscaras de los negros esclavos y de los personajes blancos de jerarquías dominantes que forman parte del séquito; con los tipos de bailes que ejecutan, ya sea en situación de esclavos o en situación de libertos, así como de representaciones de la emancipación agregadas en la estructura general de los bailes de negritos. La vestimenta actual de estos danzantes no recuerda en nada a lo que usaron los negros durante la Colonia y la República, antes de su liberación; sin embargo, algo de la simbología de la vestimenta actual de los negritos de Huánuco hace

alusión a las fiestas y danzas que les era permitido durante la esclavitud.

Coreografías. Probablemente, la mejor representación que hacen los pueblos andinos acerca de los negros esclavos es durante la ejecución de los bailes de la negrería. En las estampas coreográficas que escenifican aparecen los pasajes de la vida en esclavitud de los negros, con bailes que toman distintos nombres de acuerdo a las regiones. Los negritos de Huánuco ejecutan los suyos, con piezas danzadas comunes y sin muchas complicaciones, a las que denominan: el paseo o pasacalle, la adoración, las mudanzas y bailes en general. Una de las demostraciones de jolgorio, gracia y alegría de los negros se puede ver precisamente en el *paseo*, que es el despliegue de toda la comparsa de vistosos negros, danzando por las calles al compás de la música de paseo, que en otras regiones se denomina pasacalle. Lo ejecutan cuando recorren las calles y cuando tienen que realizar las visitas de rigor a los funcionarios y autoridades. Demuestran su grado de organización, cuando se desplazan en filas de a dos, dejando espacio por el medio para que los caporales y la pareja del *Turco y la Dama* se paseen libremente, mientras que los *corrochanos* van por delante abriendo paso a la comitiva, provocando pánico en los niños y gracia para los adultos. Por este despliegue fastuoso, el paseo viene a ser la simulación de la alegría de la libertad, donde las campanillas suenan en ritmo de alegría, sin las ataduras del agotador trabajo de campo en las haciendas. En cambio la *adoración* que ejecutan en el atrio de la iglesia y en la casa del Mayordomo o en los lugares donde está presente la imagen del Niño, es un baile lento y medurado. Con ella rinden culto al Niño Dios, en la modalidad que les ha sido enseñado por los catequizadores coloniales. La música es lenta y de aire religioso, a fin de que los negritos la bailen no solo con la obligada devoción sino también simulando estar engrilletados por los pies. Las *mudanzas* son las más complejas estampas que ejecutan los negritos de Huánuco. Consiste en que la cuadrilla de negros debe ejecutar un conjunto de estampas diversas en dos tiempos: los caporales encabezan cada una de las estampas y los negros pampas imitan lo que los caporales han ejecutado. Exhiben varios tipos de mudanzas alusivas a la historia de vida de los negros: saludo, intercambio de dones, trabajos pesados, acrobacias físicas, gestos de libertad, alegrías, tristezas, gestos de huidas, etc., es decir estampas de relaciones sociales, de dominación sobre la esclavitud y actitudes de liber-



tad lograda. En Huánuco estilan ejecutar doce danzas, pero en distintas provincias del mismo departamento y en otras regiones del país se bailan de 24 hasta 40. La prueba de resistencia, agilidad y destreza salen a relucir en la ejecución de las mudanzas. En la medida de que las fiestas de la Navidad del Niño y otras fiestas patronales duran varios días, los negros tienen que ejecutar también otros bailes populares de la región. Cuando los músicos interpretan huaynos, huaylarsh, piezas criollas y modernas, son ellos los que invitan a bailar al público. Estos bailes se realizan cuando llegan a las casas o cuando el séquito se detiene en la plaza o en alguna calle para cumplir con algún ritual de costumbre.

Acompañamiento musical. Los espectaculares Negritos de Huánuco de hoy bailan con el acompañamiento de banda de músicos. Son las bandas de la misma región que se contratan para la Navidad del Niño y de otras fiestas donde bailan los negritos. Los músicos de Huánuco y de los pueblos cercanos están preparados para interpretar las piezas musicales que corresponden al paseo, a la adoración, las mudanzas, cofradías, que son propiamente melodías típicas para el baile de los negritos. En estos tiempos, las bandas de músicos de todas las regiones del país están preparadas para interpretar las distintas músicas para negritos, con las variantes regionales existentes. Similar a la masificación de las cuadrillas de negritos, también las bandas de músicos se masifican, de acuerdo a las exigencias de cada pueblo y de cada región. En Huánuco, las bandas de músicos están integradas de un mínimo de 18 integrantes, pero en los últimos años llegan hasta cuarenta instrumentistas, que se presentan a las fiestas debidamente uniformadas. Cuando las cuadrillas se desplazan por las calles, seguido por los músicos y por el público, llenan varias cuerdas paralizando el tránsito normal. Por esta razón, las presentaciones de estampas más importantes se hacen en la plaza pública, en los estadios, en los patios de colegios o en campo abierto.

Los witiitis: memoria a la gesta del amor y de la juventud

En los pueblos del valle del Colca, provincia de Caylloma, Arequipa, la danza más representativa es conocida como *wititi*, baile que expresa la alegría, el vigor y el triunfo del amor de la juventud. En realidad es el baile de la *wifala* o baile de banderas, versión que se practi-

ca en varias regiones del sur peruano, que tiene mejor expresión durante los carnavales que coincide con la lozanía de las siembras agrícolas. Los *witiitis* hacen referencia a los danzantes que se mueven vigorosamente (*witi*=movimiento erótico), pero que en lenguaje popular de la región es conocido simplemente como *wititi* o *witite*. Esta danza es diferente a la danza guerrera aimara o caza de perdices del *wititi* que se baila en los carnavales de Oruro en Bolivia. En el valle del Colca, no solo evoca al elogio amoroso de la juventud, significa también agradecimiento festivo a la Pacha Mama (madre tierra) por los frutos que le ofrece, cuando precisamente en los meses de febrero y marzo, los cultivos en las parcelas de las comunidades del valle crecen lozanos, anunciando buenas cosechas. Hay varias referencias sobre su origen y significado: el diablo que se convirtió en viento, en lluvia y en ave para conquistar el amor de la bella *Waysha*; el enamorado que se vistió de mujer para engañar a los padres de su hermosa enamorada; el hermano que se vistió de mujer para disuadir el acoso de su hermana por un pretendiente español, son algunas referencias de su origen. Otros lo vinculan también con la simbolización de guerra entre las etnias de la región en un pasado remoto. Evidentemente, no es la única danza que se practica en esa región, hay otras danzas populares como: los turcos, los *ccamiles*, los *chukchus*, pero ninguno como los *witiitis* en colorido, prestancia y derroche de energías de las parejas juveniles que llenan plazas y calles contagiando a los habitantes, con sus armoniosos movimientos y sus vistosos trajes típicos. El *Wititi* se baila principalmente en los carnavales, simultáneamente, en casi todos los pueblos del valle, desde Sibayo y Callali, situados en la parte altiplánica, hasta Cabanaconde y Huambo en la parte intermedia del valle; igualmente se baila en las fiestas patronales del calendario cristiano de estos pueblos.

Desde antiguo, este valle está habitado por dos grupos étnicos: los *collaguas* que habitan la parte alta desde Maca y los *Cabanas* que habitan de Pinchollo a Cabanaconde. Chivay, con sus tres parcialidades, capital de la provincia de Caylloma, es el principal centro de demostración masiva de la danza de *Witiitis*, durante la fiesta de la Virgen Purísima Concepción, del 8 de diciembre, donde bailan cientos de parejas. Lo siguen Achoma, Pinchollo, Yanque, Maca, Madrigal, Ichupampa, Coporaque, Cabanaconde y Tisco, que en sus fiestas patronales bailan esta emblemática danza, reconocido ahora como patrimonio cultural vivo de la nación¹¹.

11 Con fecha 14 de julio de 2009, el Instituto Nacional de Cultura, filial de Arequipa, declaró a la danza del *Wititi* como «patrimonio vivo de la nación».

Los personajes. Son solo dos las representaciones de personajes de esta danza: el *wititi* varón y la *wititi* mujer. Ambos representan a los personajes de las varias leyendas en la que se sustenta la danza. El varón representa al enamorado, ya sea en las leyendas del rapto o de la simulación demoniaca, y la mujer de impresionante hermosura, representa al personaje que conquistó el corazón del joven pretendiente o el corazón del mismo demonio en la otra versión de la leyenda. Sin embargo, tanto en las fiestas patronales como durante los carnavales, se suman a los *wiwitis* varones y mujeres, otros personajes, tales como: el Mayordomo de barrio y su esposa o el *Yacu Alcalde*, quien representa al regidor de aguas o «dueño del agua» y su esposa, quienes encabezan a las cuadrillas de danzantes. Los familiares, amigos e invitados de los dos tipos de funcionarios ingresan también a bailar en el ruedo, sin el uso de la vestimenta de rigor. Con ellos se completa el séquito de los danzantes en los actos rituales.

La vestimenta. El vestuario de los *wifalas* es sencillo pero vistoso, por su colorido y su tipicidad. Varones y mujeres visten algunas prendas similares y otras diferenciadas. Las danzantes mujeres usan vestidos de estreno. El sombrero de las mujeres de Chivay y de todos los pueblos *Collaguas* es de palma blanca, con cintas de encajes en el contorno y dos borlas hacia los costados. Las mujeres de los pueblos *Cabanas*, se diferencian usando sombreros de tela, también bordados, como sus chalecos y polleras. En la parte superior del cuerpo llevan tres capas de vestido: una camisa interior generalmente blanca; un corpiño de tela cubierta de bordaduras muy finas y un chalequillo exterior, igualmente bordado en filigrana con hilos de colores vistosos. En la parte inferior del cuerpo usan por lo menos tres largas polleras de telas finas que les caen hasta los pies, finamente bordadas en toda la extensión. La pollera externa la llevan levantada con una atadura sobre la cintura, a fin de que la siguiente pieza igualmente bordada se exhiba al público. Una faja tejida de colores rodea la cintura y en las fiestas de carnavales llevan también una huaraca, para ser utilizada en los actos del juego-guerra. Calzan llanques de manufactura local, pero en los tiempos actuales tienden a usar zapatos. Esta vestimenta usada para bailar la *wifala* es de lo más espectacular visto en grupo, por su colorido de reciente confección y sus bordados, pero en general las mujeres del valle visten a diario las mismas prendas, igualmente bordadas.

La vestimenta de la parte inferior del cuerpo del *wifalero* varón es similar a la de la mujer. Llevan polleras bordadas en dos capas, siempre levantada la pollera externa con prendedor de plata para que se vean los bordados de la segunda capa. Igual que las mujeres calzan llanques, a la que también llaman ojotas como en otras regiones. La diferencia está en la parte superior del cuerpo del danzante varón. En vez de sombrero usan monteras de vivos colores, cuyos menudos flecos cubren un tercio de la cara; de la montera cuelgan una especie de collares de perlerías y otros adornos que cubren toda la cara, que al mismo tiempo sujeta a la montera. En determinados momentos usan una especie de pasamontaña tejida de lana para cubrirse la cara en los momentos de la violencia guerrera. Se ponen una casaca militar color caquí o una camisa de un solo color y llevan a la bandolera unas mantas de lana que llaman *lliclla*, donde llevan la *millcapa* (fiambre), el aguardiente para el «valor» y también las municiones para el combate (frutas, caramelos, confites) para ser usados en el momento del juego-guerra. En los carnavales llevan también serpentinas, talco y otros ingredientes para pintarle la cara de las mujeres. Usan dos huaracas tejidas de lana que llevan sobre la cintura, a la bandolera o a la mano, de tal suerte que el *wititi* varón está siempre en pie de guerra.

La coreografía. Durante la escenificación de las danzas en los pueblos del Colca, las parejas *wititis* o *wifalas* ejecutan algunos movimientos conocidos que se repiten constantemente en cada tipo de fiesta. Se distinguen dos tipos básicos de fiestas donde la coreografía tiene algunas diferencias muy sutiles: las fiestas patronales y las fiestas carnavalescas. En las fiestas patronales, las parejas salen en grandes grupos, haciendo evoluciones en fila de dos o de cuatro, según la cantidad de parejas de la tropa. Al ritmo de la música característica, los *wititis* recorren las calles y plazas, moviendo los pies de acuerdo al compás de la música, marchando hacia delante, cruzando filas y girando cogidos de los brazos de bailantes varón-mujer. Las mujeres son las que dan la pauta graciosa de la danza, cuando en todo momento del baile juegan con los dos brazos en el aire, manteniéndola el constante movimiento en varias direcciones; de rato en rato, de acuerdo al desarrollo de la música, se cogen de las manos y giran en círculo, haciendo múltiples remolinos humanos. Los varones hacen los mismos movimientos, pero el juego de sus manos no alcanza la prestancia de lo que ejecutan las



mujeres. Son las huaracas las que blanden por el aire los *wititis* varones, tanto cuando bailan solos como cuando están agarrados de los brazos de sus parejas. El giro en remolino que ejecutan varones y mujeres es un espectáculo especialmente bello, una característica danzaria que solo se puede ver en los pueblos de este valle; es en estos giros concéntricos donde las polleras de ambos bailantes se extienden plenamente tanto hacia la derecha como hacia la izquierda, formando figuras circulares múltiples muy bien coordinadas por el conjunto. El cuerpo de los bailarines son los ejes de los remolinos y alrededor de esos ejes vuelan las polleras bordadas de las parejas de *wititis*. Es este estilo de baile la que predomina en las fiestas patronales dedicadas a la virgen Purísima Concepción de Chivay, San Santiago de Coporaque o de la Candelaria en Cabanaconde.

Otros movimientos característicos y actos rituales se ejecutan en las fiestas de carnavales, con la participación indispensable de los *wititis*. Es en los carnavales donde prevalece la *wifala*, fiesta en la que conjugan las tradiciones del *pucllay* (jugar), la alegría sin límites de los jóvenes y el culto a la *Mama Pacha* (madre tierra), en honor a las primeras faenas del año en el mantenimiento de acequias y estanques dedicados al riego, en una región eminentemente agrícola. Siendo ésta la motivación principal, la fiesta de carnavales en este valle está íntimamente ligada a los ritos del riego, donde la organización y los actos rituales están vinculados a las autoridades del sistema de riego. El orden local de estas autoridades de riego lo constituyen los Regidores de Aguas, que en el lenguaje común de esta región se denomina *Yacu Alcalde* (alcalde de agua) al que llaman también el «dueño del agua» y la directiva de la Junta de Regantes. Son los *Yacu alcaldes* los que presiden los actos ceremoniales y las faenas de la limpieza y reparación de la infraestructura del riego. Los danzantes *wititis* le dan el toque festivo a estas primeras festividades agrarias del año en cada localidad.

Algunas estampas que ofrecen las parejas de *wititis* durante los carnavales y limpia acequias son típicas en el valle: el *tinkachi*, el enamoramiento, el canto de *wititis*, el *huarakanakuy*, entre otras. El *tinkachi*, es el baile que ejecutan en acompañamiento del acto ceremonial del chaccheo de coca dedicado a los dioses del agua, que el *Yacu Alcalde*, los miembros de la Junta de Regantes y los comuneros realizan en el local comunal. En el patio, los *wititis* realizan el baile del *tinkachi*, con el cruce de las huaracas, formando dos filas de bailarines, con las manos levantadas, formando un callejón en arco, por

donde pasa cada una de las parejas cogidas de la cintura. El callejón formado por los *wititis* es interminable porque las parejas al pasar por debajo del arco se colocan nuevamente en la fila con las manos levantadas, hasta cuando se dé la orden de cambio de estampa. Durante el *pucllay* (jugar), el enamoramiento de las parejas tiene varias modalidades, pero es en los rituales del culto a la *Mama Pacha* de los carnavales donde tiene su expresión simbólica. Siempre con el fondo musical de la banda, forman dos filas, uno de varones y otra de mujeres, frente a frente. Mientras evolucionan, se inician los actos del enamoramiento, consistente en una secuencia de gestos amorosos que vienen tanto del lado de los varones como también de lado de las mujeres. Se miran amorosamente, sonríen, se guiñan los ojos y realizan una serie de otros gestos con las manos y los ojos. Los gestos de abrazos y de besos vuelan por los aires hacia ambas direcciones, las manos se sitúan a la altura del corazón, junto con movimientos que expresan el sufrimiento por el amor que está al frente, pero distante de sus brazos. Mientras bailan los hombres acercan sus cuerpos hacia las mujeres en busca de un beso o de algún gesto de aceptación amorosa; la respuesta puede ser: esquivar el beso, un empujón, una cachetada, pero también la aceptación del beso de paso.

No termina allí el proceso de enamoramientos del *pucllay*, continúa con los cantos amorosos que se ejecutan cuando el grupo de varones forma un círculo al centro y el grupo de mujeres forma otro círculo de cierre. Se detiene la música de la banda para dar comienzo a los cantos corales. Son los varones los que inician cantando una o dos estrofas de canto, que expresa algún gesto verbal de amor hacia la mujer; ellas contestan, ya sea mofándose, desviando sus requerimientos o mostrando su cuasi aceptación. El contrapunto verbal es intermitente, por intervalos entre la música de banda y los cantos corales de literatura verbal amorosa, para luego seguir bailando al ritmo de un chimaiche o de un huayno. Cantan versos ya conocidos por la tradición, pero también improvisan versos que luego ingresa al libro no escrito de las costumbres de la región. Algunos versos son manifestaciones directas, expresan lo que el hombre y la mujer piensa, siente y desea en ese momento: sentimientos, deseos, admiración, desprecio, familia, hijos, paisanos y sobre todo los frutos que cosecharán si ese amorío se hace realidad: la huahua del próximo año. Por lo mismo, el *pucllay* verbal de los *wititis* de este valle es de lo más rico en versificación. Hasta donde sabemos, todavía no se han compilado

estos versos, salvo algunos versos ampliamente difundidos (Becerra y otros, 2005).

Una estampa simbólica de la danza de los *wititis* es el *huarakanakuy* (pelear a hondazos), que es la escenificación simulada de una guerra. Aunque cada vez más está en desuso, el *huarakanakuy* consiste en guerrear a hondazos, varones contra mujeres o grupos contra grupos. Responde a uno de los mitos de origen de la danza. Para este efecto, en las fiestas carnavalescas, varones y mujeres llevan en sus llicllas los perdigones necesarios para la guerra: manzanas, tunas, frutos de la papa, caramelos, etc. Cuando se realiza la guerra ritual, estos productos vuelan por los aires y si dan en los objetivos causan hinchazones y hasta heridas contundentes. Esta es la razón por lo que están dejando de practicar el *huarakanakuy*, que es sustituido por los gestos de guerra. Los gestos consisten en el batido de las huaracas por el aire, por el vuelo de las serpentinas de uno a otro frente, colgar manojos de serpentinas en los cuellos de varones y mujeres y pintar las caras de ambos bandos con talcos aromáticos y con colorantes, incluido el betún. Todos estos movimientos y gestos dancísticos lo hacen mientras el *Yaku Alcalde* y su comitiva realizan el *tinkachi* en honor a las divinidades del agua, de los manantiales y de las montañas sagradas de cada localidad del valle. Por estas connotaciones populares, el *pukllay* o fiesta de carnavales en el Colca es símbolo de la fertilidad de la pacha mama, representada por la danza de los *wititis*, animada por la vigorosa juventud; es, al mismo tiempo, un mensaje del triunfo del amor juvenil, alusivo a viejos mitos que constituyen un aspecto de la cultura regional del sur del Perú.

Los símbolos. Esta danza tiene como símbolos varios elementos. La *honda* o *huaraca* es uno de ellos. En efecto, especialmente durante los carnavales, varones y mujeres que actúan de *wititis* usan hondas, ya sea atada a la cintura como lo hacen las mujeres o a la bandolera como prefieren llevar los hombres. Por su función específica, la honda es un arma de guerra, por lo que los informantes interpretan que la danza del *wititi* simboliza también al enfrentamiento tribal habida en la región en algún tiempo pasado. El otro elemento simbólico es la *lliclla*, una manta tejida a colores. Lo usan a la bandolera por delante y por la espalda, pero también a la bandolera y en paralela sobre la cintura. Durante las fiestas patronales los llicllas lo usan únicamente como símbolo, pero durante los carnavales sirve para llevar los perdigones (frutas, caramelos, etc.) para

la guerra-juego y naturalmente las serpentinas y talcos para animar el *pukllay* (jugar) carnavalero. Otros elementos que usan los varones son: la *casaca* militar y la *montera*, «casco de guerra» con adornos de hilos y cintas con pedrerías que cubren parcialmente la cara. Aun cuando los actos de guerra a huaracazos han perdido su antigua vigencia, según informan, la simbología queda. La guerra entre varones y mujeres, y, en algunos casos entre grupos mixtos, prevalece solo en el juego carnavalesco, cuando en algunos momentos, el ímpetu por pintar el rostro de la pareja supone persecuciones, sorprendidos ataques, en actos individuales como en acciones grupales. En las fiestas costumbristas de los pueblos de este valle, los *wititis* muy bien uniformados y formando grandes filas exhiben la majestuosidad de sus movimientos y el derroche de sus energías juveniles.

La música. La danza de la *wifala* del valle del Colca de hoy se hace acompañar por la banda de músicos procedentes de pueblos de la misma región. Las bandas de músicos tradicionales se componen de unos doce instrumentistas: bombo, redoblante, platillos y un conjunto de instrumentos de viento: trompetas, tubas, clarinetes y trombones de vara. Son estos conjuntos musicales los que ponen el fondo musical a los *wititis* que salen a demostrar sus artes del movimiento por las calles de los pueblos del valle. Para este baile tocan una música especial a la que llaman también *wititi* o música para la danza de *wititis*. Sin embargo, las variedades de música que interpretan los músicos son muchas y dependen de cada momento del proceso festivo, tanto en las fiestas patronales como durante los carnavales. Huaynos, marchas, mulisas, chimaiches, piezas criollas y una diversidad de aires musicales de moda constituyen el amplio repertorio de las bandas. La música de *wititis* lo interpretan cuando los bailantes salen por las calles o durante los actos rituales del *tinkachi* y de la *iranta* (ritual de pago a las deidades) que organizan los *Yacu Alcaldes* (alcaldes del agua) durante la limpieza acequia de los carnavales. Una banda moderna que acompaña a los funcionarios en las principales fiestas patronales alcanza a 24 a 30 instrumentistas y cuando se juntan se duplica en número de músicos. Es costumbre regional, que los funcionarios y sus bandas se junten en algunos rituales; este es el momento en que los instrumentistas suman entre 60 a 80 músicos, con dos o cuatro bombos y de 30 a 40 trompetistas, todo un espectáculo que llena de música grandes espacios en poblaciones relativamente pequeñas, solo superado en cantidad de instrumentis-



tas por las bandas puneñas¹². En la actualidad hay conjuntos de bandas de músicos en casi todos los pueblos, pero para los gustos estéticos de los pueblos del valle, las bandas que vienen de Madrigal son los que tienen mayor aceptación. Por eso, Madrigal, un pueblo situado al extremo oeste de la margen derecha del río Colca, es considerado pueblo de eminentes músicos.

Diversidad a partir de patrones básicos

Una de las características de la población andina es que canta, baila y danza en múltiples ocasiones de la vida social. Canta y baila en los onomásticos, en los primeros cortes de pelo, en los bautizos, en los matrimonios y, con mayor razón, en las fiestas costumbristas de variados tipos, como en las épocas de siembra, cosechas, limpia acequias, marcado y encinte de ganado, carnavales y todo tipo de fiestas patronales y acontecimientos cívicos del calendario anual de los pueblos. Cualquier modalidad de rituales familiares, sociales o comunales es una buena ocasión para desplegar una mistura de artes y degustar los mejores platos regionales, acompañados de bebidas de tradiciones antiguas o de fabricación moderna. Es en estos acontecimientos festivos donde las danzas de cada pueblo salen a relucir en las formas correspondientes a las prácticas regionales, con sus expresivos lenguajes simbólicos, sus coreografías, sus virtuosismos individuales y colectivos, sus vestimentas multicolores, al ritmo y al compás de las músicas de estilo que le dan el fondo armónico y bullicioso (García Miranda, 1997; Robles, 2000; Domínguez, 2003; Orellana, 2004; Vilcapoma, 2008).

Unidad y variedad. Una de las características de las danzas del Perú rural es que en cada localidad se baila y se danza de una manera particular, que lo distingue de una localidad a otra y de una región a otra. Una misma danza no se repite exactamente igual entre pueblo y pueblo, en coreografía, vestimenta, simbología y en sus acompañamientos musicales. La diversidad de las costumbres y tradiciones no solo se da por la extraordinaria cantidad y variedad de danzas que se ejecutan en todo el territorio nacional, se presentan también por

las particularidades de una misma danza que se ejecutan en distintas regiones. Esas múltiples formas de expresiones dancísticas se expresan igualmente en las representaciones de los Pizarro y de los Atahualpa, en las negrerías y en las *wifalas* (*wititi*) arequipeñas. En cada caso, la riqueza expresiva del arte del movimiento corporal tiene múltiples rostros a partir de significados comunes. No va sola, va unida a la música, a la poesía y al arte de los colores en los vestuarios.

Captura y muerte del inca, en la que se representa a Pizarro y Atahualpa, a españoles e incas, no solo es una danza antigua¹³, es variada en sus manifestaciones locales y regionales. Hay sobre este caso varios estudios, como el de Luis Millones en Carhuamayo (1981), de Enrique Gonzales y Fermín Rivera en Santa Ana de Tusi (1982), de Francisco Iriarte en Cajatambo (1982), de Rogger Ravines en Llamellín (1980), de Javier Vadillo en Viscas (1984), entre otros. Vale la pena comentar dos estudios sobre este tema. Emilio Mendizábal (1965) estudió esta representación en Panao, Huánuco, durante la fiesta de Visión de la Cruz de mayo y en la de Perpetuo Socorro en agosto, donde la cuadrilla de *pallas*, integrada por una Capitana, tres pallas, un Huáscar, un Atahualpa y dos Incas y también de las *rayguanas*, integrada por un séquito de sesenticuatro danzantes con papeles distintos, cantan la *relación*, vestidas de gala a la usanza de los *panatawas*. La representación de Pizarro aparece frente a la cuadrilla de pallas, separados por dos *awquillos* (ancianos) que impiden su encuentro. El largo diálogo entre la Capitana y sus pallas con Pizarro se produce en la puerta de la iglesia y en la casa de *Positario* (Tesorero) durante el día central de la fiesta, bajo el acompañamiento de un conjunto musical compuesto por un arpa y dos violines¹⁴. La *Relación de Panao* que transcribe Mendizábal es un diálogo por momentos áspero y de afrenta, pero también es poético, de amistad y alabanza a los íconos cristianos, que supone para los actores memorizar su largo contenido.

Otro estudio que relata la representación de la captura y muerte de Atahualpa es el de Wilfredo Kap-soli (1985), al que denomina *La relación de Pomabamba*, recogido en esta localidad del Callejón de los Conchucos, en la fiesta de San Juan del 24 de junio.

12 Durante la fiesta de la Mamacha Candelaria, las bandas puneñas están conformados de 80, 100 o más instrumentistas. La influencia de las bandas de músicos de Oruro, Bolivia, tiene en Puno profundas repercusiones, tanto en la cantidad de instrumentistas como en la calidad artística.

13 La información más antigua de esta representación teatralizada lo da Bartolomé Arzans de Orzúa y Vela, vista en Potosí en 1555; otros, como Amilcar Híjar Hidalgo, sostienen la idea de que su representación la promovieron los atahualpistas en los años inmediatos del asesinato de Atahualpa acaecida en 1533, para guardar memoria de esta tragedia histórica.

14 En los años sesenta, la composición de las orquestas típicas de Huánuco y Ancash eran sólo de tres instrumentistas: arpa y dos violines. En la actualidad las orquestas tienen una composición más compleja.

Esta dramatización popular es probablemente la más aproximada a lo ocurrido en Cajamarca, tanto por la participación de los personajes, cuanto por los textos de la referida Relación. En Pomabamba actúan por el lado del Tahuantinsuyo: el Inca, Catequilla (dios *Catequil*), Quisquis, Calcuchimac y las pallas, que bajan a la plaza mayor cargando al inca en su litera, acompañado por el pueblo de los barrios periféricos y caseríos; mientras que por el lado de los invasores españoles participan: Francisco Pizarro, Pedro (Diego de Almagro), Hernando de Soto, el padre Valverde y Felipe (*Felipillo*), que en el día central recorren las calles en briosos caballos, vestidos a imitación de los conquistadores. Sobre un tabladillo especialmente preparado se teatraliza el drama de Cajamarca con sendos diálogos en quechua y en castellano, traducido por Felipe, que concluye con el simulacro del degollamiento del Inca y la «distribución de la sangre», en señal de confirmación de su muerte. Los textos del diálogo de los personajes, la supuesta irrupción de los soldados españoles a caballo, el reparto del tesoro acumulado y la muerte del inca, hacen de la *Relación de Pomabamba* una reproducción más o menos auténtica de la memoria teatralizada, que se asemeja a lo que los cronistas de la conquista han relatado de lo que ocurrió en Cajamarca.

Los dos casos anteriores constituyen dos versiones de un mismo patrón básico de la memoria colectiva, registrados en dos contextos (Panao y Pomabamba) del centro norte del Perú, que tienen evidentes similitudes y diferencias. Estas similitudes y diferencias la encontramos igualmente en los pueblos de una región más limitada del sur de Ancash, entre las provincias de Bolognesi, Ocros (Ancash) y Cajatambo (Lima). Los registros etnográficos nos muestran que en casi todos los pueblos de estas tres provincias se realizan las representaciones semiteatralizadas de la captura y muerte de Atahualpa por las huestes de los invasores. El Inca (Atahualpa) de estos pueblos lleva como símbolo el hacha y la corona adornada de pedrerías, pero difieren en sus vestimentas: en Chiquián, Huasta, Pacllón, Mangas, Ocros, Chilcas, Cajamarquilla, usan remangas blancas, con pecheras bordadas del sol en oro; mientras que el de Cajatambo no usa remanga sino una chaqueta bordada también con el símbolo del sol y una banda bordada y bastón de mando muy bien adornado de cintas. Las pallas de estos pueblos

varían en número, pero en estos tiempos son más de cuatro y en capitales de provincia suman hasta diez; en la mayoría de los pueblos usan remangas blancas almidonadas, sin mayores adornos, aparecen con sendas gargantillas, vinchas y adornos con hilos de plata y blondas que cubren parcialmente la cara. Las pallas de Cajatambo no usan remangas, sino faldas largas semibordadas que terminan en flecos de oro y sobre los hombros y en el pecho llevan un redondel blanco en vuelo; no llevan sombrero sino adornos de flores artificiales y varios pañuelos de colores en las manos. En todas partes las pallas acompañan al Inca, el Rumiñahui los cuida. Bailan y cantan versos alusivos a la grandeza del Inca, a las imágenes religiosas a la que acompañan y a los actos rituales en las que participan, siempre acompañadas por una orquesta de cuerdas (arpa y violines), que en los pueblos del valle de Aynín se agregan la sordina, el clarinete y dos o tres saxos. Los Pizarro de esta región varían en el uso de los símbolos y en las vestimentas. En todos los pueblos mencionados el símbolo más importante de los Capitanes es la espada, con excepción de los de Chiquián. En cambio, en todos estos pueblos usan bandas bordadas a la bandolera, con diferencias de estilo de pueblo a pueblo. En general, el Capitán lleva dos bandas cruzadas, pero los vasallos que acompañan llevan solo uno. Asimismo, los sombreros varían de una localidad a otra: sombreros de paño con adorno de flores artificiales alrededor de las alas en Chiquián y sombreros de paja, adornados con plumerías de colores en la parte frontal en la mayoría de estos pueblos, con excepción de los de Cajatambo y también de Qelleycancha, provincia de Dos de Mayo en Huánuco, que usan sombreros de tres picos con sendas bordaduras y en Pampas Chico de la provincia de Recuay usan cascos y armaduras de cartón pintados, que asemejan a los que usaron los españoles. Es de larga tradición que los Capitales de esta parte del país se hacen acompañar de ruidosas bandas de músicos contratadas en Barranca, principal centro donde residen los músicos de migrantes de estas provincias; la excepción son los Capitanes de Cajatambo y de Aquia que durante los rituales de rigor están acompañados de *pito y caja* (tambor y flauta), instrumentos musicales de origen prehispánico¹⁵ que prevalecen todavía en algunas costumbres festivas de esta región.

15 Según los entendidos, antes de la introducción de las bandas de músicos (segunda década del siglo xx), los Capitanes bailaban con la música tradicional de *pito y caja*.



En la danza de los negritos representado por andinos hay aún más diversidades de estilos en distintas regiones del país, con nombres también variados. Probablemente, los caporales de Puno que se exhiben por cuadrillas en la fiesta de la virgen Candelaria son los más conocidos y publicitados, por su coreografía, sus vestimentas de luces y sus acompañamientos musicales. Pero en la región central que estudiamos hay suficiente variedad de representaciones del baile de los negros, en el que el estilo huanuqueño es uno de ellos y el de mayor difusión. Solo en el valle del Mantaro se exhiben varios estilos, localidad por comunidades, principalmente en la Navidad del Niño Jesús del 25 de diciembre. Los *pachahuaras* de Acolla del microvalle de Yanamarca (Jauja) tienen una espectacularidad en sus vestimentas, en su organización estamental, en sus tipos de movimientos que simbolizan la esclavitud y la libertad y en la competitividad entre grupos (De la Cruz Fierro, 1978; Orellana, 2004; Robles y Martínez, 2004). En Huayucachi y Chongos Bajo, la danza de caporales, bajo la denominación de *Gamonales* y *Chinchillpos* tiene otro estilo en sus coreografías, sus vestimentas relucientes y su extraordinaria exhibición de resistencia en la competencia pública o *zumbanacuy*, ritual del día central (Orellana, 1971 y 2004). Otros estilos de negros del valle son los *Negros Garibaldi* que salen en la fiesta de la virgen de Cocharcas en Sapa-llanga (García Miranda, 1997), por lo que solo en los pueblos de este valle hay variedad y riqueza estética en varios elementos.

Hacia el norte, en Ancash, hay igualmente varios estilos del baile de los negritos. El más espectacular corresponde a los *Caporales* de Huasta y Aquia en la provincia de Bolognesi. En estos dos pueblos, los caporales solo son cuatro, vestidos con *cotón* (capa y banda horizontal bordada en oro) y *regatón*, insignia de casi 2 metros, revestido de plata, sombrero de paja con plumajes de colores en la parte frontal, colebrillo de plata, campanilla de metal y rostro negro de badana que cubre la cara. En otros pueblos de la provincia de Ocros son más sencillos, los negros salen por canchas: cada cancha completa de negritos consta de 12 bailarines; dos de ellos son los mayores o caporales y los otros 10 son negros operarios o de campo. Visten ternos oscuros, sombrero de paño o de palma con plumajes, rostro de color negro y a veces blanco y los infaltables colebrillos de plata y la campanilla para llevar el compás del baile. Sobre la espalda llevan un manto bordado. A diferencia de los negros de Huánuco, los de Ancash

se hacen acompañar de orquesta típica, aunque en los años recientes están introduciendo el acompañamiento de bandas de músicos. En los pueblos de Cajatambo y de Oyón, el baile de los negros se ejecuta en número indeterminado, siempre dirigidos por dos caporales. Los negros de Caujul, por ejemplo, bailan de veinte, cuarenta y hasta sesenta negritos, bien vestidos a la usanza local. Se cubren de una amplia capa de tela franela a cuadros de vistosos colores que les cubre el cuerpo; llevan sombrero abundantemente adornado de espejos y ornamentos de colores, de los aleros del sombrero les cuelgan muchas cintas anchas de vistosos colores que les cubre toda la espalda hasta la altura de la cintura, la cara con rostros negros de diversas expresiones y una campanilla de rigor en la mano. En la actualidad, son las bandas de músicos los que ponen el fondo musical.

Si bien se registra mucha diversidad en las formas de la vestimenta, el uso de la simbología es común a todos ellos: la campanilla en las manos, que representa al grillete con campanilla que llevaban los negros esclavos. Las coreografías y el acompañamiento musical, aun cuando tienen sus variantes regionales y locales, son comunes en los pasajes más importantes. La trilogía de bailes que se ejecuta en los pueblos de Ocros, conformado por la *pachahuara*, el *yahuarmayu* y el *corta huarango*, no se cumple en todos los casos. El *corta huarango*, que formalmente debe tener 24 mudanzas, se baila en todas partes en números variados. Lo que tienen en común es la música y el baile para recorrer calles y plazas, la música para la adoración de la imagen y para el *corta huarango*, de acuerdo a los estilos locales. Los versos cantados por los negritos, aparecen solo en algunas poblaciones, como en Huasta, Aquia y en algunas localidades rurales de Huánuco.

Por el espacio regional relativamente pequeño de la danza de la *wifala* arequipeña, las diferencias locales en los pueblos del valle del Colca son escasamente visibles. Las coreografías ejecutadas en todos estos pueblos son casi similares, con pequeñas diferencias de estilo de pueblo a pueblo, especialmente notables, si se representan en fiestas patronales o en carnavales. Las vestimentas de *wititis* varones y mujeres son igualmente similares en todo el valle, lo mismo que el acompañamiento musical implementado en las últimas décadas es la banda de músicos, que ha sustituido al tradicional *pito y caja* que ha tenido vigencia hasta los años setenta. Lo más notable es el uso de la vestimenta de mujeres. El sombrero femenino para los pueblos *cabanas* de Pinchollo y Cabanaconde es de

pañó bordado y para los pueblos *collaguas* de paja, adornado con cintas y blondas. Otro distintivo de los bailarines *cabanas* es que en la fiesta de la virgen de la Candelaria en Cabanaconde, ingresan a las chacras y regresan con sus manojos de la plantas del maíz y flores, que los diferencia de los pueblos *collaguas*. Durante los rituales del pago a los dioses del agua en carnavales, en todos estos pueblos, se ponen ramas de plantas y flores en los sombreros como símbolo propiciatorio de fertilidad y buenas cosechas.

Afirmación de identidades culturales

Un país como el Perú, en proceso de globalización de la economía, de las comunicaciones y de la cultura en general, que se enfrenta constantemente al problema de su identidad —entendida ésta como el reconocimiento, afirmación, defensa y adhesión a los valores culturales básicos— no es fácil caracterizarla en sus distintas dimensiones espaciales. ¿Hasta dónde es posible hablar de identidades cultural en una sociedad que ha sido colonizada por varios siglos por Occidente, que se ha mestizado racial y culturalmente, pero que aún se mantiene escindido en abismales desigualdades económicas, sociales y culturales, en exclusiones y discriminaciones? Hay probablemente varias maneras de entender y dar respuesta a esta interrogante. Algunos intelectuales han tratado este tema desde sus perspectivas profesionales, abriendo un debate fructífero para definir, precisar y problematizar el tema de la identidad dentro de la dinámica de nuestra realidad nacional (Mendo, 1991; Piscocoya, 1994; Campos, 1994; Maturano, 2001; Domínguez, 2003). Otros analizan la danza desde los dominios del poder y el nacionalismo (Parra, 2009). Nos remitimos a ellos.

Lo que aparece claro en este debate es que las danzas andinas, como lo vemos en este trabajo, constituyen un importante elemento de afirmación de identidad cultural de pueblos y regiones, dentro de un conjunto de otros valores culturales. El hecho de que estas danzas se sigan reproduciendo constantemente y ampliando sus horizontes de influencia, es signo de reconocimiento, adhesión y de apropiación por las distintas generaciones. En cada localidad y región, los pobladores hacen suya la práctica de sus danzas y se incorporan a cultivarla en sus fiestas tradicionales. En la ciudad de

Huánuco y en muchos pueblos del departamento, las celebraciones de la Navidad del Niño alcanzan prestancia festiva, especialmente con la presencia activa de la negrería; en Acolla y otros pueblos del microvalle, los habitantes esperan festejar año a año el nacimiento del Niño con el despliegue armonioso de la tropa de *negros pachahuaras*, muy bien organizados y vistosamente uniformados. En Chiquián, Aquia, Huasta, Ocos, Chilcas, Cajamarquilla, las fiestas patronales del calendario anual no serían tales sin la presencia de los Capitanes e Incas, de vasallos y pallas, que bailan majestuosos al ritmo de las bandas de músicos. Sin la actuación de los negros multicolores (*jerga ponchos*) de Caujul, de las hermosas pallas de Chiquián y del majestuoso Inca de Cajatambo, las fiestas en homenaje a los santos cristianos habrían desaparecido hace tiempo. Tampoco el *pucllay* y las fiestas patronales de los pueblos del valle del Colca no tendrían la prestancia y la significación, sin el despliegue artístico, la adhesión y la participación masiva de hombres y mujeres en edad de apareamiento de los *wititis* emblemáticos. En los pueblos andinos por donde hemos transitado, las danzas costumbristas constituyen elementos de afirmación de identidades culturales locales y regionales, en una época de extraordinarios procesos de desterritorialización¹⁶ y de modernización del mundo andino.

Como toda acción social humana, las danzas que hemos registrado en este trabajo experimentan acelerados cambios en sus coreografías, sus vestimentas, sus símbolos, sus acompañamientos musicales. A nuestro modo de ver, este proceso no es otra cosa que la adecuación o adaptación a los tiempos en que se vive. A partir del fundamento de sus representaciones, lo que se mantiene y prevalece como eje motivador y simbólico, es que cada danza rememora algún acontecimiento mítico o histórico que pretenden recordar permanentemente, manteniendo su simbología y la relectura de lo ocurrido en sus orígenes reales o supuestos: la tragedia de Cajamarca; la esclavitud, dominación y liberación de los negros; la simbolización del amorío en el valle de Colca. La fiesta andina es el escenario para la relectura de estas memorias. Los otros elementos como la vestimenta, las fases de las coreografías, el aumento numérico de los danzantes, las nuevas formas del acompañamiento musical, los platos de fiesta y las bebidas típicas, cambian de forma, variedad y estilos

16 Nos referimos al proceso de emigración social del campo a la ciudad, que significa también el cambio de territorio de los valores culturales andinos hacia las urbes y a otras naciones del planeta.



locales y regionales, adaptándose a los cambios sociales, económicos y culturales del país y del mundo. Una característica visible de estos cambios en las prácticas del arte de la danza andina y de las fiestas en general, es la masificación de los eventos y urbanización de sus representaciones. Las fiestas costumbristas con la ejecución de estas danzas, se reproducen hoy en la capital de la República y en las principales ciudades del país, patrocinados por las comunidades de migrantes, tanto o mejor que en sus localidades de origen. Por otro lado, las fiestas en los mismos pueblos andinos, se han masificado con la participación activa de los migrantes a las urbes y a países del exterior, quienes no solo retornan a sus pueblos como hijos, nietos, yernos y nueras, sino como funcionarios de las fiestas en sustitución de sus progenitores. Este nuevo contingente, con o sin experiencia en estos eventos festivos, tienen nuevas exigencias en la música, en los bailes, en los consumos, en las formas del vestir. Es por este lado que la estructura general de las danzas, sus aditamentos y sus formas de representación sufren cambios inevitables, se masifican y se urbanizan. En lo fundamental, estas innovaciones no modifican la esencia de las representaciones de la memoria colectiva, las enriquecen y amplían su horizonte.

Referencias bibliográficas

- AGÜERO ALVA, Hugo (2003). *El 30 de agosto en Chiquián*. Lima.
- ALARCO, Rosa (1975). «La danza de los Negritos de Huánuco», en revista *San Marcos*, N° 13. Lima: UNMSM.
- BECERRA, Pamela; Ruth GUEVARA, Katty RAMÍREZ y Geraldo ROSAS (2005) «Experiencias del trabajo de campo en el valle del Colca, Arequipa», en: *Revista de Antropología*, Año III, N° 3. Lima: UNMSM.
- BURGA, Manuel (1988). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- CAMPOS RODRIGO, Aníbal (1994). «La identidad perdida», en: *Pensamiento filosófico del Perú*. Lima: UNMSM.
- DE LA CRUZ FIERRO, Juan (1978). «La danza de la Pachahua en el valle de Yanamarca», en *Boletín de música y danza*, N° 1. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- DOMÍNGUEZ CONDEZO, Víctor (2003). *Danzas e identidad nacional*. Lima: Universidad de Huánuco – Editorial San Marcos.
- FLORES GALINDO, Alberto (1988). *Buscando un inca*. Lima: Editorial Horizonte.
- FLORES TRUJILLO, Emiliano (2002). *Danza: negritos de Huánuco*. Huánuco: Ediciones Alliruray.
- FLORES OCHOA, Jorge (2011). «La literatura danzada. Replanteo del folklore», en Robles Mendoza Román (Editor): *Memoria y homenaje a José María Arguedas*. Lima: UNMSM.
- GARCÍA MIRANDA, Juan José (1997). «Danzas de negros en el valle del Mantaro, Perú», en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Vol. 12, Buenos Aires.
- GONZALES, Enrique y RIVERA, Fermín (1982). «La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi», en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, t. XI, Lima.
- HÍJAR HIDALGO, Amílcar (2009). «Representación de la muerte del Inca Atahualpa en Cajatambo». En: *Cuadernos arguedianos*, N° 9. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- IRRIARTE BRENNER, FRANCISCO (2000). *Historia de la danza*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- KAPSOLI, Wilfredo (1985). «La muerte del rey Inca en las danzas populares y la Relación de Pomabamba», en revista *Tierradentro*, N° 3, Lima.
- LARA, Jesús (1957). *Tragedia del fin de Atahualpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- MARTURANO, Jorge (2001). «Identidad cultural y crisis de futuridad en Memorias del Subdesarrollo», en: *Rev. Casa de las Américas*, Año XLI, N° 222, La Habana.
- MELGAR BAO, Ricardo y GONZALES MARTÍNEZ, José Luis (2007). *Los combates por la identidad. Resistencia cultural afroperuana*, México.
- MENDIZÁBAL LOZACK, Emilio (1965). «La fiesta de Pachitea andina», en *Folklore Americano*, Año XIII, N° 13, Lima.
- MENDO, José (1991). «Educación e identidad nacional», en: *Educación*, N° 24-26, Lima.
- MENESES MORALES, Teodoro (1987) *La muerte de Atahualpa: drama quechua de autor anónimo*. Lima: UNMSM.
- MENESES MORALES, Teodoro (1983). «La tragedia del fin de Atahualpa», en: *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco.
- NIEVES FABIÁN, Manuel (1999). *Canis: lírica y narración oral*. Lima: Ediciones Wamanwaca.
- OLESZKIEWICS, Malgorzata (1992). «El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral», en: *Allpanchis*, Año XXIII, N° 39, Cusco.
- ORELLANA VALERIANO, Simeón (2004) *Mitos y danzas rituales del valle del Mantaro*. Lima: Fondo editorial del Pedagógico San Marcos.
- PARRA, Miryan (2009) *Poder y estudios de la danza en el Perú*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.



- PAVLETICHT, Esteban, PULGAR VIDAL, Javier *et al.* (1973). *Antología de los negritos*. Huánuco: INC filial de Huánuco.
- PISCOYA, Luis (1994). «Mestizaje, identidad y proyecto nacional», en: *Pensamiento filosófico en el Perú*. Lima: UNMSM.
- PULGAR VIDAL, Javier (1979). «Notas sobre el folklore peruano. Los negritos», *Revista de la Universidad Católica del Perú*, T. III, Año IV, N° 13. Lima: PUCP.
- ROBLES MENDOZA, Román (2000). *La banda de músicos: las bellas artes musicales del sur de Ancash*. Lima: UNMSM.
- ROBLES MENDOZA, Román (2000a). «Arpas y violines en la cultura musical andina», en: *Investigaciones Sociales*, Año IV, N° 6. Lima: UNMSM.
- ROBLES MENDOZA, Román (1996). *Chiquián: tradición y modernidad*. Lima: UNMSM.
- SACHS, Curt (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Editorial Centurión.
- VÁSQUEZ, Rosa (1979). *La práctica musical de la población negra en el Perú. La danza de los Negritos de El Carmen*. Caracas: Premio Musicología Casa de las Américas.
- VELÁSQUEZ BENITES, Orlando (2003). *Cultura afroperuana en la costa norte*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- VILCAPOMA, José Carlos (2008). *La danza a través del tiempo, en el mundo y en los Andes*. Lima: Universidad Nacional Agraria «La Molina».