

# Danzan las aves

Música, fiestas y rituales de Luya



PERÚ

Ministerio de Cultura





**Luis Peirano Falconí**  
Ministro de Cultura

**Rafael Varón Gabai**  
Viceministro de patrimonio Cultural e Industrias Culturales

**Ana María Hoyle**  
Directora General de Patrimonio Cultural

*Danzan las aves. Música, fiestas y rituales de Luya*

© Ministerio de Cultura

Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima

Primera edición, diciembre de 2012

Registro audiovisual y edición de video: David Salamanca

Grabación sonora: Pablo Carbajal

Edición y masterización: Pablo Carbajal

Investigación:

Textos: Juan Gómez de la Torre, Renzo Pugliesi, Marino Martínez

Transcripción de partituras: Marino Martínez

Fotografías: Archivo del Ministerio de Cultura

Edición y corrección: Milagros Saldarriaga

Diseño y diagramación: Manuel Espinoza

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-16436

Agradecemos a Federico Kauffmann Doig la cesión de uso de fotos de las páginas 17 y 19.



# Danzan las aves

Música, fiestas y rituales de Luya



# PRESENTACIÓN



Entre la riqueza cultural vigente en los pueblos rurales del Perú es bastante difundida la práctica de recrear, a través de plasmaciones artísticas colectivas, lo que es significativo para la memoria local. Estas recreaciones pueden asociarse con momentos específicos en el calendario cíclico rural y agrícola, o referirse a los cambios históricos y a la recordación de eventos vividos de modo grupal por la población local.

Se estiliza y adorna en forma de representación lo que se considera eventos históricos básicos y ubicables en el tiempo, como la captura y muerte del inca Atahualpa, al cual se combinan elementos secundarios tomados de otros eventos o del imaginario popular, de la historiografía escolar o de la formación intelectual de sus organizadores. Otro caso relacionado es el conjunto vigente de danzas y música andinas de los pueblos del valle del Mantaro, que alude a eventos y circunstancias de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Todas estas expresiones incluyen peculiares personajes de significación histórica para la vida del lugar, como ciertos personajes coloniales carnavalescamente estilizados para resaltar los rasgos que más llamaron la atención a los pobladores en tanto influyeron significativamente en la vida local.

Por otra parte, hay diversas danzas y “estampas folclóricas” en las que se representa distintos animales humanizados o, en todo caso, que son vistos como importantes para la vida local, tanto para beneficio de los pobladores como potenciales amenazas para su bienestar. Estos personajes pueden ser los





Danzantes de Cuernal en la fiesta del Padre Eterno del 2009

mensajeros de la naturaleza al servicio de la comunidad, en tanto su aparición y presencia se asocia a los ciclos naturales y productivos (aves cuya presencia anticipa la llegada de las lluvias y otros cambios en la climatología). Pero también pueden ser amenazantes, como los halcones o los zorros que se roban las crías de los animales domésticos, los cuales son representados en danzas como una manera de control simbólico de las fuerzas naturales, y por tanto expresan la apropiación y humanización de la naturaleza por la humanidad. Parte importante de esta apropiación es justamente el poder de invocarlos coreográficamente y mimetizarlos con el propósito de influir sobre sus comportamientos a favor de la colectividad.

En el caso que aquí se presenta, se tuvo como eje el registro de las danzas y respectiva música de tres pueblos del norte del Perú, de la región Amazonas, en la provincia de Luya: San Cristóbal de Colcamar, San Pedro de Cuemal, y Santo Tomás de Quillay. Las danzas están asociadas a las aves de origen local: el gallinazo, el loro, la perdiz y el zorzal, las cuales tienen un significado particular para los habitantes locales. Este significado está en función de la interacción entre dichas aves y las actividades colectivas y productivas de los pueblos.

Todo esto es parte de una visión cultural vigente en algunos de los numerosos pueblos del Perú y expresa la variedad local que compone su carácter multicultural como país. Esta serie documental facilita un acercamiento entre los habitantes peruanos a través de sus expresiones artísticas. La iniciativa forma parte de la etapa de estudios etnográficos exhaustivos sobre expresiones locales del patrimonio cultural inmaterial, estrategia diseñada por la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo del Ministerio de Cultura a partir de los sondeos etnográficos realizados como parte del programa Qhapaq Ñan. Con esta iniciativa, y desde su especial posición y ensayando una perspectiva propia de su campo, el Ministerio de Cultura aporta al esfuerzo para afirmar los valores que lleven la integración nacional y el reconocimiento intercultural de nuestra diversidad.

**Soledad Mujica Bayly**

Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo





Danza de Santo Tomás de Quillay ejecutada en la fiesta tradicional de Corpus Christi.

# DANZAN LAS AVES

## Música, fiestas y rituales de Luya



*Juan Gómez de la Torre Barúa / Renzo Pugliesi*

## Introducción

A partir del sondeo etnográfico de los tramos del Qhapaq Ñan recorridos por equipos multidisciplinarios entre los años 2003 y 2007, se desarrolló el proyecto de investigación etnográfica en profundidad denominado “Las danzas tradicionales de Luya”, ejecutado durante los años 2009 y 2010. Este formó parte de la etapa de estudios de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo del INC, encaminada a conducir registros etnográficos exhaustivos sobre expresiones locales del patrimonio cultural inmaterial, estrategia continuada por la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo del Ministerio de Cultura.

El proyecto de Luya tuvo como eje principal el registro de la danza y la música de tres pueblos de dicha provincia: San Cristóbal de Colcamar, San Pedro de Cuemal y Santo Tomás de Quillay. A pesar de que en la actualidad están divididos políticamente, la investigación permitió observar elementos comunes en las

expresiones culturales estudiadas, que invitan a pensar en el trasfondo histórico y cultural de tres poblaciones con un origen compartido. Así, todas las danzas y melodías que se recogen y analizan en esta publicación son actos de adoración que se recrean en festividades católicas locales, sean estas oficiales o populares. A pesar del contexto —católico—, estas manifestaciones de fe contienen elementos formales de culto a la naturaleza que guardan similitudes con el sistema religioso prehispánico de la zona Chachapoya.

Bajo este enfoque, el presente estudio está dividido en dos partes: en la primera se revisan los antecedentes prehispánicos y coloniales de la representación de aves en el conjunto de etnias agrupadas bajo el nombre Chachapoya; y a través de una mirada etnográfica, se analizan los despliegues artísticos actuales en tanto fruto del sincretismo entre antiguas tradiciones locales y los ritos religiosos de la iglesia católica. Esta comprensión e interpretación del significado colectivo contemporáneo de la danza tradicional de Luya se obtuvo gracias a los testimonios de las autoridades, pobladores, músicos y danzantes. En la segunda parte del trabajo, se realiza un examen musical de las melodías de danza y faena de Luya, perspectiva que deviene en la comprensión de la singularidad cultural de la región a partir de elementos concretos de la creación artística.

*Danzan las aves. Música, fiestas y rituales de Luya* reúne música, video y textos de investigación sobre la experiencia de los pobladores de Luya, una zona cultural donde la danza y la música son soportes de conservación de la historia local y, por tanto, ejes estructurales de una identidad que hace del pasado un argumento necesario en la vida contemporánea.

## FIESTA Y DANZA EN LUYA

Las fiestas patronales y las celebraciones del calendario católico son los contextos que acogen las danzas tradicionales. En Colcamar se danza durante la fiesta dedicada a San Cristóbal, a fines de setiembre, en la Semana Santa y en la fiesta de la Cruz de Chuchán, en mayo. Similar es el caso de Cuemal, donde las danzas se presentan en la fiesta patronal en honor a la imagen del Padre Eterno, en agosto, así como en la festividad de la Cruz de Lamudurco, en julio. En Santo Tomás no se danza para patronos o cruces sino durante las fiestas de Pascua y Corpus Christi, que varían cada año de acuerdo al calendario festivo católico, aunque comúnmente se realizan entre marzo y abril, en el primer caso, y junio en el segundo.

A pesar de ser recreadas en distintas celebraciones, para imágenes diferentes, la función de la danza siempre es la misma: venerar el ícono que acompaña. La devoción de los danzantes impregna de religiosidad los principales actos de las celebraciones. Simultáneamente, bailar y festejar en los despachos de las autoridades, como el juez de paz, el presidente de la comunidad y el gobernador, muestra una relación entre las festividades religiosas y las autoridades comunales del pueblo; así por ejemplo, en Santo Tomás de Quillay el juez de paz solía presentar las danzas. De acuerdo a ello, el despliegue de danzas en los despachos es un reconocimiento del rol de las autoridades políticas en los rituales de la comunidad, por lo tanto, el cumplimiento de este acto es indispensable para la aprobación de dichas autoridades.

¿Cómo son las danzas de Luya?, ¿cuáles son las características que promueven el interés etnográfico? Cada comunidad integra elementos locales al bailar. Así, los colores de la vestimenta, los pasos, la fiesta que las acoge y las variaciones musicales construyen significados y tradiciones locales particulares que generan lazos de identidad entre los pobladores. No obstante, los factores comunes son la base sobre la que se aplican las diferencias locales y permiten observar la existencia de un espacio cultural. El más importante de estos factores es la representación de aves a través de las danzas. El zorzal, el gallinazo, el *waycho*, el loro y la perdiz dan forma a los nombres, pasos y trajes de las danzas.

La relación que se establece entre las danzas y la fiesta religiosa queda manifiesta en los lugares y momentos donde aquellas se ejecutan. De ahí que el significado simbólico y la función actual de las danzas surjan tanto del análisis de sus elementos formales como de la observación de la rutina de la fiesta. En Cuemal, por ejemplo, después de bailar el *coplas* se representa al *chuquiaj*, ave que funge de barómetro natural pues permite a los campesinos saber cuándo llega la época de lluvia y, por lo tanto, cuándo se debe labrar la tierra.

Los resultados de la investigación arqueológica permiten considerar que la representación de aves en rituales católicos encierra un vínculo con creencias prehispánicas y, por ende, las danzas que hoy se bailan en Luya sincretizan la religión católica y el conocimiento popular local, fusionando costumbres hispánicas vinculadas a la iglesia católica con un pasado prehispánico reinterpretado y recreado (Marzal 1994:20).

## Representación de aves en Chachapoyas

La cultura Chachapoyas estuvo organizada políticamente en distintos curacazgos, que posteriormente fueron anexados al Tahuantinsuyo. La antropóloga danesa Inge Schjellerup describe de las principales características de los grupos étnicos asociados a esta cultura:

Los chachapoyas desarrollaron una cultura fuerte y vital, que empleó y mantuvo símbolos comunes como aquellos vistos en los diseños arquitectónicos, en la cerámica y en su textilera. Desde el siglo IX hasta el siglo XV, la gente de la región Chachapoyas creó su propia organización sociopolítica y estableció curacazgos o señoríos poderosos y competitivos. Vivieron sobre todo en asentamientos de núcleos jerarquizados y con construcciones monumentales. La mayor parte de sus asentamientos estaban ubicados en posiciones estratégicas en la cima de las montañas, desde las cuales divisaban las rutas de comunicación y transporte a lo largo de los ríos y las profundidades de los valles (Schjellerup 2005:426).

El desarrollo de los Chachapoyas quedó atestiguado en las grandes ciudadelas, como Kuelap, Gran Vilaya, Gran Pajatén, Yalape, entre otras esparcidas por el territorio de las actuales regiones Amazonas, San Martín

Danza de gallinazos.  
Acuarela de Martínez Compagnon,  
folio 169.





y el nororiente de La Libertad. Así, actualmente se conocen algunos rasgos que identifican los símbolos y la arquitectura de los Chachapoyas; sin embargo, sobre religión e ideología aún es poco lo que se sabe debido a los escasos testimonios dejados por los cronistas y a lo difícil que se torna diferenciar el pasado preincaico de la conquista inca (Bandelier 1940:55 citado por Lerche 1995:42).

A pesar de lo dicho, es posible plantear algunas hipótesis basadas en información histórica y en recientes testimonios arqueológicos y etnográficos sobre los cultos de los Chachapoyas.<sup>1</sup> Una de los pocos textos sobre este grupo fue escrito por el cronista chachapoyano Blas Valera y se difundió de forma fragmentaria a través de los escritos de Garcilaso de la Vega. Él habla de cultos asociados a las culebras y al cóndor: “Valera que debía ser mejor informado que otros cronistas del siglo XVI nos habla que ‘estos Chachapuyas adoraban culebras (...)’ y añade ‘y tenían al ave cuntur por su principal dios’ (en Garcilaso 1965:291). Nos adherimos a la opinión de Langlois (1939) quién atribuye el culto al cóndor al impacto inca” (Lerche 1995:45). Este testimonio encamina hacia la idea del culto a deidades animales practicado por las diversas etnias que conformaron los Chachapoyas.

Para Kauffmann Doig y Ligabue (2003:85) el panteón propuesto por Garcilaso de la Vega no sería correcto y estaría basado en ideas estereotipadas de la selva, siendo otros los animales adorados por este grupo:

Garcilaso de la Vega (1609) ofrece comentarios estereotipados y por lo mismo de escaso valor, acerca de entes sobrenaturales Chachapoyas. Afirma que “por su principal dios” adoraban a culebras y a cóndores. Aquella información resulta ser dudosa por cuanto debió obedecer a deducciones basadas simplemente en las características que se estima presenta un territorio de paisaje selvático como el de los Chachapoyas. No podía ser, siguiendo este hilo, más que la serpiente el ser sobrenatural de superior jerarquía; es un milagro que atendiendo a sus proporciones no fue mencionada la boa, animal inexistente en territorio de los Chachapoyas.

---

1 Sin embargo, estas hipótesis deben ser verificadas en el futuro con un estudio más detallado y profundo de las fuentes escritas, las evidencias arqueológicas y una comparación mucho más vasta de la evolución del patrimonio cultural inmaterial en los actuales pueblos herederos de las distintas etnias que se integraron en los Chachapoyas.

Aunque existen dudas entre los investigadores sobre la identidad exacta del panteón de dioses asociados a la naturaleza, su representación en las constelaciones citada por el padre Antonio de la Calancha confirma su condición zoomorfa:

Cuando Antonio de la Calancha nos informa que en el año (mil quinientos) – “sesenta i tres eligieron por Prior de la Laymebamba i Provincia de Chachapoyas a nuestro buen Pastor fray Juan Ramirez”, menciona también que “estos Indios que abitan en montañas adoran una estrella que llaman Chuquichinchay, porque dellas i otras que la acompañan se forma una figura de estrellas que parece tigre a sus ojos...”. En otro lugar de su obra amplía su información hablando de los mismos indios que viven en montañas, que “adoravan otra estrella que ellos llaman Chuquichinchay, que dicen es un tigre, a cuyo cargo están los tigres, osos y leones. También adoravan otra estrella que llaman ellos Anchochinchay que dicen conserva otros animales; i otra que llaman Machacuay, a cuyo carga están las serpientes y culebras que no les hagan mal y además “a cuyo cargo estava su procreación y aumento” (1976 III: 836, 890, citado en Lerche 1995:76).

Kauffmann Doig ha descrito en distintos pasajes del libro *Los Chachapoya(s). Moradores Ancestrales de los Andes Amazónicos Peruanos* (2003) su teoría sobre el culto chachapoya a la deidad del agua, garante de los ciclos de agua y las cosechas, cuya imagen visual es una síntesis de felino y ave. En este planteamiento el investigador propone que la M encadenada, una de las formas más comunes de la arquitectura propiamente Chachapoya, es la representación de una bandada de aves. Aunque esta conjetura aún esté lejos de ser comprobada y el significado de este símbolo sea todavía un enigma para muchos, el razonamiento esbozado por Kauffmann y Ligabue invita a pensar la función y el significado de las aves en el grupo de deidades animales representadas simbólicamente en los templos:

La decoración simbólica Chachapoyas más común es aquella que presenta emes, o “pirámides” repetidas en una línea horizontal continuada.

(...) Nuestra interpretación sugiere que se trata de aves simplificadas, conformadas tan sólo por las figuras de una v y presentadas en cadena, como aludiendo a una bandada de éstas.

Para fundamentar esta interpretación, hemos recurrido a considerar diversos factores: (1) las representaciones claramente biomorfas, y retratadas en forma monumental tal como lo demuestra la decoración parietal del Gran Pajatén y la suntuosa tela de Pisuncho, presenta a aves y no serpientes, (2) los antiguos peruanos reverenciaban a una especie de Dios del Agua, en consideración a que los problemas atmosféricos derivados del fenómeno de El Niño solían estropear los sembríos, con avalanchas y deslizamientos producidos por excesos pluviales, aunque también con sequías prolongadas, (3) ellos tenían plena conciencia que los factores climáticos se gestaban en el firmamento, (4) reconocían, como es lógico, que los seres más cercanos a las nubes asociadas al clima eran las aves, (5) en vista de esta constatación los andinos imaginaron, desde los albores de su civilización, la presencia de un Dios del Agua, con dominio sobre los fenómenos atmosféricos, (6) por lo mismo, lo representaron en forma arquetípica, figurando la contextura de un ser humano pero dotado de atributos de ave, y sólo en segunda instancia con elementos originarios de los felinos, (7) las características felinomórficas se circunscriben a la boca, mediante lo cual graficaban la ferocidad que le era atribuida, ya que era una deidad dispuesta siempre a castigar a la humanidad mediante la alteración del clima ideal para el agro, cuando no era debidamente reverenciada o no se le ofrecía el mismo número de ofrendas acostumbradas (Kauffmann Doig 1986c, 1990a, 1991b, 1996a, 2001d, 20002b, v. 5 pp. 747-761, 2002c) (Kauffmann y Ligabue 2003:429).

Esta propuesta encamina a otra observación igualmente interesante: todas las evidencias arqueológicas con importantes representaciones de aves se ubican en la margen más oriental de la cultura Chachapoyas (Gran Pajatén y laguna de los Cóndores), por lo tanto están asociadas al contacto con la selva baja. Hoy es aún posible ver las huellas de antiguos caminos preincaicos e incaicos que unen ambas zonas, como el que conduce de Chachapoyas a Moyobamba o el que se dirige de Leymebamba al oriente y desemboca en la laguna de los Cóndores, por donde las plumas y otros utensilios, como las semillas usadas para fabricar las *shakapas*, instrumento hecho con semillas de *maichill* (*Thevetia nerifolia*), deben haberse intercambiado. Se agrega el testimonio de las comunidades actuales de Luya, las que sostienen que anteriormente las plumas para los tocados eran traídas desde la selva baja.

Representación de ave  
en los muros del Gran  
Pajatén, fotografía de 1980  
(Kauffmann y Ligabue 2003)



Motivo en forma de M  
continua frecuente en la  
arquitectura Chachapoya,  
fotografía de 1980  
(Kauffmann y Ligabue 2003)



El manto adornado con figuras de aves apuntaría a resaltar la relación cercana de los sarcófagos y mausoleos, ubicados en lugares inaccesibles en las pendientes, sin punto de retorno y cercanos al cielo, y las aves, representadas en los mantos que cubrían el cuerpo del difunto.

Un dato arqueológico más contribuye a construir los antecedentes de los valores de las aves en la zona de Luya. Peter Lerche, en la cueva de los Gavilanes, sitio relacionado con la etnia de los Chilchos del grupo Chachapoya, identifica un personaje tocando la antara, quien sería el oficiante de los cultos a los dioses de la cueva, a los cuales Lerche (1995:71) asocia con la representación del caimán engullendo un animal menor:

El personaje en la extrema derecha, tocando una antara, parece ser el representante del culto en sí. Esta función se simboliza (...) por intermedio de un diseño geométrico, ubicado en los pabellones de oído, el triángulo. El arco de herradura en la parte superior de esta figura antropomorfa, es un elemento bastante conocido y simboliza según Guaman Poma el Chinchaysuyu (1936: 165, 194, 256, 289, 320, 340, 348, 358, etc.) Isbell (cit. en Molinié F. 1986/87:259) relaciona este antiquísimo símbolo con lo felino.

Cabe mencionar que Kauffmann refuta la propuesta de Lerche e identifica la imagen de un felino, cuyo índice se encuentra en los colmillos (que evidentemente los caimanes no tienen). Como se dijo antes, el felino presta sus atributos a la representación visual de la deidad del agua. Como fuere, en esta cueva tendríamos una de las primeras representaciones pictóricas de una *antara* y un músico, prueba del uso prehispánico del instrumento para rendir culto a dioses locales. Otras representaciones de instrumentos musicales en contextos arqueológicos chachapoya son los *churos* o caracoles:

El uso de caracoles marinos (*Strombus galeatus*) empleados como trompetas y conocidos con el nombre de roncho chuco(s), como aquellos que hallamos asociados a los mausoleos de Chín (Kauffmann Doig 1989:43-45), han perdurado hasta el último tercio del siglo XIX en diversas localidades del distrito de Luya (Kauffmann Doig y Ligabue 2003:91-92).



Fragmento de la tela monumental de Pisuncho, fotografía de 1984 (Kauffmann Y Ligabue 2003)



Los *churos* continúan siendo usados en algunos pueblos de la provincia de Luya, aunque con menor frecuencia. Asimismo, es importante notar que el contexto del hallazgo es un mausoleo, una de las dos variedades de entierro de personajes ilustres Chachapoya —la otra es el sarcófago (Kauffmann y Ligabue 2003:205)—.

Finalmente, los estudios desarrollados por el arqueólogo alemán Klaus Koschmieder en un abrigo rocoso cercano al sitio arqueológico de Chichita, Luya, dieron como resultado el hallazgo de una flauta globular hecha de una concha marina al interior de la tumba de un guerrero<sup>2</sup> y fragmentos de una flauta hecha de huesos de cóndor. Asimismo, en un entierro colonial ubicado en la misma zona encontró *shakapas* en buen estado de conservación. Además, en el sitio Lengache-Chichita halló los restos de una *tinya* (tambor) de armazón de madera y superficie de cuero. Aunque actualmente no se hacen flautas de hueso de cóndor en Luya, siguen vigentes los *churos*, las *tinyas* y las *shakapas*.

## Danzas y rituales

Después de la revisión de las claves arqueológicas, una segunda instancia para indagar los posibles significados de las aves y su estrecho vínculo con los cultos religiosos prehispánicos es la danza y su historia. La primera descripción de una danza ritual de los Chachapoyas es la narración de Cieza de León sobre la recepción que tuvo en Cochabamba (actual provincia de Chachapoyas) el conquistador Alonso de Alvarado:

Juntáronse ellos y sus mujeres en la plaza, hicieron un baile concertado a su usanza, venían enjaezados con piezas de oro e plata, de todo hicieron un montón y lo dieron a Alvarado; el cual, como en ellos vio tan buena voluntad, habló a los españoles que con él habían ido, para que dellos se

---

2 Esta información y la siguiente procede de comunicación personal con el arqueólogo, quien señala que el cuerpo muestra fracturas en el cráneo provocadas por un golpe con una porra estrellada. Se trata de un guerrero o un personaje que acompañó a los guerreros ¿para tocar la flauta durante los enfrentamientos? Además de la fractura, el entierro en abrigos rocosos, muchas veces cercanos a pinturas rupestres que muestran la caza de cabezas trofeo o un degollador, es propio de los guerreros. El individuo fue enterrado con una variedad de objetos de cobre y plata, ceramios, cuentas de collar, una flauta globular, entre otros objetos.

quedasen en aquella tierra hasta que volviese con más gente para poblar e repartir. Holgáronse dello y él después de haber hablado largo con los señores y tomado dellos noticia de la tierra de adelante y esforzándolos con la amistad de los españoles volvió a Trujillo (...) (Kauffmann Doig y Ligabue 2003:68).

Este primer registro no se relaciona con el culto a las deidades sino que alude a una dimensión política de la danza. Interesa como vestigio más antiguo y para resaltar que lo político y lo religioso no fueron esferas separadas durante la época prehispánica.

Durante el siglo XVIII el Obispo de la Diócesis de Trujillo, Monseñor Martínez Compañón visitó toda su jurisdicción, dentro de cuyo territorio se encontraban en ese entonces las actuales regiones La Libertad, Amazonas y San Martín. A lo largo de su recorrido registró, a través de la acuarela, las costumbres de los habitantes de tan vasto territorio (Martínez Compagnon 1994). Entre sus láminas se encuentran representaciones de danzas vinculadas a las aves y otros animales. Destacan entre ellas la danza de los pájaros (lámina 162), la danza de los guacamayos (lámina 163), la danza de cóndores (lámina 167), la danza de los osos (lámina 168) y la danza de los gallinazos (lámina 169). En sus ilustraciones, los bailarines llevan el plumaje de las aves y el pelaje del oso sobre su cuerpo y los músicos tocan flautas y *tinyas*.

La tercera descripción la brinda indirectamente el viajero Adolph Bandelier, quien visitó Chachapoyas en la última década del siglo XIX y preguntó por las danzas tradicionales que aún se practicaban. Según su descripción, las danzas de esa época recogían representaciones de ciervos y tortugas —que no se identifican en la performance actual—:

Los indios Chachapoyas son por supuesto nominalmente católicos Romanos. Pero ellos todavía preservan muchos ritos y costumbres desde tiempos primitivos. No pude ver ninguna de sus danzas pero me aseguraron que los danzantes las realizaban con las caras pintadas, o llevando varias máscaras y teniendo sonajas de los cascos de los ciervos y caparazones de tortugas. Otros venían con vestimenta de salvajes venidos de la selva (Bandelier 1893:12-13).

Como colofón, es preciso mencionar una pintura mural de San Antonio, en Luya, descubierta por un equipo de arqueólogos liderados por Federico Kauffmann Doig y Giancarlo Ligabue (2003:439-444). Esta pintura, desgraciadamente en mal estado, describe una danza ritual ejecutada por cinco parejas ataviadas con tocados que representan animales: astas de venados y formas de aves similares a las de las murallas del Gran Pajatén. La pintura se encuentra cercana a un grupo de sarcófagos, hecho resaltado por el autor, lo que es significativo para esta investigación pues muestra el carácter ritual de la danza y su cercanía con los cultos asociados a los muertos, que según Kauffmann Doig se relaciona con el culto al cielo y los ciclos pluviales y agrarios:

La pared pintada está orientada en dirección a las grutas de sarcófagos existentes en el barranco que se levanta al otro lado del Jucusbamba. Consideramos que no es un hecho fortuito que la pared pintada del frente, precisamente, al farallón mencionado en el que se emplazan los sarcófagos.

La escena pintada representa al parecer una danza ritual o mágica en la que intervienen 10 personajes distribuidos formando parejas. Las figuras, empero, no muestran estar en movimiento, tal vez aquello esté condicionado por las limitaciones del artista de plasmarlo. Los individuos son presentados parados y de frente pero sintomáticamente las parejas se encuentran asidas de la mano.

(...) Los varones se distinguen por portar un aparatoso tocado, constituido por lo que parecen ser astas de cérvidos. Algunos de los personajes femeninos exhiben por tocado un arreglo que recuerda al que portan las “patshamama(s)” del Gran Pajatén, compuesto por dos segmentos oblicuos que se desprenden de la cabeza, y que los autores han interpretado como alas simbólicas (Kauffmann Doig y Ligabue 2003: 441).

Aún está pendiente la interpretación integral de esta serie de vestigios; no obstante, los documentos pictóricos y la investigación arqueológica permiten determinar que las aves tenían connotaciones divinas y su culto se recreaba con música y danza. La investigación contemporánea del patrimonio cultural inmaterial de Luya motiva a creer que estos cultos locales se fundieron en el calendario religioso y santoral católico de manera sincrética. Actualmente, en las fiestas religiosas (Corpus Christi, Semana Santa, fiestas de las cruces y fiestas patronales) de la provincia de Luya se practican danzas asociadas a las

aves; fuera de ella, en la provincia de Chachapoyas, se representan otros animales: la danza del Oso en Jalca Grande, la danza del pájaro azul, conocida como Áncash Quenquen, en Molinopampa, entre otras (Pugliesi 2011:302-303).

En relación al sincretismo de tradiciones prehispánicas y religiosidad católica, y a propósito de su investigación en Chachapoyas, Gerard Taylor (1966:22) sostiene que:

Los procesos de extirpación de idolatrías y la condenación de cualquier manifestación de religiosidad tradicional implicaron desde muy temprano, el recurso al subterfugio, al “sincretismo”, suerte de todo grupo perseguido. Sin embargo, el sincretismo, que cubre con un manto de ortodoxia prácticas prohibidas, permite al mismo tiempo la sobrevivencia de tales prácticas. Solo que la clave para interpretarlas no se obtiene fácilmente. La realidad ha cambiado. Los dioses —o antepasados— no aseguran con la misma transparencia la prosperidad de sus protegidos y descendientes. Además, durante un periodo bastante largo, los santos patronos impuestos por las autoridades eclesásticas asumieron parte de las funciones de los antiguos dioses—protectores. Aunque los santos de la iglesia tenían como intermediarios representantes del orden opresivo, se estableció una especie de tregua entre ellos y las divinidades locales: en las procesiones y los ritos se invocaban ambos a turno, sin distinguir necesariamente entre ellos. Los calendarios, que establecían el ritmo de las fiestas, eran, en ambos casos, de origen agrícola y podían fácilmente asimilarse mutuamente.

De acuerdo a lo observado, las danzas en las que se representan aves son una instancia de conservación de elementos religiosos prehispánicos que a lo largo del tiempo se introdujeron en los cultos al santo patrón, a las cruces de las cimas de los cerros o a la ostia del Corpus Christi. Es significativo el esfuerzo que realizó la iglesia para catolizar aún más estas danzas pues al parecer, en un momento que no se ha logrado delimitar aún con certeza, se intentó transformar estas aves en ángeles, como lo demuestra el antiguo nombre que recibía la danza del *chuquiay*: ángeles triunfantes y la supuesta representación de ángeles en la danza de Santo Tomás, como lo recuerda el poblador Abidón La Torre Vega, de 90 años: “Son ángeles porque esa danza la hacen en jueves santo. Lo hacen en Corpus, esa es la danza. Lo representan antes esas danzas, representaban a los ángeles que veneran a nuestro señor Jesús Cristo”.



Alberto Buelot y *danza maestro* Pedro Vizalot junto a danzante de los principales, liderando la procesión del Santísimo en la fiesta patronal de Colcamar, 2009

Hoy en día dicha asociación se ha perdido; sin embargo, las danzas de Colcamar y Cuemal son conocidas por sus nombres de aves, lo que demuestra la persistencia de elementos de esta tradición en el imaginario de los pobladores. Las danzas se continúan realizando en fiestas católicas año tras año y su vestimenta alude a las aves. Los músicos que acompañan estas danzas tocan instrumentos tradicionales que, aunque deben haber experimentado una evolución en sus materiales, construcción y tonos, se asemejan a los instrumentos que resuenan aún en los yacimientos arqueológicos de los Chachapoyas. De igual manera, la danza puede asociarse a antiguos cultos rituales chachapoyas, probablemente vinculados a los ciclos agrarios, que adquirieron nuevos significados durante la Colonia, adaptándose a una religiosidad católica sincrética.

Después de la revisión hecha, es necesario preguntarse sobre los vehículos de transmisión de las danzas de aves como práctica religiosa. La dinámica de ensayos de las danzas así como la organización de los bailarines en comparsas proporcionan información al respecto. Así, es común encontrar lazos de parentesco cercano entre los integrantes de una comparsa, de lo que se colige que en el seno familiar se ha mantenido el conocimiento de la coreografía y su significado, así como el uso de los instrumentos y su música. Este acervo ha pasado de padre a hijo, de tío a sobrino, entre hermanos, exclusivamente entre varones. Esta modalidad de transmisión se expande en los ensayos, involucrando a la comunidad y su organización política. Estos son contextos rituales que se convocan antes de los días centrales de la fiesta y cuentan con la participación de los jueces de paz, sentados en una mesa preparada específicamente para ellos y sus acompañantes: regidores, gobernadores u otros invitados. Los ensayos generalmente se realizan en casa del mayordomo. Después de bailar, la comparsa comparte la mesa con las autoridades.

Gracias a la prolongación de los ensayos, los nuevos integrantes pueden practicar repetidas veces las danzas, mientras el *maestro danza* los corrige. Este personaje es el mayor de todos los participantes; en él recae la responsabilidad de transmitir los conocimientos tradicionales a las nuevas generaciones. También participan los acompañantes de la comitiva de bailarines, familiares y amigos. Ellos vigilan el desempeño del *maestro danza* y de los danzantes, a quienes reprenden si pierden el compás; incluso pueden asumir el rol preceptor del *maestro danza* si este ha bebido demasiado.



## Danza e identidad local

Actualmente, las danzas son parte esencial de las fiestas religiosas, en las que promueven dinámicas de identidad muy importantes, tanto al interior de la comunidad como en su proyección hacia afuera. Así, se presentan durante las fiestas patronales frente a un público local en el que también se encuentran los comuneros que emigraron y regresan a rendir homenaje a la imagen de su devoción y reintegrarse (temporalmente) con el contexto donde crecieron. Para ellos la emoción es intensa pues se reencuentran con su pasado, sus familiares y conocidos y recuerdan a los muertos. En paralelo, las fiestas sirven para fomentar el vínculo entre la gente y su propia historia cultural pues son los comuneros quienes danzan y tocan, revitalizando una larga tradición del pueblo. De acuerdo a lo dicho, la identidad local tiene como uno de sus pilares el homenaje a la imagen religiosa que organiza la devoción del pueblo. El segundo pilar, menos evidente, es la alusión a la productividad agrícola, y consecuentemente al medio ambiente, que se enuncia a través de las danzas de aves.

Ambos pilares integran a la comunidad distrital (o del anexo, en el caso de Cuemal), regularmente segmentada en familias y agrupaciones con características socioeconómicas, afiliaciones políticas e incluso creencias religiosas disímiles. El vínculo de identidad se ve reforzado con la participación en festivales regionales, como el Hatun Luya<sup>3</sup> y el Raymillacta,<sup>4</sup> donde cada pueblo presenta las composiciones musicales que lo distinguen, sean melodías de faena o de danza. Los pobladores se reconocen en la música de su pueblo: “Cada quien tiene su término, su *antarear*, de Colcamar es el mejor *antartista* de todos los distritos (...) O sea que ellos no soplan el sonido de nosotros” (José Natividad Pingus Occ).

En estos espacios se presentan estas danzas y melodías, así como otras tradiciones, en una suerte de competencia: no está en juego el primer o segundo lugar sino evaluar cuál de sus expresiones se puede considerar mejor. El veredicto influye en ideas, iniciativas y propuestas para “mejorar” las comparsas año tras

---

3 El Hatun Luya es un festival de danzas y costumbres de los pueblos de Luya realizado en el marco de las celebraciones dedicadas al Señor de Gualamita, patrón del pueblo de Lamud.

4 El Raymillacta es un festival de tradiciones y danzas que se realiza en Chachapoyas en junio.



La cruz de Chuchán es llevada a su altar principal por los pobladores de Colcama y los danzantes, 2009

año. Se observa, entonces, una doble dinámica: mostrando las danzas hacia el exterior se revaloran estas tradiciones; al mismo tiempo, esta mirada externa permite que al interior de las comunidades se reafirmen y recreen estas prácticas artísticas.

## Organización y contextos

Cada pueblo organiza la fiesta de acuerdo a un sistema particular, aunque existen elementos comunes a los tres, entre ellos los dos sistemas distintos de organización que coexisten en un mismo contexto: las mayordomías y los comités. A ellos se suman los pobladores, quienes participan en la preparación de las fiestas.

Los mayordomos cumplen con un papel esencial en la organización de las actividades y convocan a las labores comunales. Mueven redes extensas de parentesco, afinidad y política, involucrando al pueblo en la preparación de la fiesta. Tienen que prepararse con anticipación para afrontar los gastos del servicio de comida, bebida y música para toda la población, puesto que una buena fiesta involucra a todo el pueblo en su organización. Para que esto ocurra, el mayordomo compromete a la mayor cantidad de proveedores de víveres y ganado, así como encargados de las actividades.

La mayordomía implica establecer estrechos vínculos con las redes de apoyo. Una persona no puede realizar la fiesta por sí solo ya que los gastos económicos son demasiado elevados: se debe contar con los servicios de una cocinera, una panadera y de quienes sirven los platos a los invitados, conocidos como *serviente* —en el caso del hombre— y *piumbra* la mujer. Ambos, *serviente* y *piumbra*, son personas conocedoras de las tradiciones del pueblo puesto que deben cumplir con los protocolos de mesa; es decir, servir los platos en un orden preestablecido. Generalmente, la mayoría de los demás cargos son ocupados por conocidos o familiares del mayordomo.

El elemento primordial que define una mayordomía es la “voluntad”. La persona que acepta dicho cargo desea rendir homenaje a la imagen, lo que acarrea el deber de organizar y planificar las actividades para la fiesta y obtener los medios necesarios para acoger debidamente al público. El mayordomo invita a todos



Julio Sardi Ventura, mayordomo de Cuemal, y sus familiares, 2009

los que están presentes en la comunidad, participando la fiesta en su casa, donde recibirán la “voluntad” expresada en comida, licor y coca.

Los elementos infaltables de la celebración y la socialización son la comida y el licor, a los cuales se agrega la hoja de coca para *echar el bolo* o *chacchar*. Los tres insumos son provistos por el mayordomo. El cañazo, aguardiente o guarapo se prepara algunos días antes de la fiesta en los alambiques del pueblo y la chicha se hace en las casas. También con anticipación, el mayordomo convoca a sus familiares y allegados a amasar y hornear pan. Él también es responsable de solicitar la presencia de músicos y danzantes —a quienes debe servir alimentos y licor antes que a los invitados—. Esta palabra adquiere un significado más formal en este contexto. La solicitud es una obligación contractual que se celebra entre el mayordomo y la persona a la cual pide su asistencia. Se solicita a los danzantes y músicos que “atiendan”, es decir, que dancen para las autoridades. Este pedido se legitima llevando coca y licor; de esta manera, el mayordomo asegura la presencia de los artistas en la celebración del año siguiente.

La manufactura de velas es otra actividad que se organiza antes de la fiesta. Después de hechas son colocadas en los centilleros, armazones de madera, muchos de ellos heredados de las generaciones anteriores. Estos son decorados con coloridas imágenes religiosas, y llevados por las *centilleras*, mujeres que acompañan a la procesión en todo su recorrido.

De otro lado, el comité es dirigido por un presidente, quien encabeza el desarrollo de los preparativos y cuenta con una serie de subcomités que lo apoyan en la labor de la recopilación de fondos y materiales u otras tareas. El comité representa la voluntad de todo el pueblo, no solo de un grupo o familia extensa, como el mayordomo. Eventualmente el comité puede recurrir a fondos públicos para llevar a cabo la fiesta, aunque generalmente el dinero se recauda mediante rifas, bingos y fiestas laicas.

Mayordomos y comités son responsables de la fiesta desde su preparación. Una de las acciones previas a la fiesta es el *llamtapallay* o acopio de leña, cuyo objetivo es proveerse madera para los fogones de la cocina donde se prepara la comida, la chicha, el guarapo y los panes, elementos fundamentales de las fiestas. En el *llamtapallay* se ofrece bebida y comida a quienes ayudan a recoger leña.



Mesa adornada para el *dulcemikuy*, ritual del cambio de mayordomos, en la fiesta patronal de Colcamar, 2009





Mayordomo Julio Vela Vigo, y Eugenio Yoplac Loja junto al músico Juan Tafur Rituay, en la procesión de Domingo de Resurrección de Santo Tomás, 2009.

En Colcamar, el presidente del barrio (símil del comité) es también el mayordomo. El hecho de que ambos cargos descansen en una misma persona permite colegir distinta información. Primero, como presidentes pueden extender su red de colaboración a los vecinos. Segundo, en este caso hay una superposición de los ámbitos político y religioso.

Las fiestas patronales de las tres comunidades se inician en las novenas, noches en las que se invita a rezar el rosario, cantar y tomar café y bocaditos. Esta actividad se repite durante varias noches hasta las fechas centrales, entre dos y siete días, de acuerdo a la cantidad de imágenes veneradas. Se hacen misas, procesiones y celebraciones en honor del patrón del pueblo o la imagen. A cada imagen le corresponde la celebración de una víspera y un día central en la casa del mayordomo o de los miembros del comité. Durante las fiestas llegan a los pueblos grandes contingentes de comuneros, ellos y toda la comunidad local celebran comiendo, brindando o velando la imagen.

Al finalizar la fiesta, las obligaciones del mayordomo pasante han sido cumplidas y se debe elegir un nuevo responsable (que puede desistir pues se trata de un cargo voluntario). El nuevo mayordomo recibe el *voto*. Se trata de una ofrenda compuesta por arcos de carrizo del que cuelgan animales u otros alimentos que dan nombre al arco: arco de cuyes, gallinas o panes. El arco y su carga se asientan sobre un zapallo. Este objeto es parte esencial del *voto*, que además del arco se compone de animales vivos y licor —que se presenta en una botella tradicional llamada *siles*—. El *voto* se dispone en mesas y es repartido entre los allegados al nuevo mayordomo, como una forma de comprometerlos a que el próximo año lo ayuden a “devolver” lo recibido. Al año siguiente, esta ofrenda será restituida con un ligero incremento. En Colcamar, la transferencia del cargo de mayordomo recibe el nombre de *dulcemikuy*.





Vista panorámica del pueblo de Colcamar

## SAN CRISTÓBAL DE COLCAMAR

El distrito abarca un área extensa que integra barrios y anexos. Colcamar tiene quince anexos; Ponaya, Vilaya y Quillillij son los que participan más activamente de las fiestas de San Cristóbal, en setiembre; la fiesta de la Cruz de Chuchán, en mayo; y la fiesta de Pascua, en marzo o abril. La danza con mayor realce es la *shuka* danza, o danza del gallinazo.

### Danza y música de Colcamar

Las danzas están compuestas por una serie de pasos coreografiados, vestimentas, relaciones de jerarquía entre danzantes y sentidos que las constituyen como una expresión artística significativa, con sentidos que se producen y reproducen en el tiempo. Una de las características más sobresalientes de este acervo es la gran variedad de música tradicional para danza. Existen versiones que afirman que hay veinticuatro compases o músicas, cada uno relacionado a una danza. Otras versiones reconocen doce danzas:

Hay doce compases de danza, (...) el *shuka* danza, otro es el *yuto*, otro es el *autorurach*. Eso es la costumbre, entonces eso han hecho más antes y nos han enseñado a cada maestro, cada tocador tiene esa costumbre (Dionisio Vargas Ramos).

Sobresalen aquellas que llevan el nombre de un ave de la zona; tres de ellas usan la denominación en quechua y una en español: “la danza del *yuto*, después viene la de la *shuka*, después la del lorito, y se finaliza con la danza de la *waychocita*” (Pedro Visalot Pingus). Los pasos y coreografía de estas danzas plantean un mismo despliegue: en el paso inicial, o saludo, el *danza maestro* se sitúa al frente del grupo para trasladarse a la parte posterior y luego regresar al mismo punto. Después, los guiadores se cruzan entre sí y a continuación el *danza maestro* rodea a cada guiador y baila en pareja con él, yendo y viniendo del centro del conjunto, lugar que le es exclusivo. Al terminar este paso, todos giran a la derecha y luego en sentido inverso, formando un círculo:

De ahí los dos empiezan a cruzarse, entonces ahí te paras a tu sitio, se cruzan y empiezan a danzar totitos. De ahí tres vueltas y de nuevo sacas, adelantas, entonces vas atrás, y así comienzas a sacar del medio. Luego vas en rueda y ahí termina. Entonces, el *danza [maestro]* está al medio y ahí está el *antaristo*<sup>5</sup> y sopla, y otra vez agarra del medio y vuelve otra vez, tres veces, y comienza la rueda (Dionisio Vargas Ramos).

La monotonía de la coreografía contrasta con la diversidad de compases tradicionales para danza, por lo que la diferencia entre una danza y otra es definida por la música. El sentido de compás, en este contexto, es similar al de ritmo, impuesto por la *tinya* en este caso. A su vez, a cada ritmo corresponde una melodía entonada por las flautas o las *antaras*. Asimismo, el cambio de un compás a otro sirve para indicar una nueva etapa en la interpretación de la danza.

La singularidad de cada danza radica en la articulación del significado atribuido (apuntalado por su apelativo en quechua que vincula la danza con un ave específica) y el contexto donde se ejecuta, puesto que cada danza se baila en un tiempo y espacio precisos de la fiesta: la danza de la *shuka* se asocia con la imagen de San José, la del loro con San Francisco, durante la procesión se danza el *yuto*, mientras que la *waychocita* permite a la comparsa trasladarse de la casa del mayordomo a otra vivienda o buscar a la mojiyanga –personaje que será descrito más adelante–.

Cada pueblo de Luya plantea una organización de la comparsa que afecta la manera en que se desarrolla la coreografía. El número de participantes y su alineación durante la coreografía juegan un rol importante en el desarrollo de la danza. En Colcamar la comparsa está conformada por un *tocador* que toca la antara, la flauta *caspe* y la *tinya*, un tocador de caracol y (generalmente) seis guidores<sup>6</sup> alineados en columnas a izquierda y derecha de un *danza maestro*, infaltable pues sin él no se ejecuta la coreografía: “[Los guidores] van a los extremos del *danza maestro* [...] él va al centro, él nos enseña a todos los guidores” (Pedro Visalot Pingus). Es notorio el rol activo del *danza maestro*, quien guía a sus acompañantes a través de mímicas o comandos

---

5 Quien toca la *antara*.

6 El número de danzantes depende del mayordomo.

y, junto al *tocador*, determina la música y, por lo tanto, la coreografía. Ambos están a cargo de corregir el incumplimiento de los pasos preestablecidos.

Los danzantes visten *cushma* para cubrir el torso, pantalón oscuro con faja, corona de plumas, *shakapas*, llanques y *washa*, que es un adorno de cartón envuelto en una tela blanca que cubre la espalda. Está adornada con cintas colgantes de diferentes colores. El *danza maestro* usa una *washa* más grande con cintas de colores distintos.

Tenemos en la espalda una *washa* y una ropita de puro algodón que se llama *cushma*. Abajo al pie amarramos *shakapa*, y pantalón de lana. [En la cabeza] una corona con pluma de aves (Dionisio Vargas Ramos).

Es pantalón negro con su faja y un chaleco, eso se llama *cushma* [...]. A la espalda [va] el *washa*, para adornar [con] una telita con cintas que van colgado hasta la cintura. [En la cabeza] una corona [de plumas] (Pedro Visalot Pingus).

Las mangas de las *cushmas* exceden el largo del brazo por varios centímetros, cubriendo las manos. Al agitarse en el aire, las mangas emulan los aleteos de las aves representadas por los danzantes.

### *Shuka* danza

La danza más notable de Colcamar es la *shuka*, vocablo quechua que se traduce como gallinazo:

Antes, los antiguos dice que mataron a un ganado y que la gente, toditos, se reunieron [en la casa del mayordomo que sacrificaba el ganado] para comer la carne, igualito al animal la *shuka*: muere un ganado y se reúnen toditos [los gallinazos], empiezan a comer y empiezan a danzar así, y empiezan a comer la carne. Eso igualito han sacado [imitado] antes los antiguos, pasados, los viejos será [...]. Esos gallinazos, eso es animal pues, ellos comían la carne danzando así (Dionisio Vargas Ramos).

El testimonio describe diversos contenidos. En primer lugar, la danza de la *shuka* es una expresión que viene de épocas anteriores y fueron las generaciones precedentes quienes la crearon. En segundo lugar, esta



Danzantes de Colcamar en el santuario del señor de Gualamita, 2009

expresión es una imitación de la forma en que el gallinazo se acerca a los animales muertos para alimentarse. Tercero, es el sacrificio hecho por los mayordomos lo que convoca a dicha ave. Esta última idea lleva implícito otro sentido: los mayordomos no matan ganado sin razón, lo hacen dentro de un contexto festivo para invitar a quienes participan de la fiesta, sean familiares, amigos o extraños: todos están invitados. La *shuka* danza, entonces, es una invitación a los comensales a servirse de la carne que ha proveído el mayordomo o el presidente del barrio. Después de comer se inicia la fiesta patronal, por lo tanto se considera que la *shuka* danza es el último acto previo a la celebración.

#### Danza del *waycho*

El *waycho* es otra ave evocada a través de lenguajes artísticos. Se le vincula específicamente a la música: “Antes, en los cuentos, dicen que los *waychos* andaban con su bombito o tambor. Ellos dicen que danzaban, y entonces eso se ha sacado de ahí, de ese animal, del *waycho*” (Dionisio Vargas Ramos). Se dice que fue este mismo animal quien enseñó a los pobladores de Colcamar a tocar las tonadas que hoy en día se reconocen como la música tradicional del pueblo.

#### Danza del *yuto* y danza del loro

El *yuto* o perdiz, sorprende en los campos de cultivo puesto que no es posible verlo dentro de la huerta. Se dice que “rasca” la cosecha, es decir, daña los cultivos en aras de alimentarse. Sucede lo mismo con el loro, que come el maíz cosechado después de una temporada de seis meses de trabajo. Ambas aves se vinculan con el ciclo agrícola. Si no dañan las cosechas, permiten una buena fiesta patronal, ya que esta se realiza después de la cosecha, en época de bonanza. Los platos que se sirve a los comensales son preparados con la producción agrícola que se ha salvado del perjuicio de estas aves.

#### Danza del auto y danza de los principales

Durante el *autorurach* se intercalan la danza del *auto*, interpretada por danzantes tradicionales vestidos con mangas largas y corona de plumas, y la danza de los *principales*, quienes representan a los antiguos pobladores potentados del pueblo, y cuyos rostros están cubiertos por turbantes y cintas. Estas danzas sirven para circunscribir un contexto donde se honra y rinde pleitesía a las autoridades comunales y a las nuevas

autoridades festivas designadas. La danza del auto se ejecuta en la ceremonia de reconocimiento del conde y es la única de Luya que se musicaliza con un violín solo.

## Fiestas de Colcamar

La comunidad de Colcamar celebra tres fiestas en las que se danza representando aves. Dos de ellas son fiestas de religiosidad popular, la del patrón San Cristóbal y la de la Cruz de Chuchán, celebrada al inicio de mayo, como gran parte de las fiestas de cruces del ande peruano. Aunque sea una celebración católica, la Pascua es también un contexto para la danza tradicional de Luya.

Fiesta patronal de San Cristóbal de Colcamar (última semana de setiembre)

La fiesta comienza un domingo con el evento local llamado *cacho*, en el que se invita al pueblo a las celebraciones que se llevarán a cabo en la casa del mayordomo. Específicamente, el *cacho* es el momento de la invitación. Luego de esta recepción parten hacia las casas de otras autoridades de la fiesta gritando por las calles: “¡Cacho, cacho, cacho!”, dando inicio así a las fiestas patronales. El término alude a los cuernos del animal sacrificado, que los celebrantes llevan consigo para que se sepa que las autoridades de la fiesta tienen con qué alimentar a los invitados.

Los siguientes días festivos son lunes y miércoles. El lunes se realiza la *repartición* de imágenes a los cuatro barrios, que consiste en el desplazamiento de una imagen a cada uno de los cuatro barrios, donde se les recibe. Ese día también llega San Antonio cargado en andas desde el anexo de Ponaya, donde es patrón, y es agasajado por todos los pobladores. El miércoles es la víspera de la imagen del Señor Santísimo, cuyo día central es el jueves. Alberto Buelot describe el desarrollo de la fiesta patronal, desde sus inicios hasta la despedida:

La fiesta se inicia con el *cacho*. Ponen su guarapo, dicen que viene el *cacho*, y como es domingo, vienen las autoridades, y a veces [nos] invitan a nosotros, los *principales*. Como el domingo en la noche se hace la invitación, ya para la repartición tenemos los *principales*, los danzantes, el alcalde, gobernador, juez, presidente de la comunidad, para que en la semana estén todos juntos. Ahí [se] inicia la fiesta. El domingo sale el *cacho* y el lunes sale San Antonio de Ponaya.



Danzantes de Colcamar en la procesión de San Cristóbal del 2009



En el primer día de la fiesta patronal llevamos el nombre de la repartición. Ahí los *servientes* preparan unas mesas grandes [donde] ponen sus flores, ponen sus panes, ponen, por decir así, azafatas con guarapo, su *yonque*. En una mesa chica, el cantor que se llama Uno<sup>7</sup> se pone a cantar. De una mesa chica sacan [pan], se pone a cantar, sacan [más pan preparado por el mayordomo de la *repartición*], y de ahí comienza la fiesta. Eso se llama la *repartición*. Se hace el lunes en la noche. Acá hay cuatro presidentes de la fiesta patronal, [y] como hay un primer inicio con el Señor Santísimo, el segundo día viene el Patrón [San Cristóbal], tercero viene el Señor San Francisco, y el último [es] el Señor San José. De ahí termina con los principales. El lunes después de la fiesta los principales hacen *despedimiento* de los cuatro.

La *repartición* de las imágenes entre los cuatro barrios es responsabilidad de cuatro presidentes o mayordomos. Hay una jerarquía entre las imágenes, que tiene en su punto más alto a San Cristóbal, patrón del pueblo; sin embargo, la primera celebración es la del Señor Santísimo. La víspera de San Cristóbal se celebra el jueves y su día central es el viernes. Ambas imágenes son las que reciben más devotos en sus fiestas y procesiones.

Las fiestas continúan con la víspera de San Francisco que se celebra el viernes y tiene como día central el sábado. El lunes se realiza la despedida, en la que el mayordomo invita a todos sus colaboradores a su casa y agradece la ayuda con una cena; pero antes se ha celebrado el último día de fiesta. El domingo está dedicado a San José, en su día central se conmemora a los antiguos visitantes de la selva, conocidos como *munchas*, quienes venían a comerciar y regresaban al oriente llevando consigo perros y viandas.<sup>8</sup>

---

7 Título otorgado al participante que entona cantos religiosos y rituales.

8 A propósito, recientes hallazgos en la laguna de los Cóndores o laguna de las Momias demuestran el intercambio de productos de los pobladores de esta zona con distintos grupos étnicos de la selva baja, como los Hibito y los Cholon (Von Hagen 2007:47), y de la selva alta (la zona al norte de la ubicación Chachapoya), como los Lamistas y los Tabalosos. Estas rutas de intercambio siguieron siendo usadas durante la Colonia y los primeros años de la República.



Juan Gomez Malqui, músico tradicional de Colcamar cargando la cruz de Chuchán, 2009

Fiesta de Pascua (marzo o abril) y fiesta de la Cruz de Chuchán (1 al 4 de mayo)

Se realiza [la danza] cuando hay fiesta patronal, o si no, en mayo. Antes de la fiesta de mayo hay una fiesta de Pascua y de ahí hay la fiesta de Cruz de Mayo, de la Cruz de Chuchán (Pedro Vizalot Pingus).

La fiesta de Pascua adquiere en Colcamar características y prácticas netamente locales definidas por las danzas y músicas tradicionales que acompañan las principales actividades y el recorrido de las imágenes más importantes. Los danzantes aparecen especialmente durante el Domingo de Resurrección y rinden culto a través de sus danzas, en contraste con la población, que adora a través del canto y la oración.

Esos bailes tienen sus tiempos, porque las procesiones a veces son a las once de la mañana. De ahí descansas, bailas un rato y vas a la misa. De ahí es la procesión y se baila para las vísperas del otro [santo] y de ahí se termina (Alberto Buelot Pingus).

Durante la fiesta religiosa de la Cruz de Chuchán, la imagen, ubicada en la cima de uno de los cerros aledaños a Colcamar, baja al pueblo para su adoración rodeada de danzantes y músicos, quienes también acompañan su regreso.

Las danzas protagonizan distintos momentos a lo largo de las fiestas: procesiones, vísperas o velaciones de las imágenes, el *autorurach* y los ensayos, que lejos de ser simples reuniones contienen un matiz festivo. Así, al ensayar, se hace uso de la música y la danza para legitimar las casas de los jueces, regidores u otras autoridades:

Esa *shuka* danza [se ejecuta] en los ensayos, pero [en la procesión] ya es otro ritmo. En la procesión es que se danza el *yuto*. Entonces, a la voz de la *antara* y la caja se da el compás. Los ensayos son una noche [en casa del juez]; entonces, de ahí del juez nos vamos los mayordomos. Tres noches de ensayo igual. Ahí se le hace cada cosa [danza y música], con toda la costumbre, hasta el día de la fiesta. Los ensayos son para aprender las cosas [costumbres, danzas y músicas tradicionales]. [Para la víspera] ya estamos bien correctos en danzar. Para eso son los ensayos (Dionisio Vargas Ramos).

La ceremonia del *autorurach*, o escritura del *auto*, documento firmado por autoridades comunales que establece a los sujetos encargados de interpretar los roles de conde mayor, conde menor, y caudillo, consiste en el recorrido por la comunidad para buscar a la mojjiganga, un vecino incauto o, más frecuentemente, un forastero, generalmente pasado de copas, al que se disfraza de mujer y se pinta el rostro con betún o pintura negra y roja:

Esa representa la danza del *auto* para que aquí la fiesta patronal visite al conde, para sacar al conde [a pasear por los linderos de la comunidad]. Y el conde, el día del Patrón San Cristóbal, ya se presenta [con] la mojjiganga, con su pollera. Agarran a la gente forastera o gente borracha y la hacen poner su pollera. [De esto se encarga] el conde con los regidores... para eso es esa danza, el *auto* (Pedro Visalot Pingus).

El conde mayor representa al patrón o cacique del pueblo, proveniente del anexo de Quillillij. El nombre que se le otorga es el de Cristóbal Benque, cacique de Colcamar. El conde menor es su hijo, quien lo acompaña “en su viaje por distintas partes del mundo”. El caudillo es el guardia personal de ambos, personaje a quien no se puede dar mucho de beber pues está a cargo de resguardar la paz y el orden. La tarea de los tres personajes es ir en busca de la mojjiganga, pareja del conde mayor. Este despliegue performativo se formaliza con la firma del *autorurach*, documento que autoriza el rol de los condes, caudillo, y su función de ir en busca de la mojjiganga. Después de la firma, durante la cual se danza el *auto*, el conde recorre el pueblo a caballo ofreciendo dinero ficticio a los pobladores. Durante este recorrido se demarcan los límites territoriales de la comunidad.

Un tercer contexto importante de despliegue de danzas es la procesión: “en la víspera se baila adelante del santo, ahí se danza... en la procesión” (Dionisio Vargas). En las procesiones, los danzantes y el músico se ubican delante de todos, antecediendo a la imagen, y en intervalos giran para rendir reverencia. Esta consiste en un sonido que se logra soplando con los labios juntos, mientras elevan la voz mueven los labios rápidamente.



Vista panorámica del pueblo de Cuemal

## SAN PEDRO DE CUEMAL

El anexo de Cuemal se ubica a una altura aproximada de 2 700 msnm, por encima de la ciudad de Lamud, la capital de la provincia. Su reducida población está compuesta por unas cincuenta familias, varias de ellas dispersas debido a la emigración a zonas urbanas, especialmente Lima.

### Danza y música de Cuemal

Actualmente, el número de danzantes de las comparsas de Cuemal ha disminuido. Los seis o nueve integrantes que bailaban antes se han reducido a dos, tres o cuatro bailarines a cargo de ejecutar las tres danzas. Son por lo regular jóvenes entre quince y veinticinco años, acompañados por maestros que vigilan de cerca su desempeño. En esta comparsa tan pequeña es difícil establecer diferencias o jerarquías entre danzantes. Así, por ejemplo, la *procesión* es bailada por tres individuos formados en línea recta, ninguno en un lugar sobresaliente o con pasos que lo distingan de los demás. Esto deriva en la estructura simple de las danzas de Cuemal, en las que la diferencia entre danzantes se asienta en la experiencia.

La antigüedad en la práctica de la danza determina también quién es maestro o líder del grupo, aunque también se incluyen valores, como la habilidad para bailar, factor inherente al propio danzante, y de alta estima en la población.

La transmisión social de las danzas de Cuemal ha sido mediante la enseñanza de los mayores a los más jóvenes. A diferencia de otros pueblos, que disponen días específicos destinados al ensayo y aprendizaje de las danzas, en Cuemal la enseñanza se ajusta al tiempo libre de los involucrados.

Es posible diferenciar tres danzas de Cuemal, cada una desplegada en un contexto particular: el *coplas* se baila en los momentos de adoración a la imagen (ya sea el patrón del pueblo o la cruz), la *procesión* se ejecuta durante el recorrido del patrón y el *chুquiaj*, la más reconocida a nivel provincial, se efectúa fuera de



Danzantes de Cuemal bailando frente a la imagen del patrón Padre Eterno, 2009

los espacios católicos y tiene una carga lúdica. En todas se usa el mismo uniforme llamativo: en la cabeza llevan una corona tapizada de tela roja con dos puntas que ostentan plumas de pavo real. Utilizan camisas blancas y chalecos rojo brillante. Sobre esa prenda colocan un pañuelo verde, y sobre este otro blanco. Eventualmente, sobre los pañuelos colocan unos paños de mano que usan las mujeres para cargar a los niños en la espalda. Llevan *paccha*, un pantalón de lana de oveja oscura, o una variante de tela más ligera. Calzan llanques y llevan los tobillos adornados con *shakapas*, que además de adorno son un instrumento rítmico. Los otros instrumentos utilizados son la flauta *caspe*, la *antara*, la *tinya* y el *churu* o pututo. La *antara* se toca durante el *coplas* y la *procesión*, según decisión del músico, mientras que la flauta *caspe* se utiliza casi exclusivamente para el *chuquiaj*. Esta flauta, de factura artesanal para ajustarse a las medidas de cada músico, no se usa en la música de las faenas.

Con un palo, esa se llama flauta *caspe*, esa hay por arriba, ahí por el monte, por las alturas. Esa la cortas y la cocinas debajo de la ceniza, la candela, y de ahí se le vacía su corazón. De ahí se mide en los dedos, se le hacen los huequitos [...] Pongo mis dedos y comienzo a *huequear* (Juan Gómez Malqui).

### Chuquiaj

La danza del *chuquiaj* se forman comparsas hasta de siete danzantes, quienes bailan alrededor de un cántaro, para luego beber el contenido y escupirlo por los aires. Al respecto detallan:

Los danzantes comienzan a bailar y luego se desplazan solos alrededor del cantarito... hay uno que entra en el cantarito, que entra al medio y comienza dar la vuelta al cantarito, comienza a representar cómo el *chuquiaj* jala [bebe] su agua y de alegría bota su agua con alegría para que los otros se alegren. Da la vuelta... y cuando danza uno sigue el siguiente... igualito se hace dar la vuelta. Se celebra, sus *shakapas* las hacen sonar más sus movimientos como lo hacen (Cleyvin Ventura Grandes).

El cántaro, llamado coloquialmente *pate*, se coloca encima de un recipiente pequeño de madera. Los danzantes dan vueltas alrededor del *pate* con los brazos extendidos, simulando el vuelo del *chuquiaj*; luego marcan





Abel Ventura Chuquizuta  
en plena ejecución de la  
danza del *chuquiaj*, 2009

el paso alternando ambas piernas, imitando los saltos de esta ave al acercarse a los arroyos. Finalmente, los danzantes se arrodillan y beben del cántaro mientras sus brazos continúan imitando el aleteo y expelen el agua de sus bocas, esparciendo por los aires el líquido. Con este movimiento emulan a los zorzales aleteando en los arroyos, *chuquiajes* que van en busca de agua para beber, salpicar y bañarse. En recompensa a su despliegue, se solía colocar monedas dentro del cántaro, que el danzante recogía con la boca.

La música repite el mismo compás mientras los danzantes giran. Cuando el tocador cambia el compás la danza se hace aún más avivada y los danzantes bailan juntos por encima del cántaro. Al interior de este hay agua, en reemplazo de las chicha de maíz, jora o trigo que antiguamente colocaban. Algunas personas recuerdan que los danzantes terminaban ebrios después de danzar el *chuquiaq*.

Durante el *chuquiaj*, los instrumentos y la coreografía se complementan para cumplir una meta común: imitar a un animal que los pobladores de Cuemal consideran importante para la vida comunal. Antolín Ventura Reap, tocador, cuenta: “Tuvimos una época de calor tremenda, cinco a seis meses que no llovía, pero por a o b anuncia el *chuquiaj*, vieras en las quebraditas cómo se bañan. Eso es anuncio de lluvia, a la semana llueve”.

Los pobladores observan el comportamiento de los zorzales en los arroyos para poder establecer los periodos de lluvia y planificar su campaña agrícola. Así, esta ave está relacionada al manejo del ciclo pluvial. Su rol cobra importancia en la ausencia de un sistema de cuencas o canales de regadío que permitirían a los agricultores y ganaderos asegurar el agua para sus terrenos.

### Coplas

El *coplas* comienza con la entrada de los danzantes marcando el ritmo de la *tinya* con la pierna derecha. A continuación, se intercalan pasos con las dos piernas, yendo y viniendo frente a la imagen, y agachándose frente a esta mientras emiten un sonido que se hace juntando los labios y elevando el tono de voz. Luego, forman un círculo que completa una vuelta hacia la izquierda, para luego cambiar de sentido y realizar el mismo movimiento hacia el otro lado. Siempre en círculo, todos giran hacia el interior, levantan los brazos y vuelven a emitir un sonido alto, similar al anterior, pero en este interviene la lengua.



Danzantes Emerson Grandes, Roger Grandes y Luis Cruz Llanca con música del tocador Eulalio Chumbe procediendo la procesión del Padre Eterno, 2009

### Procesión

La danza de la *procesión* es similar al *coplas*, salvo que se hace durante el desplazamiento de la imagen, precediendo a la comitiva. Los pasos cambian cuando el tocador altera el ritmo de la *tinya*, por lo regular esperando a que la imagen llegue hasta donde ellos se encuentran.

Los cambios en los compases marcan el paso a un nuevo contexto de la fiesta. En el caso de la *procesión*, existen hasta tres cambios de tono, ritmo y melodía. El *coplas*, por ejemplo, está compuesto por cinco compases. Escuchando y conociendo el orden en que se tocan estos cambios, se puede deducir qué tan cercano está el final de la velación del Padre Eterno. Durante la procesión, los danzantes van y vienen frente a la imagen, saludándola con el sonido alto ya descrito.

## Fiestas de San Pedro de Cuemal

La organización de la fiesta patronal de Cuemal es manejada por un comité encabezado por un presidente, que cumple un rol muy parecido al del mayordomo, aunque cada cargo tiene su especificidad: la mayordomía es un cargo al que se accede de forma voluntaria, mientras que el presidente del comité es elegido dentro de un grupo de candidatos, o se ratifica el cargo. Asimismo, el comité cuenta con delegados en diferentes poblados que se encargan de llevar a cabo actividades con el propósito de recaudar fondos para la fiesta patronal.

Mientras que el comité patronal se encarga de la organización de los días centrales de la fiesta, la mayordomía tiene un espacio propio durante las velaciones. Tres o cuatro días antes de la fecha central de la fiesta, el mayordomo cumple con velar la imagen del santo patrón de Cuemal, el Padre Eterno.

El cargo de mayordomo en Cuemal es expresamente religioso, no tiene vínculos con roles políticos, como sucede en Colcamar. Lo interesante del doble sistema mayordomo-comité, es que el segundo hace posible que la comunidad se encargue de la fiesta y su preparación. Los costos y gastos (tanto económicos, como sociales y agropecuarios) se dividen no solamente entre los conocidos del presidente de comité,

sino también entre los diferentes barrios de la comunidad. De esta manera, los barrios también participan activamente.

Cada comunidad y cada sistema debe actualizar sus redes: activar unas, cerrar otras y hacer participar a las personas cercanas al presidente o al mayordomo, cumpliendo con la expectativa local de la celebración patronal. En estas redes también se encuentran los músicos y danzantes tradicionales, fundamentales para el desarrollo de la fiesta.

Ya sea por medio de una asociación o personalmente, se pide al músico y a los danzantes asistir a la fiesta; es decir, venerar a la imagen celebrada. Ellos pueden rechazar la invitación, pero eso significaría faltar el respeto a la imagen y, consecuentemente, se generaría una división entre danzantes, músicos y comunidad. Así también, es mal visto por los comuneros que se solicite un pago, puesto que la música y la danza tradicional son una expresión voluntaria de la fe. La modalidad actual de pagar a los artistas revela un debilitamiento de las prácticas de reciprocidad y ayuda entre los pobladores.

#### Fiesta del Padre Eterno (28 de agosto)

Las novenas de los primeros días de agosto marcan el inicio del tiempo de fiesta. Se llevan a cabo en la iglesia de Cuemal junto a un *rezandero* o cantor, que ora acompañado de un violín, como única presencia musical. Cuando se acerca el final de agosto empiezan las velaciones. A diferencia de las novenas, los rezos de las velaciones se alternan con música y danza tradicionales para rendir homenaje al patrón del pueblo. Se interpreta el *coplas* y la danza del *chuquiáj*, que es ejecutada casi antes de rayar la aurora para animar a los participantes a dirigirse hacia el alba, marcando el comienzo de un nuevo día y la continuación de las celebraciones.

Durante las velaciones las danzas se ejecutan en momentos específicos:

Un rato tocan [los músicos de la banda], otro rato [interviene] el danzante, otro rato el *rezandero*, así amanece. Sin dormir amanecemos, rezando y escuchando la banda. Una hora de la banda; de ahí, otra media hora el *rezandero*, otra media hora el danzante, así entran por turno (Cristina Grandes Ventura).



Imagen del Padre Eterno, patrón de Cuemal, 2009



En la velación del Padre Eterno danzan Emerson Grandes, Roger Grandes y Luis Cruz Llanca con la música del tocador Eulalio Chumbe y el churero Pedro Grandes Gupioc.



El testimonio narra la velación, concretamente el momento cuando el mayordomo lleva la imagen a su casa e invita al público a integrarse a la comitiva que encabeza<sup>9</sup> para rezar y alabar a la imagen. Durante la velación de la imagen participan tres grupos distintos con cantos y melodías: el *tocador* y los danzantes, el *rezandero* o cantor (ambos vinculados estrictamente a la música, el canto y las danzas tradicionales) y la banda musical que toca ritmos diversos, tradicionales o modernos. Así, durante la madrugada, todos han comido, bebido y bailado.

Es posible afirmar que la fiesta se divide en dos tiempos. La celebración durante la semana previa a los días centrales está a cargo exclusivamente del mayordomo, quien preside la velación y la procesión de la imagen del Padre Eterno. El comité de la comunidad se encarga del festejo durante los días centrales, lo que implica la organización de la procesión y la alimentación de todos los invitados.

Los días centrales de la fiesta son el 27 y 28 de agosto. En la noche del 27 se celebra la víspera del patrón con una misa, seguida de la danza del *coplas*, la quema del castillo y los juegos de globos. A la mañana siguiente, la población se reúne en la misa y la procesión dedicadas al Padre Eterno, hasta el retorno a la iglesia, donde se vuelve a bailar el *coplas*. Fuera del templo se danza el *chuquiaj*. La fiesta sigue durante el almuerzo, brindando por la comunidad campesina a todos los invitados, y el baile con la banda de músicos en la plaza.

#### Cruz de Lamudurco (del 10 al 15 de junio)

Esta fiesta se lleva a cabo en el pueblo de Lamud, del cual Cuemal es anexo. Del 10 al 15 de junio, el mayordomo de la fiesta mueve una amplia red de conocidos, entre los cuales destacan los danzantes y el músico. Las danzas se ejecutan durante toda la celebración: al bajar la cruz del cerro hasta la casa del mayordomo, durante la velación –danzando el *coplas*– y durante el ascenso de retorno al cerro, al día siguiente.

Además del *coplas*, se baila la *procesión* y el *chuquiaj*. Como cuenta Antolín Ventura, las dos primeras son

---

9 La comitiva está integrada por la familia encargada de realizar la velación; los colaboradores que ayudan con la cocina, la preparación de los panes y el servicio de comida; la banda que se contrata; los danzantes y los músicos tradicionales.



de adoración, mientras que la tercera es distinta:

Aquí más cuando hay la velación, el *coplas* es lo que se ejecuta. Acá no se danza el *chuquiay*. Porque el *chuquiay* es para algo general; en cambio, *coplas* es para la iglesia, para la adoración al santo patrón.

En este comentario se distinguen dos danzas y dos instancias de la fiesta en las que cada una es ejecutada. El *coplas* —y también la *procesión*— tienen un motivo religioso, mientras que el *chuquiay* es más bien “para algo general” o laico. De manera precisa, el *coplas* se baila cuando la imagen es llevada a la casa del mayordomo para la velación o cuando el pueblo entero se da cita en la iglesia después de la procesión que recorre lo que llaman la *cuadra grande*. La *procesión* se danza cuando se traslada la imagen del patrón hasta la Plaza de Armas, donde se encuentra la iglesia y otras instituciones como la escuela, el despacho u oficina de la comunidad campesina y el agente municipal. Después del recorrido se vuelve a ingresar a la iglesia. Una vez que ya se ha realizado la *procesión* y se ingresó a la iglesia, trayecto que los danzantes y los músicos tradicionales —*tocador* y *caracolero*— acompañan, al interior del recinto se realiza el *coplas*. El *chuquiay*, suele ejecutarse después de la ceremonia católica, ya sea antes del alba en las velaciones o afuera de la iglesia, finalizada la procesión. Así, el *chuquiay* tiene un sentido lúdico desarrollado para renovar la alegría después de la madrugada en vela o la mañana dedicada al recorrido de la procesión.

#### Señor de Gualamita (14 de setiembre)

Esta celebración mantiene la misma estructura de las otras fiestas patronales: celebración de velaciones en la víspera y misas y procesiones durante el día central. Los danzantes de Cuemal anteceden la procesión, ejecutando la *procesión*, danza ejecutada exclusivamente en este contexto, a lo largo de todo el recorrido por el pueblo.

La particularidad de la fiesta del Señor de Gualamita es que en ella se resalta la relación entre Luya y Lamud a través del intercambio de votos entre los pobladores de cada lugar. El anexo de Cuemal se incorpora a este reconocimiento de lazos culturales comunes a través de la presencia de sus danzantes y músicos.



Danzantes de Cuemal anteceden a la imagen del Señor de Gualamita durante su procesión, 2009



Vista panorámica del pueblo de Santo Tomás

## SANTO TOMÁS DE QUILLAY

El distrito de Santo Tomás se ubica en el sur de Luya, a tres horas de Chachapoyas, y colinda con varios distritos en la provincia de Chachapoyas, como Molinopampa hacia el este y Leymebamba hacia al sur. Cuenta con una población aproximada de 4 500 habitantes en el casco urbano y sus anexos. Las actividades económicas básicas de los pobladores son la agricultura y la ganadería.

### Danza y música de Santo Tomás

En Santo Tomás se baila una sola danza tradicional que se puede dividir en varios momentos o compases subordinados. La música también se repite, salvo en el pasacalle, que se describirá más adelante. Por estas razones se mantendrá el nombre de danza de Santo Tomás, en singular. También es conocida como danza de Corpus, por las fechas en que se presenta.

Los tomasinos consideran su danza como propia, con una historia y tradición particular: “La danza de acá es más difícil que el de ellos. Yo lo veo su danza más práctica; en la de nosotros hay un montón de enredos” (Eustaquio Tauca Occ). Efectivamente, hay distintos elementos que la hacen propiamente “tomasina”: la coreografía, los integrantes y la música.

La danza tradicional se recrea en diversos momentos específicos, siempre con un carácter ritual. Uno de ellos es la procesión, durante la cual los danzantes anteceden la imagen: “las procesiones dan la vuelta danzando aquí en la cuadra. Delante del santo van” (Nicolás Pérez Tafur). Cuando esta ingresa, esperan afuera de la iglesia su siguiente salida.

Por preceder al conglomerado de gente que acompaña a la imagen, sus pasos tienen que adecuarse a la velocidad de ella. Uno de los pasos es el llamado pasacalle, compás primordial de danza que consiste en



Danzantes de Santo Tomás ingresando a la iglesia del pueblo durante la fiesta de Corpus Christi, al medio destaca el *maestro danza* Constantino Tafur Rituay, 2009

regresar hacia la imagen y rendirle reverencia durante la procesión: “En *procesión*<sup>10</sup> haces reverencias no-más y te retiras, regresas vuelta delante del santo, te retiras, así. Sacas tus reverencias y ya está” (Santos Clemente Occ).

Otro contexto de danza, previo a la celebración, es el ensayo, cuando la agrupación convocada por el mayordomo y acompañada por el *tamborista* se alista para bailar:

La preparación para danzar se hacía hasta diez días para estar expedito. Nos llamaba el mayordomo y el maestro se movía [al son del tambor]. Tal día vamos a entrenar, tal día, tal día, tal día, hasta que cumplía cuatro, cinco días; y si estaba bien [el ensayo] ya no ponía más días. A veces entran algunos nuevos y por eso tenía que ser tres, cuatro días [más] (Reudórico Occ).

La comparsa de la danza de Santo Tomás está conformada regularmente por un *tamborista* y nueve o doce bailarines subdivididos en danzantes guías y acompañantes. El *tamborista* mismo factura los instrumentos que toca: “flautín, tambor, *antara*. La *antara* para dar vuelta a las calles, el flautín es para danzar delante del Santo” (Nicolás Pérez Tafur). Es importante resaltar que, a diferencia de las otras localidades, en Santo Tomás no se toca *churo*.

La dirección de la acción del grupo es compartida por el músico, que marca los compases, y los danzantes guías.

En la danza existen dos tipos de maestro: el maestro *tamborista* que toca su tambor y los maestros del centro, son los que *manguean*, hacen sus movimientos con manga. [...] Ahí el maestro *tamborista* con el *maestro danza* se hacen señas. Por eso, el primer maestro tiene que ser el maestro *tamborista* porque él sabe ya qué pasó entra la *modanza*. Hacen patadas ahí, ipom!, ipom!, con las *shakapas* (Santos Clemente Occ).

---

10 Se debe distinguir entre la procesión, multitud de personas que acompaña a la imagen en su recorrido por la comunidad, y la *procesión*, nombre con que eventualmente se llama al pasacalle, danza ejecutada durante la procesión.

El cambio de un compás a otro lo marca el maestro tamborista cambiando el rimo de su instrumento. Consecuentemente cambia el paso de baile, bajo decisión de ambos maestros. El grupo se organiza en cuatro columnas y tres o cuatro filas. La columna central es ocupada por los *maestros danza* y las columnas de los flancos por sus acompañantes: los *chaupitupas*,<sup>11</sup> vocablo quechua que designa a los danzantes que acompañan a los maestros. La relación entre unos y otros es jerarquizada:

Al medio va el maestro, el que hace todos los gestos. [Forman] de tres por acá [en filas] y de cuatro por acá [en columnas]. Adelante se va don Constantino con otros dos de los costados que se llaman *chaupitupa* (Eustaquio Tauca Occ).

Los del medio son *maestros danza*, de tres en tres forman doce (...) Esos son *chaupitupa* [...] porque danzan al costado de los maestros (Nicolás Pérez Tafur).

Así, la jerarquía establecida entre ambos roles determina una diferencia en la comparsa que incide en los pasos que cada grupo realiza. Los maestros son los que *manguean*, es decir, mueven las mangas de sus camisas para marcar el cambio de los pasos dentro de la coreografía, mientras que los *chaupitupas* danzan con las manos detrás de la espalda. Asimismo, la vestimenta de los primeros se distingue por llevar un espaldar con un espejo pequeño pendiente, aunque los otros elementos son comunes a ambos:

Unos aparatos en formas de mangas blancas, con fajas por acá cruzado, con espaldar, con sus cintas, nada más. Corona, plumajes, plumas de pavo real o de paujil (...) *shakapas* (...) dos sonidos tiene, un menor y una mayor. Se le dice hembra a la izquierda, y el macho a la derecha, es más grande (Nicolás Pérez Tafur).

Las mangas se colocan sobre camisas blancas. Llevan pantalones de color azul oscuro o negro y calzan llanques. Las decoraciones, como las fajas que cruzan la espalda y se amarran al pantalón del danzante, son elaboradas por ellos mismos.

---

11 No ha sido posible determinar una traducción del término quechua *chaupitupa* o *chaupetupa*. No obstante, cabe decir que su uso es común entre los danzantes antiguos y los músicos.



Constantino Tafur Rituay y Eustaquio  
Tauca Occ, bailando frente a la  
capilla durante la Semana Santa en  
Santo Tomás, 2009





Danzantes de Santo Tomás después de participar en las celebraciones de Semana Santa, 2009

Un cuarto personaje es el *corchete*, quien no aparece en Cuemal ni Colcamar. Él tiene un rol similar al de un utilero: no danza sino ordena la agrupación y el rededor de los danzantes en aras de proteger los objetos de los danzantes: *shakapas*, ropas, coronas, etcétera; no obstante, es considerado parte del grupo de danzantes:

*El corchete se encarga de cuidar todas las cosas de los danzantes, por decir sus chompas, ponchos o alguna otra cosa por ahí. Lo guarda bien en un solo sitio, ya sabe cuál es. Otro, al momento de la danza la gente no puede acercarse más a la invención<sup>12</sup> para que nos dé libertad a moverse, para eso es el corchete. El corchete está ahí animando a la gente, él se pasea con un pedazo de palo, una vara. Con eso se pasea él para conminar a la gente que no se acerquen mucho a la invención. Aparte de eso, el corchete está mirando la invención para que coja las sonajas, porque esto se zafa de la pita que tiene, porque nosotros con el movimiento no nos damos cuenta, entonces él se encarga de recoger. Lo ve de cual se ha caído para llevarlo (Eustaquio Tauca Occ).*

La danza de Santo Tomás está compuesta por doce pasos y tres momentos principales llamados triple, *modanza* y pasacalle:

Doce pasos [tiene la danza]. Los conozco a esos doce bien: [los pasos] de la reverencia, el triple, la *modanza* . . . Y así hay varios. La *modanza* es el zapateo, se danza con los pies botando adelante [dando patadas]. El triple es la danza normal, con que se empieza [es más sosegado el compás, sin dar patadas]. La reverencia es tres *retiradas* y tres idas adelante. O sea, de adelante regresas hacia atrás, vuelta regresas, vuelta vuelves, tres veces. Después verdad hay otro, la media cara, ahí viene con el jaleo [palmadas] (Eustaquio Tauca Occ).

No existen variaciones en la música que permitan pensar que se trata de coreografías distintas, solo varían los ritmos: el triple, el pasacalle y la *modanza*. El primero es el más lento y se caracteriza por la inclinación del cuerpo a izquierda y derecha, marcando el paso. Los danza maestros mueven los brazos en una suerte de aleteo, mientras que los *chaupitupas* mantienen los brazos detrás de la espalda y aplauden eventualmente.

---

12 *Invención* es un modo de llamar a la danza.

La *modanza* es un paso enérgico en el que se elevan las piernas y se agitan los brazos. El pasacalle es el paso típico de la procesión —aunque también se ejecuta el triple— en el que los danzantes se desplazan a un ritmo veloz.

La interpretación completa de la danza es conocida como la *presenta* que se baila en los momentos más importantes de la fiesta:

*Presenta* se dice cuando se hace la danza adentro de la iglesia o en casa del mayordomo también. La *presenta* es todo completo, la danza dura una hora y media. Si son veinticuatro pasos, como dicen el maestro, demora (Eustaquio Tauca Occ).

A diferencia de Cuemal y Colcamar, la danza de Santo Tomás no recibe nombre de ave u otro animal. Como dice Nicolás Pérez Tafur: “No tiene nombre, solo es danza. Hay los danzantes, así se le dice aquí”.

## Fiestas de Santo Tomás

En Santo Tomás no se danza en la fiesta patronal del pueblo, como sí ocurre en los otros dos lugares donde se ejecutan danzas de aves. Así, los pobladores consideran que se trata de una celebración religiosa: “El origen de la danza es religioso, representando la resurrección de Cristo, con la alegría de la resurrección de Cristo” (Pedro Trujillo); no obstante, una celebración signada por la alegría:

[Es] un momento de alegría. Acá nosotros celebramos eso, las fiestas que hacemos es un movimiento de alegría por la resurrección de nuestro Señor. Por ejemplo, en las fiestas que hacemos los otros aplauden, todo eso. Nuestros compañeros, los chaupitupa, aplauden y nosotros con las manos [donde colocan las mangas] hacemos fiesta bailando. Entonces es el significado de alegría. De repente puede haber alguna cosa más que se pueda decir, pero hasta donde sé es alegría eso. Al participar nosotros así en la Semana Santa, en la Pascua, que es cuando Jesús resucita, esos son momentos de alegría. Ahora, en Corpus también es igualito, lo mismo (Eustaquio Tauca Occ).

La danza se recrea exclusivamente durante las festividades católicas de Pascua y Corpus Christi. Estas fiestas tienen una preparación previa a cargo de los mayordomos:



Danzantes de Santo Tomás de Quillay preceden la procesión de Corpus Christi, 2009



Representación de la "llegada de los ángeles" durante la Semana Santa, 2009



Acá nos preparamos, empezamos con el domingo de Pascua, ese es el día central de la fiesta. Después el Corpus Christi, que si mal no recuerdo es del 4 al 6 de junio. Después del Corpus Christi son días centrales nomás, viene la *botada*. *Botada* se llama eso donde se hace la entrega, el mayordomo que pasa la fiesta le entrega al entrante, al nuevo mayordomo. Le entrega el *bulto*,<sup>13</sup> como le dicen acá (Eustaquio Tauca Occ).

Es preciso notar que tanto en Cuemal como en Colcamar, las danzas y músicas tradicionales se realizan en las fiestas patronales y en las fiestas de las cruces; mientras que en Santo Tomás es durante las fiestas católicas. Según Nicolás Pérez Tafur, estas fiestas “no son como la fiesta patronal, alegre, con banda. [Es] más triste [...]. No hay banda de música, solo danzantes”.

Pascua (entre marzo y abril)

El recojo propio de la celebración convencional de la Semana Santa contrasta con la alegría que propician la danza y la música. Cada día se cuenta con un mayordomo responsable de las preparaciones, empezando con el Miércoles Santo. Los danzantes aparecen el sábado, frente a la capilla donde se velará la imagen de Jesús. El entusiasmo se propaga el Domingo de Resurrección, cuando intervienen los danzantes a pedido del mayordomo de la fiesta de Corpus Christi, para danzar, por ejemplo, durante la procesión.

En la Semana Santa destaca la “llegada de los ángeles”, que consiste en el descenso de un niño disfrazado de ángel desde la torre de la iglesia, pendiente de una soga. Su función es destapar los rostros cubiertos de las imágenes. En su segundo descenso, el niño honra las imágenes lanzando pétalos de flores. Mientras se desarrolla este acto, los danzantes siguen su labor en las afueras de la iglesia.

Corpus Christi (junio)

Durante el *jueves Corpus*,<sup>14</sup> fecha regularmente celebrada la primera semana de junio, la danza y música tradicional es parte del culto a una serie de imágenes que se consideran partes constitutivas de la historia del

---

13 Con esta palabra se designan el conjunto de responsabilidades y productos con los que se organizará la fiesta el siguiente año.

14 Los pobladores llaman así a la fiesta del Corpus Christi, ya que siempre se celebra el jueves posterior al domingo de la Santísima Trinidad.



pueblo, puesto que “esta danza la han dejado nuestros antiguos, bisabuelos, quienes la fundaron” (Nicolás Pérez Tafur).

Igual que en la fiesta patronal dedicada a Santo Tomás,<sup>15</sup> existen mayordomos encargados de organizar las celebraciones. Se preparan los alimentos, el trago y las actividades, llamando a las personas para que participen en la preparación, al igual que a los danzantes y músicos. Dependiendo del calendario eclesiástico del año, se asigna una fecha a la Pascua que marca la fecha del *jueves Corpus*, celebrado cuarenta días después de la Semana Santa. Como en dicha fiesta, los danzantes acompañan la imagen durante la procesión, deteniéndose a venerarla en los altares colocados en las cuatro esquinas por donde esta pasa. Un contingente rinde culto a los santos y cruces, disfrutan de las danzas y participan en las celebraciones hechas en las casas de las autoridades, sean las religiosas —los mayordomos y sus allegados, encargados de la festividad— o las políticas locales.

Finalizadas la misa y la procesión, el mayordomo invita a su casa a comer y beber. Allí se realiza la transmisión del cargo y la entrega del *voto*, que consiste en arcos similares a los que se entregan en Colcamar. Esta ofrenda se devuelve incrementada el año siguiente. Mientras el secretario se encarga de la entrega del *voto*, los danzantes bailan alrededor de la mesa para dar mayor realce al evento.

## La celebración de la faena

Se denomina faena a los trabajos colectivos de la comunidad campesina: labores agrícolas, preparación de comida y bebida, etcétera. En estos contextos, especialmente el agrícola, se toca una variante de música tradicional de celebración distinta a la que acompaña las danzas. Los nombres por los que se le conoce son música de faena (referente al trabajo comunal), música de carnaval (referente a la fiesta) o música de la *antara* (en referencia al principal instrumento utilizado). Esta música se desarrolla en distintos pueblos

---

15 Esta fiesta no se describe porque la danza y música tradicional no forman parte obligatoria del repertorio. Su inclusión depende del mayordomo.

Nicolás Zabas Pérez Tafur y Gavino Sánchez Ramos tocando música de faena de Santo Tomás en la grabación sonora realizada en Chachapoyas



y comunidades del departamento de Amazonas; aunque, una mirada atenta muestra que existen tenues variaciones locales.

La música de faena no se vincula a una coreografía, a diferencia de la música de danza, por lo tanto, la bailan hombres y mujeres. Una distinción más entre ambas está en los contextos que las acogen: la música para danza se ejecuta durante fiestas religiosas y rituales, la música de la faena es para conmemorar un espacio y tiempo festivos no religiosos, por ejemplo las *humishas*<sup>16</sup> de los carnavales:

[Las danzas son] para las fiestas [patronales y religiosas], para la procesión, para el conde [...] y el *antarista* es para los carnavales, para las *humishas*. [Para eso] son los *antaristas* con los bailarines (Juan Gómez Malqui).

El mayordomo del carnaval es el encargado de elevar un árbol alrededor del cual se bailará hasta que sea tumbado. La persona que da el corte final será el mayordomo del año siguiente:

El carnaval también tiene mayordomo, el que corta el palito el siguiente año tiene que ser, eso se llama fundador. Hay cuatro señoras que bailan con su bandera hasta que se caiga el [palo] y esas señoras desde las vísperas tienen que estar. *Ate* se llama (Rosa Quilo Mendoza).

La música de faena se ejecuta para alentar a los trabajadores durante los trabajos agrícolas de febrero o marzo, durante la construcción de casas y la limpieza de caminos. Además de animar, motivaba la celebración de la junta de vecinos, familiares y personas que se dedicarán a dichas labores.

Esas faenas que se daban con motivo de las actividades en el campo, de cultivo, deshierre sobre todo de maíz. Ahí se iban dos cajeros, uno tocaba la *antara* y otro un instrumento de dos cañas, y hacían contraste en la música con eso. Tocaban, levantaban el entusiasmo de los trabajadores, llevaban su guarapo y su chicha. Pero eso también ya pasa a la historia, ya desaparece (Tomás Loja Chichipe).

---

16 *Humisha* es el nombre local del cortamonte, celebración que en otros lugares del Perú se conoce como *yunza*.

Con música de *antara* también se realizan obras en beneficio de la comunidad. La siguiente cita ilustra cómo en Colcamar, con esta música, se realizaban los preparativos de las fiestas patronales, tales como el *llamtaypallay* o la recepción de los arrieros que traían frutas del *temple* (valles cálidos) para las fiestas. Hace algunos años también acompañaba los cumpleaños, bautizos y otras fiestas familiares. En todos los casos se trata de contextos de reunión laicos.

Aquí se acostumbra [que] al *antarista* [lo llamen] para las *mingas*, para el *llamtaypallay*. Antes hacíamos [tocábamos] la *antara* en deshierbe de maíz, y de ahí cuando sigue la fiesta patronal nos vamos *andareando* para [la corrida de] toros. Y después en las fiestas de las cruces de mayo, donde se alzan los globos. [...] nos entrometemos para las *humishas*, hacer juntar la leña, después cuando *chavean* [arrear] para traer las frutas del *temple*, nos vamos a encontrar al arriero (...) se *andarea* delante de los *lampeadores* [quienes lampean] (José Natividad Pingus Occ).

Es usual que la faena y la fiesta se conjuguen. Por ejemplo, después de haber terminado la *minga*, se propicia la situación para seguir bebiendo y bailando:

Ella [su madre] bailaba cuando había fiestas, en las *mingas*, o cuando se terminaba una casa, o [la construcción del] techo, ahí bailaba también. Cuando se hacen las *mingas* bailamos en grupo, toditos nos vamos a bailar, en las fiestas [de carnavales] y durante las *humishas*, así llegando nos busca el mayordomo para que vayamos a bailar. Ahí somos cuatro, cinco [personas] para los carnavales (Feliciana Gómez Ramos).

La tercera diferencia entre la música de faena y la de danza radica en los instrumentos musicales: una *antara*, una flauta y una caja tocadas por el mismo músico en el caso de la música para danzas y dos cajas, un *macho* y una *antara* tocadas por dos músicos en el caso de la *humisha*.

Cuando *antareas*, de a dos *antareas*, eso cambia: dos *antaristas*, el *machero* y el otro [*antara*]. Eso es para bailar en los carnavales, en las casas cuando hay reuniones (Juan Gómez Malqui).

Los instrumentos de viento que componen la música de la faena son el *macho* y la *antara* —una variante más grande que la usada para la música de danza—. El *antarista* marca los compases y el *machero*, sigue el ritmo impuesto. Simultáneamente, ambos tocan *tinyas* elaboradas por ellos mismos. El siguiente testimonio describe el número de instrumentos, la composición del conjunto y los nombres de los músicos:

Ahí [los músicos] sólo usan su *antarita* y su *macho*, y sus bombitos nomás. El primero que empieza [a tocar] es esa *antarista* que tiene cinco carricitos, por eso dicen *sarta*. Están así cosiditos los cinco, y entonces toca el maestro [la *antara*] y el otro toca el *macho*. El *machero* le dicen (Feliciana Gómez).

Durante las festividades y trabajos comunales, un elemento que nunca falta es el licor. Además de beberse, el licor se utiliza para *calentar* los instrumentos volcando el líquido en su interior.

La música de la faena tiene el propósito de convocar a reuniones de trabajo, animar a los que están trabajando para que continúen con ímpetu y festejar la faena terminada; en otros términos, hacer del trabajo, la cooperación y el cuidado de los cultivos una fiesta: “ahora de la *antara*, es pues aprendido de los antiguos viejos, es una alegría cuando hay una celebración” (Feliciana Gómez). Así, esta música es un componente más de un contexto de participación colectiva armonioso en el que también se encuentran el licor, la comida, las amistades y familiares y el trabajo: No [nos] sentimos cansados pues, los cuerpos se mueven; digamos, alegría, estamos bailando y conversando con las compañeras del baile” (Feliciana Gómez).

## Continuidad de la danza y la música tradicional

Anteriormente, en Colcamar existían tres comparsas de danzantes, cada una de ellas asociada a uno de los santos de la fiesta patronal. Hoy queda una, a cargo del único *tocador* tradicional vivo, personaje que convoca la formación de una agrupación de danza. Esta circunstancia proviene de la transformación de los contextos de producción y vida en sociedad que albergaban estas manifestaciones culturales y que permitían su difusión y, por tanto, la formación de nuevos músicos. Así, desde un punto de vista económico, la organización laboral

Jose Cuiपाल, Nieser Zuta  
y Emerson Grandes  
precediendo la procesión del  
señor de Gualamita, 2009



estructurada en función del intercambio de dinero creció en detrimento de códigos de reciprocidad como la *minga*, contexto de producción y celebración para la música de faena y específicamente para la antara.

Esta condición incide también en el sistema de mayordomías, que ha sido sustituido debido a una creciente demanda de pago por los servicios prestados y al alza de los precios de productos necesarios para las fiestas.

Los nuevos patrones de vida en sociedad ejercen sus propios efectos. Así, se ha abandonado la antigua obligación de bailar en las fiestas patronales desde los dieciocho años, como marca del paso a la adultez: “Antes los bailarines eran tres manadas. Había fiestas patronales [que] se hacían con mayordomos, una cantidad de danzas, tres grupos, tres manadas. Así era antes” (Dionisio Vargas Ramos).

La consecuencia es que los jóvenes no se integran a estas expresiones colectivas basadas en el flujo de conocimientos entre antiguas y nuevas generaciones. En otras palabras, sin el interés de los más jóvenes es muy posible que desaparezcan estas danzas y melodías.

Un tema relevante para la transmisión de la tradición a las nuevas generaciones es la participación en la fiesta patronal. Si bien los niños disfrutaban de la costumbre, la mayoría de los jóvenes (entre los 14 y 20 años) no reconoce la importancia de seguir conservando esta costumbre: “El [mayordomo de la fiesta] tiene sus hijos que bailan pues, pero cuando se hacen jovencitos ya no quieren” (Edith Ventura). Asimismo, la ausencia del interés de los jóvenes se manifiesta también como parte de la tensión entre tradición y modernidad. Desde el lado de los jóvenes se encuentran los siguientes argumentos: “Yo le decía a mi papá ‘bota esa *tinya*’. ‘Eso es mi diversión, con eso concurso en Lima’, así me decía. Daba vergüenza tocando esa *tinya*, flauta” (Edith Ventura). A su vez, los mayores cuestionan los cambios (ineludibles) que introducen los nuevos participantes. “Porque ellos ya no la tocan como la anterior, ya han dejado de más... ya no han enseñado como debe ser” (Feliciana Gómez Ramos).

Evidentemente, las redes de comunicación que facilitan el consumo cultural variado se suman a los factores que determinan la ausencia de la juventud en las celebraciones tradicionales y sus expresiones.

Finalmente, otro motor que afecta negativamente la continuidad de las danzas tradicionales es la incursión de diferentes denominaciones cristianas no católicas, como la evangélica. Las actividades proselitistas de



este grupo han creado rupturas en la propia localidad en tanto los comuneros que han abrazado esta nueva fe tienden a no participar en actividades comunales relacionadas con el culto católico —al que hasta hace poco pertenecían prácticamente toda la comunidad—.

No obstante la adversidad, existe un fuerte movimiento reivindicatorio de lo tradicional y de la identidad local que intenta continuar con las prácticas de música y danza tradicional:

Dicen que ese ídolo por las puras adoro. No es ídolo, es una representación de los antiguos. Es una costumbre del pueblo, no podemos decir que no se puede [celebrar]. Y cuando nos buscan [los mayordomos para bailar en las fiestas] es porque saben servir, atender la gente, saben las costumbres, por eso nos eligen. Y de negar no se puede, ningún sentido, así nos han acostumbrado a la reunión del pueblo, no podemos apañarla (Juan Ventura Flores).

Esta forma de pensar busca transmitir y fomentar las prácticas rituales católicas (que contextualizan las danzas y músicas tradicionales) y que se empieza a enseñar a los niños desde edades muy tempranas, particularmente a partir de los cuatro o cinco años: “Nosotros hemos seguido la tradición, las costumbres de nuestros antiguos padres. Nada se moderniza, todavía hay las danzas antiguas. Acá desde chiquititos empiezan” (Simón Grandes Zuta).

Esta cara de la moneda presenta un futuro un poco más lozano, en el que los jóvenes danzan y tocan:

Eso de extinguir no creo. Como le digo, hay muchachos, juventud, chibolos que están saliendo y les gusta. Yo tengo mi sobrino que también le gusta eso, y así cuántos hay, muchachos y chibolos todavía. No va a morir (Eustaquio Tauca Occ).

El profesor Rafael La Torre Loja, de Santo Tomás, enseña las danzas tradicionales en la escuela bajo el supuesto pedagógico de que estas permiten a los niños y jóvenes vivir mejores procesos de aprendizaje escolar. Gente como él, Simón Grandes, Eustaquio Tauca y los danzantes, músicos y testimoniantes que contribuyeron a construir la información vertida en este estudio han asumido la responsabilidad de conservar manifestaciones culturales inmateriales saturadas de información estética, histórica, religiosa y política.



Antolín Ventura, músico tradicional del pueblo de Cuemal.

# MÚSICA DE LUYA



*Marino Martínez Espinoza*

Las comunidades de San Cristóbal de Colcamar, Cuemal y Santo Tomás están unidas por distintos vínculos —históricos, geográficos, culturales— y poseen una riqueza musical<sup>17</sup> todavía no bien estudiada. Sin embargo los rasgos que distinguen a cada uno de estos distritos representan a cada uno en su propia identidad expresada en instrumentos, formas de canto, coplas, danzas y ritualidad.

La música que acompaña su calendario agrícola, ritual, festivo y religioso —que casi siempre se entrelaza en una sola unidad simbólica— es una manera de preservar y alimentar los vínculos entre la comunidad,

---

17 El empleo del término “música” resulta incompleto y restrictivo para el conjunto de expresiones sonoras que identifican a estos pueblos. La combinación de sonidos, danzas, ritualidad y teatralidad como manifestaciones de su ser histórico y colectivo están más próximos al concepto del *taki* prehispánico que a la visión occidental fragmentaria y taxonómica que se refiere a ellas bajo el concepto de *arte*. Sin embargo la naturaleza de este informe, que se propone dar noticias y comentarios sobre este complejo y vasto universo cultural, no puede prescindir de esta visión occidental. De hecho, la sola escritura de este informe es ya una manera de usar una herramienta llegada de Occidente para dar cuenta de sucesos sostenidos y alimentados por la memoria y la oralidad.

pero también una forma de relacionarse con los elementos de la naturaleza como el agua, los pájaros y otros animales. Sus danzas son representación de estos seres; los sonidos de sus flautas buscan imitar el canto de las aves; su vestimenta es una representación de ellas; y en el ser que los anima está la valoración de estos elementos como dadores de vida. Se canta, se toca y se danza para mantener la vida en movimiento a través de formas heredadas que muy probablemente ya cultivaban en tiempos prehispánicos los hombres y mujeres del reino del Chinchaysuyu, al que pertenecían.

## Instrumentos de las tres comunidades

### *Shakapas*

Son un conjunto de semillas de tipo sonajero que van cosidas a unas polainas (rectángulo de cuero o paño que se sujeta firmemente, mediante cuerdas, a las pantorrillas de los danzantes). Se coloca un juego de estas *shakapas* en cada pantorrilla. En algunos lugares las semillas más grandes son agrupadas y con ellas se confecciona un juego de *shakapas* llamadas *macho*, que son las que tienen un sonido grave respecto de las más pequeñas, que producen un sonido más brillante y se llaman *hembras*. Las primeras van atadas a la pantorrilla derecha y estas a la izquierda.

Estas semillas se las hace sonar sacudiéndolas con movimientos de las piernas, los pies y el cuerpo en general. En los diferentes registros de campo de Cuemal, Colcamar y Santo Tomás se hace evidente su uso para reforzar el sentido rítmico, repitiendo casi el mismo patrón de la caja aunque, como veremos más adelante, por momentos difiere de ella y complementa un sentido rítmico. Desde la perspectiva del uso sonoro, es un instrumento tan importante como las flautas, cajas o *tinyas* y *pututos* en las danzas en que se emplea.

Es interesante notar que estos dos sonidos percutidos —graves y agudos— son producidos deliberadamente y coinciden con los acentos melódicos de las flautas, el ritmo de la caja y los momentos de cada tonada.

El desempeño de los bailarines no radica solamente en producir y desarrollar formas coreográficas sino además en sostener rítmicamente las danzas, cuan extensas estas puedan ser, lo que resulta en un gran



*Shakapas* de un danzante de Santo Tomás, 2009

despliegue de resistencia física y coordinación musical. El cansancio que produce percudir rítmicamente las *shakapas* durante largos minutos hace que el pulso pueda alterarse y desordenarse. Sin embargo, todos los bailarines, incluyendo los niños, se esfuerzan por mantenerlo y si alguno flaquea momentáneamente, es el colectivo el que lleva el peso de la regularidad.

Las *shakapas* son semillas extraídas de la región amazónica y son conocidas con ese nombre y con el de *maichiles* en otras regiones como La Libertad, el de *shacshas* en Áncash. También son usadas de manera similar en la danza del mismo nombre en el Callejón de Huaylas.

Esta semilla actualmente es vendida por kilos en los mercados populares y su origen es una planta llamada *maichill* (*Thevetia nerifolia*).<sup>18</sup> Para lograr obtener sonidos diferenciados entre agudos y graves o hembras y machos, se les clasifica por su tamaño, siendo las hembras las más pequeñas y de sonoridad aguda, como hemos señalado. En base a esta selección se confeccionan dos tipos de *shakapas*.<sup>19</sup>

En la producción del sonido de la *shakapa*, sin embargo, inciden otros factores como el tipo de movimiento de los danzantes y la fuerza del impacto de sus pies contra el suelo, pudiendo producir sonoridades secas, cortantes, y otras de vibración más prolongada.

El volumen sonoro de los instrumentos que acompañan a las danzas es lo bastante poderoso como para abarcar todo el ámbito espacial donde los danzantes ejecutan sus pasos y coreografía, y debido al número de danzantes —cada uno lleva un par de polainas de *shakapas* atadas a sus pantorrillas— se establece un

---

18 Se le conoce también como *Cascabela peruviانا* o *Thevetia peruviانا* y sería una planta originaria del Perú, cuyo uso se ha extendido a otras regiones tropicales del mundo. Tiene diversos usos medicinales.

19 Dionisio Vargas Ramos comenta: “[...]el material que tenemos nosotros amarrado, se llama *shakapa*, pero eso se compra de Rioja, una pepita es. Esa pepita se le cocina, y después de que se le cocina, se le *huequea*; después de *huequearla* se le corta con un serruchito así, tajadito para que entre el hilo. Entonces esa pepita se amarra ahí, con un aparatito que se llama *chakicha*, como un sobrecito [...]”. Preguntado sobre si sus sonidos son distintos, dice: “¡Igualitos son, sí. Igualito suena”.

equilibrio acústico con los demás instrumentos a los que acompaña, que pueden ser flautas, *antaras*, cajas, canto, *macho* y *churo* sonando juntos o en diferentes combinaciones instrumentales.

Desde el punto de vista de nuestros comentarios, sería difícil clasificar irreductiblemente a los pobladores que tocan *shakapas* en el rubro de los músicos o en el de los danzantes. Esta complejidad es una evidencia de la integración de elementos sonoros y coreográficos en categorías no muy frecuentes en occidente. Sin embargo para los propios pobladores, desde el punto de vista conceptual, los portadores de *shakapas* son danzantes, sin ambigüedad.

Sobre la manera de preparar las semillas para su uso como instrumento sonoro, el investigador Arturo Jiménez Borja (2009: 79) escribe lo siguiente:

El maichill [...] es un arbusto de flores amarillas cuyo fruto, especie de drupa, encierra una nuez y cuatro semillas. Es planta silvestre que prospera en clima cálido y húmedo. El valle de Condebamba, entre otros, es considerado como uno de los mejores para la vida de este arbusto. Para hacer útil al maichill se comienza por secar los frutos; así la parte carnosa marchita y muere. Ponen luego a tostar las nueces, utilizan para esto un recipiente de barro cocido en el cual vierten un poco de aceite. Las nueces adquieren, poco a poco, un hermoso color dorado viejo, aumentan consistencia y ganan brillo; mas aún no suenan. Acto seguido se sacan las semillas con una lezna o clavo caliente. Una vez vacías suenan agradablemente al entrechocar. Cada nuez semeja una campanita chata sin badajo, tiene aproximadamente dos centímetros de alto y dos y medio centímetros en su base.

El uso de estas semillas como instrumentos musicales es de antigua data. Ya en la época colonial temprana el Padre Bernabé Cobo señalaba sobre este instrumento:

Los Incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frisoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, llamábanse estos cascabeles *Zacapa* (Jiménez 2009: 69).

La extensión de uso de las *shakapas* es muy amplia y aparece en diversos registros etnográficos de distintas épocas, como en vasos globulares mochicas, acuarelas de Martínez Compañón y danzas como *chunchos* de Cajamarca y *shacshas* de Áncash, entre otras.





José Santos Malqui Pingus,  
flautista de Colcamar, y la cantora  
Teresa de Jesús Alva Pingus

### Flauta y *tinya*

Ambos instrumentos son tocados juntos por un solo músico. El flautista-tinyero ejecuta la flauta con su mano izquierda y lleva colgado de ese mismo brazo una caja o *tinya* de medidas y hechura variables según el distrito de su manufactura. Con la mano derecha golpea con una baqueta acolchada sobre la superficie de la *tinya*, que es elaborada con cuero de animales, como el venado, y puesta a punto con un sistema de soguillas tensoras.

Los dos parches de la *tinya* están separados por una caja de resonancia de forma cilíndrica construida de corteza de árbol. Los parches están cosidos a una varilla circular de madera flexible que tiene el diámetro ligeramente mayor al de la caja de resonancia; a su vez cada uno de estos parches va ajustado a la caja mediante un sistema de soguillas en forma de V o Y que permite tensar la superficie de los parches hasta dar la sonoridad requerida.

La *tinya* produce una sola altura sonora, y su sonido varía solamente según la intensidad de los golpes y la organización de los acentos. En las transcripciones musicales que hemos realizado, señalamos el uso de diversos indicadores de volumen como mf, p, mp, etc. para aproximarnos a la forma cómo los acentos caracterizan cada tonada o compás.<sup>20</sup> Según muestran los registros obtenidos en el campo, los diferentes patrones rítmicos empleados y el espíritu que anima las mudanzas musicales están marcados por la *tinya*, cuya ejecución puede prolongarse durante varias decenas de minutos. Es necesario comprender esta característica también como un reto de esfuerzo físico y concentración mental para no acelerar o ralentar su ejecución pues está unido a la *performance* de los danzantes y debe marchar junto a ellos manteniendo orden y regularidad musicales.

El uso de una sola baqueta para tañer la *tinya* es un testimonio de su antigüedad, y dicho uso está asociado al binomio flauta-*tinya* ejecutado por un solo instrumentista. Es probable que la independización de un instrumentista para cada instrumento (un flautista y un *tinyero*) haya permitido la introducción de nuevas figuras rítmicas a partir de la posibilidad de batir a dos baquetas, como se aprecia en otras

---

20 La palabra compás en el habla cotidiana de músicos y danzantes de estas comunidades no tiene el mismo sentido que en la música occidental. Ellos lo emplean como sinónimo de tonada.

regiones y tal como era el estilo que los españoles trajeron al Nuevo Mundo. Es interesante notar que la aparente limitación de tener un solo músico para ejecutar dos instrumentos de estas características de modo simultáneo ha debido influir directamente en la construcción de flautas con una cantidad de agujeros factibles de ser cubiertos por los dedos y con ello se ha debido favorecer el uso de ciertas escalas musicales en vez de otras.

Desde la más remota antigüedad los tambores peruanos han sido tocados con una sola baqueta. La cerámica preinca, los *keros* (vasos de ceremonia inca) y el testimonio de los cronistas dan fe de ello: “Tócanlos con un solo palo”, escribe el P. Cobo (Jiménez 2009: 85). Esta costumbre indígena ha perdurado hasta nuestros días, entremezclada a la manera hispana de batir los parches con dos baquetas.

Es pertinente también formularse la pregunta inversa, es decir la forma cómo las culturas han fabricado sus diversos instrumentos a partir de su predilección por ciertas escalas de diverso orden interválico y esta predilección ha ordenado las técnicas en su construcción y temperación. Podemos hacer un símil con la inquietud que plantea la biología sobre si la necesidad creó al órgano o viceversa. Es decir, si las flautas por el hecho de tener que ser tocadas con una sola mano restringieron las escalas a ciertos patrones o si es que estos patrones fueron la base y la identidad sonora sobre la cual se construyeron las flautas.

Las *tinyas* de Cuemal nos han parecido elaboradas con mayor esmero que las de Colcamar, que lucen una elaboración acaso más rústica. Estos instrumentos llevan en algunos casos un resonador que consiste en una cuerda atada de forma diametral al parche opuesto al que se golpea con la baqueta. La cuerda lleva generalmente una espina o un palito de madera amarrado de tal forma que con los golpes en el parche opuesto, vibra y prolonga ligeramente su sonido, a la vez que le da un color distinto.

#### *Churo, pututo o caracol*

Este instrumento es de uso muy antiguo en el Perú y aparece vinculado a ocasiones religiosas y festivas. Los caracoles, llamados *churos* en esta región, se denominaban *waylla kepa* en tiempo de los Incas. Los hallazgos arqueológicos de otras culturas en México, América Central y las Antillas muestran evidencias de su uso extendido en varias regiones de la América precolombina.



Pedro Grandes Gupioc, músico de Colcamar, tocando el *churo*.

En el libro *La música de los Incas y sus supervivencias*, publicado por primera vez en París en 1925, se anota lo siguiente:

La trompeta, la *bocina* de los españoles, se llama hoy en día, como antes en quechua, *kepa* o *pututo*, siendo esta última denominación una onomatopeya. Según el uso y las dimensiones del instrumento se distinguían: la *anka-kepa*, trompeta grande, y la *wayla-kepa*, trompeta para señales. Los collas la denominaban *chula*, los ecuatorianos *churu* (D'Harcourt 1990: 28).

El nombre de *churu* o *churo* es el que prevalece hasta la actualidad en esta región de la provincia de Luya. El tipo observado en Cuemal corresponde al denominado *estrombo*. El instrumentista del *churo* acompaña al flautista-*tinyero*, que alternadamente toca además la *antara* —como describiremos más adelante— y lo ejecuta en momentos señalados de la música y la danza. En algunos casos el *churo* produce dos sonidos: uno largo que se repite tres o cuatro veces, y otros cortos seguidos de un segundo sonido también breve a intervalo de una quinta.

La denominación *churu* es referida por Arturo Jiménez Borja (2009: 70) como un tipo de cascabeles y se apoya para ello en una cita del cronista Bernabé Cobo, cuya descripción somera no lo vincula claramente, desde nuestro entendimiento, a un tipo de instrumento de percusión:

Conchas de menor tamaño también eran apreciadas. El P. Cobo escribe de cierto género de cascabeles: 'Los más comunes eran los que llaman Churu los cuales eran de caracoles del mar larguillos y de varios colores.

De cualquier manera, esta mención es indicativa de la antigüedad de su uso y no quedan dudas de que se trata de caracoles marinos, ya sea para ser usados como sartales de conchas percutivas, las más pequeñas, o como un tipo de trompeta, las de mayor tamaño.

La emisión se produce por la insuflación de aire en el extremo cerrado de la caracola, ejerciendo presión con los labios de la misma manera que se ejecuta una corneta o trompeta de cualquier índole. En algunos casos, ha sido adaptada una embocadura fabricada de brea que permite una mejor adaptación de los labios del ejecutante, que recibe el nombre de *churero*.

Su presencia en Luya es un tema sobre el que será necesario profundizar. Es posible que se trate de antiguos instrumentos heredados de tiempos remotos, cuyo uso se ha mantenido a lo largo de los siglos.

Una referencia importante sobre su origen en esta parte de América nos la brinda Arturo Jiménez Borja (2009: 70):

El mundo de los animales ofreció el strombus, el gran caracol marino, que desde la época preinca hasta nuestros días no silencia su clamor poderoso. El hábitat de este molusco está situado al norte del Istmo de Panamá. Hasta allí viajaban balsas peruanas cargadas de oro, ropa, cerámica, etc. y regresaban portando esmeraldas, perlas y grandes caracoles marinos. Eran estos el strombus, utilizado como instrumento de música, y el spondylus, hermoso caracol de color rosado, muy vinculado con el ritual indígena. Este ritual debió ser muy antiguo, pues todas las culturas peruanas, desde la más remota hasta la postrera, se encuentran asociadas a estos grandes caracoles marinos.

#### *Antara, andara o sarta y macho*

La *antara* es un aerófono que tiene diversas características, incluso en las regiones del norte del país donde su uso es muy extendido. Así, hemos conocido un gran número de ellas con diferente longitud en sus cañas, diámetros variados y colores sonoros distintos según los materiales y el tipo de fabricación, pero generalmente de un perfil pentáfono.

Las *antaras* de Luya, a juzgar por su afinación y la manera como se tocan junto a otros instrumentos como los aquí descritos, son herencia de antiguas escalas que se han preservado en el oído de las gentes desde tiempos muy remotos. El hallazgo en recintos funerarios de estos instrumentos y su comparación con los construidos recientemente nos permitiría establecer con certeza si han mantenido a lo largo de los siglos las escalas que hoy producen o si han sido modificadas por criterios de afinación occidentales, ganadas por la tendencia a temperarlas para “facilitar” o compatibilizar su uso con instrumentos como la guitarra y el acordeón, muy queridos en esta zona.<sup>21</sup>

---

21 A la entrega de este informe no se había podido analizar aún una *antara* hexafónica de uso en la comunidad de Colcamar.



Nicolás Zabas Pérez Tafur, músico tradicional de Santo Tomás



Gavino Sánchez Ramos, machero de Santo Tomás



La *antara* es un conjunto de cañas de carrizo organizadas por su longitud –de mayor a menor– atadas con una soguilla de manera similar que una balsa de bambú. La longitud determina la altura de cada tubo y por consiguiente la configuración de ciertas escalas. El número de cañas puede ser de 5 o 6, y a diferencia del *siku* altiplánico que es ejecutado por decenas o hasta cientos de músicos-bailarines, esta es tocada por un solo músico que también tañe la *tinya*. Mientras el sonido del *siku* altiplánico es coral y semeja al silbido de los vientos de esta alta región, aquí el sonido es más bien cortante y agudo, impelido por un soplo enérgico que proyecta con gran sonoridad los armónicos más altos de las cañas.

Si el *sikuri* altiplánico dialoga musicalmente con su par, aquí el diálogo se teje con el *machero*, tocador del *macho*, que es una caña también de carrizo de un solo tubo sin más agujeros que el del soplo. Su longitud es de 30 o 35 cm aproximadamente y es tocado de modo simultáneo con la *tinya* por un solo instrumentista. Al ejecutante de la *andara* le llaman *andaristo* (de *antara*, *antaristo*).

De esta suerte resultan dos *tinyeros*, uno de los cuales toca al mismo tiempo la *antara*, y otro que toca el *macho*. Ambos, *antara* y *macho* dialogan; este hace una especie de *ostinato* y aquel contesta en claro contrapunto rítmico moviéndose a lo largo de su escala.

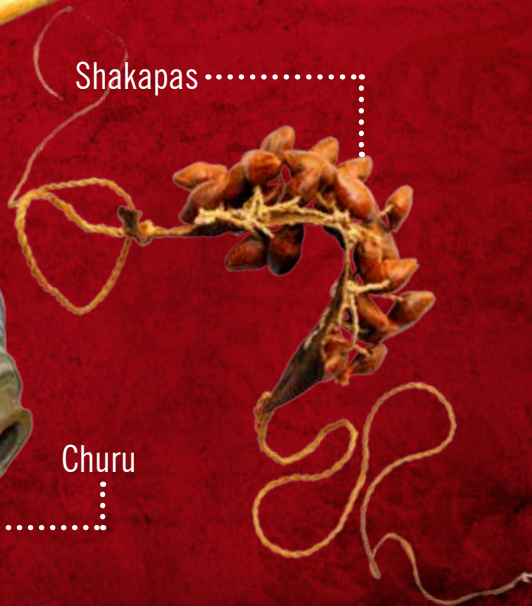
Hemos visto cómo dialogan el *macho* y la *antara*; hemos observado también que la *antara* puede ir acompañada de *tinya*, sin *macho*, pero no hemos visto que el *macho* se toque solo o con *tinya*. Y es que su función es establecer un diálogo musical que necesita de otro instrumento para producirse pues su único sonido no tiene variedad suficiente, al parecer, como para “monologar”, a diferencia de su compañera la *antara*. El *macho* pregunta o inquieta con su único sonido; esto inicia un diálogo donde la *antara* va contando una historia guiada por un sola pregunta: el único sonido que es capaz de emitir el *macho*.



Macho



Shakapas



Churu



Flauta



Tinya





Juan Gómez Malqui, músico tradicional de Colcamar, 2009

## Música de danza de Colcamar

### Entrada

Este momento de la celebración religiosa es ejecutada por un solo instrumentista que toca la flauta y la caja simultáneamente. Como se ha descrito anteriormente, el músico lleva colgada la *tinya* o caja de la muñeca de su brazo izquierdo mientras con el derecho golpea sobre el parche. La digitación sobre la flauta de tres agujeros, ubicados en el extremo distal, se hace con la mano izquierda.

La particularidad más notable de esta entrada es la relación aparentemente inconexa entre el patrón rítmico de la *tinya*, que es de dos corcheas, la primera ligeramente acentuada, y una melodía de características predominantemente pentafónicas con una estructura rítmica que parece flotar libremente sobre lo que ejecuta la *tinya*. Los acentos melódicos no guardan, salvo determinados momentos, aparente empatía o unidad con el pulso de la *tinya*, produciendo la percepción de que se trata de dos discursos sonoros diferentes e inconexos entre sí. Esta notable característica exige al instrumentista una marcada independencia entre un instrumento y el otro.

La escala base es la siguiente:



y correspondería a la escala pentatónica de si menor.

Sin embargo, esta escala cambia en cierto momento del discurso sonoro a la siguiente:

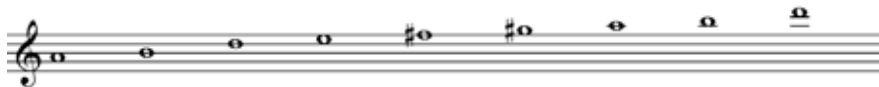


que corresponde a la escala de mi mayor. En observación a esto, es posible concluir que se trata de una melodía bimodal, representada por la escala menor pentafónica y la mayor natural:



También puede concluirse que se trata de una escala hexatónica.

La tesitura o ámbito sonoro abarca las siguientes alturas:

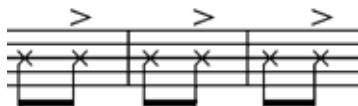


Por su parte, la base rítmica de la caja puede variar según los siguientes patrones:

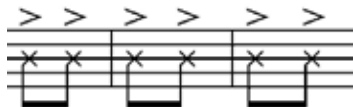
a) Acentuando la primera corchea:



b) Acentuando la segunda corchea:



c) Acentuando ambas corcheas:



El tempo de su ejecución es de 86.89 bpm<sup>22</sup>.

## Shuka

En el siguiente fragmento tomado del registro de la danza llamada *shuka* resaltamos la ornamentación de la flauta con mordentes, apoyaturas y ligaduras de expresión que otorgan una característica acaso más plástica y ligera que la música que se toca con *andara* y *macho*, por la propia naturaleza del instrumento.

<sup>22</sup> Consignamos esta medida en bpm (*beats* por minuto), donde la unidad de medición sería una negra y ha sido realizada valiéndonos de una herramienta del programa *Logic Pro*.

El indicador de compás de 3/8 llevado a dos parece aludir a los saltos de un gallinazo. Esa sensación se proyecta mejor con el ingreso de las *shakapas* en tiempo fuerte al inicio de cada compás.

Lo interesante es el discurso melódico de la flauta, asentado aproximadamente en la siguiente escala:<sup>23</sup>



Es una escala cuya característica más notable es que tiene un tercer grado indefinido entre un intervalo mayor y/o uno menor (re sostenido y/o re natural, respectivamente), lo que le confiere una característica sonora especial inexistente en occidente. En ciertos pasajes tiende a sonar mayor y en otros menor.

En el fragmento que transcribimos destacan dos partes, la primera que va desde el inicio de la flauta hasta el compás N° 67 —que llamaremos Parte A— y la segunda, desde el compás N° 72 hasta el final del fragmento transcrito, que llamaremos Parte B.

Durante todo este segmento se mantiene constante la base rítmica de la caja y las *shakapas*, mientras la flauta dibuja una melodía con antecedente y consecuente que reposa en diversos centros tonales que pueden ser si, do sostenido, sol sostenido, fa sostenido mi natural. Así, existen varios “centros tonales” o notas de reposo variables en un discurso musical relativamente breve.

<sup>23</sup> No hemos realizado todavía la medición electrónica de las frecuencias correspondientes a cada nota, por lo que los valores son aproximados.



# Shuka

(fragmento)  
Colcamar

101

(♩ = c. 120)

Vivaz

*f*

Flauta\*

Caja

Shakapas

10

Flauta

Caja

Shakapas

*f*

19

Flauta

Caja

Shakapas

\* Suena una octava más aguda, como el piccolo.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Flauta (Flute), Caja (Cajon), and Shakapas (Shakapas).

**System 1 (Measures 29-38):**  
The Flauta part begins at measure 29 with a melodic line in G major. The Caja and Shakapas parts provide a steady rhythmic accompaniment with a consistent pattern of slashes in each measure.

**System 2 (Measures 39-48):**  
The Flauta part continues at measure 39, featuring a melodic line with some rests and trills. The Caja and Shakapas parts continue their rhythmic accompaniment.

**System 3 (Measures 49-58):**  
The Flauta part concludes at measure 58 with a melodic line that ends with a double bar line and a repeat sign. The Caja and Shakapas parts also conclude at measure 58 with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Flauta (Flute), Caja (Drum), and Shakapas (Clay pot).

**System 1 (Measures 57-66):**  
The Flauta part begins at measure 57 with a melodic line in G major. The Caja and Shakapas parts consist of a steady rhythmic pattern of slashes ( / ) in every measure.

**System 2 (Measures 67-76):**  
The Flauta part has a rest for the first four measures (67-70), then enters at measure 71 with a melodic line marked *ff* (fortissimo). The Caja and Shakapas parts continue with the same rhythmic pattern.

**System 3 (Measures 76-85):**  
The Flauta part begins at measure 76 with a melodic line. The Caja and Shakapas parts continue with the same rhythmic pattern.

Musical score for the piece "Shuka", measures 87 to 109. The score is arranged in three systems, each featuring three staves: Flauta (Flute), Caja (Caja), and Shakapas (Shakapas).

**System 1 (Measures 87-96):**

- Flauta:** Measures 87-96. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps and naturals).
- Caja:** Measures 87-96. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure, indicating a consistent rhythmic pattern.
- Shakapas:** Measures 87-96. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure, indicating a consistent rhythmic pattern.

**System 2 (Measures 97-106):**

- Flauta:** Measures 97-106. The melody continues with eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes.
- Caja:** Measures 97-106. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure.
- Shakapas:** Measures 97-106. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure.

**System 3 (Measures 107-109):**

- Flauta:** Measures 107-109. The melody concludes with eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes and a final flourish.
- Caja:** Measures 107-109. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure.
- Shakapas:** Measures 107-109. The rhythm is represented by a series of slashes ( / ) in each measure.

# Loro

Colcamar

(♩ = c. 85)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a Flauta part with a melodic line in G minor, marked with accents and slurs, and a steady Caja rhythm. The second system (measures 7-12) shows the Flauta playing a more complex melodic phrase with slurs and accents, while the Caja part has rests indicated by slashes. The third system (measures 13-18) continues the Flauta melody with various ornaments and slurs, and the Caja part also has rests indicated by slashes. The Shakapas part remains silent throughout the piece.

Flauta\*

Caja

Shakapas

Flauta

Caja

Shakapas

Flauta

Caja

Shakapas

\* Suena una octava más aguda, como el piccolo.

Musical score for Flauta, Caja, and Shakapas, measures 20-34. The score is divided into three systems, each containing three staves: Flauta (top), Caja (middle), and Shakapas (bottom). The Flauta part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Caja and Shakapas parts are written in a simplified notation with a double bar line and a slash, indicating rhythmic patterns. The Flauta part includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Measures 20-26:

- Flauta: Measures 20-26. Includes slurs, accents, and a triplet in measure 25.
- Caja: Measures 20-26. Rhythmic notation with slashes.
- Shakapas: Measures 20-26. Rhythmic notation with slashes.

Measures 27-33:

- Flauta: Measures 27-33. Includes slurs, accents, and a triplet in measure 33.
- Caja: Measures 27-33. Rhythmic notation with slashes.
- Shakapas: Measures 27-33. Rhythmic notation with slashes.

Measures 34-40:

- Flauta: Measures 34-40. Includes slurs, accents, and a triplet in measure 39.
- Caja: Measures 34-40. Rhythmic notation with slashes.
- Shakapas: Measures 34-40. Rhythmic notation with slashes.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Flauta (Flute), Caja (Cajon), and Shakapas (Shakapas).

**System 1 (Measures 43-49):**  
The Flauta part begins at measure 43 with a melodic line in G major. It features eighth and sixteenth notes, including triplets and grace notes. The Caja and Shakapas parts consist of rhythmic slashes, indicating percussive patterns.

**System 2 (Measures 47-53):**  
The Flauta part continues with a more complex melodic line, including triplets and grace notes. The Caja and Shakapas parts continue with rhythmic slashes.

**System 3 (Measures 51-57):**  
The Flauta part starts at measure 51 with the instruction "To Coda" above the staff. It includes a repeat sign with "[x 4]" below it. The Flauta part concludes with a melodic phrase in 3/4 time. The Caja and Shakapas parts also conclude with rhythmic slashes.



Catalino Gomez Buelot, machero de Colcamar



## Música de faena de San Cristóbal de Colcamar

### Entrada

Esta tonada es ejecutada por dos músicos, *tinyeros* ambos, uno *antaristo*, como se denomina aquí al tañedor de *antara*, y el otro tocador de *macho* o *machero*.

Las dos *tinyas* ejecutan un mismo patrón que fluctúa entre estas bases, ambas en indicador de 3/8:

Variante a):

Tinyas

*f*      *mf*      *sim.*

Variante b):

Tinyas

*f*      *pp* *mf*      *f*      *pp* *mf*

Ambas variantes se intercalan permanentemente al gusto de los ejecutantes; uno u otro pueden hacer la primera en cualquier momento, pues la semicorchea de la variante b funciona como un refuerzo sutil de la rítmica que completa con una semicorchea el silencio de corchea de la variante a. El resultado auditivo en ambos casos es prácticamente el mismo.

Entre tanto, el *ostinato* del *macho*, es el siguiente:



# Música de faena

(fragmento)

Colcamar

111

[BPM: 129.2378]

Antara *mf*

Macho

Tinyas *f pp mf f pp mf f mf sim.*

This system of music consists of three staves: Antara (treble clef), Macho (treble clef), and Tinyas (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music begins with a tempo marking of [BPM: 129.2378] and a rehearsal mark '1' with a 'c. 66' annotation. The Antara staff has a melodic line starting in the fourth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Macho staff is mostly silent, with some notes in the final measure. The Tinyas staff provides a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *f* to *pp* and *mf*, ending with a *sim.* (sforzando) marking.

Antara *ff*

Macho

Tinyas *f mf sim.*

This system continues the piece with three staves. The Antara staff features a more active melodic line starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Macho staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Tinyas staff continues its rhythmic role with dynamics of *f*, *mf*, and *sim.* A rehearsal mark '5' is placed at the beginning of the system.

Antara

Macho

Tinyas

The final system shows the Antara staff with a melodic line, the Macho staff with a rhythmic accompaniment, and the Tinyas staff with a consistent rhythmic pattern. A rehearsal mark '10' is located at the start of the system.

The image displays two systems of musical notation for three instruments: Antara, Macho, and Tinyas. The top system is marked with a double bar line and the number 13, and the bottom system is marked with a double bar line and the number 18. Each system consists of three staves. The Antara staff uses a treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The Macho staff also uses a treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Tinyas staff uses a bass clef and shows a simple rhythmic accompaniment. The notation is in black ink on a white background.

El intervalo de tercera menor de la *antara*, entre sol sostenido y si, no es exacto en términos de la escala temperada occidental. Comparando con la afinación de un piano en la a 440 Hz, la nota si se encuentra ligeramente por debajo de su temperación convencional. Del mismo modo el *macho* no produce exactamente el si bemol sino algunos cents por encima. Estas características son muy importantes para establecer la hipótesis de que estas escalas serían propias del lugar, aún sin “contaminación” de la escala de 12 semitonos de occidente y casi con seguridad herederas de formas sonoras muy antiguas en esta región.



## Ejemplo b)

Aquí la variedad rítmica entre ambos instrumentos se enriquece aún más con la síncopa que produce la *antara* entre el primer tiempo y el segundo, en tanto el *macho* varía su patrón rítmico con mayor movimiento por subdivisión:

Musical score for Antara and Macho, measures 13-17. The score is in 2/4 time. The Antara part (top staff) features a melodic line with syncopation, starting with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4 and B4, and a quarter rest. The Macho part (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes on G4 and A4.

La riqueza rítmica es explotada también en el diálogo entre *macho* y *tinyas*, tal como se grafica a continuación:

## Ejemplo a)

Musical score for Macho and Tinya. The Macho part (top staff) is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes on G4 and A4. The Tinya part (bottom staff) is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes on G4 and A4.



# Baile criollo

(Fragmento)

Colcamar

$\text{♩} = c. 98$

Antara

Macho

Tinya

*f*

*simile*

*f p mf f*

8

Antara

Macho

Tinya

13

Antara

Macho

Tinya



Estos ejemplos nos revelan que la riqueza de esta forma de música radica más en lo rítmico que en lo armónico o melódico. Aunque estos conceptos propios de la música occidental resultan insuficientes para explicar las características sonoras de los pasajes que transcribimos, nos permiten sin embargo entender otros fenómenos poco estudiados como los diálogos rítmicos en estos pueblos.

Siendo que estas culturas pertenecen hace por lo menos cinco siglos a la región de los Chinchaisuyo, nos llama la atención la relación que pudiera establecerse entre el *macho* y otro instrumento –aparentemente en desuso en esta región– llamado *uauco* o *juju*, que aparece en una de las láminas de Guamán Poma, y que consistía en un cráneo de cérvido que era tañido por la región occipital y que producía también un solo sonido.

Aunque no tenemos referencias sobre el uso del *uauco* en estas comunidades de la región Amazonas, es posible relacionarlas y suponer una línea de continuidad en la manera en que ambos instrumentos eran tocados.

Al respecto señala Jiménez Borja (2009:71) lo siguiente:

Tenían en la antigüedad otro género de instrumento músico que el P. Cobo describe de la siguiente manera: “el son hacen con una cabeza de venado seca con sus cuernos que les sirve de flauta”. Una lámina de Guamán Poma titulada “Fiesta de los Chinchaisuyo vavco taqui vacon” muestra varias mujeres cantando y tocando tamborines mientras dos hombres danzan y soplan en unas cabezas de ciervo. Los danzantes visten libreas de baile. Rodéales la cabeza unas diademas de plumas a modo de alza-cuellos, al brazo una manta terciada para tener libertad en los movimientos y bajo las rodillas largos rapacejos. El baile debió ser simple, pues los ejecutantes tañen y bailan al mismo tiempo. Uno de ellos erguido y el otro inclinado. Las mujeres les cierran el paso y los hombres parecen acometerlas con los cuernos de los ciervos. “La fiesta de los Chinchaisuyo se llama uaucu” escribe Guamán Poma. La palabra “uauco” es sin duda onomatopeya tomada del sonido que emiten las cabezas. Según el P. Arriaga, el instrumento mismo se llamaba así, pues escribe: “unas cabezas de venado que llaman guacu”. El uso de estas cabezas de venado sobrevive en las

# FIESTA DE LOS CHINCHAI SUIVO VAVCO TAQVNA CON



*Fiesta de los Chinchaisuyo vavco taqui  
vacon. Guamán Poma de Ayala.*

jalcas de Chadin, Chota, Cajamarca. Los indígenas las llaman simplemente “venado”. Soplando por el agujero occipital del calvario emiten un sonido apagado que recuerda un mugido. Estiman que atrae a los venados.

Es conveniente señalar aquí que la melodía producida por la *antara* tiene elementos en común con la de las cumbias amazónicas<sup>24</sup>, tanto por los patrones rítmicos característicos, cuanto por las notas de su escala, que aunque no llevan el quinto grado, se asemejan notablemente a una escala pentafónica común.

Será conveniente profundizar sobre la antigüedad de estas formas sonoras para establecer si en algún momento las escalas originarias —si acaso no fueran estas— se adaptaron a los patrones de la cumbia amazónica o si es que, por el contrario, estas estructuras rítmicas y escalas musicales derivaron en aquella.

---

24 La cumbia amazónica es una síntesis de diversas formas musicales de América del Sur, entre las que se encuentran en primer orden el porro colombiano, y es heredera de aires musicales de la región Caribe de Colombia y formas de la música pentafónica indígena. Resultaría interesante investigar desde el punto de vista de las músicas nativas la síncopa, el contratiempo y el sentido dialogante del ritmo, pues se suele analizar estos patrones a partir de un único origen: las formas traídas por los esclavos africanos durante la Colonia.



Eulalio Chumbe, músico tradicional de Cuemal

## Música de las danzas de Cuemal

### Coplas

En este registro participan dos instrumentistas, uno que toca la *antara* y flauta, intercaladamente, además de la *tinya* en la modalidad ya descrita anteriormente, además de un *churero*. Los que cantan las coplas son los danzantes. Participan además tres de ellos tocando la *shakapa* en la modalidad señalada. Es importante, desde la perspectiva de este estudio, la vinculación de los danzantes con los músicos, pues las *shakapas* son parte fundamental en la estructura sonora y durante la ejecución de la música-danza. El hecho de que los danzantes canten las coplas reafirma la profunda vinculación entre música y danza.

El canto interviene dentro del desarrollo de la música produciendo una escala tetrafónica que tiene como fundamento el mismo sonido del *churo*. Dicho de otra manera, la nota sobre la que se asienta el canto es el sonido del *churo*, pues la flauta recorre otras notas de la escala que no están en apariencia vinculadas.

El *churo* produce un tono único que es:



Este sonido no es temperado en la frecuencia occidental de mi bemol 3 correspondiente a 311 127 Hz y tampoco tiene la altura de la nota mi 3 de 329 628 Hz sino más bien es un sonido intermedio.

La escala del canto es:



teniendo como nota principal re sostenido. Adorna el final de su copla con un *glisando* que remata con un sonido a manera de guapeo.

La escala de la flauta es la siguiente:



teniendo como nota principal fa sostenido. Esto crea la sensación de dos centros tonales no relacionados superpuestos uno al otro a un intervalo de una tercera menor.

La *tinya* ejecuta el siguiente patrón rítmico:



acentuando ligeramente la primera corchea de cada grupo.

La flauta se ejecuta produciendo sonidos atacados en las corcheas o apoyaturas, y trémolos en las notas largas. La potencia en la emisión del sonido determina la producción de armónicos que dificultan el trabajo de transcripción. Es muy importante por ello revisar el instrumento directamente para establecer qué serie armónica produce cada nota y de qué manera la combinación de la emisión del aire sumada a la articulación de los dedos produce el estilo que caracteriza a estas flautas.

Como hemos señalado al inicio, es fundamental la relación entre la representación de distintas aves como el *chuquiaj*, el *shuka*, el *yuto* y el *waychocito* en las danzas de Cuemal, San Cristóbal de Colcamar y Santo Tomás y los sonidos que producen estas flautas. Es posible que el tamaño de ellas —de una tésitura similar al *piccolo* occidental— y sus técnicas de ejecución estén inspiradas en estas aves.<sup>25</sup> Resulta importante mencionar la manera cómo estas comunidades se apropian de un elemento de la naturaleza animal y lo recrean según sus propias necesidades estéticas y de cosmovisión.

---

25 Lo que no deja dudas es que las flautas fueron creadas a partir del canto de las aves, como lo relata Antolín Ventura Reap: “[...] la danza que ha salido más aquí es el *chuquiaj*. Esta danza que antes los antepasados inventaron pues, al silbo, al canto del animalito del *chuquiaj*. De ahí ya alguien tuvo la curiosidad de imitarlo y como ya uno es músico, como yo que conozco.... Y la flauta representa el canto, el silbo del *chuquiaj*, y los danzantes representan que se baña el *chuquiaj*. Por que así se baña, lo representan en un cantarito que se baña. Tuvimos una época de calor tremenda, cinco, seis meses que no llovía, pero por a o b anuncia el *chuquiaj*, vieras en las quebraditas cómo se bañan. Eso es anuncio de lluvia, a la semana llueve”.

## Coplas

Cuemal

$\text{♩} = c. 77$

Flauta

Churo

Canto

Caja

Shakapas

Flauta

Churo

Caja



Musical score for Coplas, page 2, measures 29-44. The score is arranged in three systems, each with three staves: Flauta (Flute), Caja (Caja), and Shakapas (Shakapas).

**System 1 (Measures 29-36):**

- Flauta:** Starts at measure 29. The melody features eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals, double naturals). A dynamic marking *f* is present below the staff.
- Caja:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.
- Shakapas:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.

**System 2 (Measures 37-43):**

- Flauta:** Starts at measure 37. The melody continues with eighth and sixteenth notes and accidentals.
- Caja:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.
- Shakapas:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.

**System 3 (Measures 44-50):**

- Flauta:** Starts at measure 44. The melody continues with eighth and sixteenth notes and accidentals.
- Caja:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.
- Shakapas:** Features a steady eighth-note rhythmic pattern throughout the system.

Flauta

Caja

Shakapas

Flauta

Churo

Canto

Caja

Shakapas

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 54 to 65, and the second system covers measures 66 to 77. The instruments are Flauta (Flute), Caja (Cajón), Shakapas (Shakapas), Churo (Churo), and Canto (Singer). The Flauta part features various ornaments such as trills (tr), grace notes (v), and mordents (w). The Churo part has a long note in measure 77. The Canto part has a melodic line starting in measure 77. The Caja and Shakapas parts provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for Coplas, measures 78-87. The score is arranged in two systems. The first system (measures 78-87) includes parts for Flauta, Churo, Canto, Caja, and Shakapas. The second system (measures 87-96) includes parts for Flauta, Caja, and Shakapas.

**System 1 (Measures 78-87):**

- Flauta:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals, double naturals).
- Churo:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Canto:** Treble clef, featuring a vocal line with a mix of quarter and eighth notes.
- Caja:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Shakapas:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

**System 2 (Measures 87-96):**

- Flauta:** Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.
- Caja:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Shakapas:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes.



Juan Tafur Rituay, músico tradicional de Santo Tomás

## Música de danza de Santo Tomás

### Pasacalle

Esta danza presenta diversos cambios de tempo y también la particularidad de mudar de la *antara* a la flauta, manteniéndose casi permanentemente la *tinya* y las *shakapas*. La *tinya* es tocada, como en los casos anteriores, por el *vientista*, en tanto las *shakapas* son tañidas por los danzarines, quienes mantienen una regularidad rítmica marcada por los sonidos agudos y graves correspondientes al *macho* y la *hembra*, respectivamente, como hemos señalado con anterioridad.

La escala de la *antara* es aproximadamente la siguiente:<sup>26</sup>



En la parte introductoria, en los primeros dos compases, anuncia su escala completa con una rítmica libre que se vuelve marcada a partir del compás 35, en lo que vendría a ser la presentación del primer tema. Este tema es repetido con algunas variaciones del compás 49 al 61 y luego del 64 al 75, donde concluye nuevamente con la presentación de la escala, de manera muy similar a la que se anuncia al inicio.

En el fragmento que transcribimos de los registros de campo obtenido por los antropólogos Pugliesi y Gómez, existe una pausa considerable entre el final de este segmento tocado con *antara* y el inicio de la siguiente sección (compás 80) que es tocada con flauta. La razón podría ser la mudanza entre un instrumento y otro.

<sup>26</sup> La nota la no se encuentra exactamente a una sexta de do; su sonido es aproximadamente un cuarto de tono por debajo.

El tema de la *antara* y el de la flauta presentan figuras rítmicas comunes a la música prehispánica y de plena vigencia actual en otros géneros y en otras regiones. Los elementos comunes en la transcripción de la rítmica de la música andina suele contener las siguientes figuras:



Estos elementos son unidades rítmicas que configuran frases musicales complejas que están presentes en el repertorio tradicional y que se organizan mediante diversas escalas, tempos, ornamentaciones y estilos interpretativos, lo que les otorga una identidad propia según la región cultural a la que correspondan.

La denominación hispana de esta danza (“pasacalle”) nos refiere su pertenencia a un género musical tradicional presente en otras regiones culturales andinas. Lo particular aquí radica en el uso de la *antara* y la flauta, con sonidos no temperados al modo occidental.

La escala de la flauta se emparenta con el de la *antara* en el hecho de mantener las notas do, re y sol, aunque de manera relativa pues no están afinadas exactamente a la misma altura de esta. Esta escala es la siguiente:



# Pasacalle

(fragmento)  
Santo Tomás

131

Libre ♩ = c. 84

Antara

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

*mf*

*mp*

*mf*

9

A tempo

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

*mf*

18

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

## Pasacalle

28  $\text{♩} = c. 66$

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

*mf f mf f* simile

36

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

43

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas



57

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

59

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

67

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

74  $\text{♩} = c. 77$

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

80  $\text{♩} = c. 77$  Flauta<sup>s</sup>

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

*f < ff*

*mf f*

87  $\text{♩} = c. 64$

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

*f*

*mf*

*mf*

95

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

Detailed description: This system contains measures 95 through 101. The Flauta part (Antara) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Tinya part is a single staff with a rhythmic pattern of slashes. The Shakapas part is a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, each marked with an 'x' above it.

102

Antara / Flauta

Tinya

Shakapas

Detailed description: This system contains measures 102 through 107. The Flauta part (Antara) continues the melodic line from the previous system. The Tinya part continues the rhythmic pattern of slashes. The Shakapas part continues the rhythmic pattern of eighth notes, each marked with an 'x' above it.



Nicolas Perez Tafur, antaristo de Santo Tomás

## Música de faena de Santo Tomás

### Compás uno

Hemos transcrito un fragmento de la música de faena de Santo Tomás, llamado “Compás uno”, ejecutado por dos músicos, a saber:

- *Tinyero* y *andaristo*
- *Tinyero* y *machero*

Ambos *tinyeros* ejecutan al unísono con ligeras variaciones según los tonos de la pieza Compás uno. Se hace evidente que el de mayor experiencia o conocimiento guía al otro y le marca los momentos en que la base rítmica se modifica según estos patrones (y otros según se podrá apreciar en el fragmento transcrito):

Doble caja

*mp* *mf mp* simile

El *macho* toca un *ostinato* que teje una línea melódica con la *antara*. Su motivo es una nota la no temperada, aproximadamente un cuarto de tono por debajo de 440 Hz y que ataca siempre en contratiempo, tal como se aprecia aquí:

The image shows a musical score for two instruments: Antara and Macho. The Antara part is written in a treble clef with a 2/4 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = \text{c. } 70$ . The Macho part is written in a bass clef with a 2/4 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = \text{c. } 56$ . The Macho part features a strong, accented note ( $f >$ ) in the second measure, which is marked 'simile' in the Antara part.

Por su parte, la *antara* posee cuatro cañas que producen aproximadamente la siguiente escala (no temperada según los patrones de occidente):

The image shows a musical notation for a scale on a single staff with a treble clef. The scale consists of four notes: a natural note on the first line, a natural note on the second space, a sharp note on the second space, and a natural note on the second space.

# Compás uno

(fragmento)  
Santo Tomás

139

Antara

Macho

Doble caja

Antara

Macho

Doble caja

Antara

Macho

Doble caja

*mp* *mf mp* *mf mp*

*f >* *simile* *simile*

$\text{♩} = \text{c. } 70$   $\text{♩} = \text{c. } 56$

## Compás uno

23

Antara

Macho

Doble caja

29

Antara

Macho

Doble caja

34

Antara

Macho

Doble caja



47

Antara

Macho

Doble caja

\* \* \*

Este comentario es una aproximación a la música que acompaña diversas danzas en las comunidades de San Cristóbal de Colcamar, Cuemal y Santo Tomás en la provincia de Luya, región Amazonas.

Podemos concluir que existe una relación entre el canto de las aves y la representación que se hace de ellas a través de diversos aerófonos, principalmente la flauta y las *antaras*, mientras los instrumentos de percusión se aproximan en su producción rítmica a los pasos que producen las patas de las aves en tierra, ya sea al acercarse a beber agua o a los movimientos libres de su cuerpo.

El uso de instrumentos de origen muy remoto, como el *churo* o *pututo*, estaría relacionado con el llamado del hombre para reunir o invocar a las aves y hacer alegoría de ellas, sobre todo en relación a los momentos en que beben agua, tal como evidencian ciertos movimientos coreográficos, así como la vestimenta y adornos de los danzantes.

Las escalas que se emplean en los instrumentos de viento nos indican sonidos no temperados al modo occidental, que es necesario analizar con mayor detenimiento para establecer más precisamente qué otros sonidos producen y qué relación tendrían estas flautas y *antaras* con las que se han observado en otras regiones cercanas del norte (Cajamarca) como en regiones del sur (Nasca) con el fin de reconocer posibles orígenes o áreas de influencia cultural.



Rosa Quilo, testimoniante de Colcarnar

## Relación de testimoniantes

- Pedro Visalot Pingus, *danza maestro* de Colcamar
- Alberto Buelot Pingus, danzante principal y *sirviente* de Colcamar
- Dionisio Vargas Ramos, *danza maestro* de Colcamar
- Juan Gómez Malqui, músico tradicional de Colcamar
- José Natividad Pingus Occ, *antarista* de Colcamar
- Feliciano Gómez Ramos, pobladora de Colcamar
- Rosa Quilo Mendoza, pobladora de Colcamar
- Cristina Grandes Ventura, madre del mayordomo del 2009 de Cuemal
- Cleyvin Ventura Grandes, danzante de Cuemal
- Antolín Ventura Grandes, danzante de Cuemal
- Edith Ventura, tía del mayordomo del 2009 de Cuemal
- Eufemia Grandes, pobladora de Cuemal
- Simón Grandes Zuta, poblador de Cuemal
- Eustaquio Tauca Occ, danzante de Santo Tomás
- Nicolás Pérez Tafur, músico tradicional de Santo Tomás
- Santos Clemente Occ, danzante de Santo Tomás
- Reudórico Occ Tafur, danzante de Santo Tomás
- Tomás Loja Chichipe, poblador de Santo Tomás
- Abidón La Torre Vega, poblador de Santo Tomás
- Juan Ventura Flores, danzante de Santo Tomás



## Bibliografía

### BANDELIER, Adolph

1893 *The indians and aboriginal ruins near Chachapoyas in Northern Perú*. Consultado el 12 de febrero del 2012 en: <http://archive.org/stream/cu31924097646412#page/n7/mode/2up>

### D'HARCOURT, Raoul y Marguerite

1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Mosca Azul.

### GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1980 *Nueva Cronica y Buen Gobierno*. Tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

### JIMÉNEZ BORJA, Arturo

2009 *Ensayos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

### KAUFFMANN DOIG, Federico y LIGABUE, Giancarlo

2003 *Los Chachapoya(s). Moradores Ancestrales de los Andes Amazónicos Peruanos*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

### LERCHE, Peter

1995 *Los Chachapoyas y los símbolos de su historia*. Lima: [s/n]

### MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Jaime

1994 *Trujillo del Perú*. Volumen II. Edición Facsímil del Manuscrito de la Biblioteca de Madrid. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

### PUGLIESI, Renzo (editor)

2011 *Las voces de los pueblos a la vera del Qhapaq Ñan. Cajamarca, Amazonas y La Libertad*. Lima: Ministerio de Cultura.

### SCHJELLERUP, Inge

2003 "Reflexiones de los Chachapoya en el Chinchaysuyo". En *Boletín de Arqueología* No. 6. Lima: PUCP, p. 43-56.

2005 *Incas y españoles en la conquista de los Chachapoyas*. Lima: PUCP-IFEA

### TAYLOR, Gerald

1996 *La tradición oral quechua de Chachapoyas*. Lima: IFEA.

### VON HAGEN, Adriana

2007 "Stylistic influences and Imagery in the Museo Leymebamba Textiles". En *Chachapoya textiles: the Laguna de los Cóndores textiles in the Museo Leymebamba, Chachapoyas, Peru*. Lena Bjerregaard (Ed.). Copenhagen: University of Copenhagen. Museum Tusulanum Press, p. 41-62.



# PISTAS SONORAS





# Disco 1

## Música de danza de San Cristóbal de Colcamar

### FIESTA DE LA CRUZ DE CHUCHÁN

- |                                 |      |
|---------------------------------|------|
| 1. Entrada                      | 4:32 |
| 2. Plaza <i>picchey</i>         | 4:40 |
| 3. Corteza de la Cruz           | 4:39 |
| 4. Bajada de la Cruz            | 4:41 |
| 5. Llevada del centillero       | 4:36 |
| 6. Corteza con <i>antaristo</i> | 4:42 |

### FIESTA PATRONAL DE SAN CRISTÓBAL

- |                      |      |
|----------------------|------|
| 7. <i>Shuka</i>      | 4:38 |
| 8. Loro              | 4:42 |
| 9. <i>Waychocita</i> | 4:39 |
| 10. <i>Auto</i>      | 4:39 |
| 11. Patrón           | 4:42 |
| 12. Procesión        | 4:38 |
| 13. Despedida        | 4:34 |

### INTÉRPRETES

- |                  |  |
|------------------|--|
| Tocador:         | Juan Gómez Malqui  |
| <i>Churero</i> : | Catalino Gómez Buelot  |
| Danzantes:       | Hadías Gómez Vizalot<br>Severino Pingus Occ<br>Segundo Quijano Gómez |



## Fiesta de la cruz de Chuchán

### Entrada

Es la primera tonada que se ejecuta al llegar a la casa del mayordomo, la iglesia u otra institución. Esta melodía inicia la celebración, instaurando un ambiente de reverencia.

### Plaza *picchey*

Se toca en ambas fiestas, durante la limpieza de la plaza, labor que llevan a cabo los danzantes antes de iniciar el banquete ofrecido por el mayordomo. La ejecutan el *tocador* y el *churero*.

### Corteza de la cruz

Alusión a la madera de eucalipto con que está hecha la cruz. Esta tonada es la primera que se ejecuta al subir al cerro donde está la cruz.

### Bajada de la cruz

Con esta melodía se acompaña el descenso de la cruz. Para su ejecución, el músico alterna la *antara* y la flauta.

### Llevada del centillero

Este tema acompaña el movimiento de las *centilleras*, mujeres a cargo de alumbrar el recorrido nocturno de la procesión.

### Corteza con *antaristo*

Esta melodía se toca cuando la cruz llega a la iglesia de San Cristóbal de Colcamar.

## Fiesta patronal de San Cristóbal de Colcamar

### *Shuka danza*

Es la música de la danza dedicada a la representación de los gallinazos. Se ejecuta el último día de la fiesta patronal, consagrado a la imagen de San José.

### Loro

Esta melodía musicaliza la danza homónima que se presenta en la procesión de San Francisco. Durante la celebración los invitados disfrutan del mote.

### *Waychocita*

Se dice que la *waychocita* cantaba con una *tinya* y una *antara*, como

hacen hoy los músicos cuando interpretan esta melodía para danza durante el primer día de la fiesta patronal.

### *Auto*

La danza que esta melodía musicaliza refiere a la ceremonia *autorurach*, en la que se pacta quiénes serán las próximas autoridades de la fiesta patronal.

### Patrón

Es la música dedicada a San Cristóbal, patrón del pueblo y a Cristóbal Benque, el cacique más reconocido de la comunidad. Se entona al salir de la casa del mayordomo y durante la ceremonia del *autorurach*.

### Procesión

Se toca cuando los danzantes acompañan las imágenes en su recorrido. El ritmo es rápido para permitir a los danzantes ir junto a la multitud.

### Despedida

Es la reverencia final. Esta melodía es parte de ambas fiestas.

## Disco 2

### Música de faena de San Cristóbal de Colcamar

1. Presentación de la faena	0:24
2. Entrada	5:01
3. <i>Huayra huichuna</i>	6:23
4. Sobrepeso	5:21
5. Estribilla	4:41
6. <i>Humisha</i>	5:09
7. <i>Antara minga</i>	4:46
8. <i>Huichuna</i>	5:03
9. <i>Huayra tigrana</i>	4:55
10. <i>Siriátari tanguei</i>	4:33
11. Baile criollo	4:39
12. Faena de la casa y techado	4:26
13. Despedida	4:08

#### INTERPRETES

<i>Antaristo:</i>	José Santos Malqui Pingus
<i>Machero:</i>	Catalino Gómez Buelot
Cantoras:	Teresa de Jesús Alva Pingus Cleomelia Pingus Vizalot

### Presentación de la faena

La música de faena, también llamada *humisha*, cuenta con doce movimientos. La tocan dos músicos con *antara* y *macho*. El *antaristo* es quien decide la prolongación de cada movimiento.

### Entrada

Se toca cuando llegan los músicos a la casa del mayordomo o a la chacra. Con ella se da inicio a la faena o se levanta el árbol para la *humisha*.

### Huayra huichuna

Se traduce del quechua local como “aire que se sopla”. Se toca cuando los músicos, danzantes, cocineros y *servientes* llegan a la casa del mayordomo de la *humisha*.

### Sobrepeso

Esta melodía se toca cuando los comuneros están trabajando. Su función es dar ánimo para el cumplimiento de su labor y hacer más liviano y llevadero el trabajo.

### Estribilla

Al finalizar el deshierbe se toca esta música para señalar que la

labor ha finalizado y se puede iniciar el regreso al pueblo o el traslado a otra chacra.

### Humisha

La *humisha* es la música que acompaña el baile de los comuneros durante el corte del árbol especialmente plantado para celebrar los carnavales.

### Antara minga

Esta melodía convoca a los campesinos a hacerse presentes en el trabajo comunal agrícola, la limpieza de caminos u otros.

### Huichuna

Es una voz de ánimo que se canta cuando las mujeres se acercan al árbol que será tumbado. También se ejecuta cuando se busca que los trabajadores retomen la faena, después del descanso para *chacchar* coca.

### Huayra tigraña

Esta denominación en quechua significa “el viento revoloteando en todo lugar”. Alude al movimiento de las faldas de las mujeres durante la faena y la *humisha*. Se

toca en la noche del ate o víspera de la *humisha*.

### Siriatarí tanguéi

Se toca para rendir homenaje a la mesa de los invitados del mayordomo. Es el acompañamiento musical del consumo de alimentos y licor.

### Baile criollo

Es música de antara que se utiliza para motivar el baile de los invitados, sea en la casa del mayordomo de la fiesta o en el techado de las casas.

### Faena de la casa y el techado

Esta melodía indica el momento en que se inicia y se finaliza la construcción del techo de la casa.

### Despedida

Con esta tonada se marca el fin de la fiesta y se despide a los trabajadores y a los músicos.

## Disco 3

### San Pedro de Cuemal y Santo Tomás de Quillay

#### DANZA DE CUEMAL

1. Presentación de danzas	0:30
2. Cortesía	3:20
3. Coplas	8:30
4. Procesión	3:37
5. <i>Chuquiaj</i>	4:06

#### INTÉRPRETES

<i>Tocador:</i>	Eulalio Chumbe
<i>Churero:</i>	Pedro Grandes Gupioc
Danzantes:	Abel Ventura Chuquizuta Luis Cruz Llanca

#### DANZA DE SANTO TOMÁS DE QUILLAY

6. Presentación	1:38
7. Pasacalle	2:07
8. Triple / <i>Modanza</i>	13:17

#### INTÉRPRETES

Tamborista:	Juan Estanislao Tafur Rituay
Danzantes:	Constantino Tafur Rituay (Maestro Danza) Santos Clemente Oc Fermín Alva Mori

#### FAENA DE SANTO TOMÁS DE QUILLAY

9. Presentación	0:34
10. Compás 1	3:12
11. Compás 2	3:07
12. Compás 3	3:20

#### INTÉRPRETES

<i>Antaristo:</i>	Nicolás Zabas Pérez Tafur
<i>Machero:</i>	Gabino Ramos Sánchez

## San Pedro de Cuemal

### Presentación de danzas

Las danzas de la fiesta del Padre Eterno tienen cuatro movimientos: cortesía, coplas, procesión y chuquiáj; cada uno es un contexto de celebración con contenidos particulares.

### Cortesía

Es un movimiento de poca duración, aplicado preferentemente para iniciar la adoración o dar la bienvenida a los danzantes y músicos a la casa del mayordomo o la iglesia.

### Coplas

Esta melodía se ejecuta dentro de la iglesia, frente a la imagen del patrón del pueblo, y durante los ensayos. Las letras son de temática religiosa.

### Procesión

Música ejecutada durante la procesión del Padre Eterno para acompañar el despliegue de los danzantes en homenaje al patrón del pueblo.

### Chuquiáj

Al bailar la danza homónima, los danzantes imitan los movimientos y cantos de los zorzales, aves que anuncian la lluvia.

## Santo Tomás de Quillay

### Presentación

Esta melodía acompaña la danza de Santo Tomás. Está compuesta por tres movimientos musicales que a su vez se traducen en tres pasos: pasacalle, triple y *modanza*. La danza completa puede durar más de una hora.

### Pasacalle

Se toca cuando las imágenes salen de la iglesia y recorren el pueblo; también cuando la agrupación de danzantes se traslada de un lugar a otro.

### Triple

Este movimiento, el segundo de la presentación o *presenta*, tiene como rasgo característico su ritmo pausado. Cinco golpes de la *tinya* marcan el comienzo del triple.

### Modanza

Es el tercer movimiento y el que pone fin a la danza de Santo Tomás. Su ritmo, marcado por dos golpes de *tinya*, es acelerado.

## Faena de Santo Tomás de Quillay

La música de faena es ejecutada por dos músicos, cada uno con una *tinya*. Uno de ellos toca una *antara* y el otro acompaña con un *macho*. Esta música tiene tres movimientos que acompañan los trabajos comunales.

# DVD 1

## Danzas de Luya

1. Las danzas de Colcamar (18:44)
2. Las danzas de Cuemal (19:27)
3. La danza de Santo Tomás (18:41)







Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima, Perú  
[www.mcultura.gob.pe](http://www.mcultura.gob.pe)