

# *El carnaval rural andino*

*Fiesta de la vida y la fertilidad*



*Investigadores*

**Pedro Roel Mendizábal**

**Juan Carlos La Serna Salcedo**

**Pablo Molina Palomino**



PERÚ

Ministerio de Cultura



***El carnaval rural andino***  
*Fiesta de la vida y la fertilidad*



***El carnaval rural andino***  
*Fiesta de la vida y la fertilidad*

Pedro Roel Mendizábal  
Juan Carlos La Serna Salcedo  
Pablo Molina Palomino



PERÚ

Ministerio de Cultura



Alejandro Arturo Neyra Sánchez  
Ministro de Cultura

Leslie Carol Urteaga Peña  
Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Shirley Yda Mozo Mercado  
Directora General de la Dirección General de Patrimonio Cultural

Elías Mujica Barreda  
Coordinador General del Proyecto Qhapaq Ñan - Sede Nacional

Mérida Inca Paullo  
Directora de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Apurímac

Damián De la Cruz Ccanto  
Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Huancavelica

César Luis Sara Repetto  
Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Huánuco

Javier Rojas León  
Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Junín

Yenny Zenaida Zapana Manrique  
Directora de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno

Soledad Mujica Bayly  
Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial

*El carnaval rural andino*  
*Fiesta de la vida y la fertilidad*

Ministerio de Cultura  
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima  
[www.gob.pe/cultura](http://www.gob.pe/cultura)

Serie Pueblos y Tradiciones, 8

Investigación y textos:

Pedro Roel Mendizábal, Juan Carlos La Serna Salcedo, Pablo Molina Palomino

Edición: Tania Neira Uejo

Corrección de estilo: Jorge Cornejo Calle

Diseño y diagramación: Daniel Rodríguez Bellido

Fotografía de portada: Carnaval de Tambobamba, David Salamanca Mamani

Primera edición, Lima, noviembre de 2020

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-06574

ISBN: 978-612-4391-29-3

# ÍNDICE

---

|  |     |
|--|-----|
| Presentación   | 9   |
| Carnavales. De la fiesta de la transgresión a la fiesta de la vida<br><i>Pedro Roel Mendizábal</i>   | 15  |
| El Carnaval Tinkuy. Memoria histórica de Tambogán y Utao<br><i>Pablo Molina Palomino</i>             | 63  |
| El Carnaval de Marco. Historia y representación<br><i>Pedro Roel Mendizábal</i>                      | 95  |
| El Carnaval de Santiago de Chocorvos. Con comparsas y <i>waraqos</i><br><i>Pedro Roel Mendizábal</i> | 147 |
| T'ikapallana. Carnaval de Tambobamba<br><i>Pedro Roel Mendizábal</i>                                 | 197 |
| El Carnaval de Santiago de Pupuja. Folclore, desborde y color<br><i>Juan Carlos La Serna Salcedo</i> | 253 |
| Conclusiones   | 295 |
| Referencias  | 303 |





# PRESENTACIÓN

---

Las fiestas del carnaval rural andino son encuentros rituales y festivos que celebran la vida y la fertilidad de la tierra. Presentan una dimensión lúdica y crean espacios de cohesión que reafirman los lazos comunitarios y expresan la fuerte relación de la sociedad andina con la naturaleza. Estas fiestas se insertan dentro del ciclo agrícola anual, durante el periodo de lluvias, entre los meses de enero y marzo. El tiempo de la celebración se conoce comúnmente como *puquy*, tiempo de la abundancia, el florecimiento de los campos, el cortejo juvenil y la reproducción de la vida.

Los carnavales son manifestaciones emblemáticas de la sociedad y la cultura campesinas. La fiesta se convierte en el vehículo para formas de interacción festiva, como el *tinku*, reencuentro de familias y amistades que han estado separadas durante el año, o el *puqllay*, juegos con agua, pintura y serpentinas que permiten reforzar o expandir los vínculos entre los miembros de una red de compadres o afines. En todos los casos, el carnaval, con su baile, música y convite, adquiere particularidades regionales en sus formas celebratorias una vez que las poblaciones campesinas atraviesan diversos procesos de cambio producto de la migración a las ciudades, la escolarización, la reforma agraria o el impacto de la cultura de masas.

Las fiestas en los Andes han incorporado, desde el periodo virreinal, elementos propios de la religiosidad católica popular, que han terminado hibridando en los espacios rituales campesinos. Muchos de los elementos de religiosidad provienen de tradiciones más antiguas, como nos permite constatar el primer artículo, que revisa el devenir del carnaval y lo carnavalesco desde sus orígenes.

En el Perú, en los últimos años, el interés por el valor de los carnavales y las *wifalas*, y la importancia que estos adquieren en la reafirmación de la

identidad, han impulsado a una serie de organizaciones culturales, sociales y políticas locales a gestionar ante el Ministerio de Cultura su registro y patrimonialización con fines de salvaguardia. A la fecha, la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura ha resuelto el reconocimiento de 27 celebraciones como Patrimonio Cultural de la Nación, fiestas que recorren toda la sierra del país: el Carnaval de Pampamarca, el Carnaval de Patambuco, el Carnaval de la provincia de Tarata, el Carnaval de Cupisa, el Carnaval de Puquina, el Carnaval Jaujino, el Carnaval de Huarín, el Carnaval de Wapululos de Lampa, el Carnaval de Ichuña, la Fiesta de la Santísima Cruz del Señor de Carnaval, la Copla y Contrapunto del Carnaval de Cajamarca, el Carnaval de Arapa, el Carnaval Tinkuy de los centros poblados de Tambogán y Utao, el Carnaval de Sacclaya, la Danza Wifala San Francisco Javier de Muñani, la Danza Wifala de San Antonio de Putina, el Carnaval de Santiago de Chocorvos, el Carnaval de Tambobamba o T'ikapallana, el Carnaval de Lircay, el Carnaval de la provincia de Churcampá o Puqllay Qarmenqa, el Carnaval Tipaki Tipaki, el Carnaval de Marco, el Carnaval de Abancay, el Carnaval de San Pablo, el Carnaval de Santiago de Pupuja, la Danza del Wititi o Wifala del valle del Colca, y las Fiestas del Carnaval Ayacuchano. El presente libro reúne artículos sobre cinco carnavales, elaborados por el equipo de la Dirección de Patrimonio Inmaterial a partir del trabajo de campo y de archivo realizado en los últimos años.

En el caso del carnaval celebrado en los centros poblados de Tambogán y Utao (Churubamba, Huánuco), la fiesta recuerda un levantamiento indígena ocurrido a finales del Virreinato. En las danzas se realiza una «inversión del orden», en la que los varones y las mujeres intercambian roles y símbolos de poder. Así, adquiere significado el *tinkuy*, o batalla de naranjas, enfrentamiento ritual que escenifica y reproduce la memoria local y reafirma la veneración a las *jirkas* o divinidades protectoras.

El Carnaval de Marco (Jauja, Junín), originalmente vinculado a los rituales de marcación de ovinos, actividad hoy casi extinta en el distrito, ha pasado por un importante proceso de cambio a partir de la organización de asociaciones de danzas y música llamadas «barrios», que se articulan alrededor de sus cruces y participan en festivales dentro de un marcado ambiente de competencia, lo que ha permitido su reconocimiento en toda la región de la sierra central.

La forma que adopta una expresión tradicional como el Carnaval de Santiago de Chocorvos (Huaytará, Huancavelica) es resultado de la

interacción entre una sociedad local marcada por la migración masiva y el impacto de la cultura urbana, que ha llevado a la revitalización de esta fiesta como elemento de identidad local, lo que ha potenciado algunos de sus elementos más característicos, como la organización en comparsas de música, baile y canto y el uso del corno llamado *waraqo*, que hacen de este carnaval la más importante expresión de la riqueza cultural del distrito. Aun con estos cambios, el carnaval sigue siendo un espacio de cortejo para jóvenes y de propiciación de las lluvias, integrado a la dinámica urbana, como ocurre en el domingo *rimakuykuy*, que es el recibimiento de las comparsas de danzantes por las autoridades distritales.

El carnaval del distrito de Tambobamba (Cotabambas, Apurímac) es llamado T'ikapallana en atención al momento más importante de la fiesta: la peregrinación hacia una pampa ubicada a las afueras del pueblo, a fin de recoger las flores, símbolo de fertilidad, con las que luego se adornan las cruces, los animales y los atuendos de los participantes. Las flores son consideradas como obsequios que ofrecen los seres protectores, y se integran en los juegos y competencias que permiten los cortejos de los jóvenes y la formación de nuevas parejas.

El carnaval en Santiago de Pupuja (Azángaro, Puno) es una celebración vinculada a la reproducción agrícola y ganadera, donde ha cobrado gran importancia la representación de su danza, vistoso baile de parejas que tradicionalmente ha sido un vehículo para el cortejo amoroso. Además de su celebración tradicional, desde las últimas décadas, este carnaval se ha representado como un género de baile, con una vestimenta, una coreografía y una ejecución musical claramente identificables, que confieren a esta expresión el papel de carta de presentación de las tradiciones del distrito de Pupuja dentro del rico y competitivo panorama folclórico puneño.

Desde el Ministerio de Cultura, queremos celebrar la vitalidad del mundo rural, que a través de sus carnavales reafirma los lazos comunitarios y la relación del ser humano con la naturaleza. A su vez, este libro es un reconocimiento al esfuerzo de los portadores por salvaguardar sus prácticas culturales como elementos sustantivos de la identidad local y la riqueza inmaterial de nuestro país.

*Alejandro Neyra*  
*Ministro de Cultura*





Elaboración propia.



**CARNAVALES. DE LA FIESTA DE  
LA TRANSGRESIÓN A LA FIESTA  
DE LA VIDA**

---

*Pedro Roel Mendizábal*





Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una forma primordial determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. (Bajtín 1987: 11)

## **EL CARNAVAL EUROPEO**

La organización de las sociedades humanas ha requerido siempre de una serie de principios que implican normas, prescripciones y leyes, con lo que se establecen una serie de limitaciones al accionar y la voluntad, es decir, un grado de represión al comportamiento y al universo mental, fuente del drama humano en grados y condiciones tan diversos como grupos humanos han existido. En respuesta a ello, la cultura ha encontrado formas de compensar tal condición, cuyo propósito es mantener y reforzar los lazos sociales. La fiesta, que compone todo un ciclo de actividades extracotidianas, es uno de dichos vehículos, en los cuales se manifiestan los valores de una sociedad; pero no solamente aquellos que son considerados centrales o ideales, sino también los valores y comportamientos que se contraponen a aquellos, los que ponen de manifiesto el lado reprimido, oculto y paralelo de un universo cultural, con el fin, a la vez, de conjurar este otro lado y de presentar una vía de escape a las angustias y presiones creadas por un modo de vida y, en un sentido más general, por la condición humana, en especial en sociedades marcadas por la desigualdad, con la carga de injusticia percibida que conlleva esta condición. Una de las manifestaciones

más difundidas e importantes de este rubro es el carnaval, complejo festivo de carácter dionisiaco que trascendió sus orígenes precristianos y quedó inscrito en el calendario católico, al que debe, paradójicamente, su gran difusión y popularidad.

El carnaval es el resultado de la yuxtaposición y fusión del calendario ritual cristiano con el antiguo ciclo festivo romano, el que corresponde al periodo que marca el final de un ciclo anual y el inicio del siguiente, visible en esta parte del mundo por el paso de la estación invernal a la primavera.

### **La fiesta de la transgresión: el ciclo festivo romano**

Desde la instauración del calendario juliano<sup>1</sup> en el año 46 a. C., el inicio del ciclo anual romano se ubicaba en el actual mes de marzo y, por ende, los rituales que marcaban el final de este se ubicaban entre el mes décimo o *decembris* (diciembre) y el mes duodécimo, con el que terminaba el año romano, llamado *februatio* o *februarius* (febrero), en lo que Caro Baroja (1979) llama «fiestas de invierno», que presiden la aparición del carnaval.

Estas fiestas eran las Saturnalia, las Lupercalia (Luperciales) y las Matronalia, actualmente definidas como «fiestas de inversión», que, como parte del ciclo festivo romano, estaban influidas por el panteón y el ciclo festivo griegos difundidos con la helenización, que impulsieron las fiestas Dionisiacas, e, igualmente, por los pueblos etrusco y sabino, vecinos de los primitivos romanos.

Se conocía con el nombre de Saturnalia, o Saturnales, a la celebración en honor a Saeturnus (Saturno), el anciano dios de la siembra y la cosecha, entre el 17 y el 24 o 25 del mes de *decembris*, al inicio del invierno. En ella, se descansaba de toda actividad, se daba tiempo para el jolgorio total y se celebraban banquetes y juegos diversos. El orden instituido era invertido, tanto en las calles como en las casas de las familias pudientes. Los esclavos y sus amos podían intercambiar roles y vestimentas, y los jóvenes de ambos sexos podían tener acceso a relaciones sexuales normalmente prohibidas, sin que ello perjudicara su honra. Esta costumbre, que comentaba de

---

1. Instaurado por Julio César en el año 46 a. C., establece como inicio del año el mes de *martius* (marzo). El margen de error del calendario se hizo problemático para la celebración de la Pascua, por lo que el papa Gregorio XIII decidió reformar el calendario para el mundo cristiano en 1582, con enero como el primer mes del año.

manera lúdica la naturaleza de la sociedad instituida, no tenía mayor efecto en la vida que se llevaba normalmente el resto del año.

Dentro de este lapso, entre los días 21 y 23 del mismo mes, se iniciaba el solsticio de invierno, considerado un portal al reino divino de la luz, pues a partir de entonces el sol comenzaba su ascensión hasta el siguiente solsticio de junio. En ese tiempo, se hacen las primeras siembras. Por ello, hacia el día 26, se rendía homenaje a la diosa Ceres (la Deméter griega) en la Haloa, celebración de los campos labrados, protagonizada por las mujeres; mientras los varones hacían lo propio en las Dionisiacas, celebración del dios Baco (Dionisio en el original griego) en la que iban enmascarados, protagonizando un baile desatado en las calles y portando símbolos fálicos en una apoteosis de la fertilidad.

En la quincena del mes de *februarius* se realizaban las Lupercales, ceremonias de iniciación de los jóvenes en honor a Fauno Luperco, propiciador de la fertilidad y protector del campo, entre las cuales estaba el ritual de ayuno y purificación llamado *februatio*, que limpiaba de toda mancha espiritual. Los participantes, desnudos, premunidos de látigos hechos con la piel de un macho cabrío sacrificado, y con la cara manchada con la sangre del animal, salían a recorrer espacios indicados (partiendo de la cueva Lupercal ubicada en el Palatino, en la ciudad de Roma) y fustigaban a su paso a las mujeres que querían ser fértiles (Caro Baroja 1979: 345-346). El nombre de este ritual proviene de Fauno, el Pan griego, que se decía descendiente de Licaón, el lobo (*lupus* en latín, de donde deriva Luperco).

Las Matronalia, fiesta de la fecundidad femenina, se celebraban el primer día del mes de *martius* (marzo), considerado *feriae* o día no laborable. Se trataba de una fiesta dedicada a Juno Lucina, diosa del parto y la maternidad. En este día, las mujeres, en concreto las matronas, asumían el poder en una forma equivalente a las Saturnalia, recibían regalos y atención de sus maridos y prometidos, y atendían a su vez a las esclavas (Caro Baroja 1979: 368). En vísperas de la primavera, las mujeres honraban a Juno Lucina con flores de estación, para quedar encinta o tener un parto sin problemas. Con ellas también hacían guirnaldas para lucir en sus cabellos, que por esta ocasión debían quedar sueltos. Caro Baroja establece una equivalencia entre este tiempo y las fiestas dedicadas a santas como Santa Águeda, y el que el carnaval español sea precedido por una «semana de comadres», posterior a la «semana de compadres», de la cual es equivalente.

Todas estas fiestas se celebraban en invierno, tiempo de escasez previo al retorno de la vida que marca el inicio de la primavera; cambio estacional que en aquellas latitudes es sumamente marcado, sobre todo al compararlo con el que se vive en esta parte del mundo. Según investigadores clásicos en este tema, como Caro Baroja (1979: 153), las fiestas celebradas en este periodo estacional —Saturnalia, Bacchanalia, Lupercalia, Matronalia—, con su carácter de relajamiento moral y de inversión del mundo (y de purificación la tercera de ellas), tenían en común ser rituales de fertilidad, según el tipo de fiesta, de los cultivos, del ganado y del género humano. Que esta sucesión de rituales estuviera planificada según el calendario solar-lunar y terminara con el mes de la purificación que precedía a la renovación de la vida y la propiciación<sup>2</sup>, sentó el precedente para el establecimiento del calendario del nuevo culto cristiano.

### **El carnaval cristiano: de lo profano a lo sagrado**

El cristianismo, erigido como religión oficial a partir del año 380, al ser considerado la fe «verdadera» y por tanto universal (de donde deriva el nombre «católico»: del griego *katholikos*, «a través de todo», sinónimo de «universal»), se encaminó a una política de desaparición de las demás religiones, y una de sus estrategias fue la sustitución de las fiestas y rituales por los ritos del culto oficial, política que la nueva institución, autodenominada *ecclesia* (iglesia), pondría en práctica en Europa a lo largo del milenio siguiente. No sin dificultad, las fiestas romanas, muchas de las cuales se habían difundido junto con las cada vez más extensas fronteras del imperio, fueron asimiladas y adaptadas, y en ocasiones cambiaron su fecha original de celebración a fin de mantener una continuidad entre sus motivos esenciales y los temas fundamentales del calendario cristiano. Asociada al solsticio de invierno como fecha en la que se abre el portal de la luz, fue ubicada la Natividad, fiesta en la cual se acumularon rituales y relatos de las más diversas procedencias, hasta que tomó la forma que conocemos hoy. El tiempo de penitencia de las Lupercalia fue sustituido por el ritual de la Cuaresma (del latín *quadagesima*), consistente en 40

---

2. El mes de *februarius*, presidido por Februus, traducido del latín como «purificador», estaba dedicado a la expiación y la purificación de las almas, y a pedir protección a los dioses que presidían este mes, patronos del Hades o mundo de los muertos, ante los espíritus malignos que se suponía acechaban durante este tiempo las cosechas y el ganado, el cual debía ser purificado. Februus, aunque su origen era al parecer etrusco, fue identificado con el dios de los muertos, el Hades griego, que en su versión romana, Plutón, era también el dios de la riqueza.

días de recogimiento establecidos a partir de la luna nueva de febrero, y que culminaría en el primer plenilunio posterior al equinoccio, tiempo en el cual se establecería la Semana Santa. Este tiempo fue llamado *carne levare* («abandono de la carne» en latín), simplificado posteriormente a *carne vale* («adiós a la carne»). Por contraste, el tiempo anterior a la Cuaresma heredó el carácter transgresor de las Saturnales. Paradójicamente, «carnaval» terminó por definir a este tiempo de jolgorio en lugar del tiempo de ayuno y purificación, como indica su etimología original, y como tal ha llegado a nuestros días<sup>3</sup>.

Por contraste, y en consecuencia, el tiempo anterior a la Cuaresma permanecería como el tiempo de inversión del orden social y moral, con una crítica social explícita, expresada con un espíritu festivo pero que culminaría, en poco tiempo, en una reafirmación de los valores cristianos y de la sociedad instituida bajo sus principios. Este complejo festivo de carácter dual marcaba el paso de un tiempo profano a otro sagrado, en el que está implícito el mensaje del paso de la oscuridad pagana a la iluminación que llega con el cristianismo y su mensaje de entrada a la vida eterna mediante la penitencia y la promesa de la resurrección. Con este mensaje, el cristianismo se difundió por Europa durante el primer milenio de nuestra era, y como parte de ello la adopción del calendario religioso, el complejo festivo del carnaval / Semana Santa, se mezclaría con las diversas tradiciones locales del abigarrado panorama cultural europeo, como ocurriría con el caso de la Navidad, y sería adoptado por pueblos de herencia cultural muy diversa.

Esta política confirió al carnaval un carácter sincrético, que permitió que en ese espacio temporal los ritos y símbolos sagrados del cristianismo convivieran con toda una serie de costumbres derivadas de los rituales precristianos relacionados con la fertilidad, que marcaban el paso a un nuevo ciclo productivo. Por esta operación, tales tradiciones pasaron de ser paganas a ser consideradas expresiones profanas, aun cuando originalmente se trataba de otras formas de acercamiento a lo sagrado. Estas

---

3. Últimamente se han impugnado las hipótesis sobre el origen cristiano del nombre de esta fiesta, y se ha planteado que procedería igualmente del recuerdo de algún ritual religioso anterior. Una de las costumbres que se realizaban durante las Bacanales era un desfile encabezado por una carroza a manera de embarcación sobre ruedas llamada *carrus navalis*, en la que se representaba la llegada desde el mar del dios Baco —versión romana del griego Dionisios—, dios del vino; y sobre esta plataforma se realizaban a su paso representaciones sacras y satíricas.

tradiciones incluían rituales de fertilidad, que celebraban el renacimiento de la vegetación y de la vida, y restablecían periódicamente el vínculo entre la comunidad humana y el mundo circundante, anteriormente regido por deidades precristianas, con frecuencia en espacios en los que se consideraba que ambos niveles hacían contacto, lo que creaba un sentido de pertenencia de la comunidad a una serie particular de referentes y reafirmaba su cohesión grupal. Se adoptaron y difundieron las representaciones con disfraces y juegos diversos, y el dispendio en la comida, la bebida y toda forma de exhibición de representaciones y comportamientos normalmente considerados inapropiados, incluidas alusiones sexuales explícitas, herederas de los antiguos rituales de fertilidad. El carnaval como momento previo a la Cuaresma fue el medio por el cual estas herencias locales no cristianas pudieron reproducirse, dada su correspondencia con el fin del invierno y los preparativos para el inicio de la primavera.

### **El carnaval medieval: «espejo invertido» del mundo**

Difundido por toda la Europa católica, el carnaval fue el medio privilegiado por el cual se manifestaban los comportamientos y actitudes reprimidos por la sociedad feudal que se configuró en Europa tras la caída del Imperio romano y la prolongada «edad oscura» de los siglos que le siguieron en el primer milenio. En una sociedad marcada por la diferenciación entre una gran masa de campesinos vasallos y una casta de familias propietarias, dicha fiesta adoptó la forma de una subversión festiva de esta sociedad feudal y de sus instituciones y principios; esbozó de este modo una crítica, insolente pero no destructiva, de la que no se salvó ni la misma Iglesia, haciendo parodia de su jerarquía y rituales, y recordando lo relativo, frágil y mutable de este orden social que se suponía sancionado por Dios. La representación de estos comportamientos reprimidos funcionaba además como una forma de conjurarlos, dado que se hacían corpóreos y visibles, susceptibles de desaparecer al finalizar su tiempo.

Fiesta popular y no oficial, el carnaval asumió el papel de «espejo invertido» del mundo, y creó un tiempo en el que se realizaba una forma de vida alterna cuyas leyes eran las de la libertad y cuyo principio básico era la risa, en el que las identidades sociales e individuales quedaban en entredicho. En resumen, pasó a ser una celebración de la transgresión, en modo festivo y en un tiempo definido por la Iglesia, en contraste con el resto de festividades del calendario religioso y civil del medioevo. Tal

transgresión, hecha visible, hacía del carnaval medieval una válvula de escape a los temores y penas de su sociedad y su época, y en ese sentido funcionaba como un agente de equilibrio social (McGuffin-Naranjo 2012: 2) que conjuraba el mal y las tensiones sociales con el disfraz y la alegría.

En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, incluido el blasfemo. Como triunfo a todo aquello que durante todo el año se consideraba desagradable o estaba prohibido, estas fiestas representaban un paréntesis concedido o tolerado solo en algunas ocasiones concretas. Durante el resto del año se celebraban fiestas religiosas oficiales, en las que se reafirmaban el orden tradicional y el respeto a las jerarquías, mientras que en los carnavales se permitía subvertir el orden social y las jerarquías (se elegían incluso a los reyes o los obispos de la fiesta) y emergían los rasgos bufonescos y vergonzosos de la vida popular. (Eco 2007: 140)

Adoptado por todos los estratos de una sociedad profundamente desigual, el carnaval clásico europeo adoptó la modalidad de la mascarada, en el recreo callejero y en el espacio público, a cargo de agrupaciones populares, tanto en las ciudades como en las comunidades rurales, o en los espacios exclusivos de la aristocracia. Por ese tiempo, se coronaba a una persona del pueblo como el rey del carnaval, con frecuencia de aspecto grotesco, encarnación de todos sus (anti)valores. Esta costumbre, que ha gozado de una larga y fructífera descendencia, proviene de la figura del *saturnalicus princeps*, especie de «rey bufón» que se elegía durante las antiguas Saturnales.

Esta costumbre fue reproducida por la primitiva Iglesia cristiana, que elegía a finales de diciembre a un falso obispo, llamado *papa dei folli*, «papa de los locos», bajo cuyo reinado cualquier indecencia era permitida. En algunos casos, el elegido era una acémila, a la cual se le conferían los honores de la más alta autoridad, que de este modo era desacralizada. Pero su reinado era efímero y terminaba con la muerte ficticia del soberano, que era quemado o enterrado en una efigie.

El carnaval acaba el Miércoles de Ceniza y da inicio a un tiempo de arrepentimiento y purificación, que obtuvo tal nombre de la costumbre del cristianismo temprano de echarse ceniza en la cabeza en señal de humildad y de renuncia a los placeres de la carne, con lo que se inicia

la Cuaresma. Este final también queda patentizado en la representación jocosa de los oficios fúnebres del soberano del carnaval, de quien se dice que muere por sus excesos. Aunque la Iglesia criticó periódicamente esta fiesta como subversión de sus propios valores entronizados, el carnaval no supuso la destrucción de tales valores ni del andamiaje social que los sustenta, y esto es porque el complejo cultural del carnaval y sus fuentes originales han sido parte de una serie de fiestas religiosas: las Saturnales y las Lupercales se asumían como parte de un rito religioso, así como los rituales precristianos de Europa y América, donde se extendió la presencia cristiana<sup>4</sup>.

Por esto, y en aparente contradicción, el carnaval en la forma que lo conocemos fue difundido con la cristianización, y se entiende su existencia por el tiempo de 40 días de ayuno que conforman la Cuaresma o Cuadragésima, que antecede a la Semana Santa.

En este punto es necesario recalcar algunos aspectos del carnaval, señalados por Bajtín (1987), que son menos evidentes de lo que podría parecer a primera vista. En primer lugar, su naturaleza popular, no oficial: la creatividad de carácter cómico del carnaval incluía una literatura oral y escrita, géneros de música y canción, representación de diversos tipos a través del disfraz, la pantomima y la danza, y se ha mantenido constante en los lugares donde el carnaval sigue siendo producto de la gestión popular, al margen de la Iglesia y del Estado, carácter que actualmente compite con los intentos de cooptación de la fiesta por parte de la autoridad instituida y el mercado turístico.

---

4. Partiendo de esta consideración, los estudiosos que han tratado sobre el carnaval europeo han discutido sobre el carácter del carnaval tomando como punto de partida la descripción dada por Bajtín, como manifestación de una cultura popular no oficial, que subvertía los principios institucionalizados de la sociedad medieval. Muchos otros autores han considerado que, al contrario, el carnaval era una expresión permitida por aquella sociedad «oficial», la escenificación de un breve momento de caos que terminaba con el triunfo de la sociedad instituida, con lo que se reforzaría simbólicamente el orden establecido. La transgresión del carnaval tenía de todas formas sus límites, tanto en lo que se parodiaba como en las formas de presentarlo. Rojas (2005) propone una salida mixta: ambas visiones no son sino partes de un mismo fenómeno, en una continua tensión entre lo que la sociedad instituida permite y los límites de la transgresión, que no son fijos y siempre pugnan por redefinirse. El mismo Bajtín reconocía en el carnaval este juego complejo y ambiguo entre ambos lados. Como veremos más adelante, esta fiesta no solo fue permitida sino fomentada en ciertas épocas, pero en otras se intentó prohibirla o al menos moderar sus aristas más violentas, por motivos de corte moral y religioso que en muchos casos escondían razones de corte político, dado que en tiempos de conflicto su celebración podía dar el ambiente para conatos de rebelión y de agresión a los sectores dominantes.



En segundo lugar, que el carnaval no puede tomarse como una representación actuada de la subversión social y cultural; aun cuando asuma formas que sean similares al espectáculo teatral, como ocurre con los corsos o desfiles de disfraces, el carnaval no es realmente una manifestación teatral: en su forma popular, no establece diferencias entre un actor y un espectador; el espacio de la vida cotidiana es invadido por esta fiesta, y todos los presentes han de participar a manera de ritual colectivo. «Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*» (Bajtín 1987: 9).

Por último, y en consecuencia de lo dicho, el carnaval solo puede vivirse de acuerdo con sus leyes, como una realidad «otra», paralela a la cotidiana, que durante este tiempo está temporalmente suspendida. La del carnaval es una vida festiva cuyas leyes son las de la libertad y cuyo principio básico es el de la risa, dirigida a todos y a todo, incluyendo al mismo sujeto, lo que salva a esta burla de la crítica puramente destructiva y negativa (usual en el humor moderno). En este marco festivo y burlesco, fuera de las jerarquías y libre de protocolos, asumido por la colectividad, se disuelve la identidad individual del participante y se adopta en cambio otro rostro, el de la máscara y el disfraz. Para quien se caracteriza, este rostro es tan real como su identidad cotidiana; de hecho, revela el lado reprimido de aquella, principio que el escritor romántico francés Víctor Hugo resumió con la frase «rostro enmascarado, corazón desnudo».

La ambigüedad del carnaval es la propia de los orígenes de la civilización en este continente: por un lado, la ritualidad y los valores morales del cristianismo, tradición hebrea pasada por el tamiz griego y latino; y, por otro, el universo precristiano, adaptado y parcialmente reprimido por aquel. Donde esta contradicción es más patente es en la diferencia marcada entre el carnaval y la Cuaresma, entre el carácter dispendioso, antijerárquico y amoral de aquel y los valores sancionados e institucionalizados por el cristianismo hecho institución, por lo que se llega a la conclusión de que el ser humano se debatirá siempre entre las dos actitudes ante la vida, entre lo profano y lo sagrado. Esta lucha entre el placer y el deber, que ya era tema en la filosofía y el teatro griegos, fue representada en la Edad Media como la «batalla» entre las

personificaciones del carnaval y la Cuaresma, que fuera tratada en obras de carácter académico y popular<sup>5</sup>.

### **Desfiles de máscaras y disfraces del Renacimiento y el Barroco**

La adscripción del carnaval a las costumbres de la aristocracia produjo una primera alteración de su carácter original, que se acentuó con la secularización de la sociedad europea y el crecimiento de la burguesía: una dimensión espectacular, que generaría a la larga una división inédita en el carnaval tradicional por la propia *performance* de la exhibición. Si el reinado del carnaval implicaba su presencia en todos los espacios de la vida humana, y en todos los actores sociales, ahora se establecía una distinción entre el participante que se presentaba en desfiles o pasacalles, y el público en calidad de espectador: la mascarada se convertía así en un ritual de ostentación (Prat i Carós 1993: 290-291). El desfile de máscaras tuvo su escenario natural en las ciudades, compuestas por barrios habitados por grupos profesionales organizados en compañías y cofradías, y que disponían de sus propias comparsas con las cuales podían hacer demostración de riqueza, prestigio y poder en su recorrido por las calles. Esto era aún más cierto para la aristocracia, que aprovecharía la ocasión para hacer de ello un despliegue de su propio esplendor, y para escapar además de la inversión de roles que había sido parte de la lógica del carnaval en sus inicios. De este modo, en tiempos del Renacimiento y el Barroco, en que se consolida esta nueva cultura secular urbana, el carnaval se volvería sinónimo del desfile de máscaras y disfraces, con carros triunfales, caballería y cuerpos de figurantes, y llevaría el lujo y la ostentación de las vestimentas y adornos hasta sus últimas consecuencias,

---

5. En «La batalla entre don Carnal y doña Cuaresma», quinta parte de *El libro de Buen Amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita (1284?-1351?), doña Cuaresma es avisada del mal comportamiento de don Carnal, y a las advertencias de aquella responde este con una declaración de guerra. Se presentan cada uno en el campo de batalla con su respectivo ejército: don Carnal, con animales de granja y de corral —es decir, carnes rojas y blancas que se sacrifican para el consumo festivo—; y la Cuaresma viene, por su lado, con vegetales y especies marinas —la única carne permitida durante el ayuno de la Semana Santa—. Aprovechando el descuido de las tropas de don Carnal, doña Cuaresma los embosca y ejecuta, y mete en prisión al jefe enemigo, obligado a consumir únicamente vegetales bajo la vigilancia de don Ayuno. La Cuaresma, triunfante, limpia su casa y su persona y llama a los feligreses a participar en los ritos religiosos. Tras los 40 días de Cuaresma, en el Domingo de Ramos, don Carnal logra huir de la cárcel, poniendo sobre aviso a doña Cuaresma, que tras el Viernes Santo huirá a Jerusalén. Don Carnal volverá el Domingo de Resurrección, al inicio de la temporada primaveral de abril. En los estertores de la Edad Media, el pintor flamenco Pieter Brueghel «El Viejo» trata del mismo tema en uno de sus lienzos, datado en 1559.

pero haciendo de la experiencia algo cada vez más virtual y observado, antes que directamente experimentado. No es casual que las primeras versiones de este desfile carnavalesco se dieran en ciudades como la Florencia de los Médici (siglo XV) y que el carnaval de Venecia se erigiera como un prototipo del carnaval barroco. A nivel popular, se mantenían la sátira de costumbres y personajes y la parodia de instituciones y poderes, desplegadas en las comparsas de bailes, con música estridente, canciones con letras obscenas y gritos estentóreos, aparte del consumo inmoderado de comida y alcohol; el espíritu carnavalesco tendría plasmación literaria en obras tan completas como el ciclo de François Rabelais, que rescata en su obra el humor popular, con su apoteosis de la dimensión física del goce y la inversión de los roles sociales. Pero, con la consolidación de los poderes, estas «fiestas de locos» se fueron reduciendo en la medida en que el carnaval estaba siendo ocupado por los sectores de poder, que buscaron hacer de la fiesta una ostentosa exaltación del poder establecido. Esta tensión entre la ostentación y la subversión popular subsiste en muchos de los carnavales más famosos en el mundo de hoy.

En los países de tradición católica es donde el carnaval ha dado lugar a sus variantes más conocidas, incluyendo casos tan diversos como los carnavales de Río de Janeiro en Brasil y Barranquilla en Colombia, expresiones acabadas de la cultura popular urbana; el Carnaval de Venecia, en Italia, recreación de su versión dieciochesca; o el caso excepcional del Mardi Gras de Nueva Orleans, Luisiana, Estados Unidos, tradición descendiente de una antigua colonia francesa ubicada en un país de tradición protestante y puritana.

### **El carnaval y la cultura barroca española**

Es obligatorio en este punto hablar del desarrollo cultural español, en la medida en que fue esta parte del mundo occidental la que imprimió su impronta en las Américas, toda vez que el conocimiento del Nuevo Mundo coincidió cronológicamente con la aparición de una nueva coyuntura política, y con ello cultural, que marcaría el desarrollo de la península ibérica y el proceso de Conquista. En una región donde persistieron diversos cultos de raíz popular, de origen celtíbero, romano, gallego, godo, suave y franco, sobre la cual se extendió y luego fue desplazada la fe musulmana, la España católica crearía una serie de políticas de adoctrinamiento y

fidelidad a la ortodoxia que afectarían a toda la tradición cultural española y, por extensión, a las nuevas colonias americanas.

Con la Reconquista, España se puso al día con la tradición festiva cristiana. Se difundieron las prácticas devocionales comunes en Italia y en otras partes de la Europa cristiana, y dentro de ello cobró gran importancia en la cultura peninsular la práctica de la Cuaresma como parte del calendario cristiano, y se reconoció igualmente al carnaval, cuya existencia ya estaba testificada en los documentos de la corte y en *Las crónicas de los reyes cristianos* (del siglo XIV). El carácter burlesco del carnaval permea diversas manifestaciones de la cultura española, y tiene presencia en el *Quijote* de Cervantes, con sus secuencias de máscaras y disfraces, tanto populares como de corte, y en su ridiculización del mito caballeresco, en las que el autor se valió de elementos paródicos. El carnaval fue parte integral de la cultura barroca española, tema recurrente de la literatura en obras como *El criticón* de Baltazar Gracián y *Las carnestolendas* de Pedro Calderón de la Barca. Como culminación de este proceso, el carnaval fue admitido como diversión en la corte española, en especial durante el reinado de los Habsburgo, y en particular en los reinados de Felipe IV (1621-1665) y su hijo, Carlos II (1665-1700), cuando se celebraba en el Palacio Real, incluyendo el recurso a representaciones y juegos de carácter obsceno y grotesco, que eran parte de la cultura barroca que dominaba en Europa.

Uno de los elementos más significativos del carnaval en su versión hispana ha sido la suerte de batalla simulada cuyos medios de agresión no han causado más daño que el manchar la pulcritud de sus víctimas: agua, harina, perfume, colorantes y frutas y numerosos derivados. En el Palacio Real, las armas de ataque de las «batallas» carnalescas eran, por ejemplo, los huevos llenos de agua, que eran populares en todos los sectores sociales y también lo fueron en los carnavales americanos y en el Perú en particular. También era difundido el uso de disfraces de diverso tipo, mientras se deambulaba por las calles en farsas o mojigangas, y organizados en desfiles alegóricos, así como era obligada la celebración de banquetes con gran dispendio de comida y bebidas alcohólicas.

## **EL CARNAVAL EN EL PERÚ**

### **El carnaval en la Colonia: entre el libre albedrío y la censura**

La difusión del carnaval en América fue resultado, como había ocurrido en Europa, del proceso de cristianización y, con ello, de la imposición del calendario cristiano sobre las tradiciones indígenas y afrodescendientes. Hay que recalcar, sin embargo, que en comparación con el ciclo festivo europeo, los procesos americanos han estado muy marcados por el carácter de las relaciones interétnicas dentro de un sistema estamental y de la cristianización planteada como proceso civilizatorio, herencia de un sistema colonial que tuvo escasa tolerancia respecto de las tradiciones nativas. La política cultural de la Colonia, como parte del proyecto civilizatorio que proclamaba ser, difundió el calendario festivo católico entre las poblaciones nativas y afrodescendientes, pero se cuidó de que entre los elementos de la cultura popular peninsular que se difundieran entre la población subalterna, estuvieran aquellos que implicaran alguna transgresión del orden social y de los valores que las instituciones coloniales intentaban continuamente imprimir en la mentalidad de las poblaciones sometidas.

La Conquista dismanteló las instituciones nativas, en particular las dedicadas al culto, a lo largo de duras campañas de persecución; y desestructuró las unidades políticas, que devinieron en una miríada de unidades autónomas; la élite política nativa, que fue integrada al sistema colonial; y los sistemas nativos de organización del trabajo, que al mismo tiempo que se volvieron parte del sistema de explotación económica fueron también uno de los medios que permitirían la permanencia de la tradición cultural indígena. Los conceptos religiosos y prácticas rituales andinos, influenciados en mayor o menor grado por el culto católico, perduraron bajo este nuevo ropaje en las celebraciones cristianas, aunque una parte de este universo pasó en cambio a la clandestinidad. Las poblaciones nativas, fragmentadas y diezmadas por guerras y pestes, fueron reubicadas en lugares cercanos a sus asentamientos, que fueron formalmente redefinidos como villas cuando se trataba de poblados independientes y como barrios si formaban parte de unidades vecinales urbanas. En cada una de estas unidades, la Iglesia católica estableció iglesias, agentes de una exhaustiva campaña de cristianización. Con esta vino la imposición del calendario gregoriano y el ciclo festivo cristiano católico.

Como parte de esta campaña, las poblaciones nativas eran puestas a participar en las representaciones que acompañaban a las procesiones y cuyo tema era siempre el triunfo de la fe cristiana: Semana Santa, Corpus Christi, Todos los Santos, Día de Difuntos y Navidad, y todo el ciclo de días festivos dedicados a Cristo, a la Virgen y a los santos. De la mano de los peninsulares residentes, quienes provenían en su totalidad de estratos inferiores de la sociedad hispana, aparecieron las fiestas populares europeas en el continente americano. Como parte de las celebraciones se incluían procesiones, desfiles, pasacalles, bailes públicos y juegos diversos, con la presentación de disfraces y vestidos fantasiosos.

En un primer momento, los evangelizadores aplicaron la política católica de sustitución de cultos y permitieron que se reprodujeran las antiguas danzas y canciones, orientadas ahora a las festividades de la nueva fe. Se consideraba que estas manifestaciones eran una expresión de alegría y jolgorio, necesarios en la lógica de las fiestas católicas, por encima de su carácter pagano original, que no era en cambio evidente. Diversos cronistas, desde Cieza a Guamán Poma, arguyeron en el mismo sentido. La narración de historias del pasado a través del canto y la danza tampoco era nueva para las poblaciones andinas prehispánicas: los eventos míticos y legendarios eran representados en diversas festividades de corte religioso, una forma de reforzar la memoria de la comunidad de poblaciones no letradas, asegurándola para las generaciones futuras, y este mismo medio podía orientarse al mensaje cristiano. Esta política permitió que los estratos subalternos, indios, negros y mestizos, se presentaran en las fiestas más importantes del calendario católico a través de las comparsas de enmascarados, en su representación de diversos tipos humanos y míticos según su propia concepción —en la danza, la música y la caracterización visual.

De este modo, las fiestas cristianas se tiñeron inevitablemente de elementos de origen nativo, lo que fue, en cierto grado, el medio por el cual se mantuvieron, transformadas, prácticas como los rituales a la fertilidad y los *tinkus* o confrontaciones rituales, centrales en las celebraciones del calendario nativo, de las que se hablará más adelante, y que serán parte importante del carnaval en sus diversas manifestaciones en la región andina. Con el sistema ritual que organizaba a la población bajo la advocación de un santo o virgen, permaneció la organización de los *ayllus* divididos en barrios y parcialidades, con lo cual se daba un nuevo sustento a una identidad

local. Las asociaciones basadas en el parentesco y la división espacial se reconfiguraron bajo el signo de la cofradía, que hacia el siglo XVII sería una de las instituciones fundamentales de la sociedad colonial. El calendario de fiestas requirió una organización compleja y estructurada, no solamente porque en ella se mantendrían los antiguos sistemas de reciprocidad, sino porque generó una nueva dinámica de competencia por organizar la fiesta de mayor impacto social, lo que impulsó a la población a embarcarse en grandes inversiones de riquezas y tiempo y en compromisos sociales a través de sistemas de reciprocidad. Tales esfuerzos trajeron protestas periódicas de parte del clero, que no entendía la lógica del prestigio social implicada en estas prácticas.

Ya entrado el siglo XVII, el control de las prácticas festivas de la población nativa se hizo menos intenso, al haberse llegado al convencimiento, entre las autoridades y el clero, de que se había logrado la completa conversión de los indios a la cristiandad. Por supuesto, esto pareció ser cierto en las fiestas públicas, antes que en las actividades rituales en espacios ajenos a la presencia del clero católico, como los espacios domésticos y lugares a donde estos agentes no podían llegar, donde se reproducían las ofrendas rituales con mesas y con *ch'allas*, procedimientos que también se aplicaban a elementos del culto cristiano, como las cruces y las imágenes sacras.

En lo que al carnaval respecta, el carácter de esta fiesta resultó ser un arma de doble filo, en la medida en que esta festividad proclamaba una ruptura del orden instituido, en una sociedad donde no existían entre los estamentos sociales canales de identificación como parte de una sociedad común. Esta situación, que podría parecer contradictoria, donde una misma fiesta sería considerada a la larga un peligro que debía ser conjurado, revelaba las grietas y conflictos de una sociedad estamental que condenaba a la gran mayoría de la población a la servidumbre y la esclavitud. Esta condición sería heredada —y lentamente superada— por el sistema republicano, tiempo en el que la discusión alrededor de una fiesta popular como el carnaval llegaría a un punto álgido, y se daría el caso de una intervención política directa en su celebración. Como un ejemplo de lo dicho, puede trazarse la historia del carnaval en la capital de la Colonia y de la República, la ciudad de Lima, cuya historia se encuentra bien documentada, y actualmente accesible, por trabajos tan notables como el de Rolando Rojas Rojas (2005), cuya relación histórica del carnaval limeño en el primer siglo de vida republicana muestra cómo una misma fiesta

podía ser a la vez un medio para la dominación cultural y de resistencia popular, y un campo de batalla entre discursos provenientes de los diversos sectores que, como parte de un proyecto mayor sobre lo que se ha tenido por sociedad peruana, han defendido o atacado la versión limeña del carnaval heredada de los tiempos coloniales. Es también la historia de una tradición hoy extinta.

Ya se celebraban en Lima fiestas de carácter carnavalesco en una fecha tan temprana como 1544, cuando se registra una primera celebración del Domingo de Cuasimodo, el segundo domingo de Pascua, por los españoles asentados en la nueva capital del virreinato. Esta celebración ya suponía la participación de población de origen nativo y africano, en las mascaradas con representaciones del diablo, caracterizado con disfraces coloridos y danzas frenéticas. Cerca de un siglo después, el *Diario de Lima* de febrero de 1630 registra la celebración del carnaval con el nombre de «carnestolendas», un sinónimo de carnaval, como una fiesta popular en la capital del virreinato (Rojas 2005: 33). El carácter jocoso del carnaval, que permitía introducir representaciones burlescas de tipos humanos de diversa procedencia, así como de demonios en actitud descarada, dio rápida popularidad a esa fiesta en todos los estratos sociales, y estaba ya muy arraigada en el siglo XVII en ciudades como Lima, Cusco o Arequipa, de las cuales tratan los registros coloniales; en ellas queda clara la participación del sector peninsular y criollo, particularmente de la aristocracia, la cual contaba a menudo con el concurso de las autoridades; pero el grueso de los participantes lo componían los sectores subalternos, como el afrodescendiente, demográficamente mayoritario en la ciudad de Lima, y el estrato indígena en ciudades de la serranía.

La modalidad que asumió esta presencia, tanto de parte de los caciques, presentes con sus galas de corte inca, como de los indios tributarios, era la modalidad de comparsas de bailarines enmascarados que caracterizaban a diversos tipos sociales de su época, así como a algunas figuras míticas que la prédica cristiana había identificado con el demonio. Esta participación de corte carnavalesco era omnipresente en las ceremonias públicas, incluso fuera del tiempo de carnaval, como fueron el Corpus Christi o las fiestas en honor a la Virgen. Este rasgo marcaría desde entonces a muchas de las tradiciones andinas. Las danzas de personajes enmascarados; los carros alegóricos; los gigantes y cabezudos; el uso de chisguetes con agua, de huevos con agua perfumada, de harina y colorantes, o de frutas



(rasgo que será significativo en numerosas versiones locales del carnaval contemporáneo); el cortejo amoroso en forma de bailes y canciones; y el consumo inmoderado de comida y bebida, eran rasgos del carnaval español que se convirtieron, con énfasis diversos, en partes inseparables de las fiestas celebradas por todos los estamentos de la sociedad colonial, y posteriormente entre las poblaciones de origen nativo y afrodescendiente.

El énfasis del carnaval en la sátira y en la burla de las autoridades durante el Imperio español llevó a algunos intentos de prohibición, ya desde el siglo XVI, por parte de las instituciones eclesiásticas, primero, y por el Gobierno civil, después. Por lo general, no tuvieron éxito, en primer lugar porque todos los sectores sociales, incluida la aristocracia colonial, participaban en su celebración y, en segundo lugar, porque las mismas autoridades consideraban que era una necesaria válvula de escape a las labores y pesares cotidianos. Pero conforme el sistema colonial empezó a entrar en una fase crítica, acicateada por las reformas borbónicas, avanzado el siglo XVIII, el descontento popular empezó a manifestarse en conatos de rebelión, que llegaron a su eclosión y su represión definitiva en la década de 1780, y el carnaval asumió el papel de catalizador de tales manifestaciones. Esto es consecuencia del carácter igualador y de inversión social que marca al carnaval europeo y que ha sido uno de los aspectos más polémicos del carnaval urbano: el hecho de que el objeto del «ataque» con agua, colorantes, betún o demás no fueran solo los que estaban involucrados directamente en el juego, sino particulares que se encontraban a su alcance, de preferencia personas de sectores privilegiados<sup>6</sup>.

Aunque los altos mandos de la Iglesia tendían a denostar esta fiesta, estaban conscientes de que, al haber permitido la reproducción de algunos aspectos de las celebraciones antiguas en las fiestas católicas, se daba igualmente un margen de autonomía a las poblaciones en las celebraciones de sus fiestas, lo que servía además como una forma de «entretenimiento y diversión de la República» (de la «República de indios», citado en Rojas [2005: 34]). En una sociedad rígidamente estamental como la colonial, la presencia de poblaciones indígenas o afrodescendientes en los espacios públicos, usualmente exclusivos para españoles y criollos, y en especial

---

6. Esto no era un problema exclusivo de la sociedad colonial; en la misma Europa era una forma de expresar el descontento popular y terminaba ocasionalmente en daños a propiedades o incluso en el linchamiento de algún funcionario o personaje poderoso pero impopular (Rojas 2005).

el uso del disfraz y las máscaras, que adoptaban la forma hispana de los gigantes, los cabezudos y los papahuevos, que ocultaban la personalidad de los participantes y con ello sus roles sociales, fueron motivo de sospecha. La razón esgrimida contra la celebración del carnaval era usualmente el ser una ocasión para la ruptura del orden público y, por tanto, el aumento del índice de criminalidad, amparados sus participantes en el anonimato, protección que daba pie a todo tipo de tropelías.

Estos temores eran fundados en el siglo XVIII, como se comprueba en diversos documentos, que en su mayor parte consistían en quejas y denuncias por la ruptura de la paz pública: durante los días del carnaval, y por extensión durante el mes de febrero, se promovía el consumo inmoderado de alcohol, lo que daba ocasión para que se manifestaran los resentimientos de la población hacia autoridades peninsulares y criollas, que adoptaron la forma de ataques directos (O'Phelan 1995: 173), enmascarados en los juegos con agua y talco, o con otros elementos menos deseables, como betún, barro o incluso restos de comida. En respuesta, los sectores pudientes optaron por impedir el acceso a sus propiedades<sup>7</sup>. Como resultado, estos tendieron a celebrar sus propios juegos de carnaval en espacios progresivamente exclusivos y cerrados ante la amenaza de una población que expresara sin inhibiciones su animadversión, mientras que los sectores subalternos, habitualmente prohibidos de entrar a espacios públicos como la plaza de Armas, tomaban la ciudad de Lima con los habituales juegos del «baldazo» y de embadurnarse con harina o betún.

Los primeros intentos de control de parte del Estado se dieron desde este periodo, con el virrey Amat, en cuya gestión se empezaron a levantar obras públicas que constituyeran espacios desde donde estas festividades fueran objeto de observación y control (Rojas 2005: 44), y de numerosas

---

7. Este temor recorría todo el territorio americano. En Nueva España (México), a lo largo del siglo XVIII, en las descripciones del carnaval en documentos oficiales abundaban las denuncias contra la celebración, que aducían un carácter escandaloso y contrario a los mandatos de la fe (Mauldin 2004: 149). En febrero de 1751, en la ciudad de Potosí, llamada oficialmente Villa de San Felipe de Austria, en las noches de miércoles y jueves antes de la semana del carnaval, un grupo de indígenas que trabajaban en las minas bajaron a la ciudad completamente alcoholizados y llevando banderas blancas, haciendo resonar sus tambores y disparando armas de fuego. La misma fuente informa que años después, en la noche del lunes carnaval (3 de marzo) de 1783, la danza de casi 3.000 indígenas y mestizos en las calles de la ciudad terminó en un *tinku* o batalla ritual, pero no entre sectores de la población nativa, sino contra observadores criollos y peninsulares, con el ánimo expreso de matar a los que estuvieran a su alcance (LeCount Samaké 2004: 175, tomado de Abercrombie 1992: 297).

prohibiciones (Flores Matos 2001: 32). Según Manuel A. Fuentes, en *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de sus costumbres*, su clásica rememoración de tipos costumbristas de la Lima antigua (1867), la tradición de gigantes, cabezudos y papahuevos<sup>8</sup>, propios de la costumbre hispánica, fue prohibida por orden del virrey, pues «so pretexto de rendir culto a la Divinidad, ofendían a la moral pública y servían de escarnio a la religión misma» (Fuentes 1867). El texto fecha la prohibición en 1817. Era, por tanto, el tiempo del virrey Abascal, cuya política fue de una consistente e implacable persecución de cualquier conato o sospecha de rebeldía en el Perú, poco antes del proceso independentista.

### **El carnaval limeño: juego popular, mascarada de élite**

La República nació con la voluntad de sacudirse de la herencia cultural de la Colonia, siguiendo el requerimiento moral, inspirado por la Ilustración, de establecer medidas orientadas a crear un modelo de ser humano racional. Los intelectuales del nuevo régimen atacaban, en primer lugar, a la religión, y con ella a la tradición popular, denunciada como irracional y, por ende, inmoral. El Estado republicano se erigió en sus inicios como el principal y más consecuente enemigo del carnaval, del cual se criticaba otra vez el dispendio, el jolgorio, el «mal gusto» y la «agresividad», que entendía como rasgos marcadamente irracionales.

De hecho, entre las primeras medidas tomadas por el Gobierno republicano estuvo la prohibición del carnaval y de actividades de carácter lúdico como las corridas de toros, las peleas de gallos o los juegos de azar, donde al socorrido motivo de ser consideradas una puerta abierta al crimen, se sumaba la calificación de estas tradiciones como producto de una ignorancia inducida por el sistema virreinal. A la criminalización de tales actividades se ponía como alternativa la difusión del mensaje racionalista por el sistema escolar, así como la promoción de actividades artísticas que se consideraban elevadas, como el teatro y la ópera, todo en aras de integrar a los sectores populares a la vida nacional en calidad de ciudadanos letrados (Rojas 2005: 53).

---

8. Nombre que calificaba al hombre cándido y fácil de engañar. Era una variante del «cabezudo», personaje caricaturesco que se caracterizaba con un disfraz y portaba una enorme cabeza de cartón, por cuya boca podía asomar los ojos. Manuel A. Fuentes menciona a los gigantes y papahuevos, sin embargo, como figuras de la fiesta de San Cuasimodo, una semana después de terminada la Semana Santa.

Pero tales medidas no tuvieron mayor efecto en las costumbres que reforzar la imagen negativa que se tenía de ellas desde las postrimerías de la Colonia, y el carnaval se afianzó como costumbre popular, verdadero momento aparte en la vida de ciudades como Lima, Cusco, Arequipa o Puno, celebrado no solo por sectores populares sino por sectores medios, entonces en lento crecimiento, y, dentro de sus propios espacios, por los sectores de las clases altas.

En las siguientes décadas de vida republicana, las tradiciones populares, el carnaval entre ellas, se convirtieron en uno de los temas favoritos de la literatura y la ilustración costumbristas. Hay que acotar que el carnaval se celebraba en sentido estricto en los tres días antes del Miércoles de Ceniza, pero su espíritu ya aparecía con dos semanas de anticipación, y el juego se iniciaba de manera informal en la primera mitad del mes de febrero. En la ciudad de Lima, durante los tres días «oficiales» del carnaval, toda otra actividad quedaba en suspenso, y se abría un tiempo sin reglas morales ni de urbanidad alguna, en el que la población tomaba el espacio público, algo que es propio del tiempo de carnaval como un tiempo alterno al cotidiano. Mientras que la costumbre de la mascarada había mermado desde la prohibición de los años finales de la Colonia, a cambio parece haberse acentuado el juego de echarse agua, talco, betún o pinturas, y lo más difundido era el uso de chisguetes que echaban chorros de largo alcance, y cáscaras de huevo llenas de agua perfumada, que se vendía en frascos reutilizados con la etiqueta de «*a eau de lavande*» (Núñez 1969: 49); y si no había tales materiales, podía usarse el agua de las acequias con su carga de inmundicia, e incluso restos de comida que se arrojaban a todo aquel que estuviera al alcance de los participantes, al margen de su estatus o cargo, en cualquier lugar público. Los participantes solían llevar para el caso su ropa más vieja y ligera o comprar prendas más baratas, entre ellas sombreros, ponchos o vestidos. La prohibición municipal simplemente no era puesta en práctica, incluso si la policía recorría las calles para poner orden. Esta fiesta de corte popular y de carácter esencialmente democrático fue uno de los temas predilectos de las descripciones hechas por los viajeros europeos, quienes a su paso por la ciudad de Lima veían esta costumbre, sinónimo de cultura popular limeña, con una mezcla de fascinación y escándalo. Quizás lo que más llamaba la atención de estos visitantes era la aceptación de tales agresiones por parte de sus víctimas, en la idea de que este era un tiempo en el que todo era permitido y que, en esta lógica, el juego caería sobre todo aquel que se encontrara alrededor.



Pancho Fierro. «Papahuevo», de 1830. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.

Hay menciones al uso de la mascarada aún en las primeras décadas de la República. El artista Pancho Fierro representa entre sus figuras populares la del papahuevo. En 1860, el viajero alemán Friedrich Gerstaecker, en su colorista descripción del carnaval en la que registraba con sorpresa los niveles a los que llegaba el juego de mojarse con chisquetes y huevos llenos de agua perfumada, menciona también los bailes de máscaras en los teatros y cafés de la ciudad, los que más bien desestima: «Eran máscaras ordinarias, inexpresivas, pues el sudamericano, que bien podría mostrar su humor sin freno alguno en momentos de desenfreno, no tiene para ello el ingenio siendo la fineza del juego de máscaras un terreno desconocido para él. Ellos corren de un lado para otro con fingidas, finas y elevadas voces y [...] bueno, esto es todo. Por lo demás, reinaba completa libertad de



«La catarata de carnaval». Grabado. Lima. *Apuntes históricos...*, de Manuel A. Fuentes.

máscaras, y es siempre bienvenido, el disfraz de hermoso español antiguo o de turno [...]» (Núñez 1969: 57).

En contra de todo ello, ciertos sectores de la ciudad deploraban que el carnaval fuera sinónimo de desorden, y preferían en cambio el modelo de carnaval que se realizaba en ciertas ciudades de Europa, en especial en Venecia, que por el contrario consistía en exhibiciones y desfiles de disfraces, cuyo espíritu era indiscutiblemente menos agresivo —y subversivo— que el del popular juego con agua. La prohibición y los intentos de «mejorar» —léase europeizar— el carnaval demostraban una división creciente entre las expresiones populares y las de la élite urbana, en un grado mayor que el que se había dado en la Colonia. La celebración de las fiestas adquirió un carácter diferenciado, y eran muy distintas en componentes e intención las



«Geringatorio de carnaval». Grabado. Lima. *Apuntes históricos...*, de Manuel A. Fuentes.

fiestas celebradas por la élite *misti* o criolla y las celebradas en los barrios populares, que dicha élite trataba de evitar.

Fuera de toda consideración, por otro lado, se encuentran las celebraciones de carnaval en las zonas rurales, que apenas fueron motivo de atención en la literatura decimonónica. La poca información disponible era una muestra más de la imagen profundamente negativa que se tenía del poblador rural andino. Como muestra, presentamos la siguiente descripción cuyo autor firma con el seudónimo de Juan Sairitúpac y que se concentra en la corrida de toros, el consumo de alcohol y la música «monótona», pero no da información alguna sobre rituales, sistema de cargos, relaciones sociales ni de otro rasgo humano.

Figuraos un pueblo reclinado en la falda de un cerro ó metido en el fondo de una quebrada. No hay allí como en Zuiza [sic] parques, ni casitas limpias y pintorescas, ni campos con aldeanas fornidas y alegres. Hay una aglomeración de construcciones rústicas con sus techos de paja. El indio, embrutecido por la esclavitud y por el alcohol, la india, sucia, inconsciente, dirigida por el instinto —son los seres que habitan estas chozas—. El carnaval, lo mismo que otros motivos, congregan millares de esos infelices en campos abiertos, en las plazas. Se arregla en ésas el circo para los toros, y, en medio de un alboroto infernal, la fiesta se desarrolla. No se trata de un espectáculo en el sentido que nosotros lo entendemos; es una baraúnda casi sin espectadores, porque todos ó la mayor parte contribuyen a efectuarla. Los indios, con sus primitivos vestidos de poncho y ojota, salen al circo con toda la audacia de su idiotismo. Unos son arrojados por el suelo, otros logran escapar; y algunos quedan en el sitio, muertos por la fiera. La fiesta no se malogra. La chacha y la chacta han hecho perder toda conciencia, todo sentimiento humano. Apenas las viudas con su instinto de hembras alcoholizadas derraman lágrimas sobre el cadáver destrozado del marido. Qué importa! Semejantes incidentes darán lugar á las operaciones de duelo, en las que intervienen también la borrachera y el baile.

Este baile del indio retrata toda la monotonía, toda la modorra de su espíritu y su cuerpo. Es un taloneo continuo, imperturbable. El canto, triste, casi lloroso, parecido al quejido de la quena, contribuye á aumentar la negrura de la noche. Nubes de polvo se levantan en la choza, y mujeres y hombres ruedan, de rato en rato, ebrios, como bestias, dándose golpes y arrancándose los cabellos.

«El carnaval andino», según el columnista Juan Sairitúpac (seud.). *El Comercio*, 28 de febrero de 1900.

La Guerra del Pacífico marcó un punto de inflexión en la historia peruana, uno de cuyos aspectos fue el reconocimiento del valor de las tradiciones populares en favor de la formación de un sentimiento nacionalista que debía unir a todos los compatriotas en un mismo frente. Tras el hiato de la guerra y los años de ocupación, el carnaval popular criollo pudo volver por sus cauces, ahora con el creciente beneplácito de una parte de la prensa y de los sectores pudientes. La imagen favorable del carnaval criollo popular como tradición limeña y peruana, parecía superar las fronteras sociales en favor de un discurso de identidad nacional.

Pero, por otro lado, la tendencia europeizante del carnaval, promovida con insistencia en las décadas precedentes, empezó a tomar forma en esa misma época. El carnaval como desfile de disfraces, que en su modalidad de «corso» fue iniciado, significativamente, por la colonia italiana instalada en Lima, se celebró por primera vez en 1884, poco antes del fin de la Guerra del Pacífico, con gran éxito, y fue repetido al año siguiente. Si bien este primer intento fue rápidamente superado por el carnaval popular, que en esta ocasión terminó imponiéndose (Rojas 2005: 116-118), marcó el precedente directo de una campaña de «modernización» del carnaval —en



realidad, una adscripción al modelo europeo del desfile—, como una salida culta y civilizada frente a la «barbarie» de la diversión popular. Tras varias iniciativas en ese sentido durante el periodo civilista, impulsadas por un sector importante de la prensa, en 1921, durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), la municipalidad y los vecinos de La Punta, Callao, celebraron un corso con batallas de flores, serpentinas y confeti, que la opinión pública aconsejó emular a un nivel mayor. La apertura del curso de carnaval el año siguiente supuso la culminación de esta campaña, con un desfile al estilo veneciano, que incluyó un concurso para elegir a la reina del carnaval entre las jóvenes de familias notables y un fastuoso recorrido de carros alegóricos y conjuntos musicales por las calles centrales de la ciudad, ocasión para un despliegue de magnificencia de los sectores pudientes y de toda una serie de instituciones privadas, como el Club Nacional y el Club de la Unión, y de propietarios de fábricas y de publicaciones periódicas como *El Comercio*, gran promotor del evento, y las revistas *Variedades* y *La Crónica*, hasta estaciones radiales e instituciones relacionadas con el mundo artístico (Rojas 2005: 161). Pero lo más importante de este desfile es que el evento contó con el apoyo del mismo Gobierno central, aunque la actividad fuera por protocolo presidida por la municipalidad. La variante espectacular del carnaval tuvo el suficiente empuje como para ser adoptada por diversas asociaciones, como organizaciones sindicales, cooperativas y clubes departamentales. En las décadas que siguieron, esta versión del carnaval alcanzó gran celebridad y se volvió una de las actividades más importantes del ciclo festivo de la ciudad.

Con tales respaldos, el corso buscaba desplazar al carnaval popular criollo, al que, en realidad, los sectores pudientes nunca habían dejado de percibir como costumbre atávica que lindaba con la delincuencia. Por supuesto, el carnaval popular no desapareció, pero al perder definitivamente el favor que había estado recibiendo como expresión de una identidad limeña, su presencia quedaría limitada a los barrios populares, sostenida por el crecimiento del sector obrero sindicalizado, el sector artesanal y la clase media. Estos serían quienes, desde la década de 1940, recibirían el impacto de la migración proveniente de las áreas rurales andinas. Esta última tenía sus propias tradiciones carnavalescas, en las que también existía el juego de lanzarse agua, lo que posiblemente impulsó aún más su propagación. A través de ellos, el carnaval criollo volvería a tomar posesión de una ciudad en rápida expansión.

Al contrario, el curso carnavalesco limeño no pudo sobrevivir al abandono oficial. El Decreto Supremo 384, dictado en 1958 por el segundo Gobierno de Prado Ugarteche, que —seguramente por presión empresarial— ordenó que los días de carnaval ya no serían festivos sino laborables, eliminó *de facto* su celebración. Esto perjudicó la institución del curso carnavalesco, que desde entonces no volvería a reproducirse; la crisis simbólica por la que pasó el sector pudiente a partir de la década de 1960, y en especial en el periodo velasquista (1968-1975), contribuyó al rápido olvido de una «costumbre» oficial que no llegó a convertirse en tradición. Por otro lado, el carnaval popular, al no haber días específicos de celebración, se extendió de hecho a todos los domingos de febrero, escapó a todo control y fue, en un modo que podría llamarse tradicional, condenado constantemente por diversos sectores de opinión, descrito a lo largo de una interminable relación de reportes periodísticos como sinónimo de vandalismo. El carnaval popular fue deteriorando su imagen hasta que un factor práctico —la escasez del recurso agua, que obliga a su racionamiento— lo ha llevado a su abandono en tiempos actuales.

### **El carnaval rural andino**

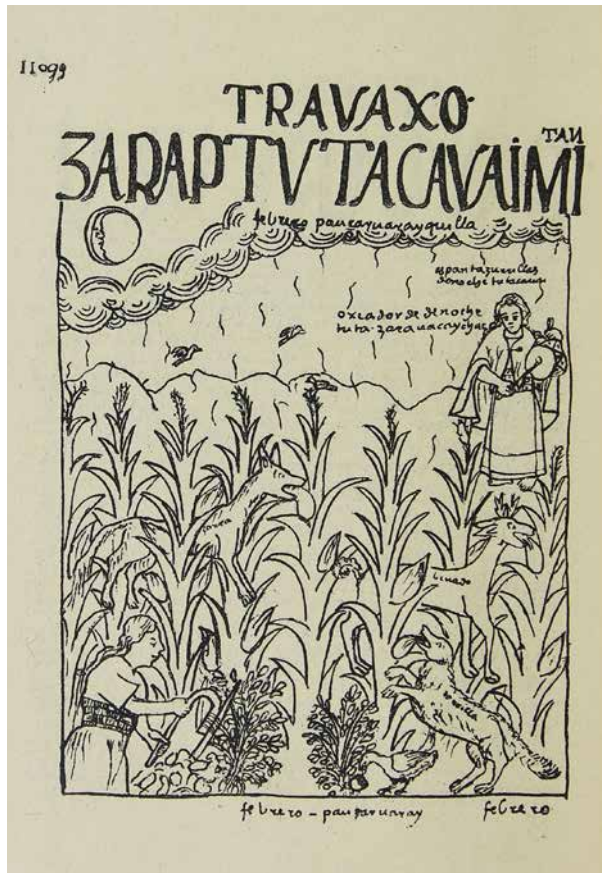
La difusión del carnaval en el Perú resultó en festividades que, bajo el mismo nombre, han agrupado expresiones muy diversas, una parte de las cuales deriva de fuentes nativas, alejadas del modelo y espíritu europeo de la transgresión por la inversión social, aun cuando la impronta europea está presente en la idea misma de la fiesta. Según Flores Matos (2001: 43), las fiestas populares del continente clasificadas estrictamente como carnavales, que abarcan una gran variedad de manifestaciones, se pueden clasificar en dos tipos básicos: los que asumen el carnaval a la manera paródica del catolicismo popular europeo, como el caso de las poblaciones urbanas mestizas o criollas y de las poblaciones indígenas insertas en una sociedad mayor no indígena cuya percepción comparten; y, por otro lado, aquellas sociedades indígenas que, por un relativo grado de independencia o aislamiento respecto de la ciudad colonial, asumen el carnaval como un medio para reafirmar los principios fundamentales de su estructura social y su universo cultural.

En el Perú, los carnavales urbanos mantuvieron de modo más consistente la impronta del carnaval europeo, concomitante con la ascendencia europea que la población mestiza o criolla de la ciudad siempre ha tendido

a reivindicar, en especial aspectos como las serenatas con conjuntos de cuerdas, el desfile de comparsas y el uso de disfraces, aunque el rasgo más generalizado y resaltante ha sido el más discutido: el juego de lanzarse agua, talco, pintura o similares, involucrando a todos los presentes en los espacios públicos donde este juego se realice. El caso más conocido de los que existen hoy es el Carnaval de Cajamarca, actualmente una reconocida expresión de identidad regional, origen de una importante creatividad popular en los rubros musical y dancístico y en la exhibición de disfraces y carros alegóricos. Hay carnavales que se confunden con importantes fiestas religiosas temporalmente cercanas, como la Semana Santa, y hay celebraciones que van acompañadas de comparsas de baile de enmascarados que podrían considerarse «carnavalizadas», como ocurre con la celebración, temporalmente cercana al carnaval, de la fiesta de la Virgen de la Candelaria en el altiplano puneño.

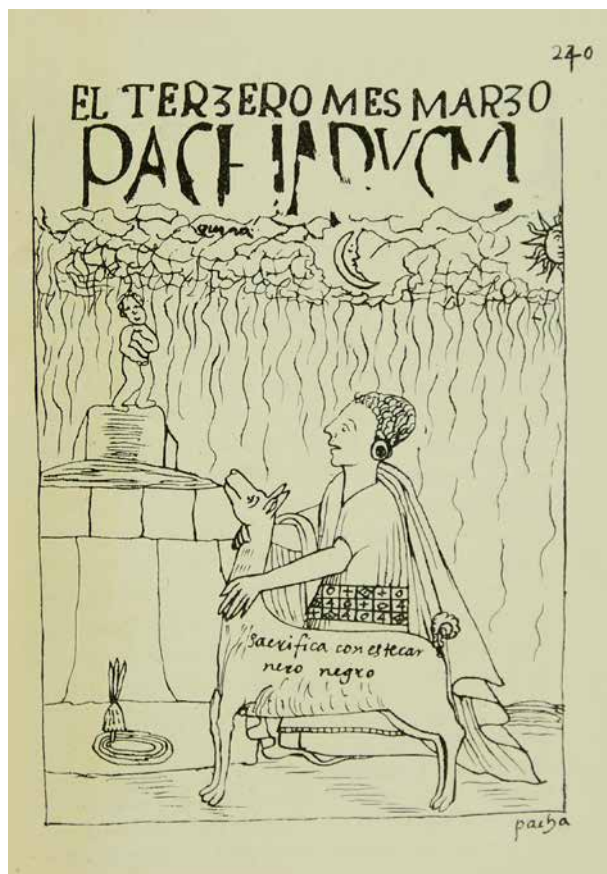
Una muestra del segundo tipo de carnavales —siguiendo la tipología de Flores Matos— sería, en cambio, el carnaval rural andino, cuya historia ha pasado por fuera de los cauces oficiales y del cual no hay casi referencias anteriores al siglo XX, adaptado a las necesidades del ciclo productivo y vital y a las concepciones nativas sobre el universo circundante, y asumido como vehículo de reproducción social, que constituye una de las mejores muestras de apropiación de una fiesta foránea bajo los principios y necesidades de la vida nativa. Es necesario referirse al calendario festivo de tiempos prehispánicos y en qué medida este influyó en la adopción del carnaval por las poblaciones andinas, de la misma manera que las festividades precristianas de Europa se mantuvieron en el calendario católico.

Las sociedades andinas organizaban su tiempo y su espacio alrededor del ciclo agrícola y ganadero, siguiendo un calendario solar y lunar acorde a los tiempos de lluvia, preocupación constante de una civilización que se desarrolló, en buena medida, con base en la administración y el uso racional del agua. Se determinaron desde un inicio los tiempos lluviosos y los secos, y el inicio y final del periodo de lluvia como tiempos sacralizados (Mendoza Salazar 2010: 2) alrededor de los cuales se organizaron las sociedades andinas y se fundaron una serie de manifestaciones culturales en todos los niveles de la creación humana.



En el tiempo de lluvias de febrero, de las primeras cosechas de maíz y papas, se celebraba la productividad de la tierra, según Guamán Poma.

En la región altoandina, el inicio del tiempo de lluvias era el tiempo del *aya marcay quilla* («mes de llevar difuntos»), periodo en el que los antepasados momificados eran sacados de sus entierros, atendidos y festejados, pues se creía que con ellos llegaban también las primeras simientes. El tiempo de máxima intensidad de las lluvias, llamado *puquy* en quechua y *jallupacha* en aimara, corresponde a los meses de enero a marzo, tiempo de observación de los astros, de penitencia y sacrificios rituales a los dioses locales; y termina con los agradecimientos a las divinidades, cuando la tierra está en el máximo de su productividad. En medio de ello, se realizaba la celebración del solsticio de verano, que, con el nombre de Capac Inti Raymi, era una de las fiestas capitales del Tawantinsuyu. En tiempos prehispánicos, al menos tal como está documentado por las



Sacrificios rituales en tiempo de abundancia de la tierra o *pacha puquy*, correspondiente al mes de marzo, según Guamán Poma.

crónicas coloniales, el tiempo que corresponde hoy a febrero era el tiempo de *paucar waray*, de vestirse con la *wara* o taparrabos, tiempo de los rituales de iniciación de los jóvenes a la edad adulta, llamados *warachikuy* en los varones y *rutuchikuy* en las mujeres. Según Polo de Ondegardo, en el Cusco se celebraba el *ayme*, ritual en el que muchachas eran seleccionadas entre la población y llevadas a los claustros, donde serían educadas con esmero y servirían, en calidad de *acllas*, en las labores del tejido y el servicio religioso; esto es, su entrada a la esfera de lo sagrado (McGuffin-Naranjo 2012: 41). Seguía a este el tiempo llamado *pacha pucoy quilla*, que según Guamán Poma se traduce como «*pacha*, mundo, *pucoy*, harto» (Guamán Poma 1980, tomo I: 215), es decir, de la plenitud del mundo. Es el tiempo de la primera cosecha de una serie de plantas autóctonas, como

maíz y frijoles, y tiempo también para contar las cabezas de ganado, para verificar su estado y crecimiento. Entonces era ocasión para el consumo de *aaq* (posteriormente llamada *chicha*) de maíz fermentado, y de ofrendas o *ch'allas* dadas al Sol y los astros, la Pachamama, o los *apus*, *wamanis*, *jirkas* y *achachilas* de las montañas.

Está de más decir que las secciones de este ciclo productivo, marcado por los ciclos lunares (por ello el nombre de *quilla*, «luna», dado al mes en quechua) no se correspondían necesariamente con los meses del calendario gregoriano impuesto por los europeos. Existe una coincidencia en ciertos aspectos, debido a que el calendario romano estaba orientado también por las necesidades de la producción agrícola y ganadera y se organizó igualmente sobre los ciclos solar y lunar. Sobre esta base se distribuyó el calendario ritual cristiano, y algunas de las festividades fundamentales del cristianismo se instauraron sobre este arco temporal: el Día de Todos los Santos, en que se pide por las almas de los difuntos al inicio de noviembre; la Natividad, cercana al solsticio de verano; y la Cuaresma y Semana Santa, hacia el final del invierno y del tiempo de lluvias. La imposición de este calendario sobre la población andina fue un trabajo largo, marcado por la prohibición de las manifestaciones nativas, como los ritos iniciáticos de tiempos del *paucar waray*. Este era el tiempo del *warachikuy*, ritual iniciático consistente en una serie de pruebas físicas, de fuerza y habilidad, con las que los jóvenes varones demostraban su mayoría de edad. El *rutuchikuy* era un ritual similar para las mujeres, consistente en el corte del cabello por una serie de familiares, que indicaba de este modo su entrada a la mayoría de edad, celebrada, al igual que el *warachikuy*, en un marco festivo y ritual<sup>9</sup>. Pero el carnaval, como se ha dicho, ha sido desde sus inicios una fiesta de carácter sincrético, que ha permitido la fusión con tradiciones de origen muy distinto; tras procesos de adaptación y represión, esto derivó en una particular versión del carnaval rural andino, algunas de cuyas características básicas pasaremos a describir.

---

9. Guamán Poma expresa este afán en su descripción del mes de febrero o *paucar waray*: «se ponían este mes la *uara*, saragüeles, que hasta agora lo usan. El dicho serimonia antigua de los indios infieles, y aci no se deue consentirse el dicho *uarachico* y *rutuchico* en este rreyno» (Guaman Poma 1980, tomo I: 213).

## **El carnaval como fiesta de la fecundidad**

El componente ritual que acompaña la celebración del carnaval rural andino permite definirlo como «fiesta de la fecundidad». De un modo similar a los rituales precristianos del Viejo Mundo, el carnaval rural andino celebra el renacimiento cíclico de la vida en el campo, en el periodo de máxima intensidad de las lluvias, por lo que este tiempo es llamado *puquy*<sup>10</sup>, con abundancia de agua, cuando maduran los primeros frutos de la labor agrícola y nace una nueva simiente. Asimismo, las comunidades ganaderas pueden celebrar la reproducción del ganado, contabilizándolo, marcándolo y realizando rituales orientados a propiciar su reproducción. En este tiempo, la fecundidad y la reproductividad de la naturaleza afectan a todos los que en ella existen, incluyendo a la sociedad humana. «Una fertilidad total en cuyo contexto la naturaleza comulga con todos sus habitantes, ya que no solo se busca incrementar los cultivos, sino también el número de seres humanos y de animales» (Ulfe 2001: 403).

Aunque la población reconoce que esta es una celebración previa a la Semana Santa, y que puede ser precedida o acompañada por una celebración cristiana de importancia (febrero es, por ejemplo, el tiempo de la Virgen de la Candelaria en todo el altiplano), el carnaval es momento para realizar una serie de rituales de propiciación y multiplicación. De esa manera, el ritual cristiano fue orientado a propiciar la lluvia, la fertilidad y la reproductividad de cultivos y ganado, antes que a la redención de las almas. Como declara José A. Lira en un artículo seminal, el carnaval «es un culto a la Pachamama, a la Agricultura y a la Fauna» (1953: 134).

Se hace homenaje, por tanto, a quienes permiten y propician la reproducción y protección de las especies: los dioses de la geografía andina, montañas y peñones conocidos como *apus* y *wamanis* en el mundo de habla quechua y *achachilas* en el universo aimara, y a las parejas míticas consideradas padres de los pueblos, que viven en las fuentes de agua, a veces confundidos con los dioses-montaña. En términos más generales, se celebra a la Madre Tierra, Pachamama, o a deidades equivalentes, cuya ubicación, para propósitos del rito, suele ser un lugar específico. Usualmente el espacio es una explanada, y asociada a ella una plaza, espacio presidido

---

10. *Puquy*: nombre genérico para el tiempo lluvioso del verano y otoño en los Andes (García Miranda 1998: 59).

por la presencia de aquellos dioses, pero cuyo sentido es, de una manera inversa, el de ser presenciado por ellos.

En tales espacios, se ofrenda a esta geografía viviente en agradecimiento por los recursos disponibles, y bajo su advocación se celebran las fiestas de regocijo durante este periodo por la producción obtenida. Los rituales de adoración y agradecimiento a los *apus/achachilas* y a la Pachamama / Madre Tierra —*ch'alla* en el mundo andino— han conservado, con pocas modificaciones, los rasgos que han sido descritos por los cronistas sobre los ritos prehispánicos. Estos consisten en la entrega, a manera de ofrenda, de una serie de productos de la tierra, como especies vegetales —hojas de coca, semillas y granos—, sebo de animales y representaciones de estos en pequeñas piedras naturales conocidas como *illas*, más objetos rituales diversos, todo dispuesto en una «mesa» ritual —un manto tejido, de forma cuadrada— sobre la cual todos estos elementos están distribuidos siguiendo un patrón variable. El sentido de ello es, en un diálogo con una geografía viviente y deificada, ofrecer objetos con valor propiciatorio que, se entiende, serán consumidos por los dioses locales, mientras se invoca la protección y reproducción de recursos y gentes, agradeciendo, por un lado, las lluvias, la germinación y el crecimiento de los primeros frutos de la tierra, que en esta estación son productos fundamentales, como papa, maíz, quinua y habas; y, por otro lado, solicitando el permiso de estas entidades para iniciar la fiesta y las actividades de estación. Esta ceremonia necesita de un oficiante especializado que conozca los pasos de este ritual y establezca un diálogo individual con las deidades, que sea capaz de mediar entre el mundo social humano y el de los dioses de la tierra y el agua, y que interprete los mensajes de estos ante la población.

El espacio donde se realiza el ritual suele ser determinado por tradición, como un abra, un peñón o un lugar desde donde se divisa al *apu* o divinidad objeto de homenaje. Con la cristianización, en estos lugares se han emplazado cruces y capillas, y en respuesta las poblaciones siguen dándoles el mismo trato ritual que a las antiguas huacas, incluyendo su renovación periódica. Los sitios son visitados y custodiados, y las cruces, trasladadas y cuidadas, en un ritual de velación que durará la primera noche de este periodo festivo. Es tiempo de hacer la *ch'alla*, esto es, de investir al lugar, al objeto de culto, a las personas y a los recursos, con adornos rituales que invocan la renovación y la fertilidad, y bendecirlos con licor asperjado y humo de sahumeros, teniendo presente una «mesa» ritual,



manto en el que se disponen diversos elementos, como semillas, sebo de animales y objetos que invocan la fertilidad, en un acto de agradecimiento a la Pachamama y seres afines por la procreación y multiplicación de especies que permiten la reproducción de la vida campesina. Cruces y capillas son de esta manera decoradas con flores y productos agrícolas de estación —hojas de habas y maíz, en tiempos de la primera cosecha de estos productos—, más elementos nuevos propios de fiestas urbanas, como serpentinas y globos, y se las rocía con bebidas alcohólicas. A los presentes se los adorna en el tocado, cuello y hombros con elementos similares, como plantas, serpentinas o *killis*<sup>11</sup>, o con haces de hojas atados a la espalda y alrededor de los hombros. Los encargados de la fiesta ofrecen comida y bebida entre todos los presentes, quienes festejan en el lugar con música, cantos y danzas exclusivos para esta ocasión.

En una parte importante del área andina, el carnaval es el momento de contar el estado del recurso pecuario, es decir, ganado y animales domésticos, para su marcación y reparto periódico entre los miembros de las familias propietarias. Con fines de propiciación, el *ch'allado* con mistura se aplica igualmente al ganado, si se considera época de marcación (otras fechas de marcación en la sierra son las fiestas de San Juan y Santiago, en los meses de junio y julio, respectivamente). En algunas áreas, puede aplicarse el mismo procedimiento a representaciones de objetos o posesiones de los participantes, desde vehículos hasta títulos profesionales, lo que amplía los fines del carnaval rural a la esfera del crecimiento económico urbano. La ofrenda ritual, lejos de desaparecer, ha evolucionado, orientada por las necesidades y deseos de una población en proceso de urbanización.

### **El carnaval como juego**

Un aspecto fundamental del carnaval andino atañe a su performatividad, aspecto en el que comparte rasgos con el carnaval urbano de tipo europeo, aunque bajo un signo muy distinto: el carnaval como juego, definido con el término quechua de *puqllay* y el aimara de *anata*<sup>12</sup>. Estos términos hacen

---

11. *Killi*: ristra de frutas y comestibles, ensartados y colgados de cuerdas de sogá o cabuya para colocarse en las cruces imágenes religiosas y luego ser repartidos entre los asistentes a la velación de estas.

12. *Puqllay* como verbo significa «jugar», «divertirse jugando»; y como sustantivo es «juego», nombre genérico para toda actividad lúdica. Fray Diego Gonzales Holguín, en su diccionario de 1608, define *pukllay* como «todo género de fiestas para recrearse» y menciona algunos derivados de este vocablo, como *pukllachini*: «Burlarse, jugar de manos o pasar tiempo con otro, retozarle» *pukllani*, *pukllaccuni*, «Holgarse, pasar

referencia a dos tipos de actividades lúdicas que tienen en común la ruptura de las fronteras sociales. La primera, en la que participa toda la población, consiste en una forma de integración de todos los presentes en el espacio del carnaval, al mojarse o mancharse mutuamente con agua, harina, pintura o huevos con agua coloreada y perfumada, o lanzarse frutos maduros, en medio de un ambiente de jolgorio marcado por la música, la danza y la abundancia de comida y de bebidas alcohólicas. En este momento se rompe toda forma de respeto a la condición de los presentes, y se procura que nadie esté fuera del juego. Con estos juegos se levantan las inhibiciones en el trato directo, y son los jóvenes solteros los más activos participantes de estas celebraciones, pues esta es una de las ocasiones en que, como parte del periodo de renovación, se procede al cortejo amoroso. El juego de echarse agua, uno de los pocos elementos realmente comunes a todos los carnavales en el país, es en el carnaval rural andino uno de los elementos que invitan a la integración de todos los presentes en un clima general de jolgorio, y, por supuesto, una forma de acercarse físicamente a una potencial pareja.

La segunda es una serie de competencias de fuerza, valentía o algún tipo de habilidad asociada a cada sexo, que requieren, en cambio, de la participación voluntaria y funcionan como un medio de exhibición del participante ante su comunidad, para demostrar sus capacidades y, en caso de ser joven, su mayoría de edad. Estos juegos pueden ser confrontaciones directas de diverso tipo —desde el lanzamiento de proyectiles indoloros hasta verdaderas batallas con lanzamiento de piedras, uso de látigos o combate cuerpo a cuerpo—, carreras a caballo y levantamiento de objetos pesados, pero también pueden incluirse en ello la buena presencia y la habilidad en el baile y el canto, que se han difundido actualmente con los concursos de comparsas. Estos duelos son en realidad *tinkus* (encuentros) que, al ser planteados como *puqllays* o juegos, se presentan como una forma lúdica mediante la cual sociedades tradicionalmente divididas en secciones complementarias —como suele ser la regla en la organización social y espacial andina— encuentran una solución a sus diferencias, por lo general antagonismos históricos, fuente potencial de conflictos que se resuelven de esta manera sin comprometer vidas ni propiedades.

---

tiempo, hacer juegos de gusto, y burlarse» y *puqllay pakmi yachachicuni*, «ensayarse para algún juego o guerra» (Gonzales Holguín 2007: 197). En todo caso, se trata de una actividad recreativa, distinta del trabajo, como otra forma de ocio. El término aimara *anata*, etimológicamente similar, es de uso más amplio, pues denomina también a los géneros de danza y música del carnaval.

Existen formas de juego que se han popularizado con el carnaval y se han convertido en vehículos y expresión de su organización interna. La más conocida quizás sea el cortamonte, *sachakuchuy* o *yunza*, nombres para un juego que se realiza alrededor de un árbol previamente cortado, colocado en un espacio abierto y adornado con cintas de papel y tela y objetos de consumo —desde frutas y viandas hasta, actualmente, diversos objetos de uso doméstico—, que consiste en que los miembros de uno o dos grupos se turnan para golpear el tronco del árbol con un hacha hasta derribarlo, momento en el que todos los presentes pugnarán por recoger los bienes colgados. La persona o pareja que derriba el árbol asumirá los gastos del siguiente carnaval, para lo cual deberán acudir a parientes y amigos por ayuda. Esta costumbre, aparentemente aparecida en el valle del Mantaro, se ha difundido por toda la sierra central y región central sur.

Las comparsas, por su parte, son organizaciones que se desempeñan interpretando un tipo de música y de danza conocido usualmente como un género específico del carnaval. Por lo general, son dirigidas por un capitán y una capitana, están compuestas por bailarines de ambos sexos y adoptan primero la formación de dos hileras del pasacalles y luego una coreografía en formación de dos o tres hileras. Tienen una organización formal, la cual incluye una junta directiva y una organización artística que orienta el carácter y las intenciones de la representación.

### **El carnaval como fiesta de autoafirmación**

El carnaval es una fiesta de autoafirmación, tanto de los principios ideales de la sociedad rural andina como de la identidad local y regional. El carnaval es una fiesta que se experimenta dentro del entorno local o supralocal y vertebrada una serie de relaciones sociales y económicas en el interior de la comunidad, la gran protagonista en esta fiesta. Este papel social del carnaval se manifiesta a varios niveles: (1) en los vínculos sociales básicos, (2) en el sistema de autoridades y la organización de la fiesta, (3) en los sistemas de reciprocidad y (4) en el carácter identitario que el carnaval ha adquirido como manifestación popular, con énfasis en algún rasgo como la ritualidad, el género musical y la coreografía, como definitorios de algunos carnavales reconocidos en sus regiones y a nivel nacional.

En el área rural andina, los vínculos de parentesco son la base de una red de relaciones sociales que conduce no solamente los afectos sino también

el movimiento económico<sup>13</sup>. Los vínculos familiares básicos se extienden hacia un conjunto de familias emparentadas, que conforman una unidad definida con el término genérico de «*ayllu*», y, fuera del área de parentesco, a personas particulares en calidad de compadres, padrinos y vecinos. Tales vínculos son renovados durante este tiempo en las reuniones familiares, en la celebración compartida con los vecinos del barrio y, en general, con los paisanos de la localidad, lazos que conforman la organización básica del carnaval. Agrupaciones conformadas por familias y *ayllus*, y a partir de estos por secciones locales como barrios, parcialidades, *sayas* o similares, se distribuyen responsabilidades en la organización del carnaval, desde la realización del ritual hasta las comparsas de baile y de música.

Al respecto, la existencia del *tinku* como un juego es consecuencia y a la vez vehículo de una forma básica de la organización de origen prehispánico que ha sido registrada tanto por la historiografía colonial como por la arqueología, pero que es igualmente importante en numerosos casos de comunidades rurales u otras formas de organización social andina: la organización de las unidades locales y translocales en mitades opuestas y complementarias, distribuidas, por regla general, en *hanan* (arriba) y *urin* (abajo), ya se trate de barrios, parcialidades, *sayas*, anexos e incluso localidades, distritos o provincias enteros. En el tiempo de lluvias, entre diciembre y marzo, se programan encuentros o *tinkus* entre pobladores pertenecientes a ambas mitades, enfrentados a manera de bandos, en formas muy diversas, pero todas entendidas como juegos, tanto como parte de la fiesta del carnaval o como confrontaciones llevadas a cabo en áreas especialmente destinadas a ello, por lo general explanadas a la vista de los cerros importantes de la región. En este rubro pueden incluirse, dentro del carnaval, las batallas incruentas con proyectiles indolores como frutas o las competencias de lucha directa, desde el *kuchuscha* de Huancavelica a la danza *k'achampa* del Cusco, donde los golpes que son infligidos deben ser soportados por los oponentes; también se consideran las competencias ecuestres, muy populares en toda la sierra. Los participantes de tales encuentros son varones deseosos de mostrar su fortaleza y habilidad, así como su astucia.

Fuera del ámbito carnavalesco, pero dentro de la misma época, están ciertas batallas rituales que sí pueden comprometer la integridad física,

---

13. Véase Isbell (1974).

como las realizadas en las pampas del Tupay Toqto o del Chiaraje en Cusco. Para los participantes, estas competencias son una forma de evidenciar su presencia ante la comunidad y ante los *apus* de la geografía local; para los jóvenes solteros esta es una manera de ganar prestigio ante una posible pareja; por ello, también se presentan a tales juegos con sus atuendos festivos más vistosos. En otro nivel, pero bajo una lógica similar, podrían tomarse las competencias de baile entre comparsas y pobladores en la medida en que sean pertenecientes a mitades o bandos opuestos. Se ha discutido mucho sobre la naturaleza de estos encuentros, poniendo énfasis, por supuesto, en sus variantes más cruentas, sobre las que se han ensayado diversas hipótesis desde la etnohistoria e incluso el psicoanálisis<sup>14</sup>.

Esta distribución espacial ubica a todos sus participantes en un sector específico, como parte de una unidad definida por las relaciones de parentesco, afinidad, y pertenencia local y étnica, con respecto a una unidad similar ubicada en el polo opuesto de la relación, delimitando una frontera que en el *tinkuy* es ritualmente puesta a revisión, con la finalidad de confirmar y redefinir tales límites, manteniendo, renovadas, las estructuras sociales y fronteras étnicas heredadas de tiempos prehispánicos y coloniales. La organización dual y la confrontación ritual son, en este sentido, interdependientes, y en ello radicaría la verdadera razón de ser del *tinkuy* como actividad propia de tiempos del carnaval (Hopkins 1982 y Urton 1993, citados por Ulfe 2001: 410).

Como parte de ello, el carnaval también es ocasión para que se establezcan nuevas relaciones a través de los vínculos de afinidad, lo que deriva del carácter performativo del carnaval como «juego»: nos referimos a la formación de parejas que serán la base de futuras familias. El carácter orgiástico del carnaval europeo es interpretado en la región andina como la ocasión para el cortejo amoroso entre los jóvenes solteros, siguiendo siempre ciertas reglas y pasos ritualizados, no siempre explícitos o formalmente aceptados, para el contacto y posible compromiso, y bajo la observación a distancia de parientes mayores o padrinos. Esta es la razón de ser de las competencias físicas en las que participan los jóvenes, pero

---

14. Sobre este tema se ha abierto una amplia discusión. En una publicación anterior (Roel, Hernández, & Huamaní 2015), hemos hecho una crítica a la forma en que esta costumbre ha sido descrita y analizada, exacerbando con ánimo exotista la hipótesis, del todo discutible, del «sacrificio humano» a través de los *tinkus* o batallas rituales en las provincias altas del Cusco. Para una interpretación psicoanalítica de este tema, véase Molinié (1999).

además ha sido la base sobre la que se ha desplegado la creatividad andina alrededor de los temas del amor, de la belleza y un cierto *ethos* sobre la vida, que parten de una visión del mundo y de la relación del ser humano con la naturaleza. La canción de carnaval recurre para ello a toda una serie de metáforas y en ella se patentizan una serie de ideales sobre las cualidades culturalmente asociadas a cada sexo. La música, la danza y la vestimenta usadas en los bailes de carnaval también reflejan tal ideal en un sentido estético.

En una sociedad en la que el matrimonio ha sido tradicionalmente una de las condiciones para acceder a la adultez y sus derechos en la organización comunal, el tiempo de vida del joven soltero, desde el cortejo hasta el compromiso matrimonial, ha sido considerado un tiempo de plenitud, de importancia simbólica extraordinaria, como delatan las letras de abundantes canciones en el mundo andino, antes de su entrada a las grandes y pesadas responsabilidades de la vida adulta. No es casual que el amor y sus problemas sean los temas fundamentales de mucha de la creatividad musical del carnaval andino. Durante el retorno de los jóvenes a sus poblados, algunos encuentran el momento para iniciar e incluso consumir una relación, antes de un compromiso formal. Como resultado de ello, los hijos de tales uniones han sido llamados a veces «hijos del carnaval». La práctica del rapto de la muchacha por su pretendiente, actualmente casi extinta, era formalmente condenada, pero se entendía como una forma de demostrar la astucia y habilidad del infractor, y de consumir una unión matrimonial cuando las presiones sociales en contra hacían inviable una solución formal; y terminaba de todos modos en un contrato entre las dos familias involucradas.

El sistema de autoridades es un actor a tomar en cuenta ya que se encarga de la organización de la fiesta. Consecuencia de la imposición del calendario gregoriano, y también de la adscripción del sistema comunal, y en general de las localidades andinas, al sistema formal, las nuevas autoridades elegidas por voto universal asumen sus cargos los primeros días del año, y esta es la primera fiesta importante que tienen que acometer como autoridades. Para Montoya (1984: 184, citado en Vásquez 1988: 24), el carnaval andino se entiende como una celebración organizada por las nuevas autoridades a la población que los eligió. El desarrollo del carnaval es potestad de una serie de autoridades, entre ellas las comunales, las autoridades que fueron electas a los cargos específicamente dedicados a los aspectos rituales, y

las parejas que operan como jefes de familia, asumiendo el papel de los patrones del ganado que será marcado. Al respecto, hay que recordar que en las comunidades rurales andinas la persona es entendida como un ser pleno en la medida en que tenga establecida una relación de pareja, de modo que los cargos públicos, entre ellos los cargos festivos, son asumidos en pareja (Ulfe 2001: 405).

La importancia del carnaval no ha pasado desapercibida para los representantes del poder estatal en las localidades del interior: nos referimos a la municipalidad, que con el tiempo ha tendido a acrecentar su importancia, a partir de las potestades que le han sido conferidas por el Gobierno central. Se ha dado en los últimos 30 o 40 años un proceso de «captación de lo popular» (Vásquez 1988: 46) por instancias políticas, como la municipalidad o el Gobierno regional, en la forma de creación de concursos de comparsas de baile o representación escénica del carnaval, para lo cual se crean incluso nuevos espacios públicos como estadios o cosos; el mismo pasacalles tradicional puede ser organizado por el Gobierno municipal. Esto altera definitivamente el carácter comunal y sin fronteras del carnaval original, al dar a tales manifestaciones un carácter de espectáculo que va a ser observado por un «público», y a partir de ello convertirlo en una marca o una fórmula que lo mismo puede servir para definir la tradición local a manera de emblema o símbolo, que para «vender» esta manifestación como recurso turístico.

Otro aspecto, especialmente importante, son las relaciones de reciprocidad: intercambio económico y simbólico entre individuos y entre grupos humanos, y que puede extenderse en concepto en la relación ritual entre la sociedad humana y lo sagrado; relaciones que la etnología y la etnohistoria han caracterizado como rasgos específicamente andinos. En esta área cultural ha dominado una forma de reciprocidad idealmente simétrica, esto es, que el regalo o ayuda y la retribución sean equivalentes y equilibrados entre las dos partes, a partir de una serie de obligaciones y beneficios concretos bien establecidos, para no dar lugar a malas interpretaciones, y dentro de un tiempo que tampoco ha de ser muy prolongado. Esto va tanto para la relación, que se espera amistosa, entre individuos o grupos en el mundo social, como también entre la sociedad y las deidades locales, a quienes se dan ofrendas a cambio de beneficios relativamente concretos.

Los tratos de reciprocidad, con el parentesco como su principal vehículo, cruzan todas las relaciones sociales, y deben ser visibles, ostensibles, demostrativos de una voluntad de actuar y expresados en forma ritualizada (y no siempre verbalizada), más allá de que estas relaciones ya estén establecidas por la tradición. Dentro de la serie de ritos que pueden realizarse como parte de este acto, un vehículo preferido de las acciones de reciprocidad es la invitación de bebida y comida, que aparecen también como parte de la ofrenda dirigida a los *apus*. Este carácter performativo del acto de reciprocidad revitaliza y fortalece tales tradiciones, y con ellas a la comunidad, estrecha los vínculos sociales y hace participar a todos los miembros de la comunidad, sin excepciones. La reciprocidad no solo es un contrato entre dos partes, sino que crea un vínculo de pertenencia con la comunidad (McGuffin-Naranjo 2012: 20). Su incumplimiento es respondido con una acción equivalente (es decir, se rompe toda colaboración), lo que afecta la imagen del miembro frente a la comunidad. Este tipo de respuesta opera como un mecanismo de control y de nivelación en situaciones de jerarquía.

El que estas relaciones sean importantes en la celebración del carnaval no es casual: estas no solamente han marcado la vida social y económica de las poblaciones andinas desde tiempos prehispánicos, sino que durante este tiempo —de carnaval— han dominado los rituales agrícolas y ganaderos cuyos destinatarios eran los dioses celestes y los *apus* de la tierra, pero cuyo beneficiario debía ser la comunidad, y, como parte de ella, los *ayllus* y las familias. El tiempo del carnaval, dada su ubicación en el ciclo productivo, dio el marco para la reproducción de estos sistemas de reciprocidad, tanto para el intercambio de bienes y servicios, como para la creación y reproducción de alianzas. Han perdurado así dos sistemas básicos de reciprocidad y los principios a ellos referidos: la *minka* —servicio de trabajo comunitario en los que se solicita ayuda a los miembros de la comunidad para fines específicos (McGuffin-Naranjo 2012: 21)— y el *ayni* —forma de contrato recíproco entre dos personas, que también puede aplicarse al trato ritual con una deidad (McGuffin-Naranjo 2012: 24)—, y que tienen multitud de nombres según la región andina y la condición de las partes en pacto.

Los preparativos del carnaval suelen iniciarse un mes antes de su realización, con una importante inversión de dinero, bienes y esfuerzo físico de parte de los encargados de la fiesta para conseguir los



elementos necesarios para un buen desempeño de este. Dependiendo de la responsabilidad, estos pueden ir desde los insumos para la comida y la bebida, hasta los trajes de carnaval y objetos suntuarios. El monto de lo que pueda ser adquirido y ofrecido a familiares e invitados incide en el prestigio del jefe de familia o cargo, pues muestra su capacidad adquisitiva y su generosidad, pero esta demostración se plantea el reto de igualar o superar la oferta de sus pares, por lo que el gasto tiene un carácter competitivo (García Miranda 1998: 62). No extraña por eso que los participantes opten por ir muy lejos, a regiones muy distintas de las de origen, en busca de insumos para la comida y la bebida, adornos rituales o incluso músicos. Esto afecta incluso aspectos en concepto tan alejados como la cocina: el puchero, plato típico de carnaval en regiones cercanas como Ayacucho y Apurímac, reúne ingredientes muy diversos, procedentes a veces de zonas muy distantes, lo cual incide en el prestigio de quien ofrece este plato a la comunidad. Cuando los gastos son extraordinarios, se echa mano de las redes sociales basadas en el parentesco y la amistad para reunir fondos e insumos; la capacidad de este recurso humano para satisfacer las exigencias del cargo queda como una demostración de la capacidad de quien lo asume. La reciprocidad se despliega ampliamente en esta ocasión en forma de «convidos» de comida, de donaciones diversas o de intercambio de regalos.

Otro nivel de reciprocidad es el que se establece entre las poblaciones y el mundo sagrado, que no es sino el de los *apus*, la Pachamama y similares, a través de la ofrenda entregada en un acto ritual. Esto es entendido como un primer convidado hecho a los integrantes de este nivel del mundo, a cambio del cual ellos seguirán protegiendo las cosechas y el ganado, propiciarán las lluvias y evitarán accidentes entre la población. Se considera que entre el mundo humano y el de los espíritus hay normalmente una línea de demarcación que se hace muy tenue en el tiempo del carnaval, antes del Miércoles de Ceniza, y que establece un espacio a manera de «eje» en esta relación (McGuffin Naranjo 2012: 7).

Por último, el carnaval es una expresión de la identidad. Cada fiesta de carnaval que se celebra en la región andina tiene, dentro de los principios básicos que se han referido, un carácter particular que identifica a los detentadores de esta tradición, a nivel local o, como máximo, translocal —es decir, que involucra a varias localidades inscritas en un distrito, distribución que suele derivar de las unidades de administración colonial,

las que en muchos casos mantuvieron en mayor o menor medida la distribución étnica precedente—. En este último caso, lo que produce tal unidad es que los referentes sacralizados de la geografía local a los cuales se presentan respetos sean los mismos entre las poblaciones que ocupan una extensión geográfica o jurisdicción política. Los carnavales locales se consideran expresiones propias de cada región o localidad, como los géneros de música, canción y danza con los que la sociedad particular que las practica son reconocidos fuera de su área. Cada variante del carnaval es reconocida con el nombre propio de la localidad, el distrito o la región, y mantiene rasgos distintivos en vestimenta, coreografía, pasos de baile, personajes asociados, tonadas e instrumentos o conjuntos musicales.

El carnaval andino transformó la costumbre europea de la ruptura temporal de las reglas sociales, previa al tiempo de la Semana Santa, en una celebración de la vida y la fertilidad, dado que coincide con el inicio de un periodo agrícola, y es a la vez una actividad ritual dedicada a los dioses y a las fuerzas dadoras de vida, una faena comunal, un tiempo de *tinkuy* o encuentro, de *puqllay* o juego, de confrontación y competencia, de inversión o sustitución de roles, de cortejo y formación de parejas. Todo ello enmarcado en una actividad festiva que incluye danza y canto, y que se ha convertido en muchas localidades y áreas andinas en un vehículo de identidad local y regional, espacio y momento en el que se patentizan los principios centrales de una cultura en una multitud de variantes, desplegadas en formas tan diversas como localidades existen en las que se practica el carnaval. En este género de fiesta, se expresan una concepción del mundo y una relación del ser humano con su entorno natural, y es asimismo un medio para la reproducción de su sociedad local en aspectos más fundamentales. Los juegos y competencias son ocasión para la exhibición de las habilidades, en los rubros que la sociedad ha atribuido tradicionalmente a cada sexo, como la fuerza y la habilidad física en el varón, y el canto, la belleza o la culinaria en la mujer. Por otro lado, es una ocasión en que se establecen los primeros compromisos de pareja, empezando por los de tipo estrictamente afectivo —el enamoramiento, el cortejo, e incluso la relación sexual permitida en este tiempo—, que se espera terminen siendo formalizados entre las familias de la pareja que ha establecido la relación.

Un aspecto en el que esta fiesta presenta paralelos con sus pares del Viejo Mundo es su carácter integrador —en ella participan todos los presentes,

y no se considera que exista alguien al margen, como descubre cualquier foráneo que esté presente— y su temporalidad, al margen de los tiempos medidos de la vida cotidiana<sup>15</sup>. Este carácter es especialmente cierto en el juego, en particular la costumbre de echarse agua o harina y adornarse con serpentinas, de la que no puede dispensarse ninguna persona que esté presente, que queda de este modo integrada en la comunidad que celebra el carnaval. «La acción más importante es la simple idea de participar completamente, hecho que involucra a todas estas personas de una manera activa, haciéndolas sentir miembros de una misma conciencia colectiva» (Ulfe 2001: 432). Dado ese carácter, durante el tiempo que es celebrado, no pone límites o fronteras fuera de los cuales sea posible otra forma de vida, y desplaza en ello, por el tiempo que dure la fiesta, al tiempo cotidiano no festivo.

A este carácter se suman otros aspectos que confieren al *puqllay/anata* y a cierto aspecto del *tinku* un espíritu de comunión, no solamente con la sociedad humana, comprometida en su totalidad con el tiempo de carnaval, sino de esta con el universo concreto que la rodea, esto es, con la geografía y los elementos del medio ambiente, los que están implicados directamente con un ideal de abundancia. El primero es que la fiesta, y en particular en momentos como el juego, la competencia y la exhibición de conjuntos de baile, ha de celebrarse en espacios abiertos donde haya un punto de contacto con las entidades a quienes se atribuyen las fuerzas de la fertilidad y la propiciación, o al menos un espacio desde el cual la participación de las personas sea «observada» no solo por la sociedad en pleno, que deberá estar presente, sino por aquellas entidades a las que se rinde homenaje, como son los dioses-cerros o la Madre Tierra. Estos son, por tanto, espacios abiertos, como las plazas centrales de los centros poblados o explanadas ubicadas a mayor altura. Como se verá, en este aspecto el carnaval coincide con otras faenas y costumbres propias de este tiempo, como pueden ser la marcación, el primer roturado del año —como el *lishtay* del distrito de Tápuc (Pasco) y la *fajina* de Comas (Junín), celebrados ambos en espacios destinados a tal fin— y los *tinkus* en la modalidad de batallas rituales —como las del Chiaraje y el Toqto— en las provincias alteñas del Cusco.

---

15. «La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa [...] la fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no solo no hay aislamiento, sino que todo está congregado [...] es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es celebración [...]» (Gadamer 1991: 100, 105).

El segundo aspecto tiene que ver directamente con el elemento agua, abundante en la estación lluviosa de febrero y marzo e insustituible como parte del juego de carnaval. Al menos en algún momento, en prácticamente todos los casos observados, los participantes quedan empapados por la lluvia y por el juego con agua y empiezan a ensuciarse con el lodo formado por la lluvia, o en su defecto con el talco mezclado con agua, lo que con frecuencia afecta sus trajes de fiesta. Tal situación no es considerada incómoda sino, al contrario, es parte del momento más álgido del goce carnavalesco, dado que lo que se está celebrando es la lluvia, y en general el agua, como dadora de vida. Es este aspecto el que distingue al carnaval de otras fiestas, más que el consumo de comida y de alcohol en grandes cantidades, común a prácticamente todo el ciclo festivo andino. Y esta comunión con los elementos, con la tierra y el agua, es expresada con la máxima alegría por poblaciones que mantienen por otro lado su devoción cristiana, sin que sus practicantes sientan que haya contradicción en ello. Esto es porque el carnaval, tanto en su rendición al exceso de sus inicios europeos, como en su celebración de los elementos que permiten la reproducción de la vida en su versión andina, no se plantea como una fiesta opuesta a la religión instituida, sino como una relación directa y vitalista con la divinidad, en un sentido «corpóreo», con las fuerzas generadoras de vida, en comunión con todos los seres humanos, dentro del ciclo de crisis y renovación de la vida que está en la base de todas las culturas.

En resumen, el carnaval rural andino es una celebración de los actores que posibilitan la reproducción y el crecimiento de la vida en el campo, a través de rituales y juegos específicos cuyos orígenes provienen de la herencia prehispánica, expresados a través de una celebración nacida en el ciclo festivo europeo, adaptada a un marco cultural original. En su realización se manifiesta y renueva periódicamente la unidad comunal, porque de su ejecución se encarga toda la organización interna de la comunidad a partir de los vínculos de parentesco, de amistad y de paisanaje; y sus referentes son lugares específicos en los que toda la población mantiene una relación con lo sagrado en este tiempo particular. En él, se encuentran las familias y secciones que conforman las sociedades locales, para la reafirmación de sus relaciones tradicionales y para establecer nuevas relaciones sobre estos parámetros. El carnaval rural reúne de este modo una serie de prácticas que involucran todos los aspectos básicos de la vida del poblador rural: las relaciones familiares, comunales e intercomunales, por medio de las cuales se establecen los primeros lazos premaritales que serán el origen

de nuevas familias; y la relación del ser humano con un entorno geográfico deificado, dador y conservador de la vida, y con los recursos que produce.

Por último, y resumiendo lo anterior, el carnaval es uno de los principales vehículos de identidad de una localidad, un distrito e incluso una región. En un alto número de casos, el carnaval es la fiesta principal del calendario local, ocasión para que se reúna en pleno la comunidad, que el resto del año está desperdigada en el territorio nacional e incluso fuera de él. Cada carnaval es identificado dentro de su respectiva región por sus referentes sagrados particulares y por su expresión en los géneros de la canción, la música, la coreografía, la vestimenta y los juegos, tradiciones de carácter popular que además se renuevan con el tiempo y, en el caso de la música y las canciones, se adscriben a unidades más pequeñas como barrios, parcialidades, *sayas* o partidos, lo que resulta en un universo de gran riqueza y creatividad.



# EL CARNAVAL TINKUY. MEMORIA HISTÓRICA DE TAMBOGÁN Y UTAO

---

*Pablo Molina Palomino*





Cada mes de febrero, las calles y plazas de los centros poblados de Tambogán y Utao se convierten en escenarios del Carnaval Tinkuy, tiempo festivo en el que la reproducción de la memoria histórica y el quiebre de las dinámicas de poder entre hombres y mujeres se conjugan a través del juego y el ritual. Así, a lo largo de cuatro días de celebraciones, toda la población residente se divide en dos bandos para hacer una compleja dramatización de la rebelión indígena ocurrida el 22 de febrero de 1812 en la ciudad de Huánuco. Las mujeres, lideradas por las autoridades rituales del carnaval, toman el rol de los indígenas, mientras que los hombres toman el rol de españoles bajo el liderazgo de las autoridades comunales y se enfrentan en una batalla ritual en la que se lanzan naranjas y otras frutas. A causa de ello, el apelativo de «la guerra de las naranjas» ha ganado popularidad para hacer referencia a esta fiesta, aunque dicho término no refleja todo su valor y significado.

El «Carnaval Tinkuy de Tambogán y Utao» del distrito de Churubamba, en la provincia de Huánuco, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación el 10 de septiembre de 2015 (RVM n.º 125-2015-VMPCIC-MC) tras un proceso participativo que involucró a las autoridades comunales y políticas de ambas localidades. En su momento, constituyó la sexta manifestación del patrimonio cultural inmaterial reconocida de esta manera en el departamento de Huánuco, y fue la primera así declarada dentro del rubro de fiestas y celebraciones rituales. Posteriormente, entre febrero y marzo de 2017, un equipo de investigación de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura visitó ambos centros poblados durante el desarrollo del carnaval y realizó una labor de registro etnográfico que ha permitido la redacción de este artículo, así como la edición de un video documental<sup>1</sup>.

---

1. Véase el video *El Carnaval Tinkuy. Memoria histórica de Tambogán y Utao* en el Mapa Audiovisual del Patrimonio Cultural Inmaterial Peruano (<http://mapavisual.cultura.pe/>).

Entre el material recogido destacan una serie de actas, brindadas por las autoridades comunales de Tambogán, que describen día por día las entregas de cargo e inventarios de árbol realizados durante las celebraciones del Carnaval Tinkuy de 1955, 1956, 1968, 1969, 1974, 1975, 1977 y 1978. Estos documentos, que habían permanecido guardados por décadas dentro de la iglesia del centro poblado en condiciones de conservación muy precarias, se encontraban seriamente deteriorados, lo que motivó la realización de un registro fotográfico a fin de poder analizar la información sin dañar el material. De esta manera, se pudo acceder a información privilegiada para entender los cambios por los que la festividad ha ido atravesando en relación con su práctica actual.

Por otro lado, se buscó rastrear las menciones más tempranas de los centros poblados de Tambogán y Utao en fuentes históricas relevantes, como la *Visitación de los pueblos de los indios* de 1549 a cargo de Juan de Mori y Hernando Alonso Malpartida, la *Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562* de Iñigo Ortiz de Zúñiga (1972), el *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* de Antonio Vásquez de Espinosa publicada a inicios del siglo XVII (c. 1616), así como la *Descripción de las provincias pertenecientes al Arzobispado de Lima* elaborada por Cosme Bueno en la segunda mitad siglo XVIII (c. 1764-1778). Y, finalmente, *La rebelión de Huánuco de 1812*, publicada por el Congreso de la República dentro de la Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú (2018). A partir de las fuentes mencionadas, se expondrá la posición de Tambogán y Utao en el trasfondo histórico de la configuración de la región Huánuco, y el rol que cumplieron en la rebelión de 1812.

## **TAMBOGÁN Y UTAO. RECORRIDOS HISTÓRICOS DE LOS ESCENARIOS DEL CARNAVAL TINKUY**

El actual ordenamiento del departamento de Huánuco es resultado de un largo proceso de fragmentaciones ocurrido entre los siglos XIX y XX, que llevó a la división de las dos provincias que lo conformaron originalmente en las 11 con las que cuenta hoy<sup>2</sup>. Tambogán y Utao se insertaron en

---

2. En efecto, la Ley s. n. del 24 de enero de 1869 separó las provincias de Huamalíes y Huánuco del departamento de Junín para crear el «departamento fluvial» de Huánuco. Sin embargo, la creación de la provincia de Dos de Mayo tan solo un año después provocó la división de Huamalíes (Ley s. n., 1870). Posteriormente, en la década de 1910, la provincia de Marañón (Ley n.° 1595, 1912) se desprendió de Huamalíes, y las

este esquema cuando la Ley Regional n.º 547 de 1921 creó el distrito de Churubamba<sup>3</sup> incluyéndolos dentro de este junto con otros cuatro pueblos<sup>4</sup>. Posteriormente, ambos fueron reconocidos como comunidades campesinas. Tambogán en 1954, en la segunda fase del «Ochenio» de Manuel A. Odría. Y Utao en 1976, durante la segunda fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, con el respaldo de la sexta Oficina Regional de Apoyo a la Movilización Social (Orams VI) (Sistema de Información sobre Comunidades Campesinas del Perú [Siccam] 2016: 219-220).

No obstante, la existencia de estas localidades se remonta a mucho tiempo atrás. Un interesante punto de partida para explorar su historia son los relatos de tradición oral. En el caso de Tambogán, el relato recogido con mayor frecuencia señalaba que el nombre original del pueblo era «Tambokayán», un vocablo quechua que hacía referencia a la existencia de un tambo en la zona; mientras que en Utao se recogieron varios relatos sobre la creación del pueblo y el origen de su actual nombre.

De acuerdo con estos, Utao se encontraba asentado originalmente en una zona conocida como Marka Marka, hasta que el cacique local, llamado Mateo Puri, dispuso el traslado de la población a su actual emplazamiento<sup>5</sup>. Se dice que, después de la llegada de los españoles, el mismo cacique cedió el terreno para la construcción de la actual iglesia. Por otro lado, se recogieron dos explicaciones sobre el nombre del pueblo. Primero, que este derivaría de un ave local cuyo canto sonaba «tau tau». Y segundo, que se asociaría con un periodo de tiempo no especificado en el que proliferó la enfermedad de la uta.

---

de Ambo (Ley n.º 1598, 1912) y Pachitea (Ley n.º 2889, 1918) de Huánuco. Esta última siguió fragmentándose con la creación de la provincia de Tingo María (Ley n.º 11843, 1952), después renombrada como Leoncio Prado (Ley n.º 12671, 1956). Por último, la formación de las provincias de Puerto Inca (Ley n.º 23994, 1984) y Huacaybamba (Ley n.º 24340, 1985), y las de Lauricocha (Ley n.º 26458, 1995) y Yarowilca (Ley n.º 26467, 1995), cerró este proceso.

3. La «Constitución para la República del Perú», aprobada en 1919 por la Asamblea Nacional y promulgada en 1920 por Augusto B. Leguía, creó las Legislaturas Regionales del Norte, Centro y Sur. Esta estructura legislativa se mantuvo vigente durante todo el periodo de dictadura política conocida como el «Oncenio de Leguía».
4. Los otros cuatro pueblos incorporados al distrito de Churubamba fueron Cascay, Chullqui, Derrepente y Paccha. Churubamba tomó forma al separarse del distrito de Santa María del Valle, que aparece como distrito en la provincia de Huánuco del departamento de Junín en la Ley Transitoria de Municipalidades de 1857.
5. En algunas versiones, únicamente se mencionaba el nombre Pure o Puri para hacer referencia a este cacique.

Hacia 1561, tras la formación del Virreinato del Perú y la superposición del sistema de encomenderos al de caciques, los repartimientos que eran administrados desde la ciudad de Huánuco se correspondieron con grupos étnicos locales como los chupachos o chupachus, yaros, yachas, guamalies y grupos de mitimaes (Hampe 1979: 25-26). El de los chupachos, en particular, estuvo compuesto por cuatro *guarangas* mientras estuvo bajo control inca (Ortiz de Zúñiga 1562[1920]: 25). En este escenario, la *Visitación* realizada en 1549 por Juan de Mori y Hernando Alonso Malpartida a este repartimiento registró un pueblo llamado Otao, localizado en la parcialidad del cacique Marca Pare o Marca Pari<sup>6</sup>.

Este mismo día visitamos otro pueblo que se llama Otao tiene seis casas y en ellas cuatro indios y dos viudas y dos indias por casar están en este pueblo tres indios de Hernando Alonso mitimaes y una viuda y hay otro mitimae de Tinoco son orejones. (De Mori y Malpartida 1549[1967]: 303)

Las semejanzas entre Otao y Utao, y entre el cacique Marca Pare de la *Visitación* y el cacique Mateo Puri de los relatos de tradición oral, resultan sugerentes. Y aunque no es posible afirmar que se trate de los mismos lugares y personajes, sí llaman la atención sobre otro aspecto. Siguiendo a John V. Murra, Marca Pare fue el cacique principal de la *guaranga* Cochaguanca de los chupachos, a la que describió como la más alterada en su composición debido a la «invasión» sucesiva de mitimaes y españoles (Murra 1967: 398). La visita realizada por Iñigo Ortiz de Zúñiga en 1562 otorga mayor sustento a este tipo de observación.

Resalta en particular su visita del pueblo de Huarapa en el repartimiento de los yachas y su cacique Francisco Coñapariaguana, al que describe como principal de un grupo de mitimaes quichuas del Cusco que fueron colocados durante el periodo de ocupación inca sobre el territorio de los chupachos. Hoy en día, Huarapa está localizado a menos de 5 y 10 kilómetros de distancia de Utao y Tambogán, respectivamente.

[...] dijo que sus pasados primeros fueron puestos por el ynga en esta tierra por guarda de la fortaleza de Colpagua que es hacia los andes y que era tres fortalezas que se llamaban una Colpagua y otra Cacapaiza

---

6. En la visita realizada por Iñigo Ortiz de Zúñiga en 1562, se registra el nombre de este cacique como Fernando Marca Piari. Llama la atención la similitud que el nombre de este cacique guarda con el nombre del cacique en el relato de tradición oral recogido en Utao, si bien no existe manera de afirmar que se trata de la misma persona.

y otra Cachaypagua y otra Angar [...] y que los que tenían en guarda las dichas fortalezas en ellas no tenían chacaras porque no las podían allí tener sino que les señaló este pueblo y otros y en ellos puso mitimaes naturales de estos quichuas y yngas que les hiciesen chacaras y de ellas proveyesen a los que en las dichas fortalezas quedaron y estaban por guardas [...] y estas tierras antes que ellos viniesen a ella por mandado del dicho Ynga eran de los chupachos los cuales dichos chupachos el dicho Ynga Yupanqui había sujetado entonces y porque no se rebelase hizo fortalezas y puso gente en ellas que fueron los pasados de éstos [...]. (Ortiz de Zúñiga 1562[1972]: 196)

La presencia de este tipo de población desplazada en la zona ha sido materia de debate y discusión, especialmente en relación con dos aspectos. Primero, que la diversidad de lugares de procedencia y ocupaciones caracterizó a varias clases de mitimaes en la zona, incluyendo grupos de quichuas y orejones cusqueños, grupos venidos desde zonas próximas a Huánuco, y población local flotante en vínculos de reciprocidad con grupos étnicos vecinos (Murra 1967: 399-403). Segundo, que el grupo originario del Cusco adoptó un nivel de autosuficiencia que prácticamente lo equiparó a los demás grupos étnicos presentes en la zona (Anders 1990: 87).

En el transcurso de los siglos venideros, la distribución étnica de la región también se vería plasmada sobre el ordenamiento territorial eclesiástico. Así, entre finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, Antonio Vázquez de Espinoza enumeró 21 curatos dentro del corregimiento de Tarma y Chinchaycocha, adscrito al distrito de la ciudad de León de Huánuco. Entre estos, listó a cuatro franciscanos en los curatos respectivos de Chupachus, San Cristoual, Mitimas y Queros (Vázquez de Espinoza c. 1622-1630[1948]: 438). Posteriormente, en el siglo XVIII, el médico español Cosme Bueno (c. 1764-1778: 77) contaría tres curatos en la provincia colonial de Huánuco incluyendo a Santa María del Valle<sup>7</sup>, integrado por 10 anexos, entre los que incluyó al pueblo de Churubamba, que luego sería distrito.

---

7. Los demás anexos de dicho curato eran Llacón, Pachabamba, Pachacoto o Quera, Pumacucho, Cani, Pillao, Chinchao, Acomayo y Panoa, que coinciden en gran medida con los centros poblados reducidos en el repartimiento de los Chupachus. Además de Santa María del Valle, los otros dos curatos en la provincia eran los de la misma ciudad de Huánuco y el de San Francisco de Huácar.

Será en medio de este escenario, étnicamente diverso y marcado por un ciclo constante de ocupaciones y conquistas (chupachos-incas-españoles), que tendrá lugar la rebelión indígena de febrero de 1812.

## **LA REBELIÓN INDÍGENA DE 1812. CONTEXTOS HISTÓRICOS DE ORIGEN DEL CARNAVAL TINKUY**

Una insurrección discordante: pueblos indios conducidos por sus alcaldes —que esperan a un Inca que es, en realidad, un porteño jacobino—, clérigos que predicán la rebelión al mismo tiempo que la Cuaresma, criollos que, mal que bien, encabezan el movimiento. (Chassin 2008: 231)

La rebelión indígena iniciada el 22 de febrero de 1812 durante el tiempo de carnavales fue un episodio histórico que, puesto en perspectiva, ocurrió en un periodo particularmente crítico para la Corona española, así como para el manejo de sus colonias, que generó un ambiente propicio para este tipo de acontecimientos. Fue un periodo marcado por la implementación de las reformas borbónicas a lo largo del siglo XVIII, la guerra de independencia desatada a partir de la invasión napoleónica sobre territorio español a inicios del siglo XIX, y el estallido en 1810 de la Revolución de Mayo en el Virreinato del Río de la Plata. Como consecuencia, el equilibrio en las relaciones de poder y las redes de clientelismo político entre los sectores de la sociedad virreinal se vio trastocado.

Y aunque la discusión histórica desarrollada en torno a este episodio de nuestra historia regional y nacional sigue siendo relativamente reciente y limitada (Bazán 2018a), esta ha empezado a poner mayor atención en la población indígena que la protagonizó, como actores con roles y agencia antes que como sujetos pasivos (Chassin 2008, Torres 2016). Asimismo, a poner en entredicho la lectura de los eventos de 1812 en Huánuco como una consecuencia de lo ocurrido en 1810 en Argentina, y a explorar las lógicas internas que podrían haber guiado a los actores indígenas locales (Espinoza 2011, Piel 2012). Y, por último, a resaltar el rol que los padres agustinos, como Ignacio Villavicencio y Marcos Durán Martel, cumplieron en dar inicio al movimiento, en especial mediante cartas enviadas a los alcaldes de indios en las que los incitaban a rechazar los abusos cometidos por los españoles (Campos 2012).

Según el testimonio escrito de Manuel Bravo de Rueda, vicario de la doctrina de Chavín de Pariarca que estuvo presente en Huánuco durante los acontecimientos, un grupo de autoridades indígenas se presentaron el 22 de febrero ante el subdelegado del partido de la ciudad, Diego García, a quien le informaron que, por orden suya, se habían reunido los pueblos del curato de Santa María del Valle. Esto fue negado por el subdelegado, lo que devino en un altercado que terminó con las referidas autoridades huyendo para reunirse con el contingente indígena en Huayopampa, en las afueras de la ciudad. Aquí se iniciaría el enfrentamiento con las fuerzas que el subdelegado logró reunir (Huerto 2018: 193-197).

Entre estas se encontraba el sargento primero José Mirabal del regimiento de granaderos de la ciudad, quien, en declaraciones escritas dirigidas al gobernador de la Intendencia de Tarma, indica que participó en la defensa del puente de Huayopampa hasta las 4 de la madrugada, cuando el subdelegado Diego García lo envió a pedir refuerzos. El sargento Mirabal reunió a vecinos de Ambo y Tomayquichua, pero cuando estaba regresando con ellos le fue ordenado movilizarlos a Huánuco pues los indígenas ya habían alcanzado la ciudad y no se estaba logrando contenerlos (Huerto 2018: 190-192).

Mientras tanto, el vecino español Pedro Tello se presentó en el puente de Huayopampa para apoyar en los esfuerzos de defensa de la ciudad. Así, de acuerdo con lo informado tras el desarrollo de los acontecimientos, pudo observar que los primeros pueblos que se presentaron fueron los de Santa María del Valle, Malconga, Acomayo, Pillao, Panao y otros aledaños. Recién por la tarde del mismo día habrían ingresado a la ciudad los indígenas de los pueblos de Pachabamba, Pomachuco, Llacón y Churubamba, y el 24 hicieron lo propio los de Cascay, Tambogán, Huarapa, Guenra, Rondos y otros de las inmediaciones cuyos nombres no logró recordar (Huerto 2018: 151-152).

Estos testimonios, reunidos en la Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú editada por el Congreso de la República del Perú, resultan de suma importancia, ya que permiten entender la urgencia de las circunstancias que ocurrieron en el lapso de apenas dos días; y, además, porque identifican a Tambogán entre los pueblos que participaron en la denominada rebelión de Huánuco de 1812.

La rebelión logró la expulsión momentánea de los chapetones o la élite local española en Huánuco, quienes huyeron a Cerro de Pasco. Asimismo, permitió el establecimiento de la primera junta de gobierno en el actual territorio peruano, que se extendió hasta finales de marzo, cuando el intendente de Tarma, José González Prada, derrotó a los rebeldes en un enfrentamiento ocurrido en Ambo. Sin embargo, para entonces el levantamiento ya se había extendido hasta diversos pueblos en la subdelegación de Huamalíes, si bien con niveles distintos de participación por parte de los habitantes locales.

Marias influyó en Chuquis, quien influyó en Chupán el cual a su vez influyó en Yanas, mediante gritos hostiles y presencias inquietantes a la entrada del pueblo: se cometieron violencias contra los indecisos. (Chassin, 2008: 239)

Los relatos sobre el origen de la representación del Carnaval Tinkuy hacen referencia directa a estos eventos. Se señala, por ejemplo, que los comuneros de Tambogán y Utao salieron el 22 de febrero con dirección a la ciudad de Huánuco, convocados junto con grupos de otras localidades aledañas como Pachabamba, Santa María del Valle, San Sebastián de Quera y Churubamba. Después del enfrentamiento en Huayopampa, los sobrevivientes regresaron a sus localidades e hicieron su entrada triunfal en la fecha de «martes carnaval», incorporándose a las festividades.

A pedido de los familiares y autoridades de las fiestas de carnaval, se empezó a realizar una demostración del enfrentamiento ocurrido en Huánuco, en la que se emplearon duraznos para simular piedras y municiones. No obstante, según habitantes de Tambogán, estos fueron paulatinamente reemplazados por naranjas, ya que los duraznos no siempre estaban disponibles debido a cambios en sus temporadas de maduración. Asimismo, la mayor suavidad de las naranjas hizo que estas empezaran a ser preferidas por los participantes. Actualmente, si bien las naranjas son las más comunes, todavía puede verse el uso de duraznos y hasta tunas.

Desde entonces, el Carnaval Tinkuy se representa en las plazas principales de Tambogán y Utao, y se ha constituido en un mecanismo de memoria colectiva y afirmación de la identidad local. A continuación, presentaremos una descripción de los diferentes aspectos involucrados en la celebración del Carnaval Tinkuy.



## **AUTORIDADES RITUALES Y ORGANIZACIÓN DEL CARNAVAL TINKUY**

La organización del Carnaval Tinkuy en Tambogán y Utao se da a través de un sistema complementario de autoridades rituales. Por un lado, el conjunto de *varas* vinculados a la Iglesia (conocidos como miembros, funcionarios o iglesiantes), que también coordinan las otras fechas del calendario festivo en ambas localidades y son elegidos por periodos de dos años consecutivos. Y, por otro lado, los «mayordomos de árbol», que asumen compromisos anuales de forma voluntaria en el transcurso de las celebraciones del Carnaval Tinkuy.

El primer grupo es encabezado por el tesorero mayor, cargo que conlleva el mayor nivel de autoridad y prestigio, y que puede ser asumido únicamente por quienes ya han pasado antes por los cargos de regidor, alguacil, escribano, fiscal, capilla e inspector<sup>8</sup>. El acta de una reunión realizada el 8 de diciembre de 1977 en Tambogán nos permite dar una mirada al proceso de elección de estas autoridades.

El documento llama la atención sobre dos aspectos. Primero, el hecho de que la autoridad de los *varas* sea adscrita a la «Santa Madre Yglesia» y legitimada por la figura divina del «Niño Jesús», lo que da a los cargos una inherente connotación religiosa. Y segundo, el que estos puedan ser ejercidos en representación o «garantía» de las personas en quienes recayeron originalmente. Este sistema de cargos vuelve patente cómo la dimensión de la espiritualidad religiosa estructura la construcción de la identidad local. No obstante, de acuerdo con lo señalado por los actuales portadores del Carnaval Tinkuy, los mecanismos de elección de *varas* en Tambogán y Utao presentan ciertas diferencias y parecen haber atravesado por ligeros cambios en relación con lo registrado en 1977.

En ambos centros poblados el tesorero mayor sigue siendo elegido en asamblea con presencia de los mayores de cada pueblo, en Utao esta se lleva a cabo en fecha fija (1 de enero). Una vez elegido, se espera que convoque a sus *varas*, tras lo cual el escribano nombrado registra los nuevos cargos en el libro de actas de la iglesia. En Tambogán, la asamblea de nombramiento

---

8. De acuerdo con lo señalado por los portadores entrevistados, en Tambogán existía el *rezaq*, quien era contratado por el capilla en coordinación con el tesorero mayor. En la actualidad, su función ha sido asumida por el catequista de la iglesia. En Utao un rol similar es asumido por el *qapaq rezo*.

En el pueblo de Tambogán a 8 de diciembre de 1977 en el local del Cabildo Municipal fueron reunidos los mayores y menores con el objeto de nombrar a los varas nuevos de la Santa madre Yglesia con el Entervención del Niño Jesús,

Para el año próximo de 1978

Es como sigue;

El señor Tesorero Mayor de la Santa madre Yglesia que entra, Don Victorio Juaman Pinadello [¿?].

El Alguacil Mayor del Tesorero mayor, que entra Don Andrés Villanueva Aquino,

El Escribano del Cabildo Municipal que entra, el niño Miguel Nicolás Nazario con su garantía de su padre don Tiburcio Nicolas Bautista.

El Señor Regidor del Conbento, que entra Don Bruno Consepción Ayala,

El Alguacil del Regidor que entra Don Teodoro Jesús

El Capilla de Carro que entra Don Teodomiro Nicolas

El Sacristán del Parroco, que entra Don Guillermo Serna

El Fiscal de la Santa Madre Yglesia que entra Don Juanito Nazario Ayala,

Con lo que se terminó el presente elección;

Fuermando el T. M.

Teobaldo Juaman

y el Escribano del Cabildo

Belisario Serna

Transcripción literal del acta de reunión del 8 de diciembre de 1977.

de tesorero mayor no tiene fecha fija, y pueden pasar varias semanas o meses luego de que culmina el periodo de las anteriores autoridades. Ocurre lo mismo con la elección de personas de confianza para ocupar los demás cargos, por lo que la elección es registrada provisionalmente en el libro de actas de la comunidad hasta la designación de un escribano, quien hace el registro en el libro de actas de la iglesia.

Otro punto que se debe tomar en cuenta es que anteriormente solo se elegía a varones para estos cargos, lo que se ajustaba con la costumbre de que las mujeres asumieran la posición de sus padres o esposos como *varas* para la representación del Carnaval Tinkuy. Actualmente, como expondremos más adelante, esta inversión momentánea de la dinámica de

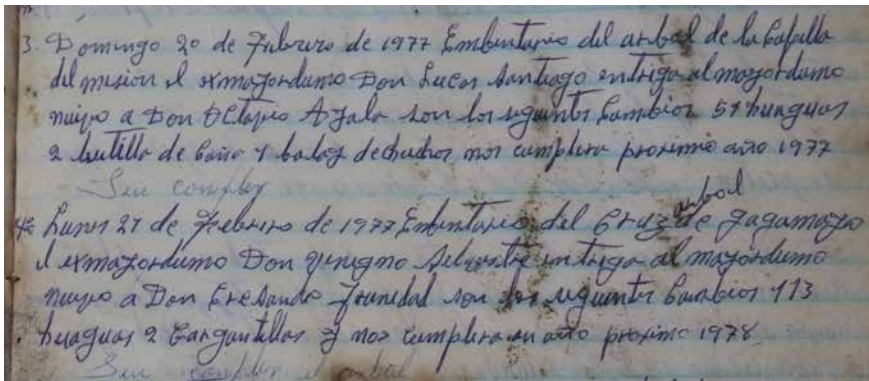
roles entre hombres y mujeres sigue siendo un aspecto central del carnaval en Tambogán y Utao. Sin embargo, en las últimas décadas, las mujeres han empezado a ser elegidas en los cargos de *varas*, lo que refuerza su rol en la organización de los carnavales, así como su involucramiento en la vida cotidiana de sus respectivas comunidades.

Sobre los mayordomos de árbol, cada uno de estos asume el compromiso de proporcionar al año siguiente, y de manera voluntaria, un árbol para la realización de los cortamontes o *yurakuchuy*, que se llevan a cabo en diferentes espacios rituales del Carnaval Tinkuy. Estos pueden incluir desde lugares de cruces hasta la plaza principal de cada pueblo, en donde se realiza una gran celebración en el último día de fiesta, que incluye la presencia de bandas o conjuntos de música folclórica contratados por el mayordomo de árbol respectivo. En el caso de que alguien no pueda asumir su compromiso, tiene la opción de postergarlo o delegar a alguien para que lo represente, pero corriendo con los gastos.

La entrega de cargo se realiza en los lugares de cortamonte o *yurakuchuy* mediante un acto conocido como «inventario de árbol», en el que el mayordomo de árbol saliente hace entrega al entrante de una serie de «cambios», consistentes en panes o *wawas* y botellas de aguardiente. Por otro lado, el número de mayordomos de árbol en el Carnaval Tinkuy también funciona como un indicador del nivel de participación colectiva en la festividad. Así, como señalaron varios residentes de Tambogán y Utao, la cantidad actual de mayordomos y de *yurakuchuy* es menor que lo que solía verse anteriormente. Esto quedó claramente expuesto en el caso de Tambogán durante la visita al lugar conocido como Misión Cruz, en donde no hubo ningún *yurakuchuy*. Debido a ello, uno de los mayores hizo el siguiente comentario durante la adoración a la cruz en dicho lugar:

Compañeros mayores, autoridades, acá llegamos a Cruz Misión. Aquí el señor tesorero mayor que está nuevo, entrante, como soy yo que los [no entendible] no saben las costumbres quizás, ¿no? Aquí el señor, el escribano, somos pasados, todos estos mayores todo, yo creo que me da gusto que nuestras costumbres de acá de Tambogán, nuestros antiguos... llegamos acá, aunque no haya árbol, tenemos que llegar. Acá tuvimos siempre años seis árboles. Y quizás nosotros también la consciencia tenemos, porque el recurso no tiene nuestra comunidad, no hemos plantado. Pero de todas maneras nuestra costumbre es llegar acá, y le vamos a rezar siquiera un padrenuestro, nos vamos a arrodillar, nuestra costumbre.

Las actas recogidas en el mismo pueblo respaldan lo ya mencionado en Misión Cruz. En 1975 y 1977, por ejemplo, se hicieron cuatro y tres inventarios de árbol, respectivamente, con los mayordomos adquiriendo un compromiso para el año siguiente. Sin embargo, las anotaciones en las mismas actas muestran que estos no siempre se cumplían. Así, los mayordomos de árbol entrantes en 1977 no cumplieron con sus compromisos, lo que quedó registrado en actas al sobrecribir el término «Sin cumplir» en los inventarios de entrega de cargo.



Inventario de árbol con anotación «Sin cumplir».

### CRUCES Y LINDEROS. LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO EN EL CARNAVAL TINKUY

Antes de realizar una descripción detallada de las actividades que ocurren durante los días de celebración, es importante detenernos en un elemento simbólico de particular importancia en el Carnaval Tinkuy: las cruces. Tanto en Tambogán como en Utao, estas se han incorporado en la representación del enfrentamiento entre indígenas y españoles, configurando un corpus cultural compartido que une a ambas localidades. Sin embargo, el número de cruces y las funciones que cumplen son muy distintos entre uno y otro pueblo.

En Tambogán, se colocan múltiples cruces en diferentes puntos del territorio de la comunidad, marcando lugares de lindero: San Juan Cruz, Crucerca, Misión Cruz o Cruz Misión, Aco, Gagamayo y



Cruces durante el *cruz tapay*.

Capillapampa<sup>9</sup>. En Utao, en cambio, son solo dos las cruces, las cuales, en vez de marcar linderos, hacen referencia a la rebelión de 1812, y convierten simbólicamente el espacio local en el escenario para la representación del enfrentamiento entre indígenas rebeldes y españoles.

Una cruz se coloca en el lugar del antiguo puente colgante sobre el río Taqshana, hoy caído en desuso y reemplazado por un puente moderno, lo cual evoca el enfrentamiento que ocurrió en el puente Huayopampa y con el que se inició la rebelión de 1812. Luego, una segunda cruz es colocada en el cementerio de la comunidad, en conmemoración de los fallecidos durante dicho episodio histórico y como símbolo del final de la festividad.

En ambos casos, las cruces son retiradas de los lugares en donde han estado instaladas a lo largo del año anterior, a fin de que sean nuevamente decoradas y llevadas a la iglesia, antes de ser devueltas a sus lugares respectivos. Asimismo, tanto en Tambogán como en Utao se utilizan flores

---

9. Es posible que hayan existido cruces en otros puntos o lugares dentro del ámbito de Tambogán y que hayan sido abandonadas en algún momento. Un ejemplo de esto sería la Cruz de Pacag, mencionada en las actas de «miércoles carnaval» o «Miércoles Ceniza» de 1968, 1975 y 1977. Sin embargo, no se hace mención a esta en las actas correspondientes a 1978, y no se encontró mención a ella en las actuales celebraciones del Carnaval Tinkuy.

silvestres de color rojo que abundan en la zona para decorar las cruces, conocidas como *varaq wayta* o «varita de San Pedro», y que también son utilizadas para adornar implementos como las varas de las autoridades rituales y los sombreros usados por la población en general. Así, las cruces actúan como mecanismos que definen formas específicas de apropiación del espacio local en términos tanto físicos como simbólicos y que lo convierten momentáneamente en el escenario para la representación del Tinkuy.

### **DEL «DOMINGO CARNAVAL» AL «MIÉRCOLES CENIZA». ITINERARIOS DEL CARNAVAL TINKUY<sup>10</sup>**

Las celebraciones de carnavales en Tambogán y Utao se realizan en el mes de febrero, si bien su fecha de inicio es variable, y se desarrollan durante cuatro días. La antevíspera (domingo carnaval), la víspera (lunes carnaval), el día central (martes carnaval) y la despedida (Miércoles Ceniza), que a su vez anuncia el periodo de Cuaresma que precede a la Semana Santa. Sin embargo, el sábado previo al domingo carnaval, e incluso el día viernes, ya se empiezan a realizar reuniones y acciones preparativas con presencia de las autoridades.

#### ***Chacchapada y cruz tapay***

Las primeras acciones previas al inicio del Carnaval Tinkuy se dan el sábado anterior a la fecha del domingo carnaval. En Tambogán, el conjunto de *varas* y autoridades locales empieza a congregarse en la iglesia del pueblo cerca del mediodía, trayendo cruces que han sido recogidas de sus lugares de linderos. Específicamente, se traen las cruces de Aco, Capillapampa y Crucerca. Cuando las autoridades ya están reunidas, se lleva a cabo una *chacchapada*, costumbre propiciatoria en la que los presentes *chacchan* coca alrededor de una manta cubierta de cigarros, aguardiente y hojas de coca, pidiendo a los *jirkas* o divinidades de los cerros por el buen desarrollo de la festividad.

---

10. Debido a la dificultad de cubrir una celebración que se realiza de manera simultánea en dos lugares distintos, no fue posible contar con una descripción detallada de todos los eventos acontecidos en ambos centros poblados. Por ello, se ha optado por hacer un recuento comparativo del desarrollo de las festividades en Tambogán y Utao.



Mesa central del *cruz tapay* en Utao.

En Utao, las actividades comienzan por la tarde del sábado con la realización del *cruz tapay* en casa del tesorero mayor, acto ritual que consiste en la velación y veneración de las cruces del pueblo, en memoria de las almas de las personas fallecidas y anunciando el inicio del Carnaval Tinkuy. Este dura toda la noche del sábado y se prolonga hasta la madrugada del día de domingo carnaval. En tal sentido, se sigue la misma dinámica que en Tambogán con la reunión de los *varas* y las autoridades políticas locales.

Esa noche *chacchamos*, bebemos, comemos, hasta altas horas de la madrugada. En el intermedio de eso, también en la noche, una cruz se lleva a la iglesia y se hace regresar. Ese es el *cruz tapay* que se le llama. Al siguiente día domingo, en horas de la mañana, esa cruz que hemos velado en la casa del tesorero mayor lo colocamos en la puerta de la iglesia. (Miguel Carbajal, tesorero mayor, Utao)

Durante el trabajo de campo realizado se pudo presenciar el *cruz tapay* en Utao, el cual se inició con el compartir de licor de *shacta*<sup>11</sup> y *yushki* con picante de cuy, platillo local a base de trigo pelado. Acompañando al tesorero mayor estuvieron el regidor, el escribano, el fiscal y el alguacil,

11. Aguardiente de caña de azúcar cuyo sistema de producción fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación, con la RVM n.° 079-2018-VMPCIC-MC.

sentados alrededor de una mesa central sobre la que se colocaron sus *varas* de mando, el libro de actas de la iglesia, una campana de mano, dos recipientes con hojas de coca y cigarros, y botellas de licor de aguardiente. Además de los *varas*, también estuvo presente el agente municipal de Utao, así como un conjunto de arpa y violín acompañado por un danzante con cascabeles en las piernas.

Terminado el compartir, todos los presentes se desplazaron a la iglesia llevando consigo una de las cruces, acompañados por la música con arpa y violín y el canto en quechua de dos mujeres mayores. En el interior del templo, se hizo una adoración con participación de las autoridades, después de la cual se retornó a casa del tesorero mayor, en donde la comparsa de música y participantes hicieron la adoración de la segunda cruz. Esta había sido colgada en el patio trasero de la casa del tesorero mayor. Luego de eso, todos volvieron a ingresar a la casa, donde empezaron a bailar, actividad que se prolongó hasta la madrugada del día siguiente.

### **Domingo carnaval o antevíspera**

En Tambogán, las actividades del domingo carnaval se inician por la mañana con el decorado de las cruces que están guardadas en la iglesia, seguido de un rezo en el interior de esta<sup>12</sup>. Luego, el tesorero mayor da comienzo al *shuntanakuy*, que consiste en visitar las casas de las distintas autoridades para convocarlas a participar en las actividades del día. Durante nuestra visita, el tesorero mayor salió en *shuntanakuy* junto con su alguacil y un grupo de cantoras en quechua que marcaban el ritmo con dos pequeñas *tinyas*. Así, se visitaron las casas del teniente gobernador, el regidor y el presidente de la comunidad, y después regresaron a la plaza del pueblo.

Ya de regreso, el tesorero mayor dispuso que el fiscal llevase a su lugar la cruz de Aco, mientras que él hacía lo propio con la cruz de Crucerca<sup>13</sup>. Por la tarde, la comparsa de autoridades, acompañada de cantoras en quechua

---

12. De acuerdo con lo señalado por los portadores, este rezo es conducido por el capilla y cuenta con la presencia de otras autoridades locales como el teniente gobernador y el alcalde del centro poblado. Sin embargo, en la fecha en que se realizó el trabajo de campo estos no pudieron estar presentes.

13. El tesorero mayor también puede disponer que sean otras *varas* o autoridades quienes lleven las cruces a sus respectivos lugares. Por ejemplo, es posible que el agente municipal lleve la cruz de Aco y que el alguacil lleve la cruz de Crucerca. En cualquier caso, el tesorero mayor siempre encabeza la comparsa que visita Misión Cruz.





Capilla de Misión Cruz en Tambogán.

y músicos con arpa y violín, salió a recorrer los linderos de la comunidad. Su recorrido culminó con la visita a la capilla de Cruz Misión para venerar a la cruz ahí resguardada.

En cada uno de estos espacios se realiza un cortamonte o *yurakuchuy* organizado por los mayordomos de árbol, y se comparte una «locreada» entre los asistentes. Sin embargo, durante la visita realizada solo hubo *yurakuchuy* en Crucerca, lo que fue particularmente resaltado por uno de los mayores en Cruz Misión o Misión Cruz, al recordar que antes se tenía la costumbre de ofrecer hasta seis árboles distintos en dicho lugar. Tras retornar a la iglesia, se da un breve baile acompañado por música de arpa

y violín, hasta que el tesorero mayor ordena a los demás dispersarse, acto conocido como *churanakuy*.

Por otro lado, tras culminar el *cruz tapay* de la noche previa en Utao, el tesorero mayor vuelve a recibir en su casa a las demás *varas*, así como a las mujeres del pueblo, quienes van vestidas con ponchos de color marrón, sombreros y varas, atuendo que se asemeja al usado típicamente por los comuneros varones de la comunidad. Tras compartir un almuerzo, todos se desplazan a la iglesia para celebrar una misa dominical, llevando las cruces que serán dejadas en la puerta del templo hasta el día Miércoles Ceniza.

### **Lunes carnaval o víspera**

Solo en Tambogán se hacen actividades por la mañana del lunes carnaval. El tesorero mayor y sus *varas* vuelven a salir en *shuntanakuy*, esta vez a visitar las casas de otras autoridades. Entre estos, pueden visitar a los mayordomos de Semana Santa, conocidos como «peano» y «guiona», para recoger unas ofrendas florales llamadas «macetas», que luego serán colocadas en los altares de la Mamá Virgen María y del Tayta Jesús en el templo del pueblo, como señal de que cumplirán con sus cargos. Durante el trabajo de campo, se visitaron las casas del agente municipal, el teniente gobernador y el escribano, a los que se encontró preparando *wawas* (panes) y corderos para compartir durante la fiesta.

Por ejemplo, se encontró al escribano preparando cientos de panes en un horno de barro ubicado en el patio interior de su casa, y que debe calentarse por un par de horas. Estos panes, conocidos localmente como «panes de piso» o «panes de chacra», son preparados con harina de trigo, levadura, sal, azúcar y manteca de cerdo. Antes de ser metidos al horno, se debe dejar reposar la masa por cerca de una hora y media. Asimismo, se debe limpiar el horno usando palos que llevan atados en un extremo un manojo de plantas conocidas localmente como *marco* y *yanaqara*.

Después del *shuntanakuy*, los mayordomos de árbol y las autoridades van confluyendo en la plaza de Tambogán. Los iglesiantes llegan acompañados por dos comparsas de arpa y violín que incluyen a dos *auquillos* y tres capitanas, nombre con el que se hace referencia a las mujeres cantoras que tocan *tinyas*. Pasado el mediodía, el conjunto de autoridades y mayordomos, acompañado por las comparsas, sale hacia



Limpieza del horno con ramas de *marco* y *yanagara* en casa del escribano.



Preparación de panes que serán repartidos en la fiesta.



*Auquillos.*

los linderos de Capillapampa, Gagamayo y San Juan Cruz, en donde colocarán las cruces que han sido veladas toda la noche anterior por sus respectivos mayordomos.

La presencia de los *auquillos* llama la atención por tratarse de un personaje recurrente en múltiples danzas y costumbres en la región Huánuco, y que lleva siempre el mismo atuendo de pantalón negro, camisa roja y la cabeza envuelta por una manta blanca y máscara. Por ejemplo, es posible observarlo en las múltiples versiones de la danza «Mamá Raywana», el «Inca danza», entre otras. Su rol en el Carnaval Tinkuy es el de un personaje juguetón o bromista, con una voz aguda o burlona, que es capaz de desafiar la autoridad de los *varas*, pero que al mismo tiempo encarna el espíritu de los ancestros que residen o residían en los cerros.

*Auquillo* significa algo nativo, o sea, algo que vive en el cerro. O sea, *auquillo* viene de *auqui*, o sea de la persona más vieja. Anteriormente nosotros decíamos que en el cerro vive el *auquillo*. Viene a ser un símbolo de una divinidad o de una persona que siempre está ahí haciendo sus bromas, o está interponiéndose entre el bueno y el malo. (Miguel Carbajal, tesorero mayor, Utao)



Capitanas, *auquillos* y tesorero mayor en San Juan Cruz, Tambogán.

Durante el trabajo de campo realizado, se pudo acompañar a los iglesias a la cruz de San Juan Cruz, donde se compartió un almuerzo ofrecido por el tesorero mayor, seguido del *yurakuchuy* alrededor del árbol. Sus ramas habían sido decoradas con banderines y recipientes de plástico colgantes, que fueron arrancados durante el juego. Finalizado el *yurakuchuy*, el alguacil realiza el inventario de objetos dejados por el mayordomo de árbol, los que son anotados por el escribano en el libro de actas<sup>14</sup>. Al volver al pueblo, los *varas* o iglesias vuelven a reunirse y colocan los árboles para el *yurakuchuy* del día martes carnaval, ante la presencia de los *auquillos*. El acto culmina con un rezo y una *chacchapada* en la puerta del templo.

En Utao, en cambio, las actividades se dan recién por la noche y tienen nuevamente como eje principal la casa del tesorero mayor. En esta se reúnen los *varas*, las autoridades locales y el contingente de mujeres del pueblo. Llama la atención que, a partir de esta fecha, se hace más evidente el cambio de roles entre hombres y mujeres, ya que ahora estas exhiben públicamente

14. Es interesante advertir que este mecanismo de registro se mantiene vigente, dado que es exactamente el mismo que se usaba en las décadas de 1950, 1960 y 1970, según las actas que pudieron ser fotografiadas durante el trabajo de campo para la redacción de este artículo. En ese entonces, a los objetos dejados por el mayordomo de árbol se los denominaba «cambios».

las bandas de cargos de sus esposos. Así, se reúnen la regidora, la alguacila, la presidenta de la comunidad y la teniente gobernadora detrás de una mesa central<sup>15</sup>. Cada una de ellas viene acompañada de una comparsa integrada por la misma cantidad de músicos y personajes que la vista en Tambogán, con las que salen en recorrido hacia la casa del escribano. En esta reunión se toman acuerdos sobre cómo se llevarán a cabo las acciones del martes carnaval.

A la medianoche, en ambos centros poblados, se inicia el *raqanakuy*. Las autoridades políticas de cada pueblo regresan a sus despachos, donde la tesorera mayor y sus *varas* pasan en comparsa a visitarlos y mostrar sus respetos. En Utao se comparte aguardiente con las visitas, mientras que en Tambogán se ofrece pan y café. El *raqanakuy* se da hasta la madrugada del martes, y funciona como una antesala del Tinkuy.

### **Martes carnaval. Día del Tinkuy**

El martes carnaval es el día central por ser la fecha en que se representa el Tinkuy o «encuentro» en la plaza principal de cada pueblo. Las acciones se inician horas después de culminado el *raqanakuy*, con la reunión o *shuntanakuy* de los *varas* y mujeres del pueblo en casa de la tesorera mayor. Todas llevan ponchos de varón, unas varas envueltas en cintas y sombreros adornados con flores rojas y panecillos en la copa. Una vez reunido un buen contingente, salen a recorrer las calles de cada centro poblado acompañadas de varios conjuntos de arpa y violín, convocando a otras mujeres a que se unan al grupo de patriotas indígenas. Visitan las casas de los *varas*, peona, guiona y autoridades locales para recoger las *wallqapas*, frutas ensartadas con hilo de cabuya que se llevan colgadas sobre el cuerpo a manera de municiones para el enfrentamiento, así como nuevas ofrendas florales o «macetas».

En el caso particular de Utao, además del recojo de *wallqapas* y macetas, la mañana también es destinada para el cortado y plantado de árboles en la plaza del pueblo, lo que ya se había hecho en Tambogán el día previo. Durante el trabajo de campo realizado, se pudo presenciar el cortado

---

15. La ausencia del tesorero mayor en esta mesa se debió a que estaba siendo reemplazado por la alguacila. La regidora, la alguacila y la teniente gobernadora son las esposas de los respectivos varones que ostentan dichos cargos. Mientras que la presidenta de la comunidad era la hija del verdadero presidente de la comunidad.



Traslado de árbol para *yurakuchuy* en Utao.



Iglesiantes observando el desarrollo del Tinkuy en Utao.



Contingente de mujeres lanzando naranjas durante el Tinkuy en Utao.



Enfrentamiento entre mujeres («indígenas») y hombres («españoles») en plaza principal de Tambogán.





*Qeruchutay* o jalado de sogá en Tambogán.

de hasta cuatro árboles de gran tamaño, los que fueron trasladados y plantados en la plaza de Utao por las comparsas o cuadrillas de distintas *varas* y autoridades.

Alrededor del mediodía, los contingentes de mujeres patriotas se juntan en la iglesia. En Tambogán se celebra una misa con presencia del bando de realistas españoles, el cual es integrado por los asistentes del agente municipal y el teniente gobernador. Al terminar la misa, los dos grupos salen a recorrer por separado las calles del pueblo, hasta que vuelven a converger en la plaza ya listos para el enfrentamiento. En Utao se realiza un rezo en la iglesia, previo al desplazamiento del contingente de hombres y mujeres al cementerio llevando las cruces que fueron dejadas en el templo el domingo carnaval, después del *cruz tapay*. Se las coloca en el medio del cementerio, que se divide simbólicamente en una mitad de patriotas y otra de españoles. Luego, vuelven a la plaza principal de Utao y se dividen en dos contingentes.

La secuencia del enfrentamiento es casi idéntica en ambos centros poblados. Al llegar a la plaza principal, los contingentes se posicionan en extremos opuestos y las campanas de la iglesia empiezan a repicar, aumentando poco a poco su intensidad, hasta que se desata el Tinkuy

con una lluvia de naranjas. Los fiscales suben a los campanarios y lanzan naranjas que pueden ser recogidas y usadas por hombres o mujeres. En la plaza se simulan heridos y muertos —*wanuchinakuy*— de ambos bandos, y se toman prisioneros que son encarcelados. Una hora después, finaliza el Tinkuy, y se inician las negociaciones para la liberación de estos últimos. En Utao, se llega a un acuerdo de manera presencial entre representantes de ambos bandos, al que se denomina «reconcilio». En Tambogán, los bandos se envían cartas mutuamente, hasta firmar un acuerdo o *cartanakuy*.

Las actividades de Tambogán continúan con el *qeruchutay* o jalado de sogas, juego de competencia que evoca el conflicto ocurrido sobre el puente Huayopampa. En Utao, en cambio, este enfrentamiento se da recién en la tarde del miércoles, y tiene la función adicional de evocar la reparación que antiguamente se hacía del puente sobre el río Taqshana<sup>16</sup>. En ambos casos, el bando ganador es siempre el de los patriotas indígenas representado por las mujeres. El martes carnaval culmina con el cortamonte o *yurakuchuy* principal, seguido de un baile general animado por una banda de músicos contratada por el mayordomo de árbol. La tesorera mayor y sus *varas* se retiran.

### **Miércoles Ceniza o despedida**

El Miércoles Ceniza marca el final del Carnaval Tinkuy, así como el inicio del periodo de Cuaresma. Comienza con la limpieza general de la plaza principal y del cementerio, convocada por las tesoreras mayores, en la que participan la población en general y los bandos de patriotas y españoles, acompañados de conjuntos de arpa y violín o bandas contratadas por los mayordomos de árboles respectivos. Las labores de limpieza son supervisadas por los tenientes gobernadores y agentes municipales de cada centro poblado, quienes pueden imponer multas de bebida, coca y velas a quienes llegan tarde por quedarse dormidos. En la plaza, la limpieza se concentra en recoger los restos de frutas, mientras que en el cementerio esta consiste en arrancar la mala hierba y dar mantenimiento a los nichos y sus cruces.

Luego de la limpieza del cementerio en Utao, hombres y mujeres juegan unos con otros introduciéndose la hierba arrancada debajo de la ropa, y

---

16. De acuerdo con lo manifestado por los pobladores de Utao, antiguamente la sogas que se usaba se extendía desde la iglesia hasta un extremo del puente Taqshana. De ahí que se considere, actualmente, que cumple una función conmemorativa a dicha estructura que ya no sigue en uso.



Juego dentro del cementerio de Utao.

culminan con un baile. En Tambogán, luego de la limpieza, los bandos de patriotas y españoles se desplazan a diferentes linderos. El escribano se dirige a los linderos de San Juan Cruz, Gagamayo y Capillapampa; la tesorera mayor, al lindero de Quishiupata; y el bando de españoles, al lindero de Pacag. Aquí colocan cruces en *pircas* o *allkas*, altares de piedra, con el fin de prevenir el retorno de los españoles. También se abastecen de flores rojas y *wallqapas* de frutas. Al volver al cementerio, ambos bandos se enfrentan, pero solo lanzándose flores y hierbas. Estos enfrentamientos y juegos tienen el fin simbólico de alegrar las almas de los caídos en la antigua rebelión de Huánuco.

El Miércoles Ceniza culmina en celebración. En Tambogán, los dos bandos vuelven juntos en pasacalles hacia la plaza principal, donde se comparte un almuerzo y se llevan a cabo varios cortamontes organizados por los mayordomos de árbol. Estos también contratan bandas de músicos, mientras que los bandos de indígenas y españoles van a las casas de sus representantes para festejar acompañados por el sonido del arpa y el violín. En Utao, se da el ya mencionado *qeruchutay*, luego del cual también se hace un cortamonte y se celebra el *aywalla* o fin de fiesta. Al mismo tiempo, el tesorero mayor y sus *varas* se retiran a sus casas, con sus conjuntos de arpa y violín, para seguir celebrando.

## **DE TESORERO A TESORERA. INVERSIÓN TEMPORAL DE ROLES Y CARGOS DE AUTORIDAD**

El quiebre temporal de las dinámicas de poder y autoridad entre hombres y mujeres es un rasgo que permea toda la celebración del Carnaval Tinkuy. En concreto, es costumbre que las mujeres asuman temporalmente los cargos de sus esposos, y que adopten también un comportamiento sancionador, burlón e irreverente hacia los hombres. Estos cambios se dan mediados por la performatividad del tiempo de carnaval, así como anclados en el marco histórico de referencia y en la tradición oral. En Utao, el tesorero mayor apeló al siguiente relato:

Según la tradición, cuando se llevó a cabo esta revolución entre los huanuqueños peruanos y los españoles, en esa temporada dice una gran mayoría que vinieron de la chacra fueron mujeres. Porque como Huánuco estaba rodeado de haciendas ahí trabajaban los varones y casi no les dejaban salir. Entonces cuando se lleva a cabo esta rebelión en las comunidades más había mujeres... O sea, las mujeres llegan y logran triunfar. Entonces, en conmemoración de eso, cuando ya regresan a su pueblo, hacen ver cómo ellos hubieran ganado. Entonces por eso es que asumen el liderazgo, asumen todos los cargos. O sea, todas las mujeres a partir del día sábado, domingo, lunes, martes y miércoles, asumen todos los cargos, y los varones se convierten en mujeres. (Miguel Carbajal, tesorero mayor, Utao)

No obstante, como pudo verse durante el trabajo de campo, este cambio se fue haciendo evidente de forma más bien progresiva a medida que se acercaba el enfrentamiento de martes carnaval. Por ejemplo, en el *cruz tapay* de Utao las mujeres ya se encontraban ataviadas con elementos del atuendo considerado «masculino», como sombreros negros y ponchos marrones. Aun así, siguieron cumpliendo tareas asociadas al rol «femenino», como preparar y servir alimentos. Asimismo, la única mujer que se encontraba presente y asumiendo un cargo de *vara* durante esa fecha fue la esposa del regidor, mientras que el escribano y el tesorero mayor eran hombres.

No fue hasta el lunes carnaval que las mujeres en Utao empezaron a exhibir sus cargos, tanto de *varas* como de autoridades políticas locales, de una manera más evidente, vistiendo bandas distintivas cruzadas sobre el pecho. En Tambogán, los hombres mantuvieron la dirección de las actividades durante la mayor parte de la festividad, si bien las mujeres

participaron de manera constante y activa en las actividades previas al enfrentamiento del martes carnaval.

Las arengas y las burlas fueron estrategias usadas constantemente para marcar su nueva aunque momentánea posición de poder: lanzaban comentarios como «¡Ahora sí, carajo!» y «¡Quién como nosotros, carajo!» durante los *yurakuchuy*, y llamaban *umasapa* («cabezón» en quechua) a los hombres. Otra muestra de esto pudo verse durante la reunión en casa del escribano de Utao, por la noche del lunes carnaval, cuando el escribano hizo uso de la palabra para dirigirse a los presentes diciendo primero su nombre, «Cecilio». De inmediato, un hombre presente en la reunión gritó «¡Cecilia!», lo que desató la risa de todas las demás personas. En ese sentido, el intercambio de identidades y roles entre hombres y mujeres no solo se da a nivel simbólico o discursivo, sino también performativo.

Sin embargo, es importante considerar lo siguiente. Primero, que la elección directa de mujeres para los cargos de *varas* sigue siendo un fenómeno relativamente reciente. Y, segundo, que el que las mujeres ganen presencia durante la festividad pasa por el hecho de convertirse simbólicamente en hombres, lo que es validado por la escenificación del conflicto que ocurre durante el tiempo de carnaval. Es decir que no necesariamente la inversión de roles equivale a un cuestionamiento de la figura de autoridad masculina, sino a un cambio en la posición que los residentes de Tambogán y Utao ocupan dentro de dicha estructura preestablecida de relaciones de poder y autoridad.

El Carnaval Tinkuy es una dramatización ritualizada de los eventos ocurridos durante la rebelión de pueblos indígenas que estalló en la ciudad de Huánuco en febrero de 1812. Todos los años, los linderos, plazas y cementerios de Tambogán y Utao se transforman, a lo largo de cuatro días, en escenarios rituales donde se reproduce la memoria histórica de ambos centros poblados. A la vez, las relaciones de poder entre hombres y mujeres se invierten temporalmente, dentro de un periodo y espacios específicos.

En tal sentido, las celebraciones de carnaval en Tambogán y Utao constituyen tanto mecanismos de memoria, como reguladores de las relaciones y posibles tensiones entre hombres y mujeres. Es decir, afirman la identidad local al mismo tiempo que preservan el tejido social que cohesiona ambas poblaciones.



# EL CARNAVAL DE MARCO HISTORIA Y REPRESENTACIÓN

---

*Pedro Roel Mendizábal*





El distrito de Marco está situado en el valle de Yanamarca, que conforma una subárea particular en la historia y cultura de la sierra central. Este valle fue una de las primeras zonas donde se establecieron repartimientos y encomiendas, en vista de las ventajas que ofrecía para la producción agrícola y ganadera; fue, por tanto, un sitio donde la población fue colocada en «reducciones» a fin de facilitar su control como mano de obra y objeto de las políticas de cristianización. Marco fue una de aquellas reducciones. También sería, por tanto, uno de los primeros espacios de la región andina en los que se establecerían el adoctrinamiento cristiano y la sustitución de los antiguos cultos prehispánicos por la organización católica de iglesias, capillas y cruces. La comunidad campesina de Marco<sup>1</sup>, reconocida en 1938 y con su organización formal, está subdividida a su vez en tres «cuarteles», cada uno con un comité administrativo similar al de la comunidad y un local propio, que se responsabiliza de la parte del trabajo comunal que corresponde a su sector respectivo, para lo cual dispone de terrenos de cultivo comunales que les han sido asignados para que sean trabajados periódicamente con fines diversos. Estos cuarteles están distribuidos territorialmente en relación con la plaza del Consejo Municipal en la capital del distrito. Son llamados Orozco, de la zona norte al límite con el vecino distrito de Tunanmarca; Chaupi, de la zona central, del barrio Casacucho a la plaza del Consejo; y Jajachaca, del límite con la plaza del Consejo a todo el sur del distrito. No tenemos en este momento mayor información sobre el origen de esta organización: si proviene de la reducción original que

---

1. Mientras que la etimología de la mayor parte de los distritos de Jauja es relativamente explícita, el nombre de Marco parece derivar del quechua regional, olvidado en buena parte de la región. Algunos pobladores suponen que deriva del término *mallku*, de origen aru, usado el aimara actual como honorífico del espíritu de un cerro patrono, que en el altiplano designa también a una autoridad tradicional de alcance translocal.

juntó un número equivalente de *ayllus* o si acaso tal división tripartita tiene paralelo con la distribución de la macroetnia wanka, que se mantuvo a lo largo de las administraciones inca y colonial. En todo caso, la organización del carnaval en Marco se funda en otros criterios distintos de los cuarteles, en una comunidad que además está orientada casi en su totalidad al trabajo agrícola. El carnaval es organizado en primer lugar por asociaciones de corte religioso distribuidas originalmente por el paisaje urbano marqueño, llamadas «barrios», pero la costumbre de celebrar se originó, en cambio, en la festividad más importante de las economías ganaderas en los Andes: el ritual de marcación.

## LA MARCACIÓN DEL GANADO

Una de las constantes en las descripciones y los testimonios sobre el carnaval del distrito de Marco, es su origen en los rituales ganaderos de la marcación, también llamados «señalo»; en esto se coincide con José María Arguedas en su descripción de las tradiciones del valle del Mantaro publicada en 1953. De allí derivan el instrumental que acompaña la expresión musical del carnaval —compuesto por un instrumento de viento, la corna o *waqla*, y uno de percusión, la *tinya* o tambor pequeño— en las tonadas, y la representación del carnaval —cuyos danzantes asumen el papel de pastores y de una pareja de patronos—. En el distrito de Marco esta es, por tanto, una rememoración de los tiempos en los que la ganadería era una actividad económica dominante. Arguedas ya encontraba, en las décadas de 1940 y 1950<sup>2</sup> —que es, por coincidencia, la época concreta más temprana que puede ser recordada por la población de mayor edad en Marco—, que la música de la herranza era la principal fuente de creatividad de la música, lo que él y otros estudiosos limitaban al área cultural del valle del Mantaro como zona wanka<sup>3</sup>.

La herranza o marcación del ganado, a la vez actividad económica y complejo festivo orientado a garantizar la fertilidad y la propiciación de

- 
2. La descripción que hace Arguedas de los rituales de marcación en Jauja, trata de la marcación de vacunos en la región ubicada en el valle del Mantaro; aunque la costumbre que da origen al Carnaval de Marco, ubicado en el valle vecino de Yanamarca, es la marcación de ovinos, hemos considerado conveniente citar el trabajo de Arguedas por las semejanzas que se plantean entre ambas costumbres y por la tesis expuesta por dicho autor sobre la importancia de tales costumbres en las fiestas del carnaval.
  3. Adoptaremos en este texto la escritura wanka, siguiendo lo indicado por la escritura oficial quechua establecida por el Ministerio de Educación en 1975.

los animales de crianza, es una de las expresiones fundamentales del ciclo festivo y el ciclo económico en la región rural andina, en la que se manifiestan tanto una organización social basada en los vínculos familiares extendidos y las concomitantes formas de colaboración recíproca, como una concepción del mundo como entidad viviente, cuyos dioses patrones —los cerros y la Madre Tierra (Pachamama)— son quienes mantienen los haberes y el nivel de vida de las poblaciones que viven sobre o alrededor de ellos, por lo que es necesario mantener con estos una relación de reciprocidad y respeto, equivalente a la que se mantiene idealmente en la sociedad humana. En la sierra central peruana, la herranza cobró especial importancia, a su vez, como reflejo del crecimiento económico de esta rama de la producción entre las comunidades conformadas por familias de propietarios, quienes periódicamente han revisado el estado y la reproducción de sus animales, anualmente encargados a pastores a cambio de un pago que puede consistir en un jornal, en la participación en el reparto de la propiedad y en regalos consistentes en haberes básicos, comida, ropa y utensilios. La herranza en la sierra central ha consistido, por tanto, en una relación ritualizada, que se pretende recíproca, entre los patrones propietarios del ganado y los pastores que trabajan para aquellos. Para dar una idea de lo que fue la herranza en los tiempos en los que la ganadería era dominante en Marco, contrastaremos la descripción hecha por José María Arguedas en sus visitas a inicios de la década de 1950 con los testimonios de los pobladores marqueños de mayor edad, cuya memoria directa abarca aproximadamente la misma época. Dado el tiempo en el que Arguedas hizo la primera descripción, nos referiremos a ella en tiempo pasado, conscientes de que una parte de las costumbres descritas permanece hoy en día.

Siguiendo a Arguedas, la herranza en la provincia de Jauja a mediados del siglo XX era presidida por la pareja de propietarios del ganado, conocidos como los «patrones», con su familia, y los pastores que se habían encargado de cuidar el ganado en las estancias. Hay que acotar que el término «patrón» se aplica de manera genérica al dueño del ganado que se va a marcar, y que no debe ser confundido con el propietario de grandes cantidades de ganado. Aunque hemos escuchado testimonios de que la marcación se realizaba también en propiedades extensas de ganado, en todos los casos descritos, tanto por el escritor como por los testimonios actuales, los patrones cuyo ganado era marcado eran pequeños propietarios, quienes no serían afectados por la política de expropiaciones de la Reforma Agraria.

Pastores y patrones se ocupaban, en la antevíspera, de la preparación de viandas como golosinas, cuyes, patasca, cancha y picante de carne y queso, y bebidas —se trataba tradicionalmente de chicha de jora—, para proceder a la marcación en un lugar de la estancia destinado al ritual, en una fecha especialmente escogida por los patrones, quienes recogían las flores cultivadas en los jardines de su propiedad. Los pastores, peones encargados del cuidado del ganado de los patrones, pasaban este primer día recogiendo diversas plantas y flores de las alturas; muchas de estas plantas tienen una morfología particular, como hojas carnosas y flores pequeñas de colores vistosos. Estas se usaban en la decoración de las cruces y los altares para las ceremonias de marcación, en los sombreros y ropa de los pastores y como parte de la preparación de alimentos. De este modo estaban arreglados los objetos de culto para el día siguiente, la víspera. Los pastores llevaban el ganado, ya adornado con haces de plantas y flores, al lugar de la ceremonia: estancias ganaderas ubicadas siempre en las altitudes de puna. Los patrones esperaban a los pastores con las viandas y bebidas, y los pastores llegaban con el ganado, interpretando la danza de la marcación, cuyo compás es marcado por una o más *tinyas*, tambores pequeños con membrana de piel de animal, tradicionalmente batidos por mujeres. Estas iban cantando las tonadas de la marcación, alternando con el toque interpretado por un cuerno llamado *waqla* o *corná*, fabricado con cuernos de toro, a veces acompañadas además por un arpa y un violín.

Reunidos en la estancia, los patrones adornaban los sombreros con las plantas que habían conseguido. Arguedas menciona que el patrón solía colocar en la estancia una bandera, ya fuera blanca o la bicolor peruana, a manera de señal. Mientras salía al encuentro del ganado, el patrón lanzaba sobre los animales un recipiente de mate, el *poto*, que contenía chicha; la forma en que caía el recipiente era vista como un augurio sobre la producción del año por venir. En donde cayera el recipiente, el patrón colocaría una manta, la cual haría las veces de «mesa» ritual. En medio de esta se ponía una botella de licor —usualmente aguardiente— y se distribuía un conjunto de hojas de coca, que eran cogidas por los asistentes para el *chacchado*, y también se repartía aguardiente y chicha entre todos los presentes. Los patrones y los pastores intercambiaban las flores de altura y las flores de jardín, hasta la hora de la primera merienda.

Luego de esta comida, se procedía a descubrir el aparato para la marcación. Al tratarse de vacunos, esta se hacía a hierro candente. Este



Pareja de «patrones» en el pasacalles del primer día del carnaval.

hierro para marcar, que suele adornarse de diversas formas —con cintas y pompones de lana de colores o con hierbas de las alturas, entre otras—, era guardado celosamente por el patrón, envuelto en una manta y bendecido en un acto de homenaje, mientras este caminaba alrededor de la mesa ritual. Para la marcación, se despojaba al hierro de sus viejos adornos y se le colocaban adornos nuevos, y se celebraba con comida y bebida hasta el amanecer. Entonces se procedía al *luci-luci*, ceremonia en la que los asistentes alumbraban con antorchas el lugar (de ahí su nombre) e iban donde el ganado, llegando a chamuscar los pelos de sus patas, y a partir de cierto momento los pastores jugaban a quemarse mutuamente, corriendo y, por momentos, rodando por el suelo, siempre acompañados por la música

de la *waqlla* y el canto de las pastoras. Luego de ello, pastores y patronos regresaban a sus casas a descansar unas horas.

El día siguiente, se llevaba a cabo la marcación propiamente dicha. Tras reunirse con los pastores en la estancia, el patrón repetía la ceremonia de ofrenda con hojas de coca, llevando con gran ceremonia el hierro para la marcación, envuelto en una *pullucata*, un tipo de lliclla o manto femenino de la región. Terminado el *chacchado* de coca, el hierro era descubierto con cuidado, despojado de sus adornos y puesto al calor, y se procedía a señalar al ganado vacuno. En este momento, los jóvenes aprovechaban para arrear al ganado y demostrar su valor y agilidad ante las jóvenes presentes. Si se trataba de ovejas, la marcación consistía en hacer determinados cortes en las orejas de los animales con un cuchillo, cuya forma indicaría la pertenencia a un propietario particular. A los animales marcados se les introducían en la boca hojas de coca y se les hacía tomar un trago de aguardiente. Se acostumbraba que una pareja de ovejas marcadas fuera acostada y cubierta con una manta, para consumir un matrimonio ritual que propiciara la reproducción del ganado. Al terminar la herranza, se realizaba el *chicco*, simulación del arreo del ganado por los patronos; entonces, la dueña esparcía sobre los animales una mezcla de comidas muy diversas, entre granos de maíz tostado y de quinua, galletas y caramelos. Luego, el ganado era devuelto a su estancia, y los pobladores continuaban la fiesta bajando al pueblo, tocando música y entonando canciones. Esta parte de la ceremonia de la marcación es la que da origen a la danza del carnaval marqueño.

El día siguiente era el día del *alapakuy* o despacho; en este caso, la despedida ritual del ganado. Los patronos regalaban a los pastores comida, como bizcochos y frutas, pero también prendas de vestir y cintas de seda, según la capacidad y generosidad del patrón. Ese día, se repetía la ceremonia de la mesa ritual con las hojas de coca y las botellas de aguardiente y chicha, y luego el ganado era sacado y llevado a su estancia en el *jaljuy* (echar afuera), seguido por los comensales, pastores y patronos. Estos echaban sobre los primeros una serie de golosinas, granos y a veces monedas, que cargaban en una manta, a lo que se denominaba «viva». Este era el acto final: los pastores se despedían de los patronos y se iban con el ganado, cuesta arriba hacia las estancias. El patrón iba solo a su corral, llevando un pote —que contenía los pedazos de las orejas cortadas en la marcación, mezclados con hojas de coca y regados con chicha y aguardiente— que

enterraba en un sitio del corral escogido por él. Lo enterrado sería sacado un año después, en la siguiente marcación, y sustituido por una nueva carga acopiada durante la dicha marcación. Se enterraba en zonas sagradas de difícil acceso aún hoy en día, como las inmediaciones de montañas altas con categoría de *apus*, o de las lagunas asociadas a estos, haciendo una ofrenda ritual para evitar ofender a los seres que, según la concepción indígena, moran en estos sitios.

La descripción de Arguedas corresponde a las costumbres de la región del Mantaro, que abarca una parte de Jauja, alrededor de la marca de vacunos. La descripción dada por los vecinos de Marco, en tanto, trata de la costumbre de la marcación de ovejas, que en esta sección del valle de Yanamarca se realizaba, y aún se realiza, en febrero, en los días previos al carnaval. Y aunque el carácter es esencialmente el mismo que el antes descrito, presenta algunas diferencias importantes, que se mantendrán en ciertos rasgos del carnaval marqueño como género festivo, en su danza y su música.

La ceremonia de marcación consistía —y aún consiste, en los escasos sitios donde se practica la actividad ganadera— en el *ushkuchuy*, que es, en resumen, «el señalamiento de las ovejas tiernas» (entrevista a Fermín Fernández Rivera, 58 años), esto es, la marcación de los ejemplares que han nacido durante el último año, llamados coloquialmente *pachitos*. Esta operación involucra a todos los miembros de las familias de los propietarios, quienes previamente han elegido el día de reunión —dentro del tiempo relativamente limitado que se tiene en el mes de febrero—, y a los pastores empleados para el cuidado de los animales en las estancias —labor esforzada que implica vivir durante periodos prolongados en las alturas de puna—. Como se dijo antes, en Marco la festividad de marcación era la más importante del ciclo festivo, en la medida en que la ganadería era una actividad rentable. Actualmente no es considerada una opción atractiva, debido al aumento de las expectativas por estudiar una carrera profesional en las ciudades, otro factor que ha contribuido a reducir la actividad ganadera en el distrito<sup>4</sup>.

---

4. «Cuando se lleva el ganado al campo, nos esclavizamos: tenemos que estar detrás y detrás todo el día, ocho de la mañana hasta las seis, cinco de la tarde. Por eso parece que ha bajado eso: nadie quiere ser pastor, pastor de ovejas. Ese es el problema. Pero agricultura sí. Ahí sí estamos regularmente, o medianamente. Acá se cultiva papas, habas, quinua, arvejas, maíz, trigo, cebada, avena para

El *ushkuchuy* se realiza actualmente durante tres días, entre lunes y miércoles. El primer día, se hace la víspera, con recojo de flores de las alturas y decoración de los objetos y espacios rituales. El segundo día, se hace el *misachikuy*, el acto ritual en cual se extiende una manta o «mesa» ritual sobre la cual se disponen hojas de coca *kintu*, de hoja redonda y en buen estado, alrededor de un cuchillo que será usado para la marcación y de una o más botellas de licor. Antiguamente este licor era *shacta* o licor de caña pura, que se producía en Monobamba o Rondayacu (respectivamente, capital y centro poblado del distrito de Monobamba, Jauja), escogidos especialmente para la ocasión; ahora, las opciones son variadas, y la cerveza ya ha hecho su aparición en este ritual. Los presentes recogen puñados de hojas de coca y empiezan la *mishkipada*, es decir, a masticar las hojas. Los testimonios destacan la necesidad de hacer la salutación y la invitación a los presentes con hojas de coca de buena calidad como protocolo para pedir por la reproducción del ganado:

Se escoge el *kinto*, que significa «la hoja más sana», y para eso la coca tiene que ser de variedad especial. Ahí es donde, por acción mágica, la coca es lo que significa el aumento de los animales. [...] Las hojas íntegras las escogían los pastores y los patrones. Y sucesivamente, en un plato llenaban con las hojas íntegras, [...] porque el próximo año va a haber aumento de carneros; así venían trabajándose». (Fermín Fernández Rivera, 58 años)

Las estancias donde se realiza la marcación están ubicadas en zonas de altura, en su mayor parte en los caseríos que conforman los anexos. En las inmediaciones de zonas arqueológicas se han establecido espacios con categoría de lugares sagrados, para los rituales de homenaje a los *apus* y los ancestros. Cada barrio está asociado a uno o dos de estos parajes: están los sitios de Lanla, Uchuqy y Calla; las inmediaciones de los restos arqueológicos de Hatun Malka, Uchuq Malka y Umpá Malka, de cuyos constructores los pobladores de Marco se declaran descendientes; los parajes de Campanahuachicuna y Qallarchupa, referente ritual del barrio Cruz del Triunfo Limayllapacaj, el más antiguo de todos; y el cerro Cruz Punta, antiguo *apu* cercano al sitio de Hatun Malka, del barrio de San Pedro de Chaupi, segundo en antigüedad.

---

el forraje, todos los productos que existen acá de acuerdo al clima» (Zenón Hidalgo Romero, 75 años).





Los dueños del ganado invitan hojas de coca a sus parientes y pastores.

Se comparte el licor en un acto de comunión que es llamado *chacha*, y entonces, empezando por las pastoras, seguidas por los patrones dueños del ganado y por el conjunto de invitados, entonan las canciones de la marcación, poniendo énfasis en las difíciles condiciones climáticas en las que viven los animales, en el sentimiento amoroso —sobre todo si se trata del amor contrariado—, en la nostalgia de los padres desaparecidos o en la distancia de la tierra natal.

Tras la *mishkipada* que forma parte de esta segunda ronda, se elige a una persona para que haga de «zorro», esto es, que se encargue de coger a las ovejas jóvenes para su marcación, para lo cual podrá escoger dos ayudantes, un «orejero», para hacer los cortes en las orejas del animal, y un «raberero», para cortar el rabo de las hembras, mutilación que persigue facilitar su preñez (obsérvese cómo se asocia el acto de agarrar a las ovejas con el acto predatorio del zorro, interesado en cazar ovejas). La persona elegida como «zorro» puede apelar a un «derecho» particular: que se le invite una bebida, por ejemplo cerveza, a manera de brindis, como aliciente para realizar la labor encomendada.

La marcación consiste, como se ha dicho más arriba para el caso de las ovejas, en hacer cortes, incisiones y horadaciones en las orejas de los

nuevos miembros del rebaño; en el corte de la cola de las hembras; y en la colocación de cintas o «sargas», que son pasadas por los orificios hechos en las orejas de los animales. Tanto el patrón de los cortes como el color de las cintas indican la propiedad de las cabezas de ganado. Estos patrones tienen los nombres de *kuto*, *qalla*, flor, etc. (Zenón Hidalgo Romero, 75 años). Antiguamente, las sargas eran coloreadas con los tintes naturales de la región; actualmente, son listones de lana sintética, visualmente más llamativos. Los cortes en las orejas y, sobre todo, en la cola hacen sangrar a las ovejas marcadas. Algunos participantes tenían para el caso la habilidad de torcer el rabo de las ovejas para detener el flujo de sangre. Esta era recogida en una botella que contenía licor de caña, y la mezcla resultante, a veces llamada «vino», era bebida por todos los presentes. Se desenterraba, de un rincón en el interior del corral o de la vivienda que hospeda al pastor en la estancia, la pequeña olla de barro que había sido enterrada en la marcación anterior, la cual se encontraba llena de semillas de quinua y cerrada con una tapa. La tapa era levantada para ver el estado del contenido: si la quinua estaba seca y en buen estado, de color claro, indicaba que el año productivo sería provechoso; si la quinua estaba húmeda y ennegrecida, el pronóstico era en cambio aciago. Otra ollita se colocaba en lugar de la anterior, y también se enterraban los restos de la marcación, como los retazos de orejas y las colas cortadas, más las sargas del año anterior que habían sido retiradas. El pago a la tierra consiste en ofrecer hojas de coca y semillas de quinua colocados en un plato de cerámica, al cual se echa un poco del «vino», sangre mezclada con licor de caña, en un acto de «darle gracias a la tierra por la buena producción de nuestros animales» (Angélica Misari Chuquipoma, 71 años, comunidad de Tragadero).

La música marcada por el batido de la *tinya* y el canto de las pastoras, alternados con el reclamo de la corna o *waqla*<sup>5</sup>, marca toda la ceremonia, animada además por el reparto de coca y cigarros y el consumo de alcohol. Terminado el acto de marcación, se procede a bailar, y la alegría llega a su punto más alto. Los asistentes bailan con un paso característico, que alterna el zapateado por parejas, que es cantado por las mujeres, con otro de pequeños saltos, que es el momento de mayor animación, remarcado por el toque de la corna. Al músico *waqlero* se lo solía animar con la rima «*tukaylla tukay, aukis Pancho*» («siga tocando, señor Pancho»), dado que en los momentos en que la corna es ejecutada es cuando el baile se hace más

---

5. En Marco, el término más ampliamente usado para este instrumento es «corna».

animado. El nombre «señor Pancho» hace referencia a un intérprete de este instrumento que existió realmente en Marco a mediados del siglo XX. En el momento en que el baile se hace más intenso, se pasa del zapateo a bailar con una serie de saltos cortos. Este es, al parecer, el origen de uno de los cambios característicos en el paso de danza del carnaval marqueño. Según Fermín Fernández Rivera, el baile en este punto era antiguamente remarcado rítmicamente con un rimado, que se sigue cantando eventualmente:

*Shiwa, shiwa, cordero*  
*Shiwa, shiwa, hiloponcho podianme*  
*Shiwa, shiwa, Mama Castellina podianme*

*Shiwa* es el nombre del acto final de la marcación, cuando los corderos son llevados hacia el «terreno postal» (Antidio Mandarachi Hidalgo, 79 años), es decir, devueltos a la estancia donde serán cuidados por los pastores, y se les echan flores diversas en el camino, ya sean recogidas en las alturas, de los jardines particulares de los patrones o, incluso, de los cultivos, como las flores y bayas de la papa. El citado fraseo que acompaña el baile final alude claramente a la partida de los corderos, pero también al acto final con los pastores, tanto con el varón, con la mención al poncho, como con la mujer, con la mención al manto o *pullucata*, hecho originalmente de tela de Castilla. Las pastoras, en especial las de mayor edad, entonan durante esta despedida canciones cuyas letras reclaman, con términos muy agresivos, a los patrones que cumplan con sus pastores, acusándolos de mezquindad y de no reconocer el esfuerzo de estos por cuidar el ganado, puesto que ni se esfuerzan en hacerles el menor regalo en recompensa por su actitud. En realidad, esta es la forma en que los pastores acicatean al patrón para que este haga el *wallqanakuy*, acto de entrega de regalos en un gesto de compensación recíproca. Este regalo suele consistir en frutas diversas, un pan propio de Marco llamado *masaraytanta*, o prendas de vestir necesarias para el abrigo de los pastores, como mantas, chompas y abrigos, a los que hace mención la rima. Los pastores, a su vez, *wallqan* (regalan) a los patrones ya sea alguna prenda que han confeccionado para ellos en sus ratos libres, como un *pullo* o manta de mujer, un traje de bayeta o medias de lana, o una piel de canero con toda su lana. También pueden regalarles frutas silvestres comestibles proveniente de las alturas, como el fruto de la cactácea llamada *umancasha* (*Oroya peruviana*).



*Shiwa* o acto final de la marcación de ovejas.

Una parte de esta costumbre de marcación de ovinos se sigue realizando en las zonas altas de Marco por un puñado de familias de ganaderos, pero, en términos generales, se trata de los remanentes de una actividad que alguna vez organizó la vida económica de la región, reducida hoy a su mínima expresión. La amplia extensión de los valles del Mantaro y de Yanamarca hizo de esta una zona de interés agrícola, como muestra la concentración poblacional de los xauxas, una de las dos ramas de la macroetnia wanka, en tiempos prehispánicos. Pero, a diferencia de las poblaciones wankas del valle del Mantaro, las del valle de Yanamarca, descendientes directos de los xauxas, vivieron bajo el régimen de hacienda desde las primeras décadas de presencia europea hasta el siglo XX republicano. Este sistema conoció un auge ganadero desde el siglo XIX, a partir de la aparición de un comercio de lanas y carne con Huancayo y con la ciudad capital, que fue facilitado por las nuevas vías de comunicación que trajo la explotación minera, y se estableció la Sociedad Ganadera de Junín, con sede en la ciudad de Jauja, hogar de la élite terrateniente de la provincia. El auge ganadero de la región, descrito por Arguedas en la década de 1950, empezó a decaer desde la década siguiente, y culminó con la expropiación llevada a cabo por la Reforma Agraria en 1969.

El valle de Yanamarca, con una altitud promedio de 3.550 m s. n. m., conformado por terrazas aluvionales de relativamente poca amplitud, fue tempranamente marcado por las vías de comunicación que conectan a la ciudad de Jauja con las provincias de Tarma y de Chanchamayo (Raéz 2011: 215), situación que influyó en la orientación económica de la microrregión. Ubicado en este valle, Marco apareció en el panorama político con categoría de distrito, dentro de la provincia de Jauja, el 16 de octubre de 1907, por Ley n.º 569 expedida durante el gobierno del presidente José Pardo y Barreda. El nuevo distrito incluía el territorio de las comunidades indígenas de Marco, Muquillanqui, Tragadero, Huashua, Janjayllo, Tunanmarca, Concho, Quishuarcancha, Acaya, Curicaca y Santa Cruz de Pacte. Esta nueva jurisdicción era, en cambio, propiedad de unas pocas familias de terratenientes, entre las que predominaban los apellidos Hurtado, Landa y Onofre:

La familia Hurtado, la familia Landa, fueron pobladores originarios acá en Marco, pero como eran gente de plata, gente preparada, se fueron a vivir a Jauja. Los Hurtado tenían buenas propiedades, casi toda la plaza era de los Hurtado. Lo han ido vendiendo, vendiendo, porque ya los padres murieron, entonces ya los hijos salen, salen [...]. Los Onofre eran los potentados de Tragadero, y acá [en Marco] los Hurtado. Ellos tenían ganadería, vacuno, lanar, grandes extensiones de tierra, 30.000, 40.000 hectáreas de tierras acá arriba, donde funcionó la SAIS Ramón Castilla. Pero llegó a desaparecer todo: tenían su casa hacienda, ellos eran los potentados de todo, y todos los demás marqueños eran sus trabajadores.

Todos los Hurtado tenían quien corte alfalfa, quien dé a los caballos la comida, quien cocinaba, quien llevaba la comida para los operarios, hasta allá a Yanasmayo, San José, donde toda la familia Hurtado tenía su ganadería. Hasta ahí llevaban tanta gente que trabajaban para la familia, pero todo eso poco a poco se fue superando, se acabó, y ahora nadie sirve a nadie ya. Y que ahora en Marco no hay ningún Hurtado, le digo. Todos han emigrado Jauja, y en Jauja también ya perdieron los Hurtado, ya bajaron. (Angélica Misari Chuquipoma, 71 años, comunidad de Tragadero)

La primera señal de cambio en este sistema fue la conquista de la autodeterminación por parte de las comunidades rurales mediante su reconocimiento legal. La primera en lograrlo fue la de Acaya y Anexos (26 abril de 1935), a la cual siguieron Curicaca (22 de noviembre de 1935), Janjayllo (8 de junio de 1936), Pomacancha (27 de octubre de 1936),

Tragadero (1 de septiembre de 1937), Concho (18 de noviembre de 1937), Marco (18 de mayo de 1938), Muquillanqui (9 de mayo de 1939), Santa Cruz de Pacte (22 de abril de 1942), Jisse (14 de julio de 1942) y Huashua (14 de abril de 1947). Este proceso empujó la aparición de nuevos distritos, a partir de las comunidades reconocidas, reduciendo los linderos de esta jurisdicción. Del distrito de Marco, que colindaba con la provincia de Tarma, se separaron Tunanmarca (Ley n.º 9963 del 15 de septiembre de 1944), con los pueblos de Concho y Quishuarcancha; Janjayllo (Ley n.º 13202 del 15 de abril de 1959), que incluía a su capital homónima y al pueblo de Jisse; Pomacancha (Ley n.º 13730 del 20 de noviembre de 1961), una de las más extensas y pobladas; y Curicaca (Ley n.º 14065 del 2 de mayo de 1962), en la que estaban inscritas las comunidades de Acaya y Anexos y Santa Cruz de Pacte. El resultado, en términos territoriales, fue devastador: la superficie del distrito de Marco en tiempos de su fundación en 1907, de 318 km<sup>2</sup>, quedó reducida a su actual dimensión, de 28,80 km<sup>2</sup>, menos de un 10 por ciento de su extensión original.

Pero el gran catalizador de estos cambios fue, por supuesto, la Reforma Agraria, instaurada por el D. L. 17716 de 1969 y que fue aplicada en Jauja al año siguiente. Las propiedades de las grandes familias fueron repartidas entre las comunidades que trabajaban estas tierras y, según las entrevistas, el costo por indemnización no fue pagado por el Gobierno militar ni por los que le siguieron. El Gobierno formó en ese año la SAIS (Sociedad Agrícola de Interés Social) Ramón Castilla, con la expropiación del fundo Ayas y de las sociedades ganaderas Casablanca y El Pacífico, que incluían los predios Casablanca, Cachi Cachi, Huarihuarán, Quishuarcancha Norte, Quishuarcancha Sur y Yanasmayo, en total una extensión de 28.416,9 y 8.132 hectáreas, respectivamente, pertenecientes ahora a las comunidades campesinas de Tarmatambo, en Tarma, y Pomacancha, en Jauja (Onern 1984: 182). A contrapelo de lo ocurrido en otras regiones, la SAIS no solo sobrevivió al periodo militar sino que fue un ejemplo exitoso como modelo de crianza y de mejora de especies en la economía rural. Esta historia acabó de manera sangrienta con las incursiones del grupo armado Sendero Luminoso, que destruyó la infraestructura y acabó con los animales criados en las granjas, acto del que esta unidad agropecuaria ya no pudo recuperarse. En cuanto a Marco, la atomización del distrito, que redujo su extensión y lo privó en la práctica de muchas de sus zonas de altura, decidió la orientación hacia una producción mayoritariamente agrícola, habilitando, por ejemplo, los antiguos pastizales para la explotación agrícola:

Los pastizales naturales ya han sido removidos para que puedan producirse otros productos. Porque [...] antes eran pastizales de ichu, que comía el carnero, pero ahora son removidos para sembrar la papa, que da muy buena producción. Ya habrá sido hace 70, 60 años que ha ido perdiéndose todo eso. Entonces, ya no hay pastizales: toda esa ciudad que ve ahora, este pueblo [apuntando a un área de Marco], antes era, pues, pajonal. Pero ahora hay casas. Por la misma contaminación, ya no hay pastos. Entonces merma el ganado lanar. (Héctor Záziga, 53 años, tesorero de Marco)

Al desaparecer las grandes propiedades, orientadas buena parte de ellas a la ganadería, esta actividad quedó confinada a pequeñas propiedades ganaderas dispersas por las zonas altas. Paradójicamente, es la memoria de esta actividad, casi extinta, la que queda plasmada en la festividad del carnaval marqueño como costumbre más emblemática del distrito.

La razón de ello estriba en otro proceso que transcurría en paralelo al auge y declinación de la actividad ganadera de los siglos XIX y XX. Los testimonios apuntan a que la marcación, celebrada en los primeros días por las familias propietarias del ganado y sus peones, luego era reproducida, como música, danza y juegos, en el centro poblado de Marco, costumbre que ya existía antes de la guerra de 1879-1884. Desde entonces, la importancia de esta fiesta corrió paralela y en proporción inversa a su práctica en las zonas pastoriles de altura. Según la historia relatada por los pobladores, las familias empezaron a integrar a la fiesta a sus parientes y sus respectivas ramas, dispersos en el centro poblado de Marco y alrededores: «Ciertos grupos congeniaban, de una determinada familia congeniaban entre ellos. Por ejemplo, los Ñaupari, los Limaylla, los Hidalgo, los Flores, los Rosales; entonces ellos se organizan, traen a toda su familia lejana. Cada uno va jalando a su familia [...]» (Leocadio Fabián Flores, 76 años). Con el tiempo, empezaron a celebrar el carnaval posterior a la marcación no en los lugares donde se había realizado la marcación sino en el mismo Marco, cuya población iba en crecimiento, por razones de comodidad y también de seguridad, porque la bajada hacia el valle donde está ubicada la capital del distrito se hacía riesgosa bajo los efectos del alcohol. Aparte de los testimonios, no quedan mayores muestras del modo en que se dio esta evolución, muy anterior a la disminución de la actividad ganadera, pero todos los pobladores coinciden en que este proceso ayudó a conformar a Marco como una serie de familias extensas cuyos apellidos indicaban originalmente la pertenencia a secciones de cada uno de los tres cuarteles,

ahora organizadas alrededor del culto a las cruces instaladas en los cerros y colinas dominantes en el paraje marqueño. Este sería el origen de la institución denominada «barrio», que viabiliza la organización del carnaval en Marco y se erige en la protagonista de esta festividad.

## **EL BARRIO COMO INSTITUCIÓN CARNAVALERA**

El fin fundamental de las organizaciones conocidas como «barrios» en Marco es la realización de la fiesta del carnaval, que incluye: la presentación de las comparsas de baile, el manejo de fondos para la elaboración de la vestimenta y accesorios, la contratación de los conjuntos de música, velar por el cumplimiento de los compromisos de los socios, y el cuidado y la decoración de la capilla en la que se guardan la cruz y las imágenes de los santos o cristos patronos del barrio, los altares y las andas (encargados anualmente a los alféreces). Según indican todos los testimonios, motivo importante y último de la participación en el carnaval es la devoción de cada barrio a la cruz e imagen religiosa bajo cuya advocación se encuentra. Esta organización, anteriormente llamada cofradía<sup>6</sup>, es la única institución encargada de las representaciones del carnaval en el distrito de Marco, y cuenta con estatus de persona jurídica. El barrio está conformado por el conjunto de socios que tributan a una junta directiva, elegida por votación. La junta está conformada por un presidente, un vicepresidente, un tesorero, un protesorero, un secretario, un prosecretario y seis vocales o alcaldes, repartidos en tres mujeres y tres varones.

Aunque se encuentran reunidos en una asociación, cada barrio trata de mantener una serie de rasgos distintivos frente a los demás. En primer lugar, por su advocación bajo el signo de la «cruz de espinas», la cruz que es custodiada por cada capilla, a la cual se atribuye un carácter milagroso. A veces, la cruz hace referencia a un santo (San Pedro, San Roque, San Hilario) u otra imagen central del cristianismo como el Corazón de Jesús, y por ello se adoptan sus atributos iconográficos, aunque no necesariamente se tenga una imagen correspondiente en la capilla. La distinción es palpable sobre todo en los atributos visuales: cada cofradía se caracteriza por uno o dos colores, los cuales suelen tener referentes locales, por lo general de la flora. Este atributo

---

6. Organización conformada por devotos a una imagen para el desarrollo de actividades vinculadas a su culto, incluyendo las obras de caridad y el manejo de infraestructura.



### Barrios del distrito de Marco

| Año de fundación | Nombre del barrio   | Colores   | Capilla   |
|------------------|---|---|---|
| 1870             | Cruz del Triunfo Limayllapacaj                            | Guinda  | Capilla de la Cruz del Triunfo Limayllapacaj (antiguamente de Pampa Espíritu) |
| 1871             | San Pedro de Chaupi                                       | Zanahoria (flor de <i>chunchuwayta</i> )                            | Capilla de San Pedro de Chaupi (antiguamente capilla de Cruz Punta)           |
| 1875             | San Hilario   | Amarillo (flor de <i>shiti</i> ) con ribetes azules                 | Capilla de la Cruz de Madera de Chajiampa                                     |
| 1876             | San Roque de Chuclush                                     | Naranja oscuro, con ribetes azules                                  | Capilla de San Roque de Chuklush  |
| 1878             | Cruz de Espinas Jajachaca                                 | Morado oscuro (flor de <i>tantar</i> )                              | Capilla de Cruz de Espinas Jajachaca  |
| 1884             | San Román de Orozco                                       | Azul  | Capilla de la imagen de San Román   |
| 1890             | San Isidro de Casacucho                                   | Rosa claro  | Capilla de San Isidro de Casacucho  |
| 1926             | Santo Domingo de Coricancha                               | Listado, de franjas blancas y rosadas con ribetes fucsias           | Capilla de Santo Domingo de Coricancha  |
| 1945             | Tayta Musho de Huashua                                    | Rosa intenso (flor de <i>shujumpay</i> ), con ribetes de azul claro | Capilla de Tayta Musho  |
| 1966             | Rondalla Folklórica Corazón de Jesús                      | Blanco, con ribetes fucsias   | Capilla de la Rondalla Folklórica Corazón de Jesús                            |
| 1969             | Hermanidad del Señor Agonía de Limpias o barrio Santuario | Celeste   | Santuario del Señor Agonía de Limpias en la parroquia local                   |
| 1971             | Cruz de Mayo de Muquillanqui                              | Rosado oscuro   | Capilla de Cruz de Mayo   |
| 1974             | Cruz de Espinas de Muquillanqui                           | Listado de franjas moradas y negras                                 | No tiene  |
| 1975             | Santa Cruz de Cebada Cumu                                 | Lila (flor de papa)   | Capilla de Santa Cruz de Cebada Cumu  |
| 1997             | Corazón de Jesús de Muquillanqui                          | Azul, con ribetes celestes  | No tiene  |
| 2011             | Juventud San Francisco                                    | Blanco, con ribetes marrones  | No tiene  |

Elaboración propia.

### Mantos de los barrios



1. Cruz del Triunfo Limayllapacaj. 2. San Pedro de Chaupi. 3. San Hilario. 4. San Roque de Chuclush. 5. Cruz de Espinas Jajachaca. 6. San Román de Orozco. 7. San Isidro de Casacucho. 8. Santo Domingo de Coricancha.



9



10



11



12



13



14



15



16

9. Tayta Musho de Huashua. 10. Rondalla Folklórica Corazón de Jesús. 11. Hermandad del Señor Agonia de Limpías o barrio Santuario. 12. Cruz de Espinas de Muquillanqui. 13. Cruz de Espinas de Muquillanqui. 14. Santa Cruz de Cebada Cumu. 15. Corazón de Jesús de Muquillanqui. 16. Juventud San Francisco.

está presente en la vestimenta de las comparsas, en decoraciones como banderolas y globos, e incluso en sus respectivas capillas. Fundamental en ello, a modo de enseña, es el diseño de las mantas o *pullucatas* usadas por las mujeres en estas comparsas de baile, que suele ser de tipo cajonado o listado. Los diseños de las mantas son bordados de flores y alusiones religiosas. Algunos barrios tienen, en cambio, un diseño listado, con motivos estilizados en las franjas de color oscuro. En algún caso, no existe diseño en los mantos. Otro rasgo que diferencia al barrio son las tonadas del carnaval y su escala musical, el cual es resaltado constantemente en los testimonios, pero que puede escapar al neófito.

Los referentes de las cofradías ubicadas en la capital son cruces emplazadas en diversos sitios distribuidos dentro del territorio demarcado por los cuarteles. Dentro de la capital de Marco, los barrios están distribuidos territorialmente de la siguiente manera:

Primer cuartel: Orozco (norte). San Hilario, San Román de Orozco y Señor Agonía de Limpias o barrio Santuario.

Segundo cuartel: Chaupi (centro). San Pedro de Chaupi, San Isidro de Casacucho, San Roque de Chuclush y Rondalla Folklórica Corazón de Jesús.

Tercer cuartel: Jajachaca (sur). Cruz del Triunfo Limayllapacaj, Cruz de Espinas Jajachaca y Santa Cruz de Cebada Cumu.

El más antiguo de estos barrios se llamaba originalmente Santa Cruz de Cebada Cumu, pero posteriormente cambió su nombre a Cruz del Triunfo Limayllapacaj, por ser la mayor parte de sus integrantes miembros de la familia Limaylla. Con el crecimiento de la capital vino la multiplicación de estas organizaciones, cada una de las cuales adoptó el nombre de la cruz y capilla del santo del que son devotos, primero en Marco y posteriormente en sus anexos. Las actas que corresponden a inicios del siglo XX consignan una gran mayoría de miembros participantes del primer barrio, y las fechas de aparición de los siguientes siete barrios indican que a inicios del siglo XX, cuando se creó el distrito de Marco, esta costumbre ya era asumida por toda la población de la capital.

Esto significa que los cambios que trajeron los procesos antes mencionados, como la guerra, la nueva orientación económica que trasladó el polo del desarrollo a Huancayo y, posteriormente, la migración, la urbanización y la diversificación económica, no redujeron el papel de esta



Capilla de San Pedro de Chaupi. En la entrada se representan dos motivos del carnaval: la música (clarinetes) y la marcación de ovinos (efigie de pastora).

organización; más bien, su importancia fue reafirmada como vehículo de gestión por sus creadores y miembros. Luego del tiempo de reacomodo de las fronteras del distrito, aparecieron nuevos barrios desde la década de 1960, y después en los anexos y caseríos. El barrio como institución se ha extendido a toda la población del distrito. Durante nuestra última visita, hizo su presentación oficial la última comparsa en fundarse, Juventud San Francisco. Su atributo iconográfico es una imagen del mencionado santo atendiendo a un cerdo, por lo que en su vestimenta aparecían imágenes de lechones sobre fondo blanco; ello les valió el apodo de «tocinos». Esto parece mostrar que el proceso de formación de cofradías no se ha detenido y que seguramente seguirá con el crecimiento demográfico y la diversificación económica, y que se mantendrá constante el compromiso con el lugar de origen.

Marco posee un documento excepcional en el que se consignan algunos capítulos de la historia temprana de estas organizaciones y del carnaval marqueño en particular. Se trata de un infolio forrado en «cuero de capacho» (pergamino), actualmente guardado en una caja de vidrio en la capilla del barrio Cruz del Triunfo Limayllapacaj. Las primeras hojas de este libro se encuentran muy deterioradas, y aunque esta condición hace difícil la lectura,



Libro de actas del barrio Cruz del Triunfo Limayllapacaj. Página fechada en 1871, en la que se registra su nombre original «De la Santa Cruz de Cebada Cumu», con estatus de cofradía.

es claro que habla de las actividades de esta cofradía, de los tiempos en que se llamaba Santa Cruz de Cebada Cumu, de los tributos a los miembros, de las labores asignadas y de las decisiones de los miembros en pleno, con los nombres de su directiva, dedicados al cuidado y culto a la Cruz Espíritu Cumu. Aunque fechado hacia 1870 como acta fundacional de esta cofradía, se hace referencia a un año anterior, 1830, lo que indica que el carnaval, como actividad ritual y festiva organizada por la cofradía, ya se realizaba al menos desde entonces, a menos de una década de instaurada la República.

Parte de la identidad de los barrios se sustenta en el relato de su aparición. Las historias que se han recogido hablan de una combinación de circunstancias, algunas de ellas milagrosas, alrededor de la cruz

resguardada en la capilla, pero en las que prima la voluntad de los pobladores de conformarse como una unidad independiente, merced a la cual cada poblador tiene la oportunidad de aportar a la tradición cultural local como un compromiso al cual se entrega con dedicación. Las cofradías más antiguas refieren que se formaron por la aparición milagrosa de cruces, a las que se encomendaron los fieles; son los casos de Hilarión y San Pedro de Chaupi. Otras aparecieron al separarse un grupo de familias de las cofradías más antiguas, como ocurrió con la nueva Hermandad de Cebada Cumu, la cual decidió separarse del barrio de Cruz del Triunfo Limayllapacaj, con el fin de rescatar el nombre original de la primera cofradía. En este caso, la cofradía apareció por la necesidad planteada por el aumento de la población y la aparición de nuevas secciones en la capital, lo que se ha extendido a los nuevos anexos derivados de ocupaciones menores, como los caseríos.

La cruz de la capilla es encomendada anualmente a un alférez, quien la cuida en su casa y adorna, lo que se considera un honor especial que todos desean asumir, por el prestigio que da y sobre todo por el carácter milagroso que se le atribuye:

Cada cruz tiene un mayordomo que se llama alférez. En este caso, el alférez de mi institución adorna la cruz, el año pasado ha recibido el alferado, la cruz va a visitar todo el año a su casa. Y es así porque pugnamos por llevar la cruz a nuestras casas. Queremos ser alférez, porque tenemos en mente que esa cruz va a bendecir tu hogar, tu familia, y lo que tú le has pedido, muchas veces se te cumple porque lo haces con fe. En este caso, el señor alférez, la ha llevado a su casa, ha estado todo el año, la ha adornado, la ha cuidado, ahora la ha presentado muy ataviada, se puede decir, a la cruz en la misa; el día de hoy va a dar sus brindis, consistente en cerveza, o champañada, bocaditos, dulces, y además va a regalar una gruta que tenemos en nuestra institución. Mañana, el señor va a dar almuerzo, el almuerzo a todos los asistentes de la institución. Y también ha mandado a concertar la misa, eso es el que hace el gasto ese señor. (Héctor Aníbal Záziga Basurto, 53 años, tesorero de Marco)

Esperamos mucho de la protección que nos dan las cruces. Para ello, tenemos una capilla, todos los barrios tienen una capilla. Ahí se colocan las cruces y, luego, vamos con nuestras ceritas, nuestras velitas, y encendemos. Cada uno hace su pedido personal en el momento de encender una cera. Eso ha quedado experimentado por cada persona, de acuerdo a la demostración de su gran fe, de su profunda fe, ha recibido de todos modos. En cuanto a salud [se invoca a las cruces] Taita Espinas,



Altar donde se ubica la cruz. Debajo, una piedra a la que se atribuyen milagros.

Taita Crinfol... Cruz del Triunfo: «Ayúdame. Estoy enfermo», «Mi hijo está enfermo». Y luego, al cabo de dos, tres días, el enfermo siente mejoría. Eso he resaltado, que podríamos llamar como «milagro». (Antidio Mandarachi Hidalgo, 79 años)

Este sistema conoció una inflexión a partir de la década de 1960, que influyó en la aparición de nuevos barrios, lo cual responde también a un nuevo factor, esta vez externo, que ayudó a catalizar la forma que toma esta expresión marqueña: el festival folclórico.





Altar de la capilla del barrio Cruz del Triunfo Limayllapacaj, el más antiguo del distrito.

## **DE LA COSTUMBRE AL ESCENARIO: EL CARNAVAL MARQUEÑO COMO DANZA COSTUMBRISTA**

Desde finales de la década de 1930, el flujo migratorio de la región Junín hacia Lima se hizo creciente, y con ello se dio la llegada de los conjuntos musicales a la ciudad capital, comenzando por la participación en el Festival de Amancaes. Dicho festival fue fundado en 1928, para difundir la expresión musical limeña en primer lugar, pero en la década de 1940 esta sería sobrepasada por los conjuntos de origen migrante andino. El ejemplo cundió entre la población recientemente asentada en Lima, a través de presentaciones en estadios y tarimas en distritos populares. La resistencia de la población limeña a esta nueva presencia —por ejemplo, el alejamiento de los cultores criollos del Festival de Amancaes, quienes sentían que su sentido inicial se había desvirtuado— también afectaba los canales de difusión, como la radio y la producción de discos, en los cuales la música andina apenas tenía cabida. Según José María Arguedas, quien entonces se encontraba dedicado a elaborar un archivo de grabaciones de estos conjuntos de la región andina en discos de acetato, fue su iniciativa hacer que algunas de estas grabaciones, en las que tocaban conjuntos del valle del Mantaro, fueran reproducidas en los circuitos comerciales —en concreto, por la casa discográfica Odeón, la que abrió el camino a un nuevo

gran mercado de producción discográfica de música andina—. Ambos circuitos establecieron un nuevo marco para la producción musical andina, y en ello la música de los valles del Mantaro y de Yanamarca tuvo un papel protagónico, con numerosos conjuntos provenientes de prácticamente toda la región comprendida entre las provincias de Huancayo, Concepción y Jauja<sup>7</sup>, y provincias cercanas como Yauli y Junín.

La creación musical jaujina fue protagónica en este proceso. Ya a finales de la década de 1940 estos conjuntos contribuyeron a la creación de la orquesta filarmónica que se convertiría en la protagonista de la música wanka, término asumido ahora sin el carácter negativo que Arguedas aún percibía en el sector mestizo urbano. Las primeras grabaciones de conjuntos fundacionales como La Lira Jaujina, dirigida por Tiburcio Mallaupoma; el Conjunto Acolla, de Indalecio Manyari; y otros más, que hicieron las primeras grabaciones comerciales en discos de acetato de 78 rpm para los sellos Sono Radio u Odeón, abrieron un nuevo mercado a la música andina. Más adelante hablaremos de cómo estos cambios afectaron la interpretación musical del carnaval marqueño. Los conjuntos musicales de los pueblos del valle del Mantaro encontraron que, de manera esforzada, podían vivir de la música como profesión, y se establecieron circuitos comerciales de producción y consumo musical que recorrerían toda la región, y terminarían sobrepasándola al ser requeridos para fiestas diversas en áreas como el norte de Huancavelica, la sierra de Lima y la misma ciudad capital.

El interés en las expresiones dancísticas de los pueblos andinos fue parte de un movimiento de reivindicación de las identidades regionales, emprendido en sus inicios por las élites y por sectores medios profesionalizados, en la mayor parte de las ciudades importantes del área andina. Al indigenismo inicial, que reivindicaba una imagen ideal y genérica del indio, le sucedió en las décadas de 1930 y 1940 el interés en la cultura de las poblaciones rurales, reunida bajo el término *folklore*. Uno de sus intereses estuvo en el conocimiento y difusión de tales expresiones, transformadas a su paso por nuevos formatos, como la publicación escrita de las tradiciones orales y, en particular, la presentación en escena de la danza y la música fuera de sus contextos originales. La prensa y el sistema escolar fueron dos de los espacios privilegiados para tal difusión. La escuela

---

7. Chupaca recién adquirió categoría de provincia en el año 1995.

se convirtió en un medio de recopilación y de difusión de la tradición oral ya en 1938, en Huancayo, antes de que el Estado peruano programara una recopilación de tradiciones a través de encuestas a los docentes de todo el sistema educativo, entre 1946 y 1952. La escuela también empezó a incluir los rubros de danza y música folclórica, en versiones estilizadas y de fácil ejecución, para su representación por los estudiantes, como material de enseñanza y parte importante de los eventos en el interior de los centros educativos. Poco después, estas versiones se convirtieron en material de concursos entre colegios y escuelas, favorecidas por la nueva difusión de la música wanka, que estaba conociendo un éxito comercial en los medios radial y discográfico.

Antes, en las escuelas [...] se organizaban las famosas «tardes folclóricas», para financiarse también fondos. Entonces invitaban a todas las otras escuelas de las provincias de Jauja, Huancayo. En esas tardes folclóricas, todas las escuelas venían con el fin de colaborar, pero en forma recíproca. Cuando el otro organizaba, iba también la delegación, pero ya sin cobrar nada pues, gratuitamente. Y, finalmente, Marco llevaba su carnaval marqueño a los distintos pueblos porque era la única estampa que podía bailar y representar. Venía la Huaconada de Mito, venían Los Shapis de Chupaca, los negritos, y así sucesivamente muchos bailes presentaban las escuelas, con la actuación de los niños. Y esto ha visto que, bueno, rendía sus frutos, por eso de que en Marco también fue a organizar concursos. (Leocadio Fabián Flores, 76 años)

De este modo, el concurso escolar fue el primer canal por el cual el carnaval marqueño se haría conocido como la danza característica del distrito de Marco. La coyuntura creada por el proceso migratorio y el interés puesto por intelectuales interesados en las tradiciones populares, como Arguedas y otros estudiosos, a través del medio periodístico e instancias estatales como el Ministerio de Educación y la Casa de la Cultura del Perú, favorecían tal difusión. La presentación de danzas «folclóricas» estaba pasando de ser un canal de producción y difusión de la música y danza andinas para la población migrante, a ser un escaparate de las tradiciones populares promovido por instancias estatales y posteriormente privadas.

El diario *El Comercio* de Lima organizó a mediados de la década de 1960 un concurso nacional de bailes, en el que tendrían cabida las expresiones notorias de todo el país. Marco apareció por primera vez fuera del entorno de Junín con el número «Carnaval de Marco», junto con otra danza local,

la «danza de los segadores», expresión de corte agrícola, y terminó como uno de los ganadores absolutos de este evento. El siguiente paso sería su participación en un espectáculo folclórico presentado en el marco de la Feria Internacional del Pacífico, evento bienal que se realizaba en el distrito de San Miguel, en Lima. Poco después de celebrada su primera edición, en 1962, sus directivos tuvieron el interés de incluir en sus programas exhibiciones y venta de artesanías y representaciones de danza y música tradicionales del Perú, con énfasis en la expresión andina, aún entonces mal conocida fuera de sus circuitos y de los estudiosos interesados. Ante una convocatoria hecha el 20 de noviembre de 1966 por el diario *El Comercio* de Lima, se organizó el Primer Festival Nacional de Danzas Folklóricas, que sería parte del programa de la tercera edición de la Feria Internacional del Pacífico. Con el apoyo del alcalde de Marco, un grupo fue enviado a participar. Pero, teniendo en cuenta la forma en que se organizaba el carnaval marqueño, no se estaba ante un equipo profesional o especializado en una presentación en un escenario. Con todo, su presentación del Carnaval de Marco fue muy celebrada y ganaron el primer premio. Este nuevo estatus adquirido por el carnaval implicó una nueva exigencia en la interpretación y, por otro lado, reafirmó la identificación del poblador marqueño con su identidad local, a través de la que sería desde entonces su expresión más emblemática:

Se trata de hacer lo mejor posible en la vestimenta, en la orquesta, en todo sentido se trata de mejorar. Y esto da lugar a que muchos marqueños residentes en Jauja, en Casapalca, en San Cristóbal, en Lima misma, comiencen a organizar el carnaval marqueño, grupos que se organizan y se presentan en los distintos escenarios en Lima, en Huancayo, en Jauja, en La Oroya, en Casapalca, y entonces se difunde el carnaval marqueño ya. Ahorita es bien conocido en el Perú el carnaval marqueño, y tiene mucho prestigio, igual que el huaylas, igual que la tunantada. (Leocadio Fabián Flores, 76 años)<sup>8</sup>

De hecho, los intérpretes que integraron este conjunto, conformaron poco después su propio barrio, la Rondalla Folklórica Corazón de Jesús, el primero que no se fundó siguiendo un emplazamiento tradicional ni alrededor de una capilla con una cruz o un santo, sino eligiendo por decisión de sus integrantes un símbolo central del cristianismo. Esta

---

8. Más tarde, el mismo entrevistado declara: «A nosotros nos conviene que en todo el valle se baile, en esa parte nosotros no somos mezquinos. Que todo el mundo lo baile, que bailen en todo el Perú. Nos halaga a nosotros los marqueños que se difunda el carnaval marqueño».

decisión cambió las reglas de juego en la formación de los barrios como institución dedicada a reproducir el Carnaval de Marco.

El mismo conjunto regresó a la Feria Internacional del Pacífico en su edición de 1973, mejor organizada, en la muestra Kajkamirajmi Perú (Todavía soy Perú), en la cual se presentaba un repertorio bastante completo de danzas andinas con intérpretes no profesionales, entre las que destacaban dos géneros de danza marqueña: el carnaval y la danza de los segadores. Estas formaron parte del programa que elaboró Josafat Roel Pineda, con las ilustraciones del boliviano José Luque, el cual fue copiado incontables veces en diversas publicaciones de aquel tiempo. Roel había tenido una importante labor en el contacto con los intérpretes originales, así como en su presentación, e incluso en lograr el hospedaje en un sitio tan exclusivo como el Hotel Sheraton, en lo que fue una muestra del estatus dado a los cultores del arte popular tradicional en esta nueva época.

El resultado se repitió en otros concursos y festivales. En 1971, la delegación de Marco ganó la Ojota de Oro en el I Festival Internacional de Arequipa (Festidanza), y en 1974 ganó otra vez el primer premio en el Festival Nacional de Inkari, organizado por el Gobierno militar de Velasco Alvarado. Todo ello coadyuvó a considerar el Carnaval de Marco como uno de los más populares en los escenarios.

En esta nueva situación, este conjunto, cuyos miembros pertenecían en su mayoría al barrio Rondalla Folklórica Corazón de Jesús, entonces de reciente fundación, fue por un tiempo una especie de representante de las tradiciones de Marco en los festivales y espectáculos en los que se los requería. Pero, con el tiempo, esta nueva condición demostró que la situación de discriminación e incluso de explotación podía seguir reproduciéndose bajo nuevos ropajes. Los miembros de este conjunto relatan que, hacia 1977, la Municipalidad de Marco, interesada en promover las tradiciones locales, empezó a establecer contratos para la presentación del conjunto de Marco en el Círculo Cultural Deportivo de Lima, con el fin de recabar fondos para obras diversas y para difundir el carnaval marqueño en otros entornos. A partir de entonces, comenzaron a presentarse en diversos lugares, por lo general en Lima, pero sin preocuparse en cambio por detalles como la alimentación o un hospedaje para el conjunto, o incluso por pagarles por su labor. «Era una explotación total», recuerda Agustín Ñaupari Mayta, de 75 años. La municipalidad organizaba concursos entre los barrios para

recabar fondos, principalmente para la infraestructura local; por ejemplo, de este modo Marco contó con servicio eléctrico en 1986. En estos primeros años, los concursos se celebraban en los ambientes del Centro Educativo n.º 3043-507, y luego pasaron al local municipal. Los padecimientos que los intérpretes empezaron a experimentar bajo este régimen alimentaron una nueva iniciativa, que se concretó con la formación del primer Comité de Barrios del Carnaval en 1992. El objetivo era procurar un trato adecuado a los intérpretes, así como regular las presentaciones y, como se vería después, establecer tanto las condiciones de la presentación como sus características formales, para evitar que cualquier utilización con fines de lucro terminara por desvirtuar el significado y los fines originales de esta tradición marqueña. En 2012, el comité pasó a llamarse Asociación Central de Barrios del Carnaval Marqueño (ACBCM), y obtuvo estatus legal el año siguiente. Este organismo incluye en su toma de decisiones a todos los barrios del distrito, incluyendo a los de reciente formación.

Aunque los testimonios no permiten determinar en qué medida y en qué aspectos este ascenso del Carnaval de Marco en el festival folclórico ha tenido efecto en su desempeño, todos coinciden en ciertos puntos: primero, ayudó a difundir la institución del barrio en sectores que antes no estaban presentes, como los anexos; segundo, que estas instituciones han puesto énfasis en establecer señales de distinción muy marcadas, como en el color característico en los trajes, los adornos y la capilla, en los referentes religiosos e iconográficos particulares, e incluso en la interpretación musical; y tercero, un notorio carácter de competencia entre los barrios, que sin embargo no se permite comprometer la integridad de la tradición, fiel a cierta concepción de autenticidad.

La verdad del carnaval marqueño [es que] recién casi a partir de 1966 a 1970 cobra cierta personalidad. Más antes se bailaba como sea; como era la fiesta de los pastores, no tenían una vestimenta exclusiva para bailar, sino con el que tenían venían a bailar de acuerdo al sector, a la zona donde pertenecían, y así se van formando, formando, hasta que forman un barrio cada uno, con su propia personalidad cada barrio, sus propios dirigentes, sus propios bailantes, y así sucesivamente ha ido surgiendo el carnaval marqueño. Ya últimamente adquiere una vestimenta especial: cada barrio tiene un color de manta, y en los demás elementos son iguales, solamente se diferencian en la manta. (Leocadio Fabián Flores, 76 años, miembro de la Rondalla Folklórica Corazón de Jesús)

Esta competencia ha tenido algunos efectos interesantes en el carnaval marqueño: cada barrio intenta dar lo mejor de sí y proponer algunas innovaciones que no sean disruptivas de la tradición, en especial en el aspecto musical, creando para ello espacios de ensayo y entrenamiento. Luego de un tiempo en el que el número de músicos iba en disminución, se encarga hoy a los intérpretes más notorios transmitir su arte a los jóvenes aspirantes, a fin de garantizar la perdurabilidad de la tradición.

## **EL CARNAVAL MARQUEÑO: FIESTA Y ESPECTÁCULO**

La dinámica de competencia y diferenciación entre los barrios tiene un carácter distinto al del Carnaval de Santiago de Chocorvos, que se verá más adelante. Mientras que las numerosas comparsas en este distrito huancavelicano se forman con el fin de participar en el carnaval al margen de las competencias, el carácter competitivo es claro entre los barrios de Marco: cada uno intenta acrecentar la notoriedad de su interpretación en la forma de presentación, coreografía y música, dentro de ciertos parámetros estrictos que pueden permitir un rango de variantes, pero exigen el seguimiento de algunos principios básicos. Este espíritu ha tenido un profundo efecto en la presentación y performatividad del carnaval marqueño.

El martes de la semana del carnaval, día de víspera, los mayordomos de cada barrio y sus esposas adornan las cruces de las capillas con ristras de frutas y panes ensartados en cordeles, y con abundantes serpentinas. Arregladas de esta manera, las cruces son llevadas a la iglesia local para la misa del mediodía y son colocadas de pie en los muros laterales, al lado de la feligresía, para recibir la bendición del sacerdote que oficia la misa. Este es el único momento en que la institución religiosa se hace presente, antes del inicio del carnaval.

En el Miércoles de Ceniza, día de apertura del carnaval marqueño, los barrios hacen su presentación en el balcón del local de la alcaldía. Este es decorado con un arreglo de flores, cintas y globos, con los colores característicos, que rodean a una *pullucata* o manta femenina, con un nombre y un diseño distintivo, en representación del barrio. De cada sección parte un cordel adornado con globos y banderillas —con el mismo patrón de colores— cuyo extremo se amarra al poste principal de la plaza



Presentación de las cuadrillas de barrios del distrito en la plaza de Armas de Marco.

del pueblo. Se procede luego a un acto cívico, presidido por las autoridades centrales del distrito, el alcalde y el juez de paz, con izamiento de bandera y discursos de inauguración del alcalde y el presidente de la ACBCM.

Desde este día hasta el domingo, los barrios seguirán por separado la mayor parte de sus actividades: convocatoria a todos los miembros para el reparto del convite y la danza del carnaval al compás de la música interpretada por los conjuntos; esto se realiza tanto alrededor de los locales como dentro de la capilla respectiva y en casa del alférez, y recorriendo las calles en formación de pasacalles. En la capilla, un acólito oficia las misas que se celebran diariamente en honor a la cruz o al santo de cada barrio. Quizás el aspecto más importante de todo este movimiento estriba en sus efectos en la memoria de cada barrio, y en general de Marco como distrito, sobre las celebraciones del carnaval en años anteriores y en qué medida tal tradición se sigue realizando, con una fuerte carga emocional; en ello, se presenta una tensión creativa entre el apego a una tradición y la innovación motivada por la competencia, tanto entre barrios como en el interior de ellos.

La comparsa de baile del carnaval consiste en un conjunto, hoy en día muy nutrido, de bailarines organizados en parejas, encabezados por una pareja





Convite a los músicos en el barrio Cruz de Espinas Jajachaca.

que se caracteriza como los patrones, los propietarios del ganado, quienes portan licor para invitar y un manajo de ortiga para corregir y castigar a quienes no sigan el paso correctamente. El grueso del cuerpo lo componen los «cuadrillantes», conjuntos de bailarines organizados en parejas que se caracterizan como pastores, los encargados de cuidar el ganado de los patrones en las zonas altas. Las parejas de la comparsa recorren las calles y campos del pueblo siguiendo una particular coreografía, mientras mantienen el compás de la música que toca una orquesta tradicional. El paso principal de la comparsa del carnaval marqueño es un elegante zapateo de pareja, a manera de diálogo danzado entre el varón y la mujer, que sigue la tonada interpretada por los clarinetes y el violín; el paso marcado por el toque de la *waqla* o corna, en cambio, es muy animado: se marca el paso con los pies alzados y dando pequeños saltos y agudos gritos de ánimo que acompañan la emoción de este momento. Se realizan figuras, entre alegres y humorísticas, que requieren habilidad y buen entendimiento entre los bailarines.

Otra serie de pasos son el «*apalinakuy*», en el que las parejas, cogidas de las manos pero dándose la espalda, intentan cargarse mutuamente mientras dan pasos en zigzag; la «media luna», figura que forman todos los bailarines emparejados; la «cruz», en el que las parejas, con los brazos

entrecruzados, hacen una vuelta completa hacia la derecha y hacia la izquierda; el «ruedo», en el cual de dos a tres parejas se entrecruzan y dan vuelta hacia la derecha y hacia la izquierda, alternadamente; el «túnel», en el que las parejas, cogidas de las manos, forman un pasillo bajo el cual pasan de un extremo a otro, y que es una figura muy conocida en las danzas andinas; el «caracol», en el que varones y mujeres alternan con los brazos entrelazados o cogidos de las manos, y que termina con el juego de echarse talco, serpentinas y ramas de ortiga; y, finalmente, el «lavatorio» u ofrecimiento de licor (originalmente chicha de jora), que implica un momento de descanso en el desarrollo del baile.

La vestimenta del carnaval, derivada del antiguo traje de los pastores de altura y de sus patrones, ha sido sofisticada mediante el uso de materiales de mayor finura y los patrones de colores y diseño dispuestos por cada barrio. La vestimenta masculina consta de un pantalón y un saco, que se elaboraban de cordellate negro o azul oscuro; y una camisa blanca de bayeta. Actualmente estas son prendas de vestir de tela adquiridas en el mercado. Es usual llevar un pañuelo atado al cuello y, como tocado, se lleva siempre un sombrero de lana. Sobre el conjunto, se lleva un poncho, usualmente de color pardo y con una discreta decoración de líneas, aunque a veces el barrio decide que esta prenda tendrá su mismo patrón de colores. El traje femenino es de mayor complejidad y vistosidad. En la actualidad, consiste de una falda de bayeta, tradicionalmente de lana negra; una o más faldas interiores de color llamadas «chuletas»; un monillo (blusa), que originalmente era de vichy, tela de algodón cuyo diseño era de un cuadriculado de rojo, azul o morado sobre fondo blanco, y es hoy de seda o satén blancos; un sombrero de lana similar al sombrero masculino; aretes de metal; y, por último, la *pullucata* o manto, la prenda más vistosa y emblemática del conjunto. Cada barrio identifica a sus comparsas por una combinación particular de colores en las *pullucatas*, tal como aparece en el cuadro respectivo, y estas son exhibidas en el local municipal a manera de emblema. Los testimonios difieren acerca del decorado de las *pullucatas* antiguas: algunos indican que era una manta simple de lana, sin mayores adornos; otros, que tenía un diseño de bandas negras sobre fondo gris, con dibujos geométricos en las listas, el cual mantienen las *pullucatas* de algunos barrios. Actualmente, sobre todo en los barrios de la capital de distrito, se trata de una manta de tela de Castilla «cajonada», es decir, con un borde ancho en los cuatro costados, hecho de satén, y con un diseño bordado en la parte central, que suele ser un dibujo de un cesto con flores

o, menos frecuentemente, una representación del santo o cruz al cual está dedicado el barrio. Todas las *pullucatas* lucen sobre el bordado el nombre de su barrio respectivo y son sujetadas con vistosos alfileres.

Por su parte, la pareja de patrones se caracteriza según una imagen popularizada del gran propietario de ganado, aunque, como hemos dicho más arriba, la costumbre del *ushkuchuy* y sus ceremonias asociadas ha sido presidida, al menos en los últimos años, por pequeños propietarios y sus familias. Las patronas llevan un traje de fiesta similar al de las pastoras, de blusa, manto y polleras, a veces hecho con prendas antiguas y, en otros casos, de telas finas, pero sin colores específicos. El patrón viste a la manera del estereotipo del gamonal: sombrero de cuero, poncho y, sobre todo, botas de caña alta, y porta un látigo y una rama de ortiga como enseña de autoridad para controlar el desempeño de la cuadrilla. Ambos patrones ofrecen licor a los danzantes.

El gran momento de la competencia entre los barrios es el Concurso del Carnaval Marqueño, que se realiza el jueves de carnaval. Este evento, reciente en comparación con los demás, acoge actualmente a un gran número de visitantes de la región y otras partes del país, y se erige en una vitrina de exhibición de esta expresión cultural. Las comparsas de cada barrio aparecen ante un jurado calificador, «representando» en un sentido literal —puesto que esta interpretación se hace en un escenario— al carnaval marqueño como una danza originada en la herranza, con cuerpos de baile compuestos por cuadrillas de pastoras y pastores que bailan en parejas, y la pareja de patrones. Hay, respecto de estos últimos, una visión divergente que ha causado cierta polémica en tiempos recientes. En la mayor parte de los conjuntos, el papel de los patrones corre a cargo de una pareja de adultos mayores, quienes suelen bailar con dignidad y contención, en demostración de su papel de personajes respetables. En otras interpretaciones, en cambio, tienen el papel de comparsa cómica, cercano al espíritu del *puqllay*: los patrones se divierten irresponsablemente, beben en grandes cantidades, fallan en los pasos y cometen errores como empaparse de agua y luego cubrirse de harina. Hay en esta representación una crítica, nada velada, a la figura de los antiguos hacendados, *mistis* residentes en la ciudad, desaparecidos hace cerca de 50 años: «El patrón es un gran hacendado, que no domina el carnaval marqueño. [...] No domina el baile, por eso lleva otro paso. En cambio, los pastores, los trabajadores, ellos sí llevan el paso exacto» (Rolindo Fabián Camarena). «El patrón



Juego del agua y la ortiga. Pareja de patronos del barrio de San Román.

generalmente es el que no sabe danzar. No es el mejor danzarín, porque es el patrón [...] justamente viene de los hacendados que había antes aquí en nuestro distrito de Marco» (Richard Paúl Mandarachi Flores, quien interpreta al patrón en la comparsa de su barrio, Santa Cruz de Cebada Cumu). Pero también existen voces discordantes sobre esta interpretación, quienes reclaman que la figura del patrón sea presentada de una manera más respetuosa, acorde con su estatus de dueño del ganado.

Los días viernes, sábado y domingo hasta la media tarde, las comparsas se despliegan en todo su esplendor en un pasacalles continuo, interrumpido únicamente por los momentos de convite. El viernes, el pasacalles adopta la modalidad del llamado «baile de raso», cuyo carácter es más carnavalesco, según el modelo europeo clásico. Como parte esta presentación, se unen a las comparsas conjuntos de bailarines que se caracterizan como todo tipo de personajes, entre ellos tipos y estereotipos étnicos y regionales —el *chuto*, la *chupaquina*, la huancaína, el *chunquito*—, estereotipos andinos de gente de otros países —el argentino, el mexicano—, tipos provenientes de otras tradiciones jaujinas o andinas en general, de medios masivos como la televisión y el cine, así como personajes de series de animación o del género del terror, e incluso figuras públicas de actualidad como políticos del país o el mismo papa Francisco, bailando todos el mismo paso de carnaval. En este momento, todo el universo de grupos y tipos humanos que puedan ser conocidos y reinterpretados por una población como la de Marco, inmersa desde hace décadas en la cultura «global», se dan cita en la fiesta local, siguiendo todos el mismo paso de baile y la misma música tradicionales, con lo que las fronteras entre lo local y lo global quedan temporalmente suspendidas.

## **LOS JUEGOS DEL CARNAVAL MARQUEÑO**

Entre el viernes y el domingo, se celebran una serie de juegos, entre ellos el jalapato y el *takanakuy*, que tienen lugar en la plaza central de Marco, y el cortamonte y el jalacinta, en cada barrio. Para el jalapato, que es organizado el viernes por la municipalidad, se levanta un arco rectangular de madera cubierto con hojas de eucalipto, serpentinas y globos. De lo alto del arco cuelga una canasta adornada con cintas y globos. Al inicio, llega el padrino de este juego, quien coloca un pato vivo en la canasta. Bajo el arco han de pasar, en parejas, las cuadrillas de cada barrio, bailando al



Pasacalles del día viernes. Barrio de San Pedro de Chaupi.

compás de su orquesta, y a su paso un miembro de cada pareja jalará de una cinta de la canasta, hasta que una de ellas logre bajarla; al hacerlo, son elegidos padrinos de este juego para el año siguiente. Algunos barrios también celebran este juego por su cuenta, levantando sus propios arcos para el paso de sus cuadrillas.

El gran momento del carnaval, largamente esperado a lo largo de toda la semana, es una simulación de batalla, a manera de *tinku*, conocida como *takanakuy*, que se celebra, como la anterior, en la plaza mayor, al frente de la municipalidad, ante la mirada de autoridades e invitados de honor. Originalmente, este juego adoptaba la forma de una especie de guerra entre sexos, forma de cortejo que se mantiene en diversos pueblos andinos. Los varones y las mujeres se lanzaban frutos no comestibles, como las «punmas», provenientes de las matas de papa; agua perfumada; y harina en abundancia. Pero la popularidad de esta fiesta y la centralidad de los barrios en su organización producen hoy una participación masiva en el juego, que convoca fácilmente a más de 300 personas en cada turno, lo que hace inviable la modalidad original. Se organiza, por tanto, una confrontación entre los integrantes de dos barrios elegidos por sorteo. Los contendientes se lanzan, en primer lugar, globos llenos de agua, seguidos por harina, blanca o de color, al compás de la música tocada por las orquestas respectivas. En

un inicio, los dos barrios enfrentados en la plaza se mantienen dentro de sus respectivos límites, pero no tardan en mezclarse para hacer de esta una confrontación cuerpo a cuerpo, cubriéndose en el camino con harina mojada e incluso con el barro del suelo. Si, como se observó en esta ocasión, esta confrontación se realiza bajo la lluvia, esto se considera un valor agregado, pues aparte de indicar un año con lluvias, contribuye a la diversión, con lo que se cumple con una de las premisas de todo carnaval.

El cortamonte es uno de los juegos del carnaval que más difusión ha tenido en la región andina, al grado que se ha convertido en uno de los principales atractivos en regiones donde antes no se realizaba. Este juego suele ser responsabilidad de uno o dos alféreces especialmente designados para este día. Es una variante danzada y organizada del *tinku*, en la forma de un juego de competencia. Consiste en dos grupos —que pueden ser de dos secciones opuestas de una jurisdicción, como ocurre en este caso (en otras regiones son grupos organizados por sexo)— que se distribuyen en sendas filas para turnarse en dar golpes de hacha a un árbol o «monte» previamente cortado y emplazado en un lugar indicado, y de cuya copa han sido colgados diversos artículos como prendas de vestir, utensilios y víveres. En Marco, estos artículos son frazadas; mantos de uso femenino llamados *ushkata*, de tipo jaujino, tarmeño o cerreño; frutas; panes; utensilios de cocina; utensilios de plástico; y adornos vistosos, conseguidos y colocados por las madrinas, esposas de los alféreces de este día. Los participantes danzan en dos bandos y zapateando al compás de una tonada especial para esta ocasión, y se turnan el uso del hacha para dar dos cortes al tronco. Así, el árbol se debilita hasta que, al cabo de unas horas, cae ante los presentes, quienes corren a recoger los artículos que penden de su ramaje. Aquel cuyo golpe de hacha lo haya hecho caer será automáticamente designado alférez del carnaval para el siguiente año. Este juego termina con una celebración al ganador durante toda la noche, lo que marca también el día último del carnaval antes de la despedida definitiva. Cuando se declara terminada la fiesta, se toca la tonada tradicional «Unay carnaval», a manera de despedida de la costumbre. La celebración termina de este modo en Marco, pero los residentes en la ciudad de Lima lo festejarán dos semanas después en el local de la Casa Marqueña en Huachipa.

Antiguamente, el cortamonte se realizaba en los cerros de los cuarteles donde están emplazadas las cruces principales; hoy, se realiza en los patios a la entrada de las capillas de los barrios respectivos, lo que muestra, una



*Takanakuy, día domingo.*

vez más, que la evolución del carnaval marqueño ha sido del paso de las zonas altas, territorio de las estancias ganaderas en donde se celebra la marcación como una fiesta familiar, a la zona urbana de la capital del distrito de Marco, y por extensión a las concentraciones poblacionales de los anexos, donde el carnaval es una fiesta de carácter totalizante que involucra en un mismo momento a todos los miembros de la comuna marqueña.

En los barrios también se juega el jalacinta, que permite escoger a los encargados de todos los aspectos que cubre la fiesta para el año siguiente. Para jugarlo, se dispone de un palo o una soga, al que se colocan una serie de cintas, cada una de las cuales tiene una inscripción o lleva atado un papel con un compromiso específico: organizar los almuerzos, contratar a los músicos, arreglar el local, ser el padrino del barrio, etcétera. El palo o soga es dispuesto horizontalmente a manera de arco, con sus extremos apoyados en árboles para el cortamonte o sostenido por dos personas. De manera similar al jalapato, los integrantes del barrio han de pasar bailando en parejas para tomar alguna de las cintas, y quedan de este modo comprometidos con la labor que les indique la inscripción escogida al azar. Otro juego es el rompeolla, organizado por la pareja de padrinos del juego: de un palo se cuelgan una docena de ollas de arcilla de tamaño pequeño,





Cortamonte del barrio Santuario.

llenas de golosinas y mistura, adornadas con globos y serpentinas; el palo es dispuesto horizontalmente, apoyado en árboles, y los participantes deben pasar bailando y tratar de romper con un palo cada una de las ollas. Estas contienen, a manera de sorpresa, un papel escrito con un compromiso para este juego o el del año siguiente, como encargarse del talco, la bebida, los adornos u ocupan el cargo de padrino del rompeolla para el año siguiente.

## **LA MÚSICA DEL CARNAVAL**

La música del carnaval marqueño es un género de origen ritual que ha mantenido su forma original en su estructura —tonada, ritmo, secciones—, pero que ha sufrido una notable transformación en el tipo y circunstancias de ejecución. Su origen está en la música de la marcación de las ovejas que precede al carnaval, lo cual corrobora, en términos generales, lo que Arguedas anotaba sobre la producción de música festiva en el valle del Mantaro, y se refleja en la representación misma de la danza de carnaval. La música de la herranza es parte integral del ritual de marcación, el cual es un homenaje a los dioses cerros, en busca de la propiciación del ganado, y en concepto no puede ser reproducida fuera de este contexto original (Romero 1993: 33). Es más, se trata de una tradición que en el mismo

distrito de Marco está reducida a su mínima expresión, en los caseríos que permanecen en las zonas de altura en una jurisdicción que vio muy disminuido su territorio original y que cambió de orientación económica cuando se sucedieron la migración, la decadencia del régimen de haciendas, la Reforma Agraria y el cambio climático, que empujaron la economía del distrito hacia la agricultura. Pero, mucho antes de este proceso, la población urbana de Marco adoptó la danza y música del ritual como una expresión propia, y ha sido en este formato que la música, vinculada a un contexto original muy concreto, ha podido no solo sobrevivir sino desarrollarse dentro de una expresión de características lúdicas, seguramente apartada, mas no desligada, de sus motivos de origen. Del mismo modo que, para la población de esta región, no hay una contradicción aparente entre las creencias tradicionales y la vida moderna (Romero 1993: 35).

La música del carnaval marqueño consiste en una serie de tonadas o melodías, en cuya ejecución se destacan dos partes claramente definidas. La tonada principal, sobre una base pentafónica, es tocada al inicio y a intervalos regulares, a manera de llamado o toque de diana, y está a cargo de un instrumento hecho con astas de vacuno llamado *corna* o *waqla*, versión local del *waqrapuku* del sur andino; su carácter es claramente ritual y sigue un rango limitado de tonadas según el momento del ritual y, por extensión, de la danza en los pasacalles y representaciones. La segunda es una tonada de carácter melódico, interpretada por instrumentos de origen occidental, un cuerpo compuesto por dos o más clarinetes y uno o dos violines, que da el fondo musical para la danza del carnaval y sus diversos pasos. La apoyatura rítmica siempre está a cargo de la *tinya*, pequeño tambor de membrana de origen prehispánico, batida originalmente por mujeres, por lo general de edad avanzada, quienes entonaban las canciones tradicionales durante la marcación. De esta manera, una orquesta para el carnaval marqueño suele estar conformada por cerca de 10 músicos (*corna*, *tinya*, dos violines y un cuerpo de clarinetes, usualmente cinco o seis) y es actualmente contratada a un costo alto, alrededor de 15.000 soles. No todos los instrumentistas son originarios de Marco, muchos son de otros distritos de Jauja o incluso de la región del Mantaro, donde ofrecen sus servicios asociándose ocasionalmente con otros conjuntos musicales en un radio de acción muy amplio que puede extenderse a toda el área de presencia de la música del centro andino, desde Huánuco hasta Huancavelica, y hacia el occidente a toda la región Lima, y en especial la ciudad capital.

Esta música se ha convertido en su región en un género por antonomasia, que se renueva cada año, puesto que es obligación que los músicos compongan anualmente nuevas tonadas y letras para cada carnaval, ateniéndose a la tonalidad y al ritmo adoptados por cada barrio, que lo identifican y marcan el carácter de la interpretación: más solemne o más alegre, más enérgico o más cadencioso. La popularidad de algunas de sus piezas las ha hecho muy solicitadas en los repertorios de la orquesta típica del centro o del valle del Mantaro, y son registradas con el nombre de sus autores y su barrio respectivo.

La historia de este género musical de Marco se confunde con la historia de la música wanka, que alcanzó su conformación clásica hacia la década de 1940. Esta consistió, en primer lugar, en la reconfiguración de las orquestas típicas, que constaban originalmente de instrumentos tradicionales como flauta andina (quena o pincullo), arpa y violín, a los que se agregaron el clarinete y el saxofón, conocidos a través del servicio militar obligatorio (Romero 1993: 45), los cuales, de ser instrumentos acompañantes, pasaron a formar el cuerpo dominante en los conjuntos de la sierra central. En segundo lugar, el sonido potente e inconfundible de este tipo de conjuntos tuvo, mediante el proceso de migración de aquellas décadas, una rápida entrada en el mercado musical de los concursos, las grabaciones en disco y las emisiones radiales a partir de los años 1949-1951.

De esta transformación participó igualmente la música de la marcación en Marco. Según el violinista Goyo Hidalgo, de 81 años en el momento de nuestro registro, el clarinete se introdujo en la interpretación del *ushkuchuy* y del carnaval alrededor del año 1945. Se trataba de un clarinete de menor tamaño llamado requinto, afinado en mi menor. En poco tiempo fue sustituido por un clarinete clásico, de afinación si bemol, y le fue agregado un clarinete más, para dar mayor densidad al sonido. Siguiendo este criterio, el número de clarinetes aumentó hasta conformar un verdadero cuerpo, con un promedio de cinco de estos instrumentos. Los clarinetes interpretan la misma tonada, con dos octavos de diferencia, en dúos o grupos de dos instrumentos. De esta manera, dos clarinetes llevan la primera voz, o cantante, otros dos llevan la segunda voz y, de haber uno o dos más, este o estos llevan una tercera voz. Los testimonios apuntan al planteamiento de una nueva necesidad: la construcción de un sonido, denso e intenso, que pudiera ser escuchado por un público más amplio, conforme fiestas como el carnaval asumían un carácter más masivo, mas no como una forma de



Conjunto completo del carnaval: un ejecutante de *waqlla*, un ejecutante de *tinya*, cinco clarinetistas y dos violinistas.

alterar la música original, ni en su estructura ni en sus melodías, de modo que la adopción de instrumentos foráneos no significó en modo alguno la renuncia a las raíces originales de la expresión (Romero 1993: 45) ni, por lo tanto y por extensión, a la cultura que la procreó.

El siguiente instrumento en ser agregado fue el violín, al parecer por influencia de los conjuntos tradicionales del valle del Mantaro. Aunque el violín sigue la tonada del carnaval, tiene un criterio distinto de acompañamiento, desde su afinación que se hace por quintas, a partir de las notas sol, re, la y mi. Marco tiene menos violinistas que maestros de la corna, y muchos de los violinistas que estuvieron presentes durante la observación provienen de distritos vecinos como Acolla o Masma, y suelen pasar de la mediana edad.

Esta evolución de la música del carnaval, que pasó de ser interpretada por un instrumento solista con una apoyatura rítmica, a serlo por un conjunto que combina estos instrumentos originarios con instrumentos de orquesta occidental, uniendo los órdenes de vientos, de madera y de percusión, es contemporánea a la evolución de los conjuntos del valle del Mantaro, en el cual los instrumentos tradicionales —arpa, violín y flautas

andinas— son acompañados por cuerpos de clarinetes y de saxofones, en diversos grados. El sentido de agregar estos cuerpos fue siempre el de dar mayor densidad y potencia sonora a la interpretación musical, importante sobre todo si se trata de la ejecución para un público masivo; esta misma razón está muy vigente hoy, como declara el presidente del barrio de San Pedro de Chaupi, uno de los más antiguos y poblados:

La orquesta son generalmente socios de nuestro barrio, porque ellos son marqueños netos de acá de nuestro pueblo, y nosotros confiamos en ellos para que durante la fiesta nos hagan bailar. Son diez músicos, son seis clarinetes. En esta oportunidad se ha aumentado un clarinete porque anteriormente se hacía con cinco, ahora para resaltar un poco más, porque le manifiesto que este barrio tiene más de 200 o 300 parejas. Es bien numerosa, y cuando uno va a escuchar, cuando uno va adelante, o va atrás, no se escucha la orquesta ya. A veces es la razón de que se está aumentando más el número de [músicos de] la orquesta.

El carnaval marqueño son fundamentalmente el clarinete, el corno —porque es un instrumento antiguo de nuestros ancestros—, la *tinya* —en honor a la pastora, porque la pastora siempre iba pues cantando al son de su *tinya*—, y, bueno, para que pueda de repente complementar ahí en la orquesta, el violín, siempre dos violines. (Walter Rivera Rosales, 58 años, presidente del barrio de San Pedro de Chaupi en el periodo 2018)

Sin embargo, estos conjuntos son fieles a la estructura y rítmica de las tonadas originales, propias de un género cuyo origen ritual lo hace altamente codificado. Se considera que la interpretación del carnaval a cargo de los conjuntos organizados por sus barrios respectivos y la música que los acompaña representan el complejo sentimiento marqueño, compuesto a la vez de júbilo y de nostálgica tristeza, de devoción religiosa a las cruces y de la alegre profanidad del juego, y cuyos referentes, a la vez andinos y europeos, siguen fuertemente enraizados a una economía pastoril apenas vigente en algunos sitios como práctica viva, pero presentada con el muy enfático carácter del espectáculo folclórico. Para los nacidos en Marco, este complejo carácter está enraizado en el paisaje y la historia del distrito, causando una emoción muy intensa que no puede ser directamente explicada, canalizada a través de la danza, la caracterización, la música y el juego carnavalesco. Rolindo Fabián Camarena, del barrio de San Pedro de Chaupi, trata de resumir tales aspectos aparentemente contradictorios presentes en el origen pastoril que se reclama para el carnaval marqueño:

[Es un sentimiento] muy alegre, porque es la vivencia de la pastora que suele pasar por los cerros cuidando el ganado lanar, más que nada en eso se ubica este carnaval. Pasa la intemperie del tiempo, el sol, la lluvia, los truenos, por eso es que la pastora a veces se inspira con tristeza. Religioso, porque adoramos a las cruces. Agricultor, porque depende del tiempo, y del señor es la producción de la tierra. La lluvia es primordial en nuestra tierra. Si no hay lluvia, no es carnaval. Carnaval es con lluvia, sinónimo de agua, de barro.

La letra de las canciones del carnaval refleja este complejo sentimiento, compuesto por emociones contradictorias propias de una sociedad que vive plenamente la experiencia moderna, pero está a la vez enlazada con su tierra, su historia sus personas y su herencia. Se canta al amor contrariado, al paisaje local, al carnaval y a las cruces a las que se rinde devoción, y los sentimientos encontrados que dejan tales emociones.

En este universo emocionalmente contrastante persisten algunas tonadas antiguas, como el «Unay carnaval», canción de gran antigüedad, como delata el uso del quechua jaujino, ya casi extinto, y sin autor conocido, que es considerada hoy el verdadero «himno» del carnaval de la región. Es la tonada que se interpreta al cierre de la fiesta, a manera de resumen de todo lo que significa el carnaval para la comunidad de Marco:

Ay, carnaval, carnaval,  
*Huanca urampita chalamun.*  
Ay, carnaval, carnaval,  
*Tormo wichanta pasacun.*

*Chalilunacaptin chailuiman,*  
*Chaculuna captin chaculuman,*  
*Faldin ruiduman ciraculuiman*  
*Cata isquinaman isquiculuman.*

Miércoles Ceniza *niptinia,*  
*Wañushapitapis shalcalamuyman*  
Jueves carnaval *niptinja,*  
*Illashaypitapis cutilamuyman...*

Échame, échame con tu chisguete  
Yo te echaré con mi agua florida.  
Tírame, tírame con tu manzana,  
Yo te tiraré con mis confites.

Arrastrado carnaval,  
*Manuta, debito dejalamanqui,*  
*Supaiipa guaguan carnaval,*  
*Lloquita, wøjajta dejalomonqui.*

Ay, carnaval, carnaval,  
*Kausaykalja kutimushajmi*  
*Wañukulja illakushajmi,*  
*Muyulamuna kaptin muyulamushajmi*  
*Despidillamay Taita Espinas*  
*Adiós nillamay Taita Triunfo,*  
*Añonkama carnaval,*  
*Watankama carnaval,*  
*Chaku, chakuykaypi, jishpilunqui.*

En años recientes, se han formado algunos conjuntos musicales especializados en los géneros de Marco, en particular en el carnaval. El conjunto Nueva Generación Hermanos Fabián, conformado por los hermanos Francisco, Nelson, Wilder, Elmer y Dreyser Fabián Hidalgo, realizó al año siguiente de su debut una primera grabación en CD y DVD con el título *Desde el corazón del distrito de Marco, los grandes exponentes del carnaval marqueño* (2006), importante para su posterior carrera como grupo local. A partir de entonces, las canciones de carnaval se han ido grabando en formato digital, aunque no de manera sistemática hasta estos últimos años, a manera de recuento anual de las composiciones de carnaval, con la letra de las canciones y los nombres del compositor musical y el letrista de cada barrio. La edición de 2018 contó con la interpretación de las canciones de los 16 barrios del distrito hecha en formato CD por una cantante andina, Gaby Camavilca Lope, de nombre artístico Gaby del Perú, bajo la dirección musical de Rolindo Fabián Camarena. La intérprete declara que tal registro venía del interés de hacer conocido un género que, por definición, no es tan comercial, al menos en el aspecto musical, como otros géneros festivos.

La trayectoria del carnaval marqueño, originado en una costumbre de la marcación de ovejas, con el tiempo excedió sus modestos orígenes, hasta convertirse en una expresión de carácter colorido y espectacular, manteniendo la impronta de sus orígenes en aspectos tan centrales como su organización y las tonadas interpretadas, por mucho que los canales de expresión se hayan orientado a una creciente sofisticación. Es una de las muestras de la adaptabilidad ritual de origen, y una de las más fehacientes

evidencias de las transformaciones de la sociedad rural andina, pero a la vez de su adaptabilidad a las condiciones que se han sucedido en la segunda mitad del siglo XX, de una sociedad fuertemente transformada que, sin embargo, no ha perdido vínculos con sus rituales originales de propiciación de la fertilidad y de adoración a los cerros, ni con las formas de organización tradicional, por mucho que la urbanización, la migración y la transformación de la sociedad hayan dejado pocas muestras de las condiciones originales en que apareció. El aumento del índice de migración, que alteró definitivamente la composición económica del distrito, no ha significado el abandono del campo; en cambio, ha puesto énfasis en el cumplimiento de las fechas más importantes del ciclo festivo local. Los marqueños residentes en el exterior, y sus descendientes, siguen haciéndose presentes en fiestas como el carnaval, con el motivo expreso de disfrutar de un tiempo lúdico y de renovar lazos con la comunidad y el paisaje de origen.

Las formas que ha adquirido el carnaval marqueño de hoy son, además, expresión de una sociedad en continua transformación a formas más seculares y asociadas a la competencia individual, que se expresan, en cambio, por una organización de corte tradicional como los barrios, lo que favorece, por otra parte, a que la expresión se mantenga fiel a sus valores originales y a los principios estéticos de la costumbre que le dio origen. Ante una situación de continua reducción de su espacio, en una región que perdía importancia frente a una sociedad más urbana y capitalizada, la población de Marco encontró en su carnaval el vehículo perfecto para la expresión de su propia identidad. A la vez que plantea un vínculo con el paisaje originario, lugar donde están emplazados los sitios arqueológicos de los antiguos wankas, espacios hoy para la celebración de los rituales ganaderos, y con el recuerdo de tonadas interpretadas por instrumentos como la corna o *waqla*, y de canciones de carácter indígena como el «Unay carnaval», cantado en el casi extinto quechua wanka jaujino, presenta de cara al exterior una imagen organizada y espectacular, propia del competitivo marco del festival folclórico en el que participa desde hace ya más de 50 años.

El carnaval marqueño resume en realidad la historia y las exigencias, en apariencia paradójicas, de una sociedad local que ha logrado hacerse un espacio dentro de las tradiciones festivas de Jauja, erigiéndose como una de las más interesantes contribuciones de la cultura del valle de Yanamarca al área cultural que se ha autodefinido con el término wanka, nombre de la



macroetnia que dio origen a la población de esta parte de la región Junín. La declaratoria de esta danza como Patrimonio Cultural de la Nación, por Resolución Viceministerial n.º 278-2011-VMPCIC-MC del 9 de marzo de 2011, es un reconocimiento tanto a una tradición del distrito como, sobre todo, a los esfuerzos de su población por preservarla y darle una prestancia que a la vez no traiciona su carácter original, situación compleja y no fácil de mantener, como complejas son las emociones que despierta en sus cultores. Es ese carácter específico para sus pobladores y cultores el que da un valor especial a esta versión del carnaval andino en la sierra central:

Nos significa un reconocimiento originario del distrito de Marco. Es un reconocimiento que netamente cultivamos, bailamos, vivimos en esta zona. Lo que vivimos en esta zona no lo viven los demás, es muy diferente. Jauja mismo no lo ha vivido, estas condiciones; es otro medio de ese carnaval. Entonces a eso nos amparamos y vemos eso que nos han reconocido; es una estimulación, es un reconocimiento para nosotros, entonces tenemos que conservarlo y mantenerlo siempre. (Agustín Ñaupari Mayta, 75, años, barrio de San Pedro de Chaupi)



**EL CARNAVAL DE  
SANTIAGO DE CHOCORVOS.  
CON COMPARSAS Y WARAQOS**

---

*Pedro Roel Mendizábal*



Santiago de Chocorvos es uno de los 16 distritos que conforman la provincia de Huaytará, Huancavelica. Es el segundo con mayor extensión, unas 114.329,33 hectáreas, que ocupan cerca del 18% del territorio de la provincia. Está ubicado cerca del extremo sur del departamento, a unos 2.522 m s. n. m., en las subcuencas de los ríos Cocharcas y Santiago, y una parte de la subcuenca del Alto Ica. Los ríos Cocharcas y Santiago, al salir del distrito hacia el suroeste, se unen al río Tambo, muy caudaloso en tiempo de lluvias, formando así el cauce mayor del río Ica, a la entrada del departamento homónimo. Santiago de Chocorvos limita al norte con los distritos de San Francisco de Sangayaico, Santo Domingo de Capillas y Pilpichaca; por el sur, con los distritos de Laramarca, San Isidro y Yauca del Rosario; por el este, con los de Querco y Pilpichaca, todos ellos en la provincia de Huaytará; y por el oeste se conecta en una pequeña superficie con la región Ica.

Los terrenos de esta región, de pendiente moderada a ligeramente empinada, no tienen una gran fertilidad, debido a que en su mayor parte se trata de depósitos coluvio-aluviales, de textura variable y buen drenaje (Chávez 2014: 7). En parte de la región, los terrenos son deleznable y propensos a los derrumbes, por lo que se hace necesario mantener constantemente sistemas de drenaje y una vegetación que evite la erosión de los terrenos. Las precipitaciones son mayores entre diciembre y marzo, meses en las que varían entre 100 y 700 mm, aunque se han dado sequías periódicas y un cambio gradual de temperatura, posiblemente por el cambio climático global (Chávez 2014: 8). El clima es templado, con una temperatura promedio de 15,5 °C, aunque en el periodo más cálido la temperatura puede llegar a los 28 °C; por contraste, las fuertes heladas de

la estación invernal suponen un peligro para la producción agrícola y la cría de camélidos.

En lo que va del siglo XXI, y en comparación con las décadas pasadas, se ha registrado en toda la región una alarmante disminución de la población joven y joven adulta, la que se hace presente solamente en los días de celebraciones importantes, como la fiesta patronal y el carnaval. Así, la tasa rural ha llegado al -24% en la última década. Los censos nacionales registran una tendencia a la baja en la población de Santiago de Chocorvos, que de 3.455 habitantes en 2007 (INEI 2009) se proyecta, 10 años después, a 2.803 habitantes (INEI 2017: 70).

El acceso a los servicios es deficiente. El de agua potable alcanza a un 27% de las viviendas, el de saneamiento apenas llega al 1,8%, y la luz eléctrica llega al 24%. El 57,2% de la población no tiene acceso a ningún tipo de salud. Existe una posta médica en la capital de distrito, pero, según el censo poblacional de 2007, el 57,2% de la población de Santiago de Chocorvos no cuenta con ningún tipo de seguro de salud. El porcentaje de analfabetismo en mayores de 15 años sigue siendo relativamente alto, un 17,33%, compuesto en su mayor parte por la población rural y femenina. El porcentaje de deserción escolar es relativamente más bajo en los niveles primario (2,08%) y secundario (5,03%), pero es mayor en grados superiores, lo que explica que el índice de población con educación superior sea muy bajo: 0,24% para la educación superior no universitaria y otro 0,24% para la educación universitaria (INEI 2009, citado por Chávez 2014: 11).

La accesibilidad de la zona ha sido siempre un factor importante en el desarrollo de Huaytará como región. Huancavelica está compuesta por un conjunto de regiones con poca articulación interna, y su desarrollo está relacionado con las regiones de los departamentos colindantes. En el caso del sur de Huancavelica, es la región Ica, con la cual se conecta a través de la vía Los Libertadores - Wari (Chávez 2014: 10). Esta vía estaba trazada ya en tiempos del Tawantinsuyu, como veremos más adelante, y ha marcado el posterior desarrollo de Huaytará como región, en desmedro de una mejor comunicación con la región norte de la capital de provincia; relación que, por cierto, sí existía en la época prehispánica.

El territorio de Santiago de Chocorvos se extiende en un rango de altitudes que van del valle cálido (yunga) a zonas de ladera de altitud

quechua y suni. Las actividades productivas que se despliegan en esta región, agricultura y ganadería, cubren una gama típica de productos de panllevar: maíz, frijol y calabaza en las partes bajas y medias; trigo, cebada y diversos tipos de papa —muyay, huayro, muray, lengua de vaca, canchán— en las alturas; también hay espacio para especies forrajeras como la alfalfa. Pero el nivel de tecnificación es básico, no solo en lo que se refiere a tecnología de herramientas y aperos de producción, comparable con otras regiones que mantienen las formas tradicionales por estar mejor adaptadas al medio geográfico, sino también a los sistemas de aprovechamiento de agua y de fertilidad del suelo. La tecnología de riego se limita a pequeños conjuntos de canales que obtienen agua por gravedad, y se sigue haciendo uso de antiguos andenes (Chávez 2014: 11). Es común el uso de plaguicidas y fertilizantes. Dado el bajo nivel de tecnificación, la organización del trabajo recurre a la mano de obra familiar y, cuando es necesario, al sistema tradicional de ayuda mutua o *ayni*; un sector recurre, cuando le es posible, a la contratación de jornaleros. La producción se destina, por tanto, al autoconsumo, y depende en gran medida de que las condiciones climáticas sean favorables. Para un gran número de familias, los ingresos principales provienen de los empleos y oficios a los que se accede en la ciudad, y la producción agrícola queda como un proveedor de alimentos antes que como una fuente de ingresos. Se puede decir algo semejante de la ganadería, en la que se cría ganado vacuno, ovino y camélido, esencialmente para el autoconsumo de carne, aunque productos derivados —como queso, carne y lana de oveja y alpaca— sí son destinados para la comercialización, siempre en pequeña escala.

La jurisdicción de Chocorvos es una de las más antiguas de la región. Desde su fundación como reducción de indios a finales del siglo XV hasta su extensión actual, en una región que durante el siglo XX ha sido especialmente propensa a la atomización política, consta a su vez de numerosos anexos, lo que indica que este proceso sigue en curso en nuestros tiempos.

## **LOS CHUKURPUS EN HUAYTARÁ: ESBOZO DE UNA HISTORIA**

Distribuidos por la provincia de Huaytará existen más de 100 sitios arqueológicos identificados, como muestra de que el ser humano ocupó diversos espacios de este paisaje, tanto áreas de pastos como cultivo en laderas, y manejó los recursos hídricos existentes en laderas y cañadas

(Bueno 2003: 41). En cambio, ha sido una región postergada en los estudios sociales, sean de etnohistoria o de etnología, a diferencia de la región norte del mismo departamento, sobre la cual existe una amplia documentación disponible y diversos análisis, centrados sobre todo en la actividad minera en los tiempos colonial y republicano, aunque tal historia también es importante en la región sur de Huancavelica, como se verá más adelante.

Como se ha dicho, la sierra central sur, en la cual se encuentra inscrita la región Huancavelica, se conectaba con la próspera región costera de Ica, donde se dio una serie extraordinaria de desarrollos regionales desde el periodo formativo (Paracas, Nazca, Robles-Moqo, Chincha-Ica) hasta la reorganización operada por los incas del Cusco. Durante la Colonia, su desarrollo fue orientado por la explotación minera en Castrovirreyna, que marcó la historia económica de la región hasta época reciente.

Los estudios arqueológicos sobre el sur de la región Huancavelica muestran que los primeros asentamientos de cierta importancia corresponden al Horizonte Medio, signado por la influencia directa del desarrollo del centro urbano de Wari (Quinua, provincia de Huamanga, Ayacucho), que dejó su impronta estilística en numerosos asentamientos en todo el departamento —Pampalca en Tayacaja, Huarancayok en Angaraes, Aya Orqo en Acobamba y, para la región que nos ocupa, el sitio destacado de Apacheta en Castrovirreyna—, todos ellos datados a finales del primer milenio de nuestra era. En la actual Castrovirreyna, territorio de altitud, domina la laguna de Choclococha, de origen glaciar y de gran extensión, de un promedio de 138 millones de metros cúbicos de agua a lo largo de una superficie de 16.190 kilómetros cuadrados, y ubicada a unos 4.605 m s. n. m., entre los distritos de Santa Ana (Castrovirreyna) y Pilpichaca (Huaytará). Es una de las lagunas más extensas e importantes de la región andina, referente de diversos pueblos que la reconocieron como *paqarina* o «lugar de origen».

Entre los pueblos que se consideraban descendientes de esta laguna estaban los chankas y los chukurpus, distribuidos por la región que nos ocupa. Los chankas se dispersaron por una amplia zona que incluía el norte y centro de Ayacucho, toda la zona occidental de Apurímac —estableciendo su capital en Andahuaylas— y la mayor parte de Huancavelica, hacia el río Mantaro en Paucará (Acobamba) por el norte, y al sur de la laguna de Choclococha, entre los actuales Castrovirreyna y Huaytará. Emparentados



con ellos estaban los astos de Huancavelica, los anqaras de los actuales Angaraes y Acobamba, y también los chukurpus, en tanto que provenían de la misma *paqarina*, quienes estaban distribuidos en toda la región al sur de la laguna de Choclococha, entre la región sur de Castrovirreyna y la actual provincia de Huaytará. Comparados con los chankas, es poco lo que se refiere de los chukurpus. Según Cieza y Montesinos, este grupo estaba repartido en diversos centros poblados en el área que denominaron Guaytaray (Huaytará), en los sitios de Machak (anexo de Muchik), Chocorvos, Utuqmarca, Parqa, Aqo Waiqo, Chukimarán, Sangayaico y otros (Bueno 2003: 43), lo que hoy son los distritos de Córdova, Ocoyo, San Francisco de Sangayaico, San Isidro, Santo Domingo de Capillas, Tambo y Santiago de Chocorvos, todos de la provincia de Huaytará. Alrededor de la laguna de Choclococha se encuentran numerosas cuevas de ocupación chukurpu con restos óseos, fragmentos textiles y cerámica basta, que delata una semejanza estilística con la de los asentamientos chankas del norte, lo que corrobora el parentesco entre ambas etnias, ya mencionado por Murúa y Cieza. Los grupos humanos que se habían desarrollado en la región mantuvieron vínculos entre sí a lo largo de procesos de expansión y dispersión, en toda el área de Huancavelica, más los necesarios contactos con la región costera. Se ha encontrado que los pueblos chukurpus ubicados en las pampas altas de Castrovirreyna como ganaderos, bajaban periódicamente a los valles cálidos interandinos cercanos en dirección a la costa para cultivar algodón (Stern 1982: 5).

El avance de los chankas hacia la actual región Apurímac llevó al contacto bélico con los incas del Cusco, quienes también iniciaban una política de expansión y contaban con aliados en la mencionada región, como los quichuas y aimaras, quienes se vieron obligados a desplazarse a su última frontera oriental, en lo que es actualmente la provincia de Cotabambas. Esta competencia llevó a una dura lucha con los cusqueños, que se saldó con la derrota y desplazamiento de los chankas y con el inicio, hacia 1438, de una indetenible expansión de los incas por toda el área en mención, estableciendo en el camino un Estado centralizado y notoriamente organizado a partir de sus necesidades particulares.

La intervención cusqueña produjo cambios que se superpusieron a la dinámica de los pueblos preexistentes, lo que alteró definitivamente el papel geopolítico de la región, en tres aspectos. En primer lugar, se estableció una importante vía de comunicación entre una serie de nuevos

centros administrativos y rituales: Vilcashuamán, Pomacocha (Ayacucho), Inkahuasi, Huaytará (Huancavelica), Tambo Colorado y Lima la Vieja (Ica), a lo largo de una ruta que conectaba al Cusco con el próspero señorío de Chíncha —aliado estratégico del Cusco—, cuya utilidad fue demostrada en la conquista inca a lo largo de la costa norte. Esta ruta, hoy conocida como la ruta Vilcashuamán-Pisco, comprende una serie de funciones que la diferencian del papel estrictamente funcional que tuvo buena parte de la red vial inca. Por un lado, tuvo un rol importante en las relaciones políticas con un reino aliado, los chinchas, de la provincia homónima; y, por otro, en el control efectivo de los grupos vencidos en campañas militares, como los chankas y los chukurpus, cuyos poblados más importantes fueron convertidos en centros de administración. Pero también tuvo un papel económico y ritual importante, pues fue una de las rutas de comercio de riquezas como el *mullu* (*Spondylus* sp.<sup>1</sup>) traído de las costas cálidas de la región ecuatoriana. Una práctica de los incas era llevar a la ciudad del Cusco las figuras sagradas de los pueblos conquistados, y esta era una de las rutas por las que se hacía este traslado. Como han revelado los estudios hechos por el Proyecto Qhapaq Ñan, todos los sitios construidos por los cusqueños a lo largo de esta ruta incluían obras de ingeniería hidráulica conocidas como «baños del Inca», de fuentes y almacenaje de agua con propósitos rituales, y la ruta conectaba algunas huacas importantes de los pueblos implicados en ella, como los *apus* ubicados en Limatambo, Curamba, Sondor, Vilcashuamán y Huaytará, y el oráculo de Chinchaycamac, en la que fuera la capital del reino Chíncha (en lo que es hoy la huaca La Centinela), cuya importancia igualaba al oráculo de Pachacámac, al cual fue emparentado en los relatos míticos (Chacaltana 2017: 228).

En lo que a la provincia de Huaytará se refiere, la ruta Vilcashuamán-Pisco pasa, en orientación este-oeste, por los distritos de Pilpichaca, Tambo, San Antonio de Cusichaca y Huaytará, bordeando los distritos de Huayacundo Arma y Quito Arma, antes de entrar a Ica por el distrito de Huancano. Los indicios apuntan a que esta fue una de las primeras rutas que trazó el poder cusqueño, antes de que se constituyeran las vías troncales de sierra y costa que vertebrarían el Tawantinsuyu. Dado que el punto de llegada de esta primera ruta era el señorío Chíncha, se bautizó a toda la región al noroeste del Cusco como Chinchaysuyu (Chacaltana 2017: 226).

---

1. Las especies de molusco conocidas como *mullu* eran de las especies *Spondylus calcifer* y *Spondylus crassisquama*.

Más adelante, el sistema colonial español se valió de la red vial inca para su propio beneficio, manteniendo esta relación del sur de Huancavelica con la región sur adyacente, y actualmente la ruta Los Libertadores - Wari sigue en lo básico este mismo trazado. La región Ica es el destino de multitud de población migrante de la sierra centro-sur, muy intensa desde la segunda mitad del siglo XX, y se ha mantenido como un polo económico de la población del sur de Huancavelica, con la que mantiene más comunicación que con la región norte o con la capital de su propio departamento. Como veremos, esta relación será importante en la historia reciente de Santiago de Chocorvos, y, en particular, del carnaval que se celebra en este distrito.

El segundo nivel de impacto de la presencia inca fue la reconfiguración política de la región, al establecerse el centro administrativo de Huaytará como uno de los más importantes del Qhapaq Ñan. La antigua ocupación de Guaytaray (Bueno 2003) fue elegida como punto de contacto en la red inca, en primer lugar por el paisaje: ubicado en una planicie en medio del valle cisandino del río del mismo nombre, de vegetación más bien abundante (Huaytará hace referencia a un espacio florecido, del término *wayta*, que significa «flor»). El perfil escarpado había sido modificado, ya antes de la presencia inca, con una serie de andenerías en los cerros Yanaqaqa y Totanqa o Parqa (Bueno 2003: 42). Era, además, el lugar necesario: una especie de «nodo» que, por un lado, estuviera en medio del largo camino entre los sitios de Vilcashuamán y Pomacocha y el reino costero Chíncha; y, por otro, fuera un punto desde el cual se trazaría un camino secundario hacia el norte, cruzando longitudinalmente el territorio de la actual Huancavelica. La administración inca levantó en Huaytará una serie de complejos, alrededor del año 1470, en que se calcula se inició la presencia inca, hasta el final del reinado de Túpac Inca Yupanqui, estrategia privilegiado que concedió especial importancia al control de esta zona. De estos, destacan dos. Primero, el conjunto Incahuasi de Huaytará, distribuido a lo largo del río Vizcacha, desde su nacimiento hasta su llegada al río Huaytará, y, como parte de este, un complejo sistema hidráulico de canaletas y fuentes labradas en la piedra. Restos de esculturas líticas ceremoniales para el culto al agua están presentes en este y todos los demás centros administrativos levantados a lo largo de esta ruta. El segundo es el sitio propiamente dicho de Huaytará, ubicado en lo que es hoy la zona céntrica de la ciudad homónima, conocido ante todo por el llamado Templo del Sol, un gran recinto de base rectangular, de 27,80 por 9,60 metros, que luce a lo largo de sus cuatro paredes una serie de hornacinas y puertas

trapezoidales de doble jamba, distribuidas regularmente y armadas con bloques ajustados con exactitud, donde estas piedras, finamente labradas en forma cuadrada, presentan una superficie suavemente redondeada, estilo que ha sido llamado «almohadillado». En su interior, nichos grandes y pequeños, alternados regularmente, incluyen un detalle particular: ocho nichos a lo largo de un lado del recinto tienen una base triangular, en lugar de la común base rectangular. En algunos nichos han sobrevivido muestras de pintura mural, rasgo del que casi no quedan muestras en la arquitectura inca existente hoy. La estructura está construida sobre un gran promontorio que ha sido rellenado para proveer una superficie plana; desde allí puede verse, hacia su lado norte, un grandioso conjunto de andenes con sistema de irrigación. Desgraciadamente, el crecimiento urbano acabó con la mayor parte de la estructura, lo que impide establecer su tipología, pero de su gran importancia no quedan dudas, por el acabado de su templo principal. Debido al carácter ritual que suelen tener las obras de ingeniería hidráulica, y por la misma distribución del paisaje, se sugiere actualmente que este sitio debió ser una ciudad ceremonial (Chacaltana 2017: 240). Para dar una idea de la eficiencia logística de la administración inca, en el mismo tiempo que Huaytará fueron levantados los centros administrativos de Vilcashuamán y Tambo Colorado (Bueno 2003: 55). Y al igual que Vilcashuamán, la ciudad de Huaytará no fue abandonada después de la Conquista, y mantuvo estatus de centro administrativo en los siglos siguientes.

El tercer impacto fue la recomposición étnica de la región, resultado de la política cusqueña de trasladar poblaciones a lugares lejanos de su origen en calidad de *mitmakuna*. Los nombres de estas poblaciones se han mantenido en los nombres actuales de algunos distritos. Aunque el avance militar inca desplazó inicialmente a otra parte de esta población hacia los sitios de Espite, Vilcanchos y Cocas, la población chukurpu se mantuvo en numerosos sitios, como atestiguan los numerosos centros poblados que actualmente mantienen el nombre de la etnia en varios distritos: entre ellos, Chocorvo Arma y Santiago de Chocorvos. Con el nuevo orden, los pobladores originarios tuvieron que compartir territorio con etnias de muy diverso origen, significativamente de las tierras norteñas, cuyos nombres quedaron, a través de las reducciones coloniales, en las actuales jurisdicciones del distrito de Huaytará, como los distritos de Quito Arma, Guayacundo Arma y Mutanga, de poblaciones del actual Ecuador, y de Muchic, anexo de Huaytará, que reproduce el nombre de la etnia de los valles costeros de Chicama y Virú.

La conquista española, con su política de reducciones, terminó por configurar el panorama etnopolítico heredado de los incas, el cual no fue alterado en lo fundamental con la implantación de la República. En una economía orientada principalmente a la explotación de recursos primarios, en concreto la minería dedicada a la obtención de metal precioso, el temprano descubrimiento de las minas de Santa Bárbara en Huancavelica y de vetas ricas en oro y plata en Orcococha y otros centros mineros cercanos, decidieron la conformación del corregimiento de Huancavelica, cuya parte sur la constituía la jurisdicción de Castrovirreyna, cuyo nombre es atribuido por el anecdotario histórico a un evento diplomático. La esposa del virrey García Hurtado de Mendoza (cuyo mandato duró entre 1589 y 1596), de nombre Teresa Castro, había recibido la visita de un cacique indígena de Coycapalca, quien le solicitaba que fuera madrina de su hijo. La mujer accedió, e hizo en su momento la visita a la localidad mencionada, acompañada de damas, hidalgos, capellanes y soldados a caballo. La presencia de tal comitiva en el pueblo hizo que sus habitantes se esforzaran en recibirla con todos los honores, incluyendo el llamar «virreina» a la esposa del virrey. Además, el padre del ahijado había dispuesto para la comitiva un camino de barras de plata, cuyo material provenía del cercano cerro de Orcococha. La noticia llegó rápidamente a oídos del virrey, quien de inmediato impuso a Coycapalca el estatus de villa, como capital de la nueva jurisdicción de indios tributarios; cambió su nombre a Castrovirreyna, en recuerdo de la ilustre visita; y dispuso que esta sería la capital de la nueva jurisdicción, que llevaría en adelante ese mismo nombre, según decreto fechado el 27 de mayo de 1591.

En esta jurisdicción serían integradas las poblaciones ubicadas en Choclococha y Huaytará, entre ellas los chupamarcas, los huachos, los laramarcas y los chukurpus, más las poblaciones de origen *mitma* establecidas durante el Tawantinsuyu. Ello selló el destino de estas poblaciones de la región, periódicamente enviadas al trabajo forzado en las minas en calidad de tributarios, según el sistema de mita colonial. A esta mina fueron asignadas las poblaciones de «indios» en un radio de 100 a 200 leguas de influencia, lo que involucró a pobladores wankas del valle del Mantaro, y de las reducciones de Chocorvos (Huancavelica), Vilcashuamán (Ayacucho), Chumbivilcas (Cusco), Pomatambo, Cotabambas, Aymaraes y Quechuas del Pachachaca (Apurímac) (Maldonado y Eustacio 2012: 28, 36). El auge minero, que comenzó entonces y duró todo el siglo XVII e inicios del XVIII, le valió al corregimiento de Huancavelica el ser llamado «la alhaja

de la Corona» por la metrópoli (Reyes 2004: 36), auténtico motor, junto con Potosí, de la economía minera del Virreinato. La gran ventaja era la existencia del azogue (mercurio), extraído de las minas de Santa Bárbara, insumo que facilitaba la obtención de la plata que se extraía de las minas —y, de hecho, todavía sobrevive un centro colonial de procesamiento de metales en Castrovirreyna—, pero tal esplendor se saldó con un alto costo de vidas de los «indios» tributarios, entre los que sufrieron accidentes y los que fueron intoxicados por el azogue, víctimas de lo que fue llamado el «mal de mina». Las tierras de esta jurisdicción fueron originalmente concedidas, hacia 1597, a los españoles Juan de Soto Mayor y Manuel Gonzales Barbastro, y pasarían, sin solución de continuidad, por diversos dueños interesados en el enriquecimiento rápido y la obtención de títulos nobiliarios con su serie de beneficios, pero que dejarían muy poco recuerdo de su paso por esta región. El auge minero terminó en la primera mitad del siglo XVIII, en buena medida por el agotamiento de las minas de azogue de Santa Bárbara y por la corrupción reinante entre los dueños de las minas (Reyes 2004). Ni las medidas para revitalizar esta fuente de riqueza a lo largo del siglo XVIII ni las que se tomaron en el primer siglo republicano, tuvieron el éxito suficiente para organizar la economía de la región.

Con la nueva configuración política vendría la cristianización sistemática, que persiguió los antiguos cultos y los sustituyó por los nuevos referentes católicos. La reducción de indios chocorbos fue puesta de este modo bajo la advocación de Santiago el Mayor. Según la tradición local, el día 25 de julio de 1599 hubo una aparición milagrosa de este santo al pie de un arbusto, por lo que la reducción fue bautizada, al inicio, como Santiago de Valle (Ferrer 2003: 421-422). La primera capilla dedicada al santo se emplazó donde hoy está el atrio de la iglesia parroquial. En algunos puntos estratégicos de los cerros más importantes del distrito, Chukurpus y Huayancha, patrones de los *ayllus*, y en los espacios rituales de los sitios arqueológicos de Mal Paso, Chukurpus, Curis, Mazqueta y Muchcayocc, entre otros, restos de la presencia del pueblo chukurpu, se instalaron cruces cristianas. Las cruces originales no han sobrevivido, pero nuevas cruces siguen siendo periódicamente emplazadas en estos u otros sitios cercanos, como un referente al cual se debe ofrecer respeto antes de iniciar una actividad festiva, como se ve en el carnaval celebrado en esta localidad.

La campaña de cristianización por medio de la sustitución de cultos pasó también por la reutilización de los templos prehispánicos. La mejor muestra de ello en la región es el templo de las Tres Ventanas de Huaytará, transformado en la iglesia de San Juan Bautista, patrón de Huaytará, cuya altura se duplicó al construir sobre los finos muros incas altas paredes de adobe, para que adoptara las dimensiones de un templo cristiano. El templo se hizo conocido por su altar mayor de madera de aliso, policromado y dorado con pan de oro, dedicado a la Inmaculada Concepción. Descrito como una obra maestra del arte colonial, el altar desapareció en un incendio en 1935 (Ferrer 2003: 425).

Como ocurrió en buena parte del Virreinato, Castrovirreyna entró en crisis en la segunda mitad del siglo XVIII, la cual se agudizó con las reformas borbónicas y terminó acorralando a la población y alimentó el espíritu de rebelión. Entre 1724 y 1736, una serie de rebeliones anticoloniales, en sitios tan distantes entre sí como Azángaro y Carabaya en el altiplano puneño y Cotabambas en Apurímac, alcanzaron también a la jurisdicción de Castrovirreyna, en forma de levantamientos tanto populares como de los caciques locales, cuyo objetivo era la deposición de los corregidores de sus respectivas regiones, responsables de una serie de tropelías contra la población. El virrey José de Armendáriz debeló estos movimientos enviando escuadras del ejército hispano que estaban a su cargo, las cuales desataron una brutal represalia; no pudo, en cambio, promover la remoción de las autoridades corruptas de su cargo.

Consecuencia de los vaivenes políticos, que a su vez seguían el movimiento económico de la región, las actuales provincias de Huaytará y Castrovirreyna pasaron por una serie de reacomodos tras el auge y la pérdida de importancia de esta región en el periodo colonial y el paso al régimen de una república independiente. Declarada provincia del departamento de Huancavelica el 21 de junio de 1822, junto con las provincias de Tayacaja y Huancavelica, la provincia de Castrovirreyna incluía en su territorio a la actual provincia de Huaytará, con el pueblo de Huaytará como capital de provincia. Los distritos que en esa época auroral componían lo que es hoy la provincia de Huaytará eran el distrito de Huaytará y los de Córdova, Pilpichaca y Santiago de Chocorvos. Por decisión de Bolívar, Huancavelica desapareció como departamento y fue integrado a la prefectura de Ayacucho hasta 1839, en que fue restituido por Agustín Gamarra. Después, a lo largo de la historia republicana, la capital de la provincia de Castrovirreyna osciló

alternadamente entre los centros de Castrovirreyna y Huaytará. El 30 de septiembre de 1867, Huaytará dejó de ser la capital de la provincia, lugar que pasó a ocupar la ciudad de Castrovirreyna. Pero la capital volvió a ser Huaytará por Ley n.º 4015 del 29 de diciembre de 1919. Además, Huaytará adquirió categoría de ciudad por la Ley Regional n.º 228 del 16 de agosto del año siguiente. Más tarde, la capital volvió a ser Castrovirreyna, según la Ley n.º 9561 del 14 de enero de 1942. Tales vaivenes políticos, cuya frecuencia solo podría definirse como muestra de inestabilidad, contribuyeron en no poca medida a que cualquier intento de recuperación económica no dispusiera de los cauces adecuados para su realización.

Huaytará alcanzó categoría de provincia en fecha reciente, por Ley del 26 de noviembre de 1984. Los nombres de los anexos del distrito capital mantienen la huella de su compleja historia: Chocorvos, Muchic, Chuquimarán, Cuyahuasi, Huatas, Acco, Ccotanca, Negrayccasa y San José de Tambillos. Mientras tanto, los cuatro distritos que componían el actual territorio de Huaytará en 1821 —Huaytará, Córdova, Pilpichaca y Santiago de Chocorvos— se habían ido subdividiendo y conformando nuevos distritos creados por decretos estatales, en los años 1920 (Ocoyo), 1921 (Tambo), 1941 (Ayaví, Laramarca), 1955 (Querco, Quito-Arma, San Isidro), 1956 (San Francisco de Sangayaico, Santiago de Quirahuara, Santo Domingo de Capillas) y 1962 (Huayacundo Arma, San Antonio de Cusicancha), conformando en total los 16 distritos que la componen actualmente. Al ser su historia original la de la actividad minera, en decadencia desde el siglo XVIII y sin haber dado muestras de verdadera recuperación, y, asimismo, por las características del territorio descritas arriba, en esta zona no se desarrollaron las haciendas en el grado en que se conformaron y expandieron en la región central y norte del mismo departamento. Mientras que la historia de Tayacaja, Huancavelica, Acobamba y Churcampa fue marcada por el crecimiento y auge de esta estructura de explotación económica y luego por la Reforma Agraria, que significó la desaparición de las haciendas a favor de las comunidades rurales, Castrovirreyna y Huaytará no conocieron esta historia en la misma proporción, ni fueron mayormente afectadas por las reformas de la década de 1970. Los testimonios de los pobladores de Santiago de Chocorvos no tienen mayor referencia a que se hayan desarrollado haciendas en su territorio, el cual funcionó como comunidad campesina independiente desde su titulación como tal el 28 de diciembre de 1940, aunque actualmente funciona más como una agrupación de familias de parceleros independientes. Si acaso un proceso



de mayor alcance tuvo presencia en la región, este fue el senderismo, en los sitios donde desarrolló su «lucha armada», pero esta presencia solo fue episódica en el espacio que nos ocupa.

A Huaytará se accede siguiendo una carretera asfaltada ubicada en la margen derecho del río Pisco, y no existe comunicación directa con la capital del departamento. Este trayecto, el de la carretera Los Libertadores, entre Humay y Huáncano, sigue parcialmente el tramo establecido por los incas y que conectaba a Huaytará con el sitio de Tambo Colorado en Pisco. De este modo, la posición geopolítica que el Tawantinsuyu impuso a la región se mantiene hoy en día. En una de las regiones que fue el motor económico de la Colonia, el departamento de Huancavelica ha sido, en cambio, a lo largo de la historia republicana, uno de los más pobres y con menor ingreso per cápita del Perú; hoy, Huaytará sigue siendo una de las regiones más aisladas y abandonadas del país<sup>2</sup>.

Bajo el dominio hispano y posteriormente mestizo, los descendientes de los churupus y de los pueblos trasladados a esta región por los incas mantuvieron algunos aspectos medulares de la cultura nativa, los cuales sobrevivieron a la prohibición y persecución de sus rituales y principios ordenadores en el marco de la religión dominante, como son la relación mantenida con los cerros tutelares y ciertos aspectos de la organización de

---

2. De los muchos testimonios recogidos sobre esta situación, referimos algunas palabras del subprefecto del distrito, Hermán Parra Añahuari:

«El ingreso hacia Santiago de Chocorvos por vía Ica - Santiago de Chocorvos es pésimo. Venimos reclamando nosotros por varios años, para que mejoren esta carretera; lamentablemente, por ser nosotros el distrito más distante de Huancavelica, casi no nos prestan el apoyo.

Años atrás, aquí en Santiago de Chocorvos solamente existían estudios hasta el segundo, tercer año de primaria. Cuarto, quinto año de primaria, se iban hacia Huaytará, que está distante de aquí, y poquísima gente viajaba a Huaytará a estudiar, y luego ya los que tenían más economía se iban a la ciudad, muchos hacia Ayacucho entonces, y luego a la Universidad de Ica. En la actualidad esta juventud termina secundaria aquí, y luego pasan directamente a Ica. Poquísima gente de esta zona conoce Huancavelica, porque es distante y porque no nos atienden; nosotros somos distritos casi olvidados por Huancavelica.

No hay otro ingreso a Santiago de Chocorvos, salvo una pequeña variante acá de la parte alta, de Masqueta la llamamos, casi por la cuchilla, encima hay una carretera que viaja hacia Pampahuasi, a Quilque. Eso se ha hecho con la finalidad de que no se aisle al pueblo en esta época de lluvia, porque [cuando] entraba un huaico y barría la carretera, entonces no se podía transitar, era bastante fastidioso, y no había máquinas tampoco como ahora, que hay *caterpillar*, cargador frontal, que van y lo limpian rápido. Entonces, para evitar ese impase, se hizo una carretera por la parte alta, que en estos últimos años se está utilizando porque es más recta y es más ancha; entonces se evitan los accidentes».

las fiestas. Es el caso del carnaval, que tiene en el distrito de Santiago de Chocorvos una de sus manifestaciones más interesantes.

## **SANTIAGO DE CHOCORVOS Y LA TIERRA DE LAS CUATRO PARTES**

Actualmente, el territorio de Santiago de Chocorvos está repartido en anexos, aparte de la jurisdicción de la ciudad capital: Andaymarca, San Luis de Corerac, Cuquia, San José de Challaca, Santa Rosa de La Mejorada, Lucmayoc, Llactacha, San Francisco de Machocruz, Miraflores, San Martín de Palmacancha, Quishuarccasa, San Luis de Olaya, Villalta (Villa Alta) de Huanas, San Miguel de Curis, San Pedro del Puente, Santa Rosa de Otuto, Santa Rosa de Olaya, San Juan de Yanacolpa y Lucmayoc Bajo. Estos se derivan de la antigua organización de Santiago de Chocorvos en cuatro anexos originarios: Q'ollana, Apas, Curis y Central, ubicados en referencia a los restos arqueológicos de la antigua etnia chukurpu, localizados en cerros o zonas altas del territorio originario de cada anexo. Así, en el anexo Q'ollana, la actual Villalta de Huanas, están ubicados el cerro y el sitio arqueológico de Chukurpus<sup>3</sup>, nombre de la etnia originaria y su capital en esta región, donde los incas erigieron un *ushnu* o altar. En el anexo Central, que corresponde a la capital del distrito y su área circundante, se encuentra el sitio de Muchcayoc o Allin. El anexo Cuquia sigue siendo llamado Apas, en él se ubica el sitio arqueológico de Mazqueta. Y en el anexo Curis está el sitio arqueológico del mismo nombre. Cada anexo ha tenido, por tanto, su propio espacio ritual, con su respectivo espacio primitivo de ocupación, y esta organización cuatripartita sigue siendo un referente para algunos rituales del ciclo festivo agrícola dentro del distrito.

Otro aspecto que se ha mantenido de esta división es la jerarquía simbólica del sector Q'ollana, nombre que suele darse a los *ayllus*, barrios o parcialidades con atributo de mayor antigüedad, y por tanto mayor importancia, en diversas poblaciones andinas. Significativamente, a efectos de la organización ritual de las fiestas, se considera al *camachicoc* de la sección Q'ollana el más importante simbólicamente en el ritual y la toma de decisiones en las celebraciones del carnaval y la Semana Santa, en aras de su mayor antigüedad; aunque en ciertos aspectos operativos, como el ritual del *paucaray*, parte de la celebración del carnaval, todos los *camachicoc*

---

3. El sitio arqueológico de Chukurpus está ubicado en el abra entre los cerros Chukurpus y Soldajasa.

tienen el mismo estatus y estarán sujetos por igual a la sanción en caso de no cumplir a cabalidad con los requisitos del ritual y la fiesta.

La historia y la cultura de Santiago de Chocorvos tienen en realidad pocos paralelos con las de la región a la que pertenece, Huancavelica, debido a su posición geopolítica y una historia particular a las que no se ha dado la suficiente atención. Debido a su ubicación, buena parte de la provincia de Huaytará, y en particular Santiago de Chocorvos, mantiene una relación más intensa con la región Ica, en particular con su ciudad capital, que con la capital del departamento. Una parte importante de la población de esta región trabaja y vive en esta región costera a la que tienen acceso directo —Santiago de Chocorvos está situada a 90 kilómetros de la ciudad de Ica—, tanto realizando trabajo temporal para los fundos agrícolas iqueños, como en profesiones diversas en la ciudad. La población originaria de Ica reconoce que esta población migrante, gracias a su dedicación al trabajo, ha tenido un papel importante en el desarrollo económico de la región. Una parte de sus profesionales se han graduado en la Universidad Nacional San Luis Gonzaga y, lo más importante, han conformado en la ciudad numerosas asociaciones de inmigrantes, entre las cuales se incluyen las hermandades y pandillas para ocasiones festivas.

Las tradiciones festivas más importantes de Santiago de Chocorvos son celebraciones del calendario cristiano católico. Uno de los referentes de identidad, como es de rigor, es la fiesta patronal, dedicada en este distrito a Santiago (Santiago el Mayor), del 25 de julio, culto que en la tradición local preside el nacimiento del pueblo, bautizado en su nombre, con la secuencia de misa, procesión de la imagen acompañada por «camaretazos» de fuegos de artificio, baile social en el día central y despedida final de los encargados de la fiesta. Con una secuencia similar se celebra el Día de la Virgen, el 15 de agosto; se trata de otra fiesta organizada por mayordomos, en cuyo día central se sigue la secuencia de misa y procesión de la imagen de la Virgen por una ruta determinada, llevada en andas por pobladores devotos y vestidos de fiesta. El recorrido de las procesiones está preparado de antemano, con una novena ya programada y los cohetes que retumban en el ambiente local (Ferrer 2003: 422). Pero las celebraciones más importantes actualmente son los festejos del carnaval y la Semana Santa, que cuentan con el concurso de los *camachicoc* como responsables y autoridades principales de ambas fiestas.

## **DEL VARAYOQ AL CAMACHICOC**

Ante todo, hay que indicar que el actual sistema de autoridades provino de un sistema anterior, transformado hace alrededor de 60 años, como consecuencia de una serie de medidas tomadas por el Estado entre las décadas de 1920 y 1960<sup>4</sup>. Antiguamente, la organización del carnaval estaba a cargo de los *varayoq*, también llamados «envarados» o «ministros de *vara*», autoridades principales de los barrios de la misma ciudad de Santiago de Chocorvos, quienes garantizaban la participación de toda la población en las fiestas del calendario local que involucraran a todo el distrito. El sistema se componía de un alcalde de vara mayor, un regidor, un alcalde de vara menor y un campo, y para acceder a tales cargos había que haber pasado por la mayordomía de una fiesta importante y haber ejercido el cargo de alguacil. Eran, por lo general, los encargados de mediar en los conflictos por propiedad —conflictos de linderos en las sementeras o accidentes causados por animales—, en el interior de las unidades domésticas y vecinales, y de velar por el cumplimiento de las obligaciones que eran parte de la vida comunal, incluyendo lo que les era encomendado por autoridades políticas externas a la localidad. Actuaban, en ese sentido, como «las manos y los pies» de las gobernaciones y los juzgados (Quijada Jara 1944: 99), intermediarios entre estas autoridades y la población, y por medio de los cuales se encomendaba la realización de obras de infraestructura e ingeniería locales, como la conservación y la ampliación de las vías públicas y los canales de regadío. Para ello, anunciaban previamente tal requerimiento a la población, y el día señalado se llamaba a una convocatoria en la plaza principal del pueblo. Tras una reunión en la que se compartían ritualmente hojas de coca, cigarrillos y aguardiente, se decidía la organización de la faena y se procedía a hacer la labor. Como representantes de la comunidad ante los encargados del Estado y las élites regionales, los *varayoq* eran elegidos por los comuneros en las asambleas comunales. Sus insignias eran, valga la redundancia, las varas, de alrededor de 1,30 m de largo, hechas de maderas duras como la chonta, adornadas con plata u otro metal blanco, repujado y enchapado en la madera, en el remate superior, en una serie de anillos a lo largo de la vara y en la punta; y un látigo de cuero trenzado, con un asa en forma de lazo para ser llevado al cuello, y un remate de varias puntas.

---

4. Algunos de estos detalles son referidos por Julio Macedo (1975: 22)..

Los *varayoc* se encargaban, asimismo, de corregir la conducta de los comuneros en asuntos domésticos que merecieran la observación de la comunidad, como escenas de violencia o desobediencia, con énfasis en el sector joven, sobre quienes tenían la potestad de imponer sanciones por mal comportamiento. En este aspecto eran muy temidos, a tenor de lo expresado por los pobladores de mayor edad, o lo que refieren los pobladores adultos de lo que les ha sido contado por la generación anterior. La sola mención del *varayoc* era suficiente advertencia para no incumplir las normas:

El *varayoc*, pues, era una especie de alcalde, con sus regidores. Y también, ellos tenían la potestad de visitar a las casas, para ver quiénes se habían comportado mal, o sea para juzgarlos; inclusive si algunas parejas habían estado discutiendo, les llamaban la atención, y luego, si no había nada, también a los niños, qué niño se había comportado mal, y procedían a castigarlos. De tal manera que a veces parece que los padres [...] nos echaban miedo con los *varayoc*: «Te comportas mal, viene el *varayoc* y te va a castigar». Entonces había el temor de no hacer malcriadeces, porque el *varayoc* llegaba y nos iba a castigar. (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)

Los *varayoc* eran así: la mayor parte de los que participaban con mayor énfasis, la mayor parte de los barrios. Y el *varayoc*, la autoridad, era el que nombraban, y era una persona muy responsable. Hoy día parece mentira que la modernidad un poco que quiere transformar, borrar esto, ¿no? Esto que parece *varayoc* ya no hay, tiene una vara con adornos de plata. Incluso, un *varayoc* con su ayudante o dos *varayoc* para ver, por ejemplo, nos íbamos por parte de mi papá, en tiempo de cosecha, al otro lado de la quebrada. Llegaban don Cirilo, doña Gumercinda, que decían: «¿Cómo se comportan sus hijos? ¿Le obedecen? ¿Son malcriados? ¿Ayudan en el trabajo o no?» Entonces, una vez que mi hermano se comportó mal, entonces ahí pone su cruz con su vara, ahí la cruz, arrodillado, sus tres latigazos. Entonces, ellos se preocupaban por el bienestar de las familias; que todos trabajen, sean obedientes y que no tuvieran desvío. Entonces, nosotros somos parte de esa formación; por eso, cuando nosotros vamos a Lima, sus hijos son profesionales, mis hijos son profesionales, y somos capaces: por ejemplo, yo dirijo una institución. (Marando Benito Tineo Gutiérrez, 66 años, coordinador de comparsa)

El final de este testimonio indica que la disciplina impartida por los *varayoc* ha sido considerada un antecedente importante para el desarrollo de los pobladores del distrito. La memoria que se tiene de los *varayoc* en Santiago de Chocorvos alcanza en ese aspecto un plano casi mítico: se les

atribuye la construcción de la infraestructura básica del centro poblado, desde el empedrado original de las calles de la ciudad hasta los canales de drenaje de agua para evitar los deslizamientos.

[Los mayores dicen] que estas calles están empedradas porque los *varayoyq* han hecho ese trabajo. Y entonces ellos venían, quedaban de acuerdo que tenían que bajar con su barrio, por decir, «De Curis vamos a bajar, hacemos este trabajo». Y hasta ahora una partecita de la torre que va para la Iglesia, esas torrecitas, ahí dice: «Trabajo comunal, barrio Curiz» (con «z», no sé si se ha percatado), subiendo de acá a la mano izquierda de acá. ¡Sí! Y eso es lo que han hecho los *varayoyq* de antes. Mandaban traer piedras del río, y empedraban las calles. Esas piedras ellos traían y lo ponían, ¿para qué? Para que cruce el agua por ahí. O sea, como le decía, hacían las veces del alcalde. Y sus regidores eran los demás componentes. Hacían la protección del pueblo.

Arriba, en la parte de arriba, hay una especie de canales. Ellos lo limpiaban, cuidaban, las instituciones públicas, el pueblo, pues, los *varayoyq*, lo que ahora hacen los *camachicoc*. Pero ya no es tanto así que digamos, toda vez que nosotros los comuneros ya no vamos a esperar que vengan los *camachicoc* a hacer ese trabajo. (Marando Benito Tineo Gutiérrez, 66 años, coordinador de comparsa)

Tales atributos registrados en la memoria local coinciden con la descripción hecha por Sergio Quijada Jara (1944) sobre esta autoridad en la zona norte de Huancavelica, región donde esta institución sigue vigente. El normal desenvolvimiento del carnaval era también una de las tareas de los *varayoyq*. Dos días antes del carnaval, los *varayoyq* convocaban a los alguaciles a la «residencia» o reunión en la casa del alcalde de vara mayor, adonde asistían llevando varas que remataban en cintas de colores, en las que llevaban cosidas hileras de monedas antiguas y otros objetos de metal plateado (Quijada Jara 1944: 103). Alcalde, regidor y campo salían con la comitiva de alguaciles a la iglesia, donde la primera misa solemne se daba en honor a los *varayoyq*. Terminada la misa, los alguaciles invitaban un trago a las autoridades mayores, y a cambio se les invitaba a un almuerzo en casa del alcalde. La ceremonia se reproducía al día siguiente y en la misma secuencia, a cargo en cambio de las esposas de las autoridades, encabezadas por la alcaldesa o esposa del alcalde de *vara* mayor, siendo el atributo de las esposas de los alguaciles unas varas adornadas con flores silvestres<sup>5</sup>.

---

5. El resto de la descripción de Quijada Jara hace hincapié en la fiesta del carnaval, con componentes como la corrida de toros, el *puqllay* con serpentinas, harina,

El sistema de *varayoq* desapareció hacia mediados del siglo XX; solo la población de mayor edad tiene recuerdo directo de su existencia. No hay en los testimonios recogidos memoria de cómo se operó este cambio, aunque el planteamiento de la necesidad de una férrea disciplina sí se conserva en muchos de ellos, y ello también se mantiene en una particular muestra de la memoria local: vestimentas e insignias de los *varayoq* son actualmente atesoradas y exhibidas en la Casa de la Cultura de la municipalidad.

Subordinados a los *varayoq* estaban los *camachicoc*, autoridades menores que actualmente tienen el protagonismo en la organización de la fiesta. Su labor concreta es monitorear la actividad de las comparsas de carnaval que correspondan a su jurisdicción; desde las faenas comunales de limpieza y reparación de infraestructura, a su presentación en el pasacalles y en el festival de comparsas que se lleva a cabo en los días centrales del carnaval. Del mismo modo, se encargan, en tanto autoridades, del cumplimiento de las actividades en Semana Santa, y cubren los eventuales vacíos y ausencias que puedan presentarse en su realización. Cargo asignado por el gobernador a requerimiento de la población, y a veces asumido voluntariamente, su jurisdicción original corresponde a los anexos del distrito, como los encargados exclusivamente de las fiestas de esta temporada: el carnaval y la Semana Santa. Antiguamente existían tantos *camachicoc* como anexos, pero hoy su número está reducido al de los cuatro anexos principales, los originales y más antiguos del distrito: Q'ollana, Apas, Curis y Central. La convocatoria para este cargo es más abierta que la que se imponía con los antiguos *varayoq*, pues pueden ser solteros; por eso, suelen ser más jóvenes, aun si es grande el peso de su responsabilidad. Es necesario destacar esto, debido a que, con más frecuencia de la esperada, las autoridades locales que representan al Estado nacional, como la gobernación y la municipalidad, descuidan la convocatoria de los *camachicoc*, sin los cuales las fiestas de esta temporada no pueden realizarse.

A manera de figura costumbrista, el *camachicoc* lleva consigo una serie de accesorios que indican su papel en la comunidad: un látigo de fibra de palma conocido como «pan de Dios», con el cual marca su autoridad poniendo orden entre la población congregada y eventualmente ejecutando

---

agua perfumada, pétalos de flores y juegos de palabras, protagonizados por los *varayoq*, quienes a lo largo de este tiempo actuaban como agentes del orden y del cumplimiento de la costumbre.



*Camachicoc con seq'eypas durante la reunión en las laderas del cerro Huayancha.*

sanciones como el *pasaikuy*, que se describirá después; una botella que contiene una combinación de licor e infusiones, llamada «lavatorio» o «quemadito», que invita a autoridades y visitantes en señal de cordialidad; y un quinqué, reminiscencia de los tiempos en que en las reuniones nocturnas para rituales como el *paucaray* no se contaba con luz eléctrica. Por último, el *seq'eypa*, chaleco especial que forma un conjunto con un tocado equivalente y una *chuspa* finamente tejida. El chaleco, usualmente de tela roja muy vistosa —aunque se ha observado algún *seq'eypa* de fondo verde e incluso, rompiendo con la tradición, de mantos tejidos con diseños textiles—, está profusamente adornado con hileras de monedas colgantes, pendientes de hilos ensartados en hoyos pequeños hechos cerca del borde de las monedas, y orlado con flecos dorados. Los chalecos más preciados





Detalle de sombrero de *camachicoc*.

mantienen aún las antiguas monedas de nueve décimos de plata, de un siglo o más de antigüedad; los más recientes son de elaboración comercial y se adornan con monedas actuales o cascabeles, con la condición de que sean plateadas, las cuales destacan sobre la tela de fondo. Se ha observado igualmente que algún *seq'eypa* no tenía la forma de un chaleco sino de una manta puesta sobre la espalda, decorada de la misma manera.

El tocado es un aditamento hecho al sombrero tradicional de fieltro: una pequeña armazón hecha con cuatro ramas atadas, formando una cúpula empinada que se encasqueta sobre la copa. Esta armazón se decora con cuentas doradas y monedas colgantes, combinando con el *seq'eypa*, aunque se han observado pocas muestras de este accesorio. La *chuspa* es otro accesorio tradicional de lana tejida para portar la coca. Se considera que el *camachicoc* debe presentarse con todos estos accesorios; de lo contrario, será considerado irresponsable y será sujeto de sanción y colocado en un segundo lugar en el transcurso de la fiesta.

Uno de los elementos en común es el uso de monedas antiguas como parte de la decoración de los atributos de los *camachicoc*, similares en funciones a los alguaciles, cargo menor del antiguo sistema de los *varayoa*.

## **LA COMPARSA, PROTAGONISTA DEL CARNAVAL**

Las comparsas son conjuntos de músicos, cantoras y bailarines que, en número de 15 a 20 personas, constituyen el cuerpo protagónico de la celebración del carnaval y son la razón principal de la masiva convocatoria de la que esta fiesta goza hoy en Santiago de Chocorvos. En términos generales, consiste en un conjunto de ejecutantes de quenas, *waraqos* y bombo, y mujeres cantoras, al mando de un capitán para el cuerpo masculino de músicos y una capitana para el cuerpo femenino de cantoras. El criterio de organización es la pertenencia a un anexo o barrio, grupo de parentesco y de amistad. Con frecuencia todos estos criterios coinciden en la conformación de estos grupos, pero la extensión y el cruce de las redes de parentesco y afinidad traspasa las fronteras del barrio y del anexo, y con frecuencia pobladores de una sección participan en una comparsa de otra sección.

Sin duda, la innovación más importante en el carnaval chocorvino es la que atañe a la conformación de las comparsas, que de ser una formación espontánea de grupos de amigos y parientes distribuidos por parcialidades y anexos, ha pasado a ser una asociación con un número determinado de músicos, bailarines, con un nombre y un uniforme propios, identificable por el uso de un color dominante. Esta formación, aparecida a inicios de la década de 1970, es uno de los resultados del proceso de urbanización de la población santiaguina, íntimamente ligada a su migración temporal a las ciudades de la costa sur, predominantemente Ica. Parte de estas comparsas están conformadas por chocorvinos residentes en otras regiones y localidades, organizados a partir de sus redes familiares. Esta formación ha proliferado en gran escala en todos los anexos del distrito, sobre todo en los últimos años: en la última década se ha llegado a superar las 50 comparsas participantes, y el número de participantes por comparsa ha aumentado. En resumen, la comparsa se ha convertido en el actor protagónico de la fiesta santiaguina.

Cada comparsa tiene un capataz, elegido por su conocimiento de las costumbres del carnaval, sin distinción de sexo. El capataz es responsable por el buen desempeño, el comportamiento y la seguridad de su comparsa, lo que incluye garantizar la comida y el lugar de descanso. Su atributo de mando es el látigo, insignia que indica su potestad tanto de sancionar el comportamiento en el interior de su grupo como de abrirle paso ante las

multitudes en los pasacalles. El mejor bailarín del grupo es elegido capitán de la comparsa, y como tal su función es dirigir su coreografía monitoreando los pasos y los cambios de paso y las figuras que se formarán, al son de un silbato o pito que lleva a manera de atributo de mando.

Los bailarines son el cuerpo que conforma la parte delantera de la comparsa, y se presentan con una secuencia escogida de pasos. Antiguamente, solo podían participar los comuneros casados. Hoy, se ha incrementado la presencia de población joven y soltera, y forman parte de la comparsa personas de muy diversa edad y condición. Tras ellos van las cantoras, quienes entonan las canciones de carnaval a una sola voz, dirigidas por una «capitana de cantoras», que dirige la secuencia de cantos y el momento de las vueltas o «guapeos». Las monedas antiguas de nueve décimos, que por su significado confieren un valor especial al *seq'eypa* que lucen los *camachicoc*, también se han visto cosidas en algunos estandartes que portan las comparsas en representación de sus anexos. Las sigue el conjunto de músicos, compuesto por los quenistas, los bomberos y los *waraños* o intérpretes de *waraños*: trompas andinas de gran longitud que durante el paso de la danza son llevadas verticalmente a manera de estandarte y son el elemento más llamativo de la comparsa.

Los *camachicoc*, que monitorean las actividades de tiempos del carnaval y Semana Santa, conducen las comparsas pertenecientes a sus respectivos barrios y anexos. El capataz se encarga de conducir la comparsa por las calles, y lleva un látigo que hace sonar en señal de autoridad. El capitán de la comparsa porta como atributo de mando el silbato con el cual indica al grupo el momento de partir, cambiar de paso o detenerse.

Aunque no son formaciones que requieran un reconocimiento legal, el pertenecer a una comparsa se ha convertido en una importante preocupación para la población más joven del distrito. Al parecer, las razones de tal éxito radican en que, aparte de ser el vehículo principal de participación en una fiesta de carácter tan lúdico como un carnaval, desde los juegos hasta el concurso final de comparsas, se entra a formar parte de una agrupación específica que provee de una identidad durante el tiempo que dura la fiesta, con el uso de un nombre y, sobre todo, de una vestimenta de corte urbano en el marco de una fiesta originalmente rural. Los participantes en las comparsas modernas se visten con prendas de tela sintética, como buzos, sacos y pantalonetas, con uno, dos o tres colores vivos que faciliten

la identificación del conjunto, a manera de uniforme de conjunto de baile, no lejanas a la estética de los grupos de música tropical o de tecnohuaino, incluso si la música y el paso de baile siguen siendo de corte tradicional. Lo mismo ocurre con los nombres de las comparsas, otra innovación de esta agrupación: Dulce Caramelo, Los Celestes, Los Mañaneros, Los Rojos, Los Geniales, Los Cremas, Los Dos Cremas, entre otros, tienen también esta impronta de conjuntos de música urbana; otros nombres, como Juventud Jiménez, hacen referencia al apellido familiar de sus integrantes.

Esta combinación da un aspecto especial al moderno Carnaval de Santiago de Chocorvos, aunque ha roto en parte con la lógica de la comparsa tradicional. Algunos pobladores de mayor edad declaran que la formación espontánea de las comparsas originales y su finalidad de celebración lúdica de la fertilidad y los vínculos sociales básicos, dedicada tanto a la naturaleza como a la comunidad, sin el uso de un uniforme, se mantiene en la comparsa principal, llamada «comparsa de los mayores» por estar formada por los pobladores de mayor edad, quienes visten el traje típico de fiestas —poncho los varones; polleras, blusa y *lliclla* las mujeres—, aparte de la decoración con serpentinas y talco, de rigor en el carnaval. Las demás tienen el carácter de organizaciones formalizadas, lo que ha resultado en la conformación de agrupaciones con fronteras menos permeables y más enfiladas a la competencia, en un sentido más urbano de participación.

Es que así como conversábamos con un carnavalero, antes él decía: «Yo antes pertenecía a la comparsa de los chukurpus. Me he retirado porque he formado mi grupo, ya tengo mi propio grupo». A veces se forman entre familias, a veces se reúne un grupo de amistades, y también conforman una, le ponen un nombre [...] y así ha estado creciendo prácticamente poco a poco. Y cada uno de ellos quiere demostrar lo que realmente saben, que son mejores que el otro. (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)

Por supuesto, el espíritu de competencia implica actualmente realizar gastos considerables con el objetivo de tener las comparsas más vistosas, cuyos trajes, coreografía y música puedan superar a los demás grupos en competencia; para ello, se recurre a las redes familiares y de amistad. El siguiente testimonio es un recuento del costo que implica ser *camachicoc* y de formar una comparsa, y del valor que tiene en ello la participación familiar:



Comparsa de la Casa de la Cultura, también llamada «comparsa de los mayores».

Obviamente, si no tengo una comparsa, no voy a poder presentarme. Entonces conversé con algunas amistades que tienen su comparsa. Si yo quiero formar, me costará mucho más, porque no es como antes; antes te decían: «Vamos a bailar carnavales». «¡Ya, pues!». Y formaban un grupo y bailaban, o si no [se participaba] con amistades. Ahora no: te buscas un capitán, te cobra el capitán; te buscas un *waraqero*, te cobran los *waraqeros*; buscas una cantora, te cobra la cantora; quieres un quenero, te cobra el quenero. Es muy probable que te cobren por los 800 soles, 500 soles, cada uno. El *waraqero* te cobra 300 soles, 400 soles, dependiendo. Porque hay uno que guía, jala, es el que cobra más. En cambio, antes no: se reunían, se formaban y se iban a pasear. Yo también he andado así antes; nunca he sabido decir: «Dame un incentivo, dame una propina», ¡nada! Me divertía simplemente por gusto y por hacerle bailar mi carnaval.

Ahora, se compra, pues, eso. Yo, por ejemplo, el año pasado [...] yo he traído pisco y vino. Me he gastado el año pasado cinco cajas de pisco y cuatro de vino, nada más, y aparte de las cervecitas. Unas 10 jabas [cajas] de cerveza, aparte de lo que me brindan mis amistades, pues, no es yo solo así. Así, todo habría gastado unas 20 cajas; porque mi hijo vino y me dijo: «Papi, te doy cinco», y si ya eran 10, eran 15. Aparte de mis amistades, que me dicen: «toma una cajita», esto. Pero han sido unas 20 cajas de cerveza.



Comparsa Los Geniales de Santa Rosa de Olaya.



Comparsa Los originales S. L. C. Dulce Caramelo.

[Para atender a los asistentes] Se compra de todo: se compra la papa, la cebolla, tomate, limones, toditas las verduras, el arroz... La carne es de una vaca entera, dependiendo del tamaño. Te venden a 1.000 soles, 1.500; si es un toro, 1.800, 1.500. El año pasado, me compré un torete, me costó 1.200. Y las verduras, algunas familias que me han obsequiado, por eso es que me sale más económico. En cuanto a la comparsa, le he dado 400 soles [a cada uno]; yo he tenido dos comparsas el año pasado, y uno de ellos [por]que mi sobrina baila en una comparsa, y les digo: «Miren muchachos; todos los años bailamos allá, y hasta hambre pasamos; en esta oportunidad, mi tío está de cargo». «¿Podemos acompañarlo?». «No, tenemos casa, tenemos comida». Entonces, ya, bueno, ya. Y me pregunta: «Tío, ¿yo te puedo acompañar?». ¿Por qué le voy a rechazar? Es una voluntad, un apoyo, ¿no? Y gratis obviamente; entonces la otra persona, como que antes le decía, un quenero cobra cerca de unos 500 soles, yo le he aportado, «Me falta para mis uniformes». «Te voy a dar 400 soles». «Ya, pues». Entonces, he tenido dos comparsas. Porque si yo he contratado así, me salen unos 10.000 soles. (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)

## **OBLIGACIONES RITUALES, LABOR SOCIAL Y JOLGORIO EN LIBERTAD: SECUENCIA DEL CARNAVAL CHOCORVINO**

### ***Rimakuykuy***

En las semanas previas al carnaval, se realizan rituales de pago y respeto a los cerros, para propiciar lluvia, que debe ser abundante durante los meses de febrero y marzo. Las autoridades locales consumen alcohol (cañazo), fuman cigarros negros y mastican coca, como es común en los rituales de ofrenda para pedir permiso a los cerros para la celebración del carnaval. Pero también se hace tal pedido a las cruces emplazadas en diversos sitios, lo que expresa la autoridad que, en la mentalidad popular, mantiene la fe cristiana junto al antiguo culto a los cerros.

El carnaval se inicia oficialmente con un acto de recibimiento de las comparsas participantes por las autoridades —el gobernador, el presidente de la comunidad y el alcalde del distrito— en el acto llamado domingo *rimakuykuy* alcalde o domingo *rimakuykuy* autoridades, que se inicia al caer la tarde del domingo anterior a la semana del carnaval y seguirá hasta la madrugada del día siguiente, mientras se van presentando las

comparsas provenientes de los barrios y anexos de su jurisdicción<sup>6</sup>. Las comparsas llegan danzando, y anuncian su llegada con cantos compuestos especialmente para la ocasión, acompañados por el «guapeo», que consiste en una serie de silbidos y gritos de desafío, y se detienen cada cierto tiempo para hacer sonar los acordes producidos por un conjunto de cinco a seis *waraqos*, trompas de extraordinaria longitud que son características de esta fiesta. Las comparsas llegan así a la plaza de Armas, donde saludan, en este orden, al gobernador, a la presidencia de la comunidad y luego al alcalde y regidores de la municipalidad distrital, e invitan licor a las autoridades y los presentes. Cualquier error al escanciar el líquido —derramándolo o mojándose con él— es castigado con la obligación de tomar un vaso completo de licor. Cada *camachicoc* con su comparsa se presenta ante el gobernador y, siguiendo el orden de llegada, se les encomienda una faena que la comparsa deberá realizar al día siguiente. Las autoridades tienen la obligación de esperar y recibir a cada una de las comparsas, durante el tiempo que dure este acto, así como de asignar una labor específica a cada una; estas labores deben redundar en el beneficio común, y son, por tanto, obras públicas de reparación y limpieza de partes del centro poblado y de su infraestructura.

Durante todo este tiempo, las comparsas siguen bailando, agitando rítmicamente sus esquelas (esquilones) y ejecutando sus tonadas; mientras tanto, las comparsas no dejan de tocar, dando lo mejor de sí, hasta que la totalidad de las comparsas hayan llegado, lo cual toma toda la noche.

### **Lunes *chaka***

En la recepción del domingo, las autoridades que reciben a las comparsas encomiendan a cada una la realización de una labor de servicio público, que en conjunto componen la actividad del lunes *chaka*, de limpieza y reparación de la infraestructura local, como caminos y puentes, locales de centros educativos, la posta médica, la iglesia, y los canales y acueductos, según lo que se haya encomendado a cada una. Al despuntar la mañana, luego de haber bailado y cantado durante el recibimiento del *rimakuykuy*, las comparsas asisten a la gobernación, en medio de la algarabía general,

---

6. Los testimonios de Santiago de Chocorvos recuerdan que el carnaval se iniciaba propiamente con dos semanas de anticipación, el jueves de compadres, en el que los *camachicoc* organizaban comparsas que iban a visitar a sus colaboradores de barrio en barrio. La semana siguiente, la semana de comadres, eran las esposas de estos quienes hacían las visitas. Esta costumbre, que tiene paralelo con numerosas versiones del carnaval andino, ha dejado de practicarse en este distrito.



a recibir los implementos de limpieza o las herramientas necesarios para realizar la faena comunal que les ha sido encomendada. Por regla general, los sitios donde se les encarga hacer esta labor corresponden al área de sus barrios originarios, o, si se trata de los anexos, a un área correspondiente con su posición cardinal respecto de la capital del distrito. Cada comparsa compite por hacer lo mejor posible su labor. La sección masculina de las comparsas es mayoritariamente la encargada de la labor física, con el apoyo y la compañía de la sección femenina de cantoras, quienes apoyan con sus cantos y el servicio de expendio de licor. Esta labor suele durar toda la mañana del lunes, hasta la hora del almuerzo, y es verificada por las autoridades, quienes deben dar su aprobación. Una vez que esta es concedida, las comparsas prosiguen —luego de un descanso— con los ensayos de su interpretación y haciendo pasacalles por la ciudad.

### ***Pauccaray y Huayancha***

El *pauccaray*, celebrado en la madrugada del día martes, es, según testimonio de los participantes, el momento más importante del carnaval chocorvino. Es, ante todo, un acto de presencia ante la cruz emplazada en una plataforma en una ladera del cerro Huayancha, actualmente ocupada por las graderías superiores del estadio San Felipe. Este espacio es llamado Pauccaray, sin que quede muy claro si la ceremonia fue nombrada a partir del nombre del lugar —como ocurre con el termino *huayancha*, toponimia que también denomina a la costumbre que vendrá a continuación—. A la cruz se le ofrecen respetos, y se exige la puntualidad de todas las autoridades y comparsas en el más bien estrecho espacio del terraplén donde la cruz está emplazada.

La cruz es el elemento protagónico de esta ceremonia. Originalmente hecha de hatajos de plantas y renovada anualmente, fue cambiada en la década de 1980 por una cruz de madera sin adornos ni imágenes, emplazada en una alta plataforma de ladrillo y cemento, pero, dado que se fue deteriorando con el tiempo, el año en que se realizó este registro (2017) fue colocada una nueva cruz de madera tallada de mayor tamaño. Este cambio acompaña al carácter cada vez más formalizado que ha ido adquiriendo la fiesta en las últimas décadas.

El cumplimiento de tales respetos toma la forma de una competencia entre los *camachicoc* por ser el primero en llegar al lugar donde está emplazada



Cruces hechas con plantas de estación.

la cruz; quien lo logre, tendrá una serie de potestades. La primera, de decorar la cruz con flores, hojas de maíz, plantas de estación y serpentinas, mientras se espera la llegada de los demás asistentes; la segunda, ser quien dirija y ejecute el *pasaikuy* a los demás asistentes, empezando por los *camachicoc* que hayan llegado después. El *pasaikuy* es un acto de sanción, en la forma de un golpe de látigo a todos los asistentes que hayan incurrido en alguna falta en el *paucaray*, desde su impuntualidad hasta el no portar todos los accesorios que ha de llevar un *camachicoc* —la linterna, el látigo, la botella de licor—, y pasando por faltas de respeto al ritual por parte de cualquier asistente, como el no descubrirse ante la cruz, o conversar o reírse por lo bajo durante este encuentro. Este rito del castigo es importante y se espera que se haga con propiedad, siguiendo estrictamente una serie

de pasos. El infractor es arrodillado ante la cruz, y el *camachicoc* pide permiso a esta para proceder con el *pasaikuy*. Con el látigo, llamado «pan de Dios», se hace la señal de la cruz sobre la cabeza del infractor y se le propinan tres latigazos en la espalda. Al aplicar el castigo, el *camachicoc* proclama los latigazos, que se hacen, respectivamente, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Finalizado el castigo, el *camachicoc* besa el látigo diciendo «amén» y procede a levantar al infractor, invitándolo a tomar el lavatorio o quemadito; el primer nombre de este licor indica que lo que se ha hecho en realidad es un acto de purificación. Esta sanción también puede aplicarse al mismo *camachicoc* que preside la ceremonia, si los demás *camachicoc* observan que no ha cumplido apropiadamente con sus obligaciones. La constante en tales procedimientos es el cumplimiento riguroso y disciplinado de las normas rituales, y la sanción aplicada a quien no las cumpla:

En primera instancia, los *camachicoc* asisten a las cuatro de la mañana para dar inicio con el *paucaray*, y ahí se inicia, vestir con flores a la cruz, con la participación de los *camachicoc*. Ellos llevan las plantas de maíz; con todo eso los adornan. Y de ahí empiezan, cuando ya se ha puesto la cruz, empiezan a calificarse de las personas que se han comportado mal, de las autoridades y los mismos *camachicoc*. El que gana, castiga al segundo. Pero la costumbre es que debe de llegar a las cuatro en punto. Pasadas las cuatro, sí procede al castigo. Si ha llegado a un minuto para las cuatro, obviamente que le van a perdonar. Pero si llega después, ahí ya, pasa al castigo. Y al mismo tiempo califican los *camachicoc*. O sea, hay un *camachicoc* que se llama *q'ollana*; el *camachicoc q'ollana* califica a todos los *camachicoc* menores, porque el primero, que domina a todo el conjunto es el *q'ollana*. Y el que sigue es el «centro», y también tiene la potestad de decidir, de calificar si el gobernador llegó tarde, o qué actos cometió. Porque el día domingo a partir de las cuatro [de la tarde] se inicia con la participación de la autoridad en el *rimakuykuy*. Al primero que asisten [miran] es al gobernador: observan todas las anomalías que hay, y si no tiene una cruz ahí, lo llegan a castigar, y con mucha más razón, en el *paucaray*. Posteriormente, ven y siguen con el presidente de la comunidad; luego, ya terminan donde el alcalde. Ese es el procedimiento de la autoridad *rimakuykuy*. Entonces, también ahí ve, si le han observado al presidente de la comunidad, que por ejemplo anoche, no ha atendido, entonces, si el *camachicoc* mañana le hace las observaciones, obviamente que lo van a castigar en el *paucaray*. Y a todas las personas que realmente puedan cometer una falta. Una falta también podría ser, por ejemplo, están procediendo a castigar al señor, y uno está con su prenda en la cabeza, simplemente les retiran la prenda y luego lo invitan a arrodillarse, para que lo castiguen. Todo eso se observa, y es una cosa seria. Si uno

se pone a reír del acto que está ocurriendo, también lo invitan a pasar a arrodillarse, para castigarlo. (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)

Avanzando la madrugada, todos han de subir para realizar la labor de este día, la limpieza de las acequias en las laderas del cerro Huayancha, de extrema importancia para la seguridad de la capital del distrito. En la orografía de la región, las laderas de las montañas que hoy son dedicadas al cultivo —tal como ocurre con el Huayancha, antiguo *apu* de la región junto con el cerro Chukurpu— son de terreno suave y fácilmente deleznable; el peligro de deslizamiento es, por tanto, muy real y siempre latente. Tal amenaza ha podido observarse en otros distritos de la región, como Quito Arma y Chocorvo Arma<sup>7</sup>. La estrategia ante este riesgo ha sido el mantenimiento periódico de los canales trazados sobre el terreno para facilitar el paso del agua, indispensable en un tiempo en que la precipitación alcanza sus mayores niveles. La costumbre ha adjudicado a la labor el mismo nombre del cerro donde es realizada.

La *huayancha* es acá encima del estadio, de la iglesia. *Huayancha* le decimos a unas canaletas que protegen de la lluvia, para evitar que el agua no caiga a la ciudad; allá hay unas tremendas canaletas, canales en forma de U, y que descargan [agua] a los zanjos; el otro canal va a Curis. Entonces, los *camachicoc* se encargan de hacer la limpieza, el mantenimiento de ese cauce. Y mañana lo van a hacer, a partir de las seis en punto van a realizar ese trabajo. Esa es la costumbre, esa sí se mantiene, y ahí van a estar las autoridades en un pequeño cabildo, a partir de las cuatro de la mañana. Y hay una sesión, participación de autoridades y público en general, hasta las seis. (Marando Benito Tineo Gutiérrez, 66 años, coordinador de comparsa)

Terminada la labor, se repite una ceremonia similar al *paucclaray* alrededor de una segunda cruz ubicada en la zona alta. Para esto, los *camachicoc* se valen de un representante de su anexo, de personas que tengan la suficiente habilidad para trepar la ladera y llegar en primer lugar. Repitiendo la misma ceremonia, el *camachicoc* que llega primero adorna la cruz con serpentinas y flores, ofrenda con licor y cumple con el *pasaikuy*, sanción que también se aplica al alcalde y a los tenientes gobernadores, no solo por impuntualidad o comportamiento inadecuado, sino por faltas cometidas durante su gestión. En este procedimiento se involucra

---

7. Véase INC (2005).



Limpieza de acequias en el cerro Huayancha.



Reunión de comparsas al pie del cerro Huayancha.

a todos los presentes en una especie de balance de cuentas, tanto para exigir la sanción ritual como para recibirla, y continuará hasta las 10 de la mañana, con lo que se considera terminado el tiempo de la *huayancha*. Una vez terminada la limpieza y reparación de los tramos asignados, con la aprobación de las autoridades, se da tiempo a las comparsas para comer y componerse adecuadamente para la presentación de las comparsas en el estadio San Felipe. Las comparsas bajan tocando y bailando las tonadas de carnaval, anunciando su participación en la fiesta en ciernes.

### **Martes central: concurso de comparsas y noche de *yunza***

Aunque la presentación de las comparsas en el estadio San Felipe sigue la tónica del concurso folclórico —se premia a los conjuntos de mayor calidad coreográfica y presentación visual—, el espíritu de competencia no se ha impuesto aún al del jolgorio que supone la presentación de las comparsas en pasacalles por la capital del distrito, que se inició el domingo anterior y llegará a su cénit el mismo martes. Varias comparsas declaran que, si bien participan en el concurso, su razón de estar es la celebración del carnaval, por su carácter lúdico y como tradición que los identifica con su localidad.

No se puede negar, en todo caso, que el concurso en el estadio San Felipe ha logrado ocupar un lugar central en la celebración del día más importante del carnaval chocorvino. Las autoridades, que harán las veces del jurado, ocupan una tarima desde donde observarán el despliegue de las comparsas; en este evento se presentan la mayor parte de estas agrupaciones constituidas en todos los anexos del distrito. Las comparsas se presentan ante las autoridades ofreciéndoles sus respetos, con frecuencia haciendo una primera representación de música y coreografía, cuya vistosidad llame la atención del jurado y el público en general. El *camachicoc* del anexo o región correspondiente hace una invitación de licor a las autoridades y a la comparsa, y esta procede a su representación; actualmente, se espera que esta no supere un tiempo prudencial, que en el año de nuestro registro (2017) era de 15 minutos, en vista de la cantidad de concursantes que se presentan en tiempos actuales. En cambio, no se ha observado que se regulen ni el número de participantes por comparsa ni el tipo de orquesta que las acompañará ni los elementos que puedan incluir en su presentación. De este modo, se puede observar en este desfile de comparsas a grupos con menos de 20 miembros, incluyendo los queneros y los *waraqeros*; pero también a grupos mucho mayores, que traen consigo



Baile de carnaval bajo la lluvia y ante las autoridades durante el primer día del carnaval.



Concurso de comparsas en el estadio San Felipe.

a una banda de metales al estilo del valle del Mantaro, cuya sonoridad es incontestable frente los conjuntos tradicionales (que siguen siendo parte de las comparsas), y a figuras disfrazadas como personajes de moda. Sin embargo, y a diferencia de lo ocurrido en un importante número de festivales a lo largo del país, no se ha observado que el concurso produzca animadversión alguna entre los participantes, que se consideran parte de una misma tradición. De hecho, al finalizar el evento, todas las comparsas participan en un baile general en el estadio, en demostración de fraternidad entre todos los pobladores del distrito.

La concentración se lleva a cabo en el estadio, donde se prepara un estrado especial para las autoridades y visitantes, y luego se lleva a cabo un pequeño concurso, no con intención de premiar al mejor, sino con la intención de ver la calidad de grupo o comparsa. Generalmente se premia en forma general: arroz, azúcar, paquetes de fideo, y no se califica, porque eso trae hasta cierto punto problemas, porque hay comparsas que sienten ser los mejores, y siempre hay ese pequeño impase, ese problema, razón por la cual no se premia al mejor, sino que en forma general [se premia] a todos. (Hernán Parra Añahuari)

El festival se cierra al caer la tarde, pero la danza continuará por las calles de la capital del distrito durante el resto del día.

Se observó durante nuestra visita que las lluvias, que fueron abundantes en esta ocasión, eran recibidas con tanto agrado que los participantes siguieron bailando mientras los elementos arreciaban, sin preocuparse de que ello llenara de barro los suelos no cementados y que con ello se ensuciaran sus vestimentas. Esta actitud se ha observado tanto en el patio de la casa del gobernador durante el baile que siguió al *rimakuykuy*, como en la presentación en el estadio y, en general, durante todo el pasacalles. Los entrevistados se refieren a ello como un acto de amor y de agradecimiento, tanto a la naturaleza como al Dios cristiano:

Se siente bastante gusto y placer en agradecimiento a nuestra naturaleza por la lluvia que vierte y que favorece a nuestras sementeras, a los espacios naturales, que brotan. Como un agradecimiento, se sienten alegres, contentos, y para ellos es un gusto; por eso dicen: «Si llueve, va a ser un buen carnaval, porque todo el mundo demuestra su alegría, como agradecimiento a la Pachamama, a la madre naturaleza, a nuestro Divino Creador, de que nos han dado bendición al derrame de las aguas». (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)



El cortamonte, actividad muy difundida en el carnaval andino, al parecer originario de la tradición de la sierra central de Junín, también está presente en el carnaval chocorvino. Antes de iniciar el concurso, en el centro del estadio ha sido instalado un árbol en cuyas ramas, decoradas con adornos de papel y globos, se han colgado diversos objetos, como accesorios de cocina, frutas, frazadas y bebidas embotelladas, entre otros regalos: en la noche del martes, se procederá a la *yunza* o cortamonte. Alrededor de las nueve de la noche, las comparsas de reúnen alrededor del árbol, iluminadas por los reflectores del estadio —que sustituyen a las antiguas fogatas—, esperando el momento en que se decida dar paso al juego del cortamonte. Tras reunirse la suficiente cantidad de comparsas, se procede a iniciar la competencia, protagonizada por parejas de baile, que se turnan para dar unos cortes de hacha al árbol, brindando durante el proceso con bebidas alcohólicas, y al compás de un flujo interminable de música interpretada por los conjuntos de las comparsas, sean de corte local tradicional o en su modalidad de orquesta del valle del Mantaro. Cuando el árbol caiga por los sucesivos cortes de hacha, los presentes se arremolinarán a su alrededor para atrapar los objetos que colgaban del ramaje, y la pareja que haya logrado derribar al árbol será nombrada padrinos del carnaval del año próximo. Tal compromiso será sellado cuando la pareja firme el libro de actas de la comunidad, en un acto acompañado por los conjuntos de música y canto que empiezan ya a despedir el carnaval en Santiago de Chocorvos, y de brindis de licor entre todos presentes. Esta parte de la fiesta suele continuar hasta la madrugada siguiente.

Con la *yunza* se consideran concluidas las celebraciones del carnaval en la capital de Santiago de Chocorvos, lugar de concentración de todas las comparsas del distrito. El Miércoles de Ceniza, todas las comparsas de los anexos regresarán a sus centros poblados respectivos, a reproducir la fiesta en sus espacios particulares, tanto el pasacalles por el pueblo, con invitación de comida y bebida, como la noche de *yunza*.

Una de las costumbres que casi se ha olvidado es la «despedida» del miércoles en la ciudad capital. Según testimonio de los pobladores de mayor edad, la despedida del carnaval incluía una serie de actos jocosos en una danza cómica cuyos intérpretes se vestían con trajes del sexo opuesto, tanto varones como mujeres. Tras ello, se realizaba una misa que terminaba con un gesto del párroco, quien dibujaba una señal de la cruz con ceniza en la frente de cada feligrés, lo que indicaba el fin del carnaval

y el inicio de la Semana Santa. El carnaval era despedido verbalmente, y en un sentido figurado era «echado» con látigos y *warakas*. En la tarde de ese día, autoridades y miembros de las comparsas acudían a misa en la iglesia principal, con lo que iniciaban la Cuaresma y las actividades de la Semana Santa. En señal de sujeción, un párroco invitado para los rituales de Semana Santa dibujaba en la frente de cada asistente una cruz hecha con cenizas. También se hacía la limpieza del sencillo puente colonial de San Pedro, que era organizada de la misma manera que en las faenas del día lunes, incluyendo los respetos a una cruz local ubicada en una capilla en el camino entre el cerro Sangayaico y la ciudad de Santiago de Chocorvos; esta costumbre tampoco se practica actualmente.

### **Después del carnaval**

No terminan aquí las actividades de los *camachicoc*, puesto que se encargan igualmente del desarrollo y cumplimiento de los ritos de la Semana Santa. Central en esa semana es la representación del «desclavamiento» durante el Viernes Santo, representación del descenso del cuerpo de Cristo en la figura de la imagen religiosa<sup>8</sup>. Al terminar la misa del Santo Oficio por la muerte de Cristo, la imagen del crucificado, cubierta con una tela negra en señal de duelo, es descubierta. Las luces de la iglesia se han apagado, y quedan solamente unas cuatro velas para iluminar el lugar. Un grupo de mayordomos con traje blanco, haciendo de «santos varones», usan una escalera, sogas y un martillo para retirar la imagen del Cristo de la cruz y, en medio de los lamentos de los asistentes, esta es colocada en un sepulcro de cristal. La feligresía encenderá velas para acompañar el dolor de la Virgen por su hijo muerto, en la procesión del Santo Entierro, en medio de los cantos entonados por un cantor devoto. La procesión se realizará durante la noche, y la imagen del Cristo muerto y su madre dolorosa volverán a la iglesia en la madrugada. Luego de este acto de penitencia, todos regresan a sus hogares a esperar la resurrección, que será recibida con camaretazos y castillos.

La participación de los *camachicoc* es velar por que la costumbre y las ceremonias de Semana Santa lleguen a buen fin, cubriendo las labores que haya que hacer, incluso asumiendo las labores del «cargonte» correspondiente, de no haber o no presentarse al cumplimiento de su

---

8. Tomado de Ferrer (2003: 423).

cargo. Una vez que las actividades de Semana Santa han concluido, los *camachicoc* hacen una última reunión de despedida:

Anteriormente, en Santiago se celebraban también a partir del día Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes Santo, Sábado de Gloria hasta Domingo de Pascua. Así era antes. Pero, bueno, han ido cambiando, ya no hay cargotes para el día lunes ni para el martes, empiezan el miércoles. Y durante el transcurso de todo eso, tiene que estar el *camachicoc*. Es la persona que cuida, guarda el orden; ante los feligreses, es el que celebra, es el que va, por decir, los días miércoles, los *camachicoc* van y llevan su San José, sus florecitas, y van y adoran al santo que va a salir en procesión ese día. El viernes es igualito. No hay otra persona: el *camachicoc* tiene que cumplir hasta el día Miércoles Santo, ahí recién viene el cargote, acá también ha pasado su carguito de Semana Santa, ahí recién intervienen los mayordomos. Vienen y adornan a su santo. Pero, si no hay, el *camachicoc* sigue con esa función hasta el día Domingo de Pascua.

Ahí recién termina su función del *camachicoc*. Terminamos ahí, nos despedimos los cuatro *camachicoc*. Hacemos una reunión de camaradería el lunes, Quiñaq es el sitio donde se reúnen. Brindamos, y si es que hay que comer, el que quiere quedar mejor dirá: «Vamos a mi casa, he mandado a preparar unos alimentos, vamos a brindar, nos vamos a comer», siempre, pues, con su licorcito. Y nuestras amistades vienen cumpliendo esto en agradecimiento. Como se dice en el quechua de aquí, «*aqoriakicha*», o sea que ya nos separamos, acá terminamos y nos damos un abrazo, y ahí terminamos nuestra función todos. (Santos Gregorio Gutiérrez Contreras, 65 años)

## **MÚSICA, CANTO E INSTRUMENTOS**

La música es interpretada por las comparsas en su particular conformación, lo que da al carnaval chocorvino un sonido particular, siempre en un ritmo similar a un huaino acelerado, danzado a lo largo de los días de carnaval con un brioso zapateo. Esta música ha mantenido rasgos originales gracias a un flujo continuo de creatividad popular, promovido por la presentación de las comparsas en el pasacalles durante todos los días y en especial en el estadio San Felipe el día martes del carnaval, para el cual son compuestas tonadas originales por parte de cada comparsa que entra en competencia,

es decir, prácticamente la totalidad de ellas. Los músicos forman una banda conformada por intérpretes de queñas, un bombo, tantas esquelas (esquilones) como bailarines conforman la comparsa, y un conjunto de cinco o seis *waraqos*, aparte de los silbatos o pitos con los que el capitán de los bailarines y algunos de estos marcan el paso de baile.

Las canciones del carnaval chocorvino, interpretadas por la sección femenina de la comparsa, tratan de los temas usuales en el carnaval andino: el cortejo amoroso, la belleza de la mujer, la nostalgia por la lejanía de la familia y del hogar, la descripción del paisaje local. Aunque tradicionalmente se cantaban en quechua, hoy se cantan prácticamente en su totalidad en castellano, por el relativo retroceso del idioma nativo en una región dominada por la experiencia migratoria.

En la interpretación musical del carnaval chocorvino destaca, por su tamaño y actual protagonismo, el *waraqo*, instrumento aerófono de la familia de las trompas, conocido desde la antigüedad prehispánica en los Andes, emparentado con instrumentos similares en la región central y surandina, como el *llongor*, asociados originalmente a la labor ganadera (véase Arguedas 1953). El *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (INC, 1978: 262)<sup>9</sup> describe al *waraqo* como una trompeta larga, de tubo recto, hecha de caña, que se sopla por el extremo proximal y remata en un pabellón de calabaza. Actualmente, el *waraqo* es elaborado con piezas de latón soldado. En el distrito de Santiago de Chocorvos existen dos familias de *luthiers* dedicadas a su elaboración, que cubren la demanda local: los Peve, del anexo de Andaymarca, y los Huamán, del anexo de San Luis de Corerac.

Francisco Peve<sup>10</sup>, con quien se produjo un encuentro en nuestro viaje, declara que heredó tal habilidad de su padre, de quien aprendió a elaborar este instrumento por observación directa. El testimonio del señor Peve indica que por lo menos ya entonces el instrumento se elaboraba de metal, originalmente obtenido del reciclado de latas de alcohol o de calaminas: «Antes venía la lata de alcohol en caja, de cuarenta grados como se llama; entonces se sacaba el cuadrito, que es una lata completa. Pero ahora no hay

---

9. El *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* escribe este nombre de diversas maneras, a partir de las fuentes a las que ha recurrido, como *huarajo*, *huaraqo*, *huaracco*, *barajo*, *badajo* y *huirajo*. Aquí nos atenderemos a la forma fonética quechua establecida en 1975.

10. Francisco Peve Paredes Salas, 79 años, fabricante de *waraqos* del anexo de Andaymarca.

esa lata y se compra de Lima la hojalata planchada». Martillado y cortado en piezas rectangulares, se forman tubos o «empates» de unos 50 centímetros de longitud, uno de cuyos extremos es 3 centímetros más ancho, y sobre esta medida es elaborada la siguiente pieza. Por la longitud y delgadez del instrumento, posibles por el material base, la diferencia entre el extremo proximal y el distal es pequeña y apreciable solo en el instrumento armado, cuya longitud alcanza los 10 u 11 metros. El extremo proximal posee una boquilla circular, y remata en un pabellón cónico de latón, reminiscencia de su forma original hecha con una calabaza. Por último, la superficie metálica del *waraño* es policromada con pintura de esmalte para madera adquirida en el mercado, con motivos diversos, desde líneas paralelas y volutas hasta sencillos motivos florales. El *waraño* presenta dos variantes, una hecha con 10 piezas y otra con 11, de sonoridad y fuerza ligeramente distintas.

El *waraño* descrito en el *Mapa* ha sido un instrumento propio de la ceremonia de marcación de ganado; en Santiago de Chocorvos ha partido de tal origen para pasar a formar parte de las celebraciones del carnaval, en la celebración de la fertilidad que es propia de esta fiesta andina, y es aquí donde ha potenciado su presencia en la tradición chocorvina. Según los testimonios recogidos, se recuerda que en las antiguas comparsas aparecía un solo *waraño* como parte de los conjuntos; actualmente, con la proliferación de las comparsas, su número se ha elevado hasta conformar el cuerpo de *waraños* que forma parte de las comparsas de hoy, que consta de una trompa hecha con 10 piezas y otras cinco más largas, hechas con 11 piezas. La comparsa avanza bailando al son de la tonada interpretada por las quenás, con la apoyatura rítmica de un bombo y de las esquelas portadas por todo el conjunto. Cada cierto tiempo, el grupo se detiene, dejando a los *waraños* anunciar la presencia de la comparsa:

El número 10 [el *waraño* compuesto por 10 piezas] tiene un toque más fuerte, y los otros [compuestos por 11 piezas] son como si le contestaran; los cinco juntos le contestan al de 10. Esa es la función de los *waraños*. Eso es lo que tocan cada vez que termina una canción; después de zapatear, es como un toque de triunfo. (Santiago Licas Meneses, Santiago de Chocorvos)

La ejecución de un instrumento de tales proporciones requiere de fuerza y habilidad, y se aprovechan con ingenio las sonoridades de los *waraños* para ejecutar «la misma tonada, pero en diferente voz» (entrevista a Francisco Peve Paredes Salas). Al soplar en la boquilla insertada del

extremo proximal del instrumento, la posición de los labios ayuda a producir notas agudas o graves. La combinación de tales sonidos forma una serie de «toques» o tonadas, en realidad una serie de acordes rimados. El toque de anuncio, llamado significativamente *chaski*, se logra con los *waraqos* de mayor longitud, y se obtienen sonidos de ambos extremos de la gama —los más graves y los más agudos—, combinados. El otro toque, llamado *wayrungo*, en referencia al zumbido de un moscardón de las zonas altas, junta sonidos de similar frecuencia con una vibración intermitente.

Los ejecutantes o *waraqeros* se preocupan mucho por hacerse notar con su presentación y dan una cierta espectacularidad a su ejecución, tomando en cuenta que su longitud ofrece una serie limitada de posibilidades. La posición más frecuente de ejecución consiste en apoyar la bocina de los *waraqos* en el suelo, a la manera del cuerno suizo, pero también se recurre con frecuencia a ejecutarlo con el pabellón hacia arriba, en pose casi vertical, un poco a la manera de la trompa cajamarquina, lo que requiere de un buen equilibrio, dada la longitud del instrumento. Otra forma de ejecución es colocando la sección anterior del instrumento sobre los hombros de uno o dos bailarines, parados o arrodillados. Dado que el *waraqo* es decorado con pinturas acrílicas de brillantes colores, con diseños de franjas, cenefas o flores, hechas a mano, actualmente las comparsas piden que su serie de *waraqos* tenga un mismo diseño pintado, si es posible con el nombre del conjunto, en otra muestra del carácter corporizado que ha adquirido la comparsa actual. Lo peculiar de su presencia le ha dado gran popularidad en esta versión local del carnaval, y actualmente se presentan conjuntos de estos instrumentos como parte importante de los concursos de comparsas, siendo interpretados al final de cada presentación.

Aunque los *waraqos* son los instrumentos musicales más notorios del carnaval en Santiago de Chocorvos, en realidad son las quenás las que conforman la parte más importante, puesto que con ellas se interpretan las tonadas de carnaval compuestas por cada comparsa, y a cuyo ritmo avanzan estas por los espacios públicos de la capital. Son flautas simples sin canal de insuflación, de siete orificios —seis al frente y uno atrás— con un tamaño estándar de 30 centímetros, que aún siguen haciéndose de caña, reforzadas con alambres a manera de anillos a lo largo del instrumento, para evitar que la caña presente quebraduras por el uso<sup>11</sup>. El conjunto de

---

11. «Esa es una sola pieza, entonces se refuerza porque cuando está tocando, se revienta acá, se raja, se parte así; entonces se refuerza así con alambritos para que no reviente,



Ejecución de *waraqsos*.

quenas consta también de cinco o seis ejecutantes del mismo instrumento, que tocan al unísono la misma tonada cantada por las integrantes de la comparsa, produciendo un denso sonido monofónico.

La sección rítmica consta de dos instrumentos de percusión. Uno es el bombo, un membranófono de regular tamaño, antiguamente de marco de madera y piel de animal, que ha ido siendo sustituido por un tambor de batería adquirido comercialmente; este tambor sin tono marca un ritmo único con redoble en determinados momentos del compás. El otro es la esquela, idiófono derivado del esquilón, a manera de pequeña campana de bronce que los bailarines amarran al cinturón, para sacudirla rítmicamente

---

entonces no revienta». Entrevista a Francisco Peve Paredes Salas.



Concurso de comparsas en el estadio San Felipe.

con el paso de baile, lo que proporciona una apoyatura rítmica de fuerte sonoridad en el desenvolvimiento de la comparsa. Aunque se habla de una esquila macho de mayor tamaño y una esquila hembra de tamaño menor, se ha observado que existen hasta cinco tamaños distintos de este instrumento. El uso de la esquila se atribuye a la antigua costumbre ganadera de tener un auxiliar para orientarse en paisajes neblinosos, suponiendo con ello que la comparsa sería, en su paso y organización, una formación similar al rebaño, lo que podría apoyar la hipótesis de que el carnaval chocorvino revistió inicialmente un carácter más pastoril, al que también apunta el uso del *waraqo*:

Nos cuentan que en épocas anteriores con la esquila, había pastores en la loma, y como era tiempo de lluvia, la neblina opacaba la visión, y siempre les ponía a sus animales la esquelita. [...] Los dueños de los ganados, de los rebaños, soltaban a sus animales a pastar, y cuando había neblina, no podía ubicarlos. ¿Cómo los ubicaban? Cuando caminaban y sonaban su esquila, hacia ese lado iban. Concuerda con las comparsas: la comparsa es como un rebaño. Caminan en fila, con su esquila, bajo la lluvia, se identifican con eso. (Santiago Licas Meneses, Santiago de Chocorvos)



## **TRADICIÓN MODERNIZADA, PATRIMONIO CULTURAL**

El Carnaval de Santiago de Chocorvos es un caso particular de una fiesta que ha potenciado su importancia para la población detentadora de esa tradición, a pesar de una serie de circunstancias que normalmente serían adversas a su reproducción, y que se patentizan en una serie de cambios que se han señalado, como la desaparición del sistema de cargos que originalmente sostenía esta tradición, y el hecho de que algunos aspectos usualmente asociados al carnaval, como la vestimenta tradicional de fiesta, se han visto desplazados en la actual formación de comparsas. En cambio, conserva algunos rasgos originales básicos en su aspecto ritual, como el *paucucaray*, en el cual se mantiene una rigurosa disciplina, reminiscencia de la antigua organización de los *varayoc*, en las faenas de limpieza y renovación de la infraestructura local, que incluye antiguos sistemas de drenaje y regadío que garantizan la supervivencia de la población detentadora; y en la particular expresión musical reproducida en las comparsas. Esta versión del carnaval es, aparte de una celebración de la fertilidad y de la reproducción de la vida —propia de todo carnaval andino—, un medio en el que se reproduce, aunque sea de manera ritual, la antigua organización local, que si bien ha pasado por el abandono de una parte del sistema de cargos original, ha potenciado en cambio la célula básica de la organización del carnaval: la agrupación conocida como comparsa, y, dentro de ella, el uso de instrumentos particulares como la «esquela» y, sobre todo, el *waraño*, cuando la tendencia general ha sido la desaparición de este tipo de instrumentos musicales. La tradición se ha mantenido, aunque transformada y adaptada a una nueva realidad, sin que se hayan perdido por ello sus rasgos básicos, y de este modo mantienen un vínculo con el pasado prehispánico de la región, de cuya antigua población se consideran descendientes.

Condición para tal revivalismo ha sido la experiencia migratoria, de la que al parecer ha participado no solo la mayoría sino prácticamente la totalidad de la población del distrito. La vinculación histórica de la población del sur de Huancavelica con la región Ica, existente antes de la conquista inca, pero establecida plenamente a partir de esta, la convirtió en la vía por la cual la población migrante pudo instalarse en las ciudades de Ica y en la Gran Lima, sin perder de vista su origen y buscando reproducirlo en sus nuevos espacios, lo que ha sido la dinámica general de los pueblos andinos que desde la segunda mitad del siglo XX han ocupado las ciudades,

generando un movimiento cultural que ha difundido, transformado y en ocasiones revitalizado las expresiones festivas, musicales y artesanales de los pueblos de origen. La comparsa como formación ha sido el principal vehículo de participación de la población residente en el carnaval local, bajo una lógica de competencia que las autoridades locales han compensado con el principio más básico de participación. En ello es de máxima importancia la presencia de la población joven, desde adolescentes a jóvenes en edad de casarse, quienes también tienen en esta celebración una forma de conocerse y de establecer vínculos sociales y afectivos. Falta que esta potenciación de la fiesta alcance al Gobierno local, en la medida en que los *camachicoc*, en cuanto responsables del desarrollo de la fiesta, dependen de la organización local que representa a los poderes del Estado, en lugar de una organización tradicional que se ha visto reducida.

Los residentes en Ica han logrado colocar a Santiago de Chocorvos en el calendario festivo de varias localidades y distritos en donde son residentes, protagonizada por comparsas compuestas por bailarines, cantoras y músicos, premunidos de *waraqos*, quenás, bombo y esquelas, en sitios muy lejanos de sus localidades de origen, labor que se busca que redunde en beneficio del lugar de origen, actualmente muy postergado. En este sentido, la declaración del Carnaval de Santiago de Chocorvos como Patrimonio Cultural de la Nación no es solo un reconocimiento brindado por el Estado a una manifestación cultural que ha mantenido y potenciado su importancia en la tradición local, sino el colofón que corona los esfuerzos de los pobladores del distrito de Santiago de Chocorvos por crear un espacio para sus tradiciones y una solución a los problemas endémicos de su región de origen. Dos residentes chocorvinos en Lima resumen bien estos anhelos:

Más que nada, estamos imbuidos en la difusión de la costumbre de nuestro pueblo, tanto en Ica como en Lima. En este caso, mi persona es en Lima; hacemos una fiesta patronal en la Catedral de Lima, o en Santo Domingo, y hacemos un pasacalles por la plaza de Armas, incluso, con la banda, la costumbre de nuestro pueblo. Y ahora tenemos en Jicamarca un complejo de 5.000 metros cuadrados, donde ahí difundimos nuestro carnaval; incluso tenemos un letrero que dice: «*Carnaval Chocorvino - Patrimonio Cultural de la Nación*». Y eso a mí me emociona, y ya mucho los vecinos también conocen las costumbres, los colegios también están difundiendo ahora. En verdad engrandece a nuestro pueblo en sus costumbres, que uno más se agrega, que el Perú tan riquísimo en

su cultura, en su *multicultura*, oiga, maravilloso. (Marando Benito Tineo Gutiérrez, 66 años, coordinador de comparsa)<sup>12</sup>

Ahora, como chocorvinos, tenemos este gran espíritu de aglomerar, de [hacer] participar a todos los visitantes que, como Chocorvos, se ha considerado patrimonio de la cultura nacional. ¿Para qué? Santiago de Chocorvos debe seguir prosperando más; quiero que Santiago de Chocorvos crezca cada vez más y más. (Wilder Sayritupac Arauco, barrio de Lucmayoc)

Por sus rasgos originales, de antiguo origen pero adaptados a una nueva realidad, y como signo de identidad, el Carnaval de Santiago de Chocorvos se ha convertido no solo en uno de los vehículos más importantes de la identidad local, sino en uno de los vertebradores de una sociedad local que, a través de esta celebración, ha ampliado sus redes a todos los lugares donde radican actualmente sus descendientes. Es también uno de los medios por los cuales la expresión musical y dancística se sigue reproduciendo anualmente y continúa enriqueciendo sus repertorios, manteniendo sus vínculos con un paisaje y una historia que se resisten a ser olvidados.

---

12. El subrayado es nuestro.



# T'IKAPALLANA. CARNAVAL DE TAMBOBAMBA\*

---

*Pedro Roel Mendizábal*

\* Artículo publicado en: Roel, P., & Martínez, M. (2016). *T'ikapallana. Carnaval de Tambobamba*. Lima: Ministerio de Cultura.

## DE LOS QUICHUAS Y SUS DESCENDIENTES

Al sudeste de la ciudad de Abancay, capital del departamento de Apurímac, se encuentra el distrito de Tambobamba<sup>1</sup>, capital de la provincia de Cotabambas, localizada en uno de los muchos valles interandinos conformados por el río Apurímac y sus afluentes. Su paisaje, compuesto por valles al fondo de profundos abismos labrados por los ríos, que le mereció ser descrito por Antonio Raimondi como «un papel arrugado en donde el tiempo se detuvo hace siglos», es escenario de pisos ecológicos en los que coexiste una rica variedad de flora y fauna. Aunque es uno de los departamentos con mayor crecimiento poblacional debido a una notoria tasa de fertilidad, esta se encuentra muy desigualmente repartida, entre las provincias occidentales de Chincheros, Andahuaylas y Abancay, de crecimiento sostenido, y las provincias del sur y oriente, que han conocido incluso un decrecimiento poblacional<sup>2</sup>. Es también el departamento más pobre del Perú, con una población mayoritariamente rural, con el ingreso

- 
1. Nombre que deriva de los vocablos quechuas *tampu*, «postín», y *pampa*, «llano». Los tambos o postines fueron construidos por los incas con la función de servir como albergue, descanso y aprovisionamiento a las poblaciones que transitaban por el Qhapaq Ñan o Camino Inca en el cumplimiento de las mitas, y para el funcionariado que iba en comisiones encargadas por el poder estatal: chasquis, guerreros, administradores, visitadores, etc. (Espinoza 1990: 396).
  2. Como muestra, el crecimiento poblacional entre los registros de 1981 y 1993 revela un fuerte contraste entre Abancay, que en ese tiempo creció un 53%, y Cotabambas y Grau, cuyas tendencias fueron en este mismo tiempo del 5 y el 1% respectivamente; mientras que en las provincias de Antabamba y Aymaraes, las tasas han llegado a ser negativas, del -15% y el -18%, respectivamente (CVR 2003: t. IV, 300). Actualmente este contraste se mantiene, entre la alta densidad poblacional de Chincheros (46,21%), Andahuaylas (40,71%) y Abancay (30,60%), y las de Grau (12,45%), Aymaraes (7,73%) y Antabamba (4,16%). Cotabambas, con una tasa del 19,63%, conforma una medida promedio (Delgado Ortiz 2011: 15; a partir de los resultados de los censos de 1993 y 2007).

per cápita más bajo del país, lo que resulta en una alta mortalidad debido a la subalimentación y a la carencia de servicios. Como es una ecuación tristemente común en el país, tales índices se corresponden a la vez con uno de los índices más altos de población hablante de un idioma nativo —el quechua, que adoptó su nombre precisamente de uno de los pueblos que se desarrollaron en Cotabambas—. La población mantiene una economía de minifundios en el interior de las comunidades campesinas, lo que la obliga a depender casi totalmente del riego por secano para productos de panllevar. La ganadería es una de las actividades más importantes de la región —y Apurímac es uno de los departamentos con mayor producción ganadera—, pero se trata de una ganadería extensiva, con escaso o nulo desarrollo tecnológico y ganado de baja calidad genética. La masiva migración a las ciudades en los últimos 30 años, debido a la pobreza y al proceso de violencia de las décadas de 1980-1990, más el auge de la minería, están provocando un cambio sustantivo en la proporción entre población rural y urbana. Entre 1981 y 1993, la ciudad de Abancay creció en 27.134 habitantes, es decir, un 87% (CVR 2003: t. IV, 248), con una tasa de crecimiento del 7,4% anual, tendencia que decreció con el fin de la violencia en la región. La tasa de crecimiento, que tuvo a nivel departamental un aumento brusco en este periodo —subió del 4,6% en el censo de 1981 al 15,4% en el de 1993—, bajó en las dos últimas décadas al 5,5%, según el censo del año 2007, a pesar de la atención que la región ha recibido de diversas instituciones y del Estado mismo a lo largo de diversas campañas de reinserción que sucedieron al tiempo de violencia.

Este territorio fue escenario, durante el periodo prehispánico, del paso y desarrollo de diversos pueblos y culturas, que ocuparon este espacio de profundas quebradas labradas por el río Apurímac y sus tributarios. Las fuentes históricas refieren que el actual territorio de la provincia de Cotabambas habría sido ocupado por poblaciones venidas desde la región del Collao que colonizaron los ricos valles de esta región. Estas migraciones, según los arqueólogos Moseley, Kolata y Shimada, se debieron a una glaciación que desencadenó cambios climáticos, que produjo una de las sequías más duras de las que se tenga referencia, entre los años 750 y 950, en la región surandina (Montes Ataucuri 2008: 14). Los vestigios arqueológicos de la actual provincia de Cotabambas muestran evidencia de ocupaciones de origen altiplánico, inicialmente de influencia estilística de Tiahuanaco, que corresponden a la expansión wari (550-1000). Dichos vestigios son construcciones de piedra que tienen en común el término



*marka*<sup>3</sup>, que se encuentra en los sitios de Apu Marka, Marka Raqay, Puma Marka, Surphu Marka (Tambobamba); Orqo Markansaya, Patiq Marka, China Markansaya (Haquira); Ankas Marka, Orqoy Marka (Cotabambas); Pachay Marka (Coyllurqui), Marka Phuchunku (Challhuahuacho) y Wamán Marka (Mara). Se ha especulado que esta influencia altiplánica ha quedado en toponimias de origen posiblemente puquina, alteradas por el predominio quechua. Este sería el caso del término *yanahuara*<sup>4</sup>.

La presencia aimara, en su recorrido de la sierra central hacia el sudoeste, sucedió a esta ocupación altiplánica. Esta presencia se manifestaría también en las toponimias y en algunas danzas practicadas en el distrito de Haquira, provincia de Cotabambas, como el qamile y la mamala, que son acompañadas con cantos que utilizan palabras en aimara (Montes Ataucuri 2008: 15). La ocupación quechua<sup>5</sup>, que la sucedió, siguió un itinerario similar. Luego de desarrollarse y prosperar en los territorios de las actuales provincias de Andahuaylas, Abancay, Aymaraes, Chumbivilcas y Cotabambas, los quechuas fueron expulsados hacia el sur, a la cabecera de los ríos Abancay y Apurímac, por los pueblos guerreros chankas, que se extendieron desde los alrededores de Huamanga y Huanta hasta la orilla de la margen izquierda del gran río Apurímac. Siguiendo a Cieza de León:

[...] en este tiempo eran señores de la provincia que llamaban Andaguaylas los quichuas y que de junto a un lago que había por nombre Choclococha salieron cantidad de gente con sus capitanes llamados Guaraca y Basco, los cuales vinieron conquistando por donde venían, hasta que llegaron a la provincia dicha; y como los moradores de ella supieron su venida, se pusieron a punto de guerra animándose los unos a los otros, diciendo que sería justo dar la muerte a los que habían venido contra ellos, y así, saliendo por una parte que va a salir hacia los Aymaraes, los chancas con sus capitanes venían acercándose a ellos, de manera que se juntaron y tuvieron algunas pláticas los unos con los otros, y sin quedar avenidos, se dio la batalla entre ellos que, cierto, según la fama pregona, fue reñida

---

3. Tanto en quechua como en aimara, *marka* es el término para los sitios poblados, tanto en el sentido de «pueblo» como en el de «ciudad».

4. La lengua puquina, desaparecida durante el periodo colonial, es uno de los grandes enigmas de los estudios lingüísticos en el Perú. Se sabe que se llegó a elaborar un léxico en el siglo XVII, pero no quedan rastros de esta labor. Diversos estudiosos dan a esta lengua antigua gran importancia en el significado de toponimias de la región sur y centro-sur. En una entrevista, Rodolfo Cerrón Palomino sugiere que el término *yanahuara* sería de origen puquina y significaría «río negro» (<https://www.youtube.com/watch?v=WuQWyh39iSc>).

5. El nombre «quechua» como el gentilicio de esta etnia, antes que como grupo lingüístico, está registrado por cronistas como Garcilaso de la Vega y Cieza de León, y por historiadores como Clements Markham.

y la victoria estuvo dudosa; mas al fin los quichuas fueron vencidos y tratados cruelmente, matando a todos los que podían a las manos haber, sin perdonar a los niños tiernos ni a los inútiles viejos, tomando sus mujeres por mancebas. Y hechos otros daños, se hicieron señores de aquella provincia y la poseyeron como hoy día la mandan sus descendientes [...]. (2005: 382)

Emigrados a Cotabambas, los quechuas se establecieron como una confederación compuesta por seis cacicazgos. Según Markham, estos eran los siguientes: Yanahuara y Chumbivilcas, que ocupaban la orilla izquierda del río Apurímac, este último distribuido por la parte alta del valle; Cotaneras, ubicado en las quebradas hondas, más al oeste; Cotapampas, en las montañas escarpadas al oeste de Cotaneras; Aymaraes, en la parte alta de Pachachaca; y Umasuyus, de poblaciones pastoriles, en la zona de pastos hacia el río Pampas.

Las crónicas refieren también que los quechuas mantenían con los incas del Cusco una relación amistosa por su afinidad cultural<sup>6</sup> desde mucho antes de la invasión chanka al valle de Andahuaylas, sitio original de la ocupación quechua. Esta afinidad fue consolidada con la alianza, al parecer a iniciativa propia, durante el Gobierno del Inca Cápac Yupanqui, para enfrentar la incursión chanka, que se daría tarde o temprano y entraría en contienda con la expansión cusqueña<sup>7</sup>.

---

6. Cieza de León, Cobo y Garcilaso refieren que esta afinidad se basaba en el idioma común, denominado justamente quechua «o lengua del Inca» en el vocabulario de Diego González Holguín (1608).

7. Pedro Cieza de León (2005: 377) refiere que los quechuas habrían enviado hacia el Cusco emisarios o embajadores con presentes para el Inca solicitando una alianza estratégica, propuesta que fue bien recibida por el Señor del Cusco:

Y en aquellos tiempos [los] que tenían su señorío a la parte del Poniente de la ciudad del Cuzco y se extendía hasta adonde ahora es Andaguaylas, como lo oyesen, enviaron a Capa Inga Yupangue sus embajadores con grandes dones y presentes, enviándole a rogar los quisiese tener por amigos y confederados suyos; a lo cual respondió el Inga muy bien, dándoles ricas piezas de oro y de plata que diesen a los que los enviaban.

El cronista Garcilaso de la Vega (1985[1604]: vol. I, 144) relata que el Inca habría enviado a su hermano Auqui Titu con un ejército hacia los territorios de los Cotapampas y Cotaneras, quienes fueron recibidos por estos señoríos con júbilo y algarabía, conscientes de que la alianza con los incas les permitiría repeler la agresión chanka que venía desde el norte apoderándose de sus tierras y confinándolos hacia el sur, hacia las orillas del río Apurímac:

El inca general y sus maeses de campo entraron en una provincia llamada Cotapampa; hallaron al señor de ella acompañado de un pariente suyo, señor de otra provincia que se dice Cotanera, ambas de la nación llamada quechua. Los caciques sabiendo que el inca enviava ejército a sus tierras, se habían juntado para recibirle muy de su grado por Rey y señor, porque había muchos días que lo deseaban, y assi salieron acompañados de mucha gente con bailes y cantares y recibieron al Inca Auqui Titu [...] con muestras de mucho contento y alegría [...]

En contraposición a esta versión, los historiadores María Rostworowski y John Rowe apoyan las versiones de los cronistas Bernabé Cobo, Sarmiento de Gamboa y Cieza de León sobre la anexión voluntaria de los quechuas al Tawantinsuyu, como hecho anterior a la invasión chanka. Según Rostworowski, los chankas no se atrevieron a apoderarse de Andahuaylas durante el mando del Inca Cápac Yupanqui, sino hasta después de la muerte de este soberano, coyuntura que fue aprovechada para ocupar dicho territorio.

Luego de atacar a los quechuas en incursiones sucesivas, hacia 1438 los chankas habrían decidido realizar la ofensiva contra los incas arrasando las defensas para sitiar la ciudad del Cusco. Según Garcilaso, los aliados cotapampas, cotaneras y aymaraes, al percatarse de este avance, acudieron en ayuda de los cusqueños sin esperar el llamado de estos. El joven Inca Yupanqui, liderando la respuesta de los cusqueños, enfrentó a los invasores con renovadas fuerzas en el llano que sería conocido desde entonces como Yahuarpampa, «llano de sangre», actualmente en la provincia de Anta (Garcilaso 1985: 252), desarticulando el poderío militar chanka. Esta victoria fue decisiva para el inicio de la formación del Tawantinsuyu: el vencedor Inca Yupanqui, conocido en adelante como Pachacútec, promovería una profunda transformación en el Estado inca, iniciando una indetenible expansión.

Incorporada definitivamente al Tawantinsuyu, la confederación quechua fue reorganizada en los cacicazgos Yanahuara y Cotaneras. Ambos fueron de mucha importancia para el Estado inca por su especialización en la explotación de yacimientos auríferos, ya conocidos mucho antes de la presencia incaica. Los cacicazgos Yanahuara, Cotaneras y Cotapampas estuvieron entre los más importantes de los especializados en la extracción de minerales en yacimientos de los que aún quedan vestigios en la provincia, como Qochasaywas, Q'omerqaqa y Azulqaqa, entre otros<sup>8</sup>. Más aún, algunas crónicas informan que los quechuas llegaron a formar parte de la élite

---

Véase también Cajigas (1973: 19).

8. De la riqueza de los quechuas y su fidelidad hacia los incas existen diversos testimonios, algunos tan notorios como la gran obra de Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*. En su relato «Los caciques suicidas», refiere que en la provincia de Cota-pampas (sic) el cacique de Yanahuara «tenía ya reunida inmensa cantidad de oro para contribuir al rescate de Atahualpa, cuando recibió la noticia de que los españoles habían dado muerte al soberano. El cacique mandó construir entonces una escalera de piedra, que le sirvió para transportar el tesoro a la empinada cueva de Pitic; luego hizo destruir la escala y se enterró vivo en aquella inaccesible altura».

inca. Al respecto, Guamán Poma presenta una breve relación de los «yngas auquicunas y comunes yngas» con derecho a horadarse las orejas para llevar una de las insignias de la aristocracia indígena: las orejeras. Entre los pueblos que recibían el nombre de inca y actuaban como funcionarios del Tawantinsuyu, menciona a los curacazgos Quichiua ynga (Quichua) y Yaha Uara ynga (Yanahuara) (Guamán Poma 1980: 310). De lo que los cronistas dan pocas menciones es del uso del idioma de los quechuas como lengua oficial del Tawantinsuyu. Dice Cieza al respecto:

Y algunos de los orejones del Cuzco afirman que la lengua general que se usó por todas las provincias, que fue la que usaban y hablaban estos quichoas, los cuales fueron tenidos por sus comarcas por muy valientes hasta que los chancas los destruyeron. (2005: 377-378)

Aparte de tal muestra de respeto, para los señoríos quechuas, su anexión al Tawantinsuyu implicó también la articulación de los antiguos caminos locales con el Qhapaq Ñan<sup>9</sup>, elemento importante del proyecto político integrador del Tawantinsuyu. En este vasto territorio, los incas construyeron grandes redes de caminos que llegaban al Cusco y otras regiones para el tránsito de personas y recursos; los más relevantes de esta región eran los metales preciosos. Edmundo Montes Ataucuri (2008) menciona que la red de caminos en esta zona comprendió dos rutas principales: la primera ruta parte del Cusco, pasa por los lugares de Qoyllur Urmana, Ñahuinlla y Wasi Q'asa, y llega a los yacimientos mineros mencionados. En su trayecto hacia Chinchaysuyu, esta ruta articula otros cinco ramales o caminos secundarios.

La segunda ruta también comunica Cusco con los yacimientos mineros de la región, atravesando los poblados de Accha y Ccapi, en Paruro; cruzando el puente Ccollpay del río Apurímac; y continúa por Apumarca, Taripay y Tambo Orqo (Pitic); Maran Pata (Mara); Moqo Q'asa, Kunka, Qoyoripampa, Waruma, Qollpapampa, Yanahuara y Huanacopampa (Challhuahuacho); y llega a Qochasaywas. El camino prosigue hacia el norte. Estos tramos que atraviesan la actual provincia de Cotabambas fueron parte de la ruta céntrica que el actual Proyecto Qhapaq Ñan denomina Camino Troncal de la Sierra, vía que cronistas como Sarmiento de Gamboa consideraban la ruta más directa de comunicación de los grandes centros administrativos

---

9. «Gran Camino» o «Camino Real», nombre dado a la red de caminos levantada y organizada por el Estado inca.



Pobladores dirigiéndose a celebración en T'ikapampa al amanecer.

de Quito, Cajamarca, Huánuco, Pumpu y Vilcashuamán con la ciudad del Cusco. En este tramo de tan importante ruta se establecieron tambos o postines para el descanso y aprovisionamiento: Tambobamba, origen de la ciudad del mismo nombre; Tampupata, en Yanahuara (Challhuahuacho); Ninatambo, en Taccati (Tambobamba); Tambomachay, en Chawille Wayq'o (Cotabambas); Tampu Urqo (Mara); y Tambo (Haquira).

Por otro lado, la alianza con los cusqueños arrastraría a la región a la lucha entre las fuerzas de Huáscar y de Atahualpa, en la que los quechuas se colocaron a favor del primero, sufriendo represiones de parte del bando triunfante, con destrucción de infraestructura y pérdida de vidas; pero esto no fue sino la antesala al proceso mucho más cruento que interrumpió

todo el proceso civilizatorio andino: la Conquista española. Llegados en 1532, los españoles aprovecharían las pugnas internas del Tawantinsuyu, produciendo la ruptura del orden establecido por los incas, para someter a una diezmada población nativa y establecer sobre ella un nuevo sistema, basado fundamentalmente en la extracción de recursos y la explotación de mano de obra nativa, redistribuida para tal fin. Así, los nativos fueron reorganizados en reducciones y sometidos al régimen de encomiendas<sup>10</sup>, creado por Francisco Pizarro.

Instauradas en 1534, las encomiendas establecieron un nuevo sistema de explotación que las sobreviviría, cuando en las primeras décadas del siglo XVIII fueron progresivamente sustituidas por las haciendas. En ellas se mantuvo el principio de que la población nativa debía tributar, en forma de trabajo, especies y dinero, al nuevo propietario de las tierras que habían sido su espacio ancestral, y a la estructura administrativa de la Corona, así como a la Iglesia. En Cotabambas, terminaron estableciéndose tres encomiendas: Yanahuara, a favor de Gómez Tordoya; Cotapampa, adjudicada a Pedro Luis de Cabrera; y Cotanera y Huamanpallpa, encomendadas al capitán Sebastián Garcilaso de la Vega Vargas, padre del cronista Inca Garcilaso de la Vega.

Las respuestas a esta campaña de destrucción de una sociedad y una cultura aparecieron a finales del siglo XVI en diversos puntos de la región andina. Una de ellas ocurrió en Tambobamba en 1596. Un movimiento revivalista del antiguo culto a las huacas surgió en las entonces comunidades de indios de Mara, Piti (Pitic) y Aquira (Haquira), todas en la encomienda Yanahuara, convocada por el curaca del mismo nombre, a quien se atribuían diversos poderes, como la posibilidad de alterar el clima (Montes Ataucuri 2008: 62). En este movimiento de incipiente resistencia cultural, se reavivaban los antiguos y prohibidos cultos en horas de la noche, en

---

10. Forma de propiedad terrateniente en la que se adjudicaba o «encomendaba» al propietario español un contingente indígena, de cientos a miles de hombres, habitantes originarios de los territorios concedidos, que debían pagar tributo y prestar servicios personales en calidad de siervos al propietario, llamado desde entonces «encomendero», a cambio de facilitar su cristianización. Por ley, el propietario tenía completa potestad sobre sus vidas y haberes, lo que permitió, en la práctica, una serie de abusos sin control, de lo cual da fe, por ejemplo, la segunda parte de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala. Este sistema, creado para las primeras generaciones de españoles, empezó a decaer lentamente luego de la rebelión de los encomenderos de 1550, que terminó con la rendición de los implicados y ejecución de sus líderes, y sus prerrogativas pasaron paulatinamente a las haciendas, que heredaron su misma estructura feudal y formas de justificación ideológica. Esta estructura fue adoptada por la Iglesia y el funcionariado colonial.

el cerro que hoy se conoce como Condorcuna. Este movimiento, aunque contemporáneo del Taki Onqoy, no estuvo vinculado a este. La respuesta fue, por supuesto, el recrudescimiento de la persecución a la religión nativa, una vez que la institución católica se reorganizó para una política sistemática de cristianización y aculturación de la población sometida. En 1609, fueron creados los obispados de Huamanga, Arequipa y Cusco, este último cedido al prelado jesuita Fernando Gonzales de Mendoza, quien creó 138 curatos divididos en 14 corregimientos a lo largo de la región: Cusco, Vilcabamba, Yucay, Andes, Quispicanchis, Tinta, Cabana y Cabanillas, Azángaro y Asillo, Carabaya, Chilques y Márquez, Chumbivilcas o Condesuyos del Cusco, Aymaraes, Abancay y Cotabambas.

Según la visita hecha por José María Blanco en 1613, el corregimiento de Cotabambas estaba organizado en dos doctrinas: la de clérigos y la de frailes agustinos. En la primera doctrina se encontraban los poblados de Pitic, Mara, Haquira y Santiago de Cocha, San Juan de Llachua y Santiago de Patahuasi, Chaccaro, Huayllate y Lichivilca, Palpacachi y Corpahuasi. En la segunda doctrina estuvieron los poblados de Chirirqui y Chuquibamba, Turpay y Mamara, Totorá y Oropesa, Curasco y Ayrihuanca, Pitohuanca, Coyllurqui, San Agustín de Cotabambas y San Juan de Totorá. Cotabambas era parte de la Diócesis del Cusco, que incluía también a Aymaraes y Chumbivilcas; el destino de su población tributaria era la mita minera de Huancavelica, cuya explotación ocasionó un daño considerable a la población nativa, con alto índice de mortalidad y perjuicios debidos a la contaminación con los vapores de mercurio (azogue) de la mina Santa Bárbara (Montes Ataucuri 2008: 64-65).

Según datos del año 1784, el Obispado de Cusco estaba integrado por 12 corregimientos: Abancay, Aymaraes, Calca y Lares, Cusco, Chilques y Márquez (Paruro), Chumbivilcas, Paucartambo, Quispicanchis, Tinta, Urubamba, Vilcabamba y Cotabambas. Luego de los levantamientos indígenas contra el orden español, los corregimientos fueron reemplazados por las intendencias y partidos. La nueva intendencia de Cusco estuvo organizada en 11 partidos: Cusco, Abancay, Paruro, Quispicanchis, Tinta (Canas y Canchis), Paucartambo, Chumbivilcas, Calca y Urubamba, Vilcabamba, Aymaraes y Cotabambas. El partido de Cotabambas, a su vez, comprendía 13 curatos: San Agustín de Cotabambas con San Juan y Colca, Tambobamba capital con Chaccaro, Palccaro, Mara con Apumarca, Pitic con Totorahuaylas, Ayrihuanca con Curasco, Llachua con Patahuasi, Haquira

con Cocha, Mamara con Turpay, Chuquibamba con Vilcabamba y parte de Curpahuasi, Huayllate con Palpacachi-Lichivilca y parte de Corpahuasi, Coyllurqui con Naguinlla y Pitumarca con Callapa en Aymaraes.

Concluido el proceso independentista, Simón Bolívar creó la provincia de Cotabambas, con su capital Cotabambas, el 21 de junio de 1825, como parte del departamento de Cusco. En 1834, se fundaron los primeros cuatro distritos de la provincia: Cotabambas, Chuquibambas, Cotanera y Yanahuara. En 1857, en un proceso de reorganización política, el Gobierno de Ramón Castilla instauró, como un nuevo sistema de administración pública, al Gobierno municipal; en la provincia de Cotabambas, se crearon siete municipalidades distritales: Huayllate, Mara, Mamara, Haquira, Chuquibambilla, Cotabambas y Tambobamba, esta última la capital de la provincia de Cotabambas.

Los antiguos distritos de Cotanera y Yanahuara, creados en la independencia, desaparecieron del mapa provincial y fueron sustituidos por los nuevos distritos mencionados. El desaparecido distrito de Yanahuara fue dividido en los distritos de Mara y Haquira. El 28 de abril de 1873, fue creado oficialmente el departamento de Apurímac, que se separa así del Cusco, con su capital Abancay, conformado por las provincias de Andahuaylas, Abancay, Aymaraes, Antabamba y Cotabambas.

Esta transformación política implicó también un cambio significativo en la composición social de toda la región andina. El derecho colonial reconocía no solo la existencia de las comunidades de indígenas, organizadas bajo el modelo de comunidad rural española, sino las propiedades que les permitían al menos mantener su reproducción básica; estos derechos fueron obliterados en la legislación republicana, y pasaron de este modo a su desaparición en el marco legal, máxime cuando los derechos ciudadanos serían reconocidos únicamente al sector letrado de la población, que en la práctica abarcaba a los sectores altos y medios, mayormente urbanos, del país. Desde finales del periodo colonial dominaba, en tanto, en toda la región surandina, un estrato social de origen mestizo, que heredó de sus precedentes hispanos el carácter de casta dominante. Denominados *mistis* por la población *runa* nativa, eran un conjunto de familias que habían logrado apropiarse y concentrar prácticamente la totalidad de los terrenos productivos de la región, lo que lograron mediante diversas argucias legales, favorecidas por las constituciones que se elaboraron en el periodo



republicano, por lo que eran conocidos igualmente como *llaqtatayta*, los dueños de la tierra, sometiendo como siervos de la gleba a la población nativa, propietaria original de estas tierras y recursos. Se conformaron así, en Tambobamba, las haciendas de Orcontaqui, Piscococalla, Oscollo, Pamputa, Ccochapata, Ollabamba, Soccohuata y Uchubamba, y los predios de Maccalla, Chicuni, Conccacca, Chacayo y Llactacunca, entre otros.

Estas familias competían con la élite del vecino distrito de Cotabambas por el poder regional, sobre todo en épocas de competencia electoral, por un lugar en el Senado y en la Cámara de Diputados, así como por el Gobierno municipal, lo que da idea del poder que este estrato tenía en todos los aspectos de la vida pública de la región. Esta competencia no solo cobró víctimas en ambos bandos, sino que, en 1917, le costaría la vida al abogado y diputado Miguel Grau Caveró, hijo del contralmirante Miguel Grau Seminario, quien visitaba Tambobamba para realizar proselitismo político con fines electorales. Por este hecho, el Gobierno central despojó a Cotabambas de la categoría de provincia, por ley n.º 4008 de 1919, y creó en su lugar la nueva provincia de Grau, cuyo nombre venía del célebre padre del fallecido, con la ciudad de Chuquibambilla como capital. Luego de 42 años de inexistencia en el escenario político del departamento de Apurímac, Cotabambas recuperó, por Ley n.º 13407 del 10 de marzo de 1960, la categoría de provincia, con su capital Tambobamba. Conformada por los distritos de Tambobamba, Cotabambas, Coyllurqui, Mara y Haqira, la renacida provincia perdió a cambio gran parte del territorio original que mantenía hasta 1919, y que quedó como parte de la provincia de Grau.

La presencia *misti* marcó no solamente las relaciones sociales en el interior de Apurímac como parte de la región central y surandina, sino, por supuesto, sus manifestaciones culturales, como veremos en la descripción del Carnaval de Tambobamba. Su presencia en la vida indígena era constante, no solamente en calidad de patronos de hacienda, sino presidiendo o teniendo presencia muy visible en las fiestas del calendario religioso católico. Esta presencia fue perdiendo importancia hacia la década de 1960, en cuyo término se dio inicio al proceso de Reforma Agraria en todo el país. La pérdida de las haciendas a manos de la población antiguamente sierva y ahora campesinos comuneros e independientes, afectó definitivamente su preeminencia en la vida política, y por ende su vigencia en el plano simbólico, pero no significó su total desaparición, toda vez que el poder

municipal ha sido generalmente ocupado por sectores de origen urbano, descendientes de la presencia *misti* en la región.

El fenómeno senderista alteró definitivamente el panorama social y cultural de Tambobamba. Empezó por la destrucción de la infraestructura local, y pasó al asesinato de toda forma de autoridad local, siguiendo su estrategia de destrucción del orden existente, y enfiló igualmente hacia los sobrevivientes del estrato *misti*, miembros de las antiguas familias que aún vivían en la región, en la creencia de que todavía eran los patrones de un poder feudal entonces ya inexistente. Otro blanco era el abigeato, que había crecido en la primera mitad de la década de 1980, favorecido por la corrupción política y judicial; estos actos contra los abigeos fueron clave para la presencia inicial de Sendero Luminoso (PCP-SL) en las comunidades de altura, lo que unido a las rencillas tradicionales por linderos y recursos entre las comunidades campesinas, causó una estela de destrucción y muerte que parecía imparable. Los años 1988 y 1989 marcan el momento más álgido de la violencia en el departamento, que cobró la vida de cientos de personas; 79 de estas víctimas provenían de la provincia de Cotabambas (CVR 2003: t. IV, 301). Se incluye en este número a los fallecidos en un ataque en diciembre de 1988 en Haquira, entre ellos el alcalde distrital y tres miembros de la ONG Cicda —dos franceses y un peruano—, que operaba en el distrito. El PCP-SL se dedicó en los meses siguientes al asesinato sistemático de tenientes gobernadores, dirigentes campesinos y abigeos en Cotabambas y Chumbivilcas, y un crudo enfrentamiento entre el ejército y el PCP-SL se dio en Tambobamba el 6 de mayo de 1989 (CVR 2003: t. IV, 264, 304).

El Ejército promovió entonces la organización masiva de rondas campesinas en todo el departamento, siguiendo el modelo creado en los pueblos de ceja de selva del río Apurímac en Ayacucho. Mal pertrechados y en un estado de alerta permanente, las rondas fueron importantes en la derrota de SL en la región, aunque a costa de numerosos actos arbitrarios. Todo este proceso de violencia provocó la huida de las familias *mistis* y un número no determinado de campesinos a las ciudades de Cusco y Abancay. Este hecho marcó la posterior historia de la provincia y en particular de las tradiciones culturales signadas por la presencia *misti*; las tradiciones indígenas rurales, si bien transformadas, han podido en cambio sobrevivir hasta nuestros días. El carnaval tambobambino es precisamente uno de los mejores ejemplos de la fuerza de estas tradiciones.

## EL CARNAVAL TAMBOBAMBINO<sup>11</sup>

El Carnaval de Tambobamba constituye hoy la más importante y esperada celebración del distrito que le da nombre. Una revisión de las tradiciones del departamento muestra que el carnaval es precisamente la fiesta más popular de esta región, con variantes que se han hecho famosas en la zona surandina. Por ejemplo, el carnaval abanquino resume muchas de las características del carnaval en el departamento, incluyendo los *tinkus* en forma de retos como el *seqollo* y el *paki*, una versión del cortamonte o *yunza*, y el baile de comparsas de diversas figuras de la tradición local, y mantiene una música que, según la estudiosa Mildred Merino de Zela, «es común a todos los grupos y clases sociales. Con ella bailan la señora mestiza y los campesinos indígenas, entre guitarras, quenás, tinyas y cascabeles» (Ioppe 1967: 92).

Pero, además, el carnaval apurimeño es un reflejo de la sociedad del momento. Esto llama a hacer una observación sobre las descripciones de los carnavales rurales en la región andina, pues estas se centran en una situación presente, buscando sus características básicas al margen de sus transformaciones históricas, las cuales no han sido por lo general registradas. Aunque en este mismo texto se ha apuntado lo que serían las características básicas del carnaval rural andino, se debe ser consciente de que esta descripción está tomando en cuenta la situación actual de una población, que corresponde a los últimos 40-45 años, libre del sistema de haciendas que dominaba anteriormente toda la región surandina. En el transcurso de la investigación, se han recogido testimonios muy completos sobre la versión antigua de esta fiesta, que permiten contrastarla con su forma actual. Aquella debía mucho a la presencia del sector social *misti* que antiguamente dominaba la sociedad regional, y que coincide en varios puntos con la escueta descripción dada por José María Arguedas en 1942. De este modo, presentaremos, junto a la descripción del carnaval que actualmente se celebra, referencias a la forma antigua en que el carnaval se festejaba, a partir de los testimonios de educadores locales interesados en la recuperación de la memoria y la revaloración de una tradición en constante transformación<sup>12</sup>.

- 
11. La descripción del carnaval que presentamos a continuación deriva de los resultados de la investigación realizada por la antropóloga Marleni Martínez Vivanco en las comunidades del distrito durante el periodo 2015.
  12. Agradecemos por su colaboración a los docentes Laura Ayerve Salas y Luz Friné Venero Ayerve; y a los señores Hernán Venero Abarca, Aquiles Abarca Peralta y



Tambobamba. Foto de mediados del siglo pasado. Pobladores en sus caballos entonan canciones y festejan.

### **Jueves de compadres y de comadres**

Los preparativos del carnaval en Tambobamba se inician tan pronto termina la temporada navideña. Las familias acondicionan sus casas para las visitas, acopian alimentos y objetos rituales que serán utilizados en las *t'inkas* u ofrendas, fabrican o adquieren instrumentos musicales y cuidan los caballos para la carrera. Las comparsas ya han escogido cómo lucirán sus indumentarias para participar en el carnaval, reuniéndose para los ensayos y visitando previamente T'ikapampa, escenario del día central de la fiesta. Como es costumbre en el sur andino, el Carnaval de Tambobamba tiene dos celebraciones previas en sendas semanas antes del domingo de carnaval; se trata de reuniones familiares y vecinales conocidas popularmente como «jueves de compadres», celebrada en honor a los varones; y «jueves de comadres», dedicada a las mujeres.

El compadrazgo es una de las instituciones más importantes y difundidas en las comunidades rurales andinas; es una forma de alianza por la cual una persona con la que se tiene una relación de afinidad, usualmente un paisano con el que no se está directamente emparentado,

---

Santiago Taipe Peralta, de Tambobamba.

se compromete a velar por el buen crecimiento y seguridad de un hijo de la familia desde la ceremonia de bautizo de este. El ahijado le deberá a su vez respeto como a un segundo padre. Como muestra de amistad, dos jueves antes de la semana del carnaval, los compadres se visitan mutuamente y son atendidos por las comadres, usualmente sus esposas, quienes tienen similar función. «El compadre es el que hizo bautizar a mi hijo o yo al suyo, y en el día de compadres yo lo visito o él me viene a visitar, trayendo papa sancochada o asado de costilla, dando las gracias por haber llegado a este nuevo año», relata Santiago Taipe Peralta, de Tambobamba. En las meriendas predomina la carne cocida, como el *t'impu*<sup>13</sup>, la *waqtakanka*<sup>14</sup> y, en otras comunidades del distrito, el cuy sancochado, que son compartidos en la casa del compadre con familiares y amistades. Estas comidas van acompañadas con chuño blanco o moraya, papa y maíz sancochado (mote) o quinua graneada. En estas ocasiones es imprescindible la chicha de jora con chuño, el *wiñapu* de trigo y el aguardiente; pero, en estos últimos tiempos, en la capital de provincia se ha generalizado el consumo de la cerveza. En el jueves de comadres, de la semana siguiente, la costumbre se repite, pero protagonizada por las mujeres, quienes se visitan entre sí y son atendidas por los compadres, y reciben de estos el mismo tratamiento que les fue dado la semana anterior.

En estas fiestas vecinales se realiza un particular juego de corte satírico: en el día de compadres, las mujeres elaboran un muñeco que representa a un compadre, con nombre incluido, con cargo de alguna autoridad local, y lo ocultan para que sea buscado por los homenajeados del día; de no ubicarlo, aparece al día siguiente en la plaza, colgado del cuello, y su muerte es lamentada jocosamente. El día de comadres se reproduce la costumbre, invirtiendo los roles de varones y mujeres. Aunque no queda muy claro el significado de esta acción, en la que una autoridad es sometida a una parodia de ejecución, se toma también como un augurio, y se recomienda a los presentes no tomar el juego demasiado en serio, porque podría resultar siendo de mal augurio:

Aquí, en el pueblo de Tambobamba, el día de compadres se elabora un muñeco. El día de compadres, se representa a los varones; personifica a una autoridad, sea el alcalde o el regidor. Luego le sigue el día de

---

13. *T'impu*: puchero, vianda tradicional típica compuesta de carne, papas, chuño, verduras y frutas, etc., todos sancochados en una sola olla; también se consume en la época de carnavales en la región del Cusco (Gobierno Regional del Cusco 2005: 191).

14. Asado de costilla o costillar.

comadres, se hace lo mismo que en compadres; el día de compadres, las mujeres elaboran un muñeco representando al compadre. Y el día de comadres, los varones elaboran una muñeca representando a la comadre; puede ser una regidora u otra autoridad. Para hacer el muñeco, a veces nos traen o conseguimos, por medio de alguna persona, la ropa en la tarde o en la noche, y los dueños la reconocen cuando [el muñeco] ya está colgado en la plaza.

A la plaza, cada barrio lleva el muñeco o la muñeca llorando, cantando muy tristemente al muerto o muerta; de repente esta parodia se hace real, al inicio o durante el transcurso (de la representación). Si por casualidad lo hacen con veracidad, dice que mueren más mujeres; y si las mujeres lloraron en el día de compadres, a veces durante el año mueren más varones. Incluso, si llueve en el día de compadres y comadres, el año no va ser bueno. (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba)

Esta costumbre ha variado poco desde su forma antigua, en la que también se hacían muñecos que representaban, en la semana de compadres, a una mujer, que era colgada con un cartel que indicaba que aquel era su castigo por haber protagonizado un incidente bochornoso, y a una hora indicada doblaban las campanas de la iglesia local para dar inicio a un cortejo fúnebre del personaje, a cargo de los compadres, hacia el cementerio. Las mujeres, de preferencia jóvenes, intentaban emboscar al cortejo para arrebatarle la figura y echarla al río Palccaru. El jueves siguiente, se repetía el mismo juego, invirtiendo igualmente los roles. Este accidentado cortejo fúnebre se realizaba con jocosidad, acompañado con juegos como mancharse mutuamente con *llampu* o polvo de maíz, o lanzarse cascarones de huevos de gallina llenos de agua coloreada, actos que siempre se han hecho de parte del que juega hacia personas del sexo opuesto.

Esta representación paródica de una ejecución de un muñeco por actos de inmoralidad y el posterior lamento de sus familiares había entrado en retirada, y el Gobierno municipal de Tambobamba está intentado rescatar esta tradición, organizando concursos tanto de la elaboración de muñecos como de la parodia del lamento y cortejo fúnebre, en una política consciente de reforzamiento de la identidad local.



Muñeca elaborada para un juego durante el día de las comadres.

### ***T'inka* y marcación de animales**

«Después de la visita de los compadres y comadres, los campos están reverdeciendo. Entonces nosotros tenemos que ver primero a nuestros animales» (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba). En numerosas áreas andinas, el tiempo de lluvias en el que se enmarca el carnaval es también el tiempo de la herranza —celebración a los animales, fiesta-faena de señalamiento y redistribución periódica del ganado en las estancias desperdigadas en diversos puntos de la geografía del distrito donde es cuidado el ganado de propiedad familiar—. En Tambobamba, la marcación se realiza en las semanas previas al carnaval, aunque se puede considerar parte del mismo ciclo festivo. Según el número de especies de ganado que se

posea —vacuno, ovino, camélidos y caballos—, se puede tener más de una fecha de reunión durante la semana en que se escoge hacer la marcación, y por lo general se escogen para ello los días martes y viernes.

Este es el momento de ofrendar a los dadores de la vida, quienes garantizan la protección y productividad al ganado: los *apus*, dioses de la geografía local. En esta región estos son los cerros Mama Inki, Marcaracay, Tamuso, Chawpi Urqu y T'ikapampa; este último es el espacio de la deidad más importante del panteón andino en esta región, Mamaporoto. La ceremonia de ofrenda es la *t'inka*, por la cual los dueños de los animales piden protección y buena suerte, y con ello aseguran el éxito de la reproducción y la abundancia.

Hoy día nosotros estamos realizando el pago ritual por mis ovejas a la Madre Tierra. Mis ovejas son de tres tipos: casta, monteobligo, mama. El día lunes de T'ikapampa, voy a realizar el pago ritual para mis vacas, llamas y caballos.

Nosotros realizamos este ritual para que la Madre Tierra nos cuide, para vivir bien y para estar bien. La Pachamama o Madre Tierra nos proporciona el alimento. Estoy haciendo este pago ritual para que aumenten mis llamas, vacas y ovejas, para que no nos falte el dinero. Por eso nosotros estamos realizando el pago ritual, para contar con dinero hasta el próximo año como hoy día. (Hugo Rojas Huachaca, Asacasi, sector Parqani)

La marcación se celebra en las estancias dispersas por la geografía del distrito; a ellas van las familias y los compadres en fechas previamente concertadas, sobre todo si se posee ganado numeroso y de más de una especie, en cuyo caso se requerirán más días para esta actividad; suelen escogerse en tal caso los días martes y viernes. El rito es realizado por un conocedor del acto litúrgico, llamado *sunquyuq*<sup>15</sup>. La ofrenda entregada en la *t'inka* contiene hojas de coca *k'intu*<sup>16</sup>; flores, como claveles de colores rojo y blanco; incienso; conchas de mar; chicha en *keros*; frutos amarillos, como membrillos y manzanas; y mazorcas de maíz. En la ceremonia se encienden inciensos para que limpien la estancia de posibles peligros;

---

15. «De (buen) corazón»; persona reputada por sus conocimientos rituales y por sus buenos sentimientos y disposición a los demás.

16. *K'intu* son las hojas escogidas de coca, sin magulladuras y de forma más redonda, muy apreciadas en los rituales, que se ofrendan agrupadas en tres hojas a los dioses tutelares en una *t'inka*, en un deseo formulado a un *paqo* (sacerdote andino) o a un *layqa* (brujo) y en los ritos de curación.



el humo del sahumero también debe impregnarse en los lugares donde pastan los animales, para asegurar su protección.

Los juegos que acompañan la marcación del ganado son de ingenio y habilidad. El *samaq* consiste en una serie de preguntas capciosas o complejas sobre el cuidado a los animales, hechas por el *sunquyuq* al propietario o cuidador del ganado, quien debe saber responder a este reto. En el caso de que la respuesta sea incorrecta o no fuera contestada, se sanciona al concursante con una «multa», que puede ser el corte de un mechón de su cabello, la retención de alguna prenda de vestir que esté usando o beber chicha en *keros* de gran capacidad. Al finalizar este reto, las prendas son devueltas y se realiza otro juego, en el cual se invita a los presentes a sacar con la lengua unas hojas de coca que han sido puestas en el fondo de un vaso de chicha. Tras estos juegos, se inicia la marcación.

La marcación consiste en realizar pequeños cortes en las orejas del ganado, según un patrón particular por cada familia o estancia, para evitar su extravío o robo; y la colocación de *tikllas*, cintas bicolores, en una combinación que identifica igualmente al propietario. Con la sangre del corte de orejas se pintan el lomo del animal y los rostros de las personas presentes en la marcación, en señal de buen augurio.

Nosotros hacemos esta *t'inka* con nuestra Madre Tierra [Pachamama], con este mundo [*kay pacha*] y el mundo de arriba [*hanan pacha*] para pedir todos en conjunto. Por eso nosotros estamos bien.

Nosotros empezamos pidiendo; luego de pedir al mundo de arriba, a ver ¿de dónde va venir a este corral, de dónde va venir la oveja? Por eso nosotros las traemos acá y las pintamos con sangre, haciendo las respectivas preguntas, diciéndonos «mi oveja te la doy a ti, tú vas a pastear mis ovejas». Con la sangre del corte de oreja, nosotros nos pintamos. (Fidel Limay Puma, Asacasi sector Pillco)

Tras contar los ejemplares para la marcación, los dueños realizan el *suñay*, acto de obsequiar ganado, por lo general ejemplares jóvenes, entre los presentes, dando preferencia a los hijos y ahijados de los propietarios. De faltar ejemplares, se hace la promesa de separar para ellos ejemplares que aún no han nacido.



Ceremonia de marcación de ganado.

La marcación de vacunos y caballos es el clásico señalamiento en el anca del animal, usualmente con las iniciales de la familia o del propietario principal en cuanto cabeza de familia. Se inicia con los mejores ejemplares machos; el primero en ser marcado es atado de patas y echado, y se realiza una *t'inka*, colocando hojas de coca sobre la señal recién impresa, y se pasa al ritual, tomando chicha los presentes. Se trae entonces una hembra para echarla junto al animal que aún se encuentra atado en el suelo, con lo que se simula un emparejamiento; y se realiza nuevamente una *t'inka*, para asegurar esta vez la reproducción del ganado. Toda esta ceremonia inicial puede durar hasta tres horas. Una vez realizada, se procede a la marcación del resto del ganado, con el fondo musical de los cantos de marcación, entonados por las mujeres, quienes además baten pequeñas *tinyas*<sup>17</sup> como apoyatura rítmica, con el acompañamiento de flautas ejecutadas por varones con el ánimo marcado por la chicha de jora, y con saludos de felicitación a los dueños del ganado, en los que se les expresan deseos de prosperidad. Luego, el jefe de familia cuenta las *q'ajchas*, pedazos de colas de vaca, para leer en ellas un augurio sobre el crecimiento de ganado para

17. Instrumento musical de percusión, membranófono de unos 30 centímetros de diámetro, fabricado artesanalmente de madera y cubierto con piel de gato, ovino o membrana extraída del estómago del vacuno.

el presente año: si el número de las *q'ajchas* contadas es impar, significa que será un buen año para su reproducción.

Al término de la marcación, los dueños de los animales agasajan al cuidador de sus rebaños dedicándole esta parte de la fiesta, con bebidas, bailes y un regalo oculto que le es entregado en una manta amarrada. Este suele ser un atado que contiene frutas, como tunas, duraznos, manzanas y membrillos; y otros productos, como panes, golosinas —galletas y dulces— y gaseosas. Los animales ya marcados son sacados del corral, mientras los presentes bailan entonando diversas canciones de marcación, algunas muy populares, como el «*Wakay waka*», en tanto que el cuidador del rebaño lleva a pastar al ganado y empieza a consumir el obsequio que lleva cargado en la espalda, que deberá terminar antes de retornar a la estancia. Mientras tanto, dueños e invitados seguirán celebrando hasta altas horas de la noche o hasta el despuntar el siguiente día.

#### **HATUN PUQLLAY: REUNIÓN EN T'IKAPAMPA-POROTOPAMPA**

##### **Domingo: concurso de comparsas**

Oficialmente, el carnaval empieza un día domingo establecido en el calendario por la Iglesia católica. Es aquí que se hace notar un factor que puede considerarse generalizado, aunque no ha recibido aún la merecida atención: es lo que Vásquez (1988) llama «la captación de lo popular», acción de instituciones formales —la municipalidad de Tambobamba, en este caso— que pugnan porque las actividades organizadas por las poblaciones rurales sean encauzadas en los eventos dispuestos por aquellos en los espacios públicos. En esto cumplen un papel importante los estratos dominantes que han marcado la dinámica social de la región, que tradicionalmente han ocupado el Gobierno municipal local. Antiguamente, la municipalidad organizaba la entrada del Ño Carnavalón, personaje del carnaval urbano, encabezando una comitiva formada por bufones, *waylakas* —parodia de la mujer local a cargo de varones vestidos de modo estafalario— y conjuntos musicales diversos, lo que marcaba el inicio oficial del carnaval. Posteriormente, el evento fue simplificado: una autoridad local designada para la ocasión, el alcalde u otra de alto rango, recorría la ciudad para anunciar por las calles el inicio del carnaval, acompañado de una comitiva de autoridades locales menores y algunas



Concurso de música y danzas de barrios de Tambobamba, realizado un día antes de la ceremonia en T'ikapampa.

comparsas, en las que destacaban los *waylakas* —evento que en esta última visita no ha sido realizado.

Actualmente, la municipalidad convoca para este domingo a un concurso distrital de comparsas de baile, especializadas en la *qashwa* como género musical y dancístico del carnaval de Tambobamba. Este evento se lleva a cabo actualmente en la losa deportiva de un centro educativo local, a fin de fomentar su práctica entre toda la población, con énfasis en la generación joven. La mayoría de las comparsas provienen de las comunidades campesinas y de los barrios de la misma ciudad de Tambobamba, compuestas por ejecutantes de guitarra, charango, mandolina y flautas, y por mujeres cantoras que marcan el ritmo con *tinyas*. Al iniciar el día,

las comparsas de los diferentes barrios salen bailando por las calles para dirigirse y converger en la plaza principal, conformando un pasacalles encabezado por las autoridades municipales. Este concurso de *qashwas*, desplegado ante un jurado compuesto por estas mismas autoridades, durará todo el día, hasta caer la tarde. Los grupos participantes hacen entonces una invitación mutua, según se dice, para ir a honrar al día siguiente a Mamaporoto en T'ikapampa.

Comienzan entonces los preparativos para la marcha hacia T'ikapampa: los participantes se organizan en grupos, las mujeres elaboran las meriendas y los varones de mayor experiencia preparan los caballos. Antes de su partida, las familias realizan un ritual de pago a Mamaporoto, pidiendo protección ante eventualidades como accidentes, robos y otras desgracias que podrían ocurrir durante el viaje. Este rito es realizado en las viviendas por los jefes de familia.

### **T'ikapallana**

Conocido significativamente como «*hatun puqllay*» o «gran juego», es el momento central del carnaval tambobambino. Se trata del encuentro en T'ikapampa, espacio sacralizado que da a esa festividad su carácter particular. Esta celebración marca el tiempo y espacio de confluencia entre el hombre tambobambino y la geografía local deificada. Todos los presentes expresan en este encuentro un sentido de comunidad que trasciende la identidad local.

Al caer la tarde del domingo de carnaval, la población concentrada en Tambobamba, incluyendo jinetes a caballo provenientes de las comunidades de Asacasi, Pampura y Qqello, celebran con intercambio de licor y la entonación de canciones hasta altas horas de la noche, e inician el viaje a T'ikapampa. En el trayecto se les unen pobladores de otros caseríos, como Huayllura, que aparecen con sus mejores caballos. Se lleva aguardiente y otros licores fuertes para los actos rituales y para contrarrestar las bajas temperaturas de las horas que preceden al amanecer.

Asisten a este encuentro, por diversos medios, pobladores de las comunidades rurales de Occacahua, Humahuire, Huaraccopampa, Ccoñamuro, Occoruro, Asacasi, Casacancha, Pumamarca, Huayllahirqui, Víctor Raúl Haya de la Torre, Qqello, Chaccaro, Mischca, Raccati, Churoc,

Apumarca, Llactacunca, Totorahuaylas, Ccaccahuas, Punapampa, Ocrabamba, Choqeca, Antio, Payancca, Chullupata, Secsecca, San Andrés de Yanacca, Pichaca y Pampura. También se hacen presentes pobladores de los distritos vecinos de Mara y Cotabambas y, según testimonios, también de los distritos de Coyllurqui y Haquira, para hacer acto de agradecimiento y peticiones a Mamaporoto.

El destino de esta concentración es la planicie de T'ikapampa, ubicada a más de 4.000 m s. n. m., rodeada por los cerros Sauricalla, Qintani y Huacollo, todos ellos *apus* importantes en la región. En los meses de febrero y marzo, la zona es azotada por fuertes lluvias, granizo y nevadas, fuerzas naturales deificadas que se concentran durante esta temporada en este espacio de reunión. El resto del año, esta planicie es aprovechada como pastizal para camélidos y vacunos. Los nombres con que se designa al sitio indican que en él se encuentra una fuerza generadora y reproductora de la vida.

T'ikapampa significa «llano de flores». En esta se lleva a cabo la actividad más importante del carnaval. Más popularmente, el espacio es llamado Porotopampa, en atención a la forma de la explanada, que para los pobladores se asemeja a un poroto o frijol, otro signo de su carácter productivo. Además, se considera que T'ikapampa es un espacio de carácter femenino, personificado en Mamaporoto, cuyos atributos son similares a los de la Pachamama o Madre Tierra, y que son tomados por tanto como sinónimos por algunos de los pobladores.

Poroto quiere decir frejol, en esa forma está más o menos el lugar. Cuando uno se ubica en la parte alta, en forma de poroto está prácticamente.

Por ahí viene el nombre de Mamaporoto. Mamá es Tierra, Virgen. (Aquiles Abarca Peralta, Tambobamba)

El recorrido nocturno hacia T'ikapampa o Porotopampa dura de tres a cuatro horas en subida continua. En el camino, los viajeros se detienen en los sitios de Huayllaura, Mana Allin Ranra<sup>18</sup> y Noviapata, lugares de descanso donde se realizan breves rituales con hojas de coca y aguardiente, que invocan a Mamaporoto para que no ocurran accidentes en el trayecto que se va a seguir. En Noviapata, la última parada antes del destino final,

---

18. «Lugar de piedras filudas».



Pobladores de comunidades aledañas dirigiéndose a T'ikapampa.

los viajeros nuevamente comparten licor, y se empieza a ejecutar música y a entonar canciones sobre el carnaval y el acto de recoger flores en la planicie de T'ikapampa.

A T'ikapampa se llega al amanecer. Esta planicie, tras semanas de lluvia, está cubierta de vegetación, y algunas veces bajo un manto de nieve y escarcha. Los jinetes entran a la explanada marcando el paso a manera de un pasacalles triunfal y entonando *qashwas* sobre el recojo de flores, acto que desde ese momento realizan pobladores de toda edad y condición a lo largo de la planicie. Esta es ocasión para el reencuentro entre parientes, compadres, padrinos y afines, y entre los patrones o dueños del ganado con sus pastores; en resumen, de toda la colectividad de Tambobamba y de quienes se consideren de una u otra forma tributarios de T'ikapampa. En este momento, todos los presentes son parte de una sola colectividad. Se comparte el momento con bebida y comida, conversando o cabalgando, y entonando *qashwas* sobre el carnaval. Los grupos de pobladores tienen por costumbre establecerse en lugares específicos de la explanada para celebrar y hacer la recolección.

A esta fiesta vienen de las afueras, vienen de todas partes, vienen de ciudades grandes, los mismos tambobambinos y otros que vienen

recordando a su pueblo. Y, como ahora están viendo, hay grupos de *qashwas*, formados entre *ayllus*, o sea entre familias, o entre allegados, entre *ayllus* están bailando y cantando las melodiosas *qashwas*. Por ejemplo, aquí está mi *ayllu*: está mi esposa, mi hija, mi primo, solo entre parientes. De igual manera, los que no están en grupo hacen lo mismo. (Aguiles Abarca Peralta, Tambobamba)

El objetivo del peregrinaje a T'ikapampa es la recolección de las flores nativas de *surphuy* (*Gentianella scarlatina*) (Roersch 1993: 5), *phallcha* (*Gentiana verna*, *Gentiana sandiense* y *Gentianella scarlatiflora*) (Urrunaga 2006: 66, 41) y *waqanki* (*Masdevallia veitchiana*)<sup>19</sup>, flores de montaña que abundan en esta temporada, y que se consideran un don de Mamaporoto, para su uso en los rituales de propiciación. La actividad en quechua es llamada *t'ikapallana*, de donde deriva el nombre dado al Carnaval de Tambobamba, del cual estas flores de color rojo, azul y blanco, que destacan en el paisaje, son su símbolo más representativo. Como dicen numerosos testimonios, este es el aspecto más significativo del carnaval tambobambino. Con estas flores se adornan las cruces y los animales; y las jóvenes solteras adornan sus sombreros, símbolo de que se está participando del don de la montaña en esta época de florecimiento. Esta recolección de flores de la planicie es un deber por cumplir tanto con los cerros como con la comunidad, a donde se regresará con las flores recolectadas. Esta actividad adquiere la importancia de un rito de pasaje que no es posible eludir:

Quien va a T'ikapampa no debe volver así nomás; debe volver con las flores del *waqanki* y el *surphuy* puestas en el sombrero. Mientras estén haciendo, una persona debe ir a recoger las flores para adornar el sombrero; eso es lo más importante: si uno vuelve sin las flores, lo mejor es no haber ido al T'ikapallana. Por eso se recogen las flores en T'ikapallana. A veces son robadas las flores que recogieron nuestras hermanas.

Cada quien tiene que llegar a su comunidad, porque los viejos que se quedaron en la casa están esperando y debemos llegar ahí. Porque ellos nos están viendo. Y si el que ha ido a T'ikapampa no llega y pasea por el pueblo, no es considerado una buena persona, no es un hombre. Quienes van a T'ikapampa, a su retorno al pueblo deben pasear cantando de calle en calle. Lo mismo pasa en las comunidades: deben llegar a la plaza del

---

19. Variedad de orquídea. Su nombre es similar a la palabra quechua «llorarás», y es usado a veces como sinónimo de «lágrima».



pueblo cantando y bailando para ser vistos por las familias. (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba)

También es tiempo de intercambio de productos, por sistema de trueque o de compraventa, en los puestos que se han establecido en la explanada, entre los productores de las comunidades del distrito y de otras regiones aledañas. Estos vínculos comerciales se han establecido al menos hace una generación y son de gran antigüedad en la mayor parte de los casos. Se intercambian productos de valle bajo, como tunas, manzanas, membrillos, paltas y duraznos, por productos de zonas altas, como papas, chuño, carne seca, panes, vellón de ovino y, en menor volumen, fibra de alpaca. Las mujeres son quienes más se dedican a estas actividades de intercambio:

Así vamos al T'ikapallana sagrado, de donde traemos las flores, con los membrillos, duraznos, tunas, panes. ¿Y con qué traemos? Cambiamos, hacemos el trueque. Nosotros para hacer el cambio llevamos chuño, papa, carne, lana. Todo lo mencionado llevan los de Chaqaru y los de abajo de Tambobamba llevan frutas; entonces, eso nosotros devolvemos. (Emilio Huachaca Mamani, Asacasi)

El transporte motorizado, posible por la construcción de carreteras asfaltadas en época reciente, ha permitido no solamente que la presencia de comerciantes sea constante durante el tiempo que dura esta costumbre, sino que con ella venga la oferta de una serie de artículos de consumo para el juego del carnaval, como serpentinas, globos, talco y espuma en *spray*, aparte de almuerzos, golosinas y bebidas diversas como cerveza, aguardiente, gaseosa o agua embotellada. La costumbre, en cambio, es que los peregrinos lleven su propio fiambre con las comidas de ocasión, como el *t'impu* o puchero, y bebidas elaboradas por los mismos pobladores, como chicha madura en *chombas*, pero la oferta comercial las ha hecho cada vez menos presentes.

El cortejo amoroso, concomitante al carnaval andino, se expresa durante el tiempo del recojo de flores en la exhibición de las cualidades que se suponen inherentes a cada sexo: los varones, haciendo una demostración de sus habilidades físicas y su ingenio, pasan a caballo ante una posible pareja; y las mujeres entonando las *qashwas* de carnaval. Hacia la tarde, el cortejo es canalizado en el *puqllay*, el juego del carnaval, en que los participantes se lanzan agua, talco y espuma, aprovechando incluso los charcos creados por la lluvia en la explanada para lanzarse en ellos,

diversión que es acompañada por la interpretación cantada y bailada de las *qashwas*, hasta que cae la tarde<sup>20</sup>.

Al caer el sol, los pobladores dejan el lugar paulatinamente, despidiéndose de amistades y familiares que parten a otros sitios. Los grupos retornan por la misma ruta de ida, continuando con la música, la danza, el *puqllay* y la invitación de licor, a su paso por cada sitio de descanso que esté en la ruta, como el de Mana Allin Ranra, donde se comparte además una última comida antes de continuar bajando, y por los sitios de Hayllinus Pampa, Ñuñunwayuqkata y Patatay, antes de llegar a Tambobamba y a sus centros poblados de origen, ya llegada la noche. Las canciones hablan ahora del retorno del T'ikapallana, con la alegría de haber recogido las flores en T'ikapampa. La población sigue en su mayor parte unida por el festejo, que continuará celebrando con canciones, baile y licor, en sus centros poblados, hasta muy entrada la noche.

Una presencia recurrente y especialmente apreciada en el T'ikapallana es el jinete a caballo, vestido con propiedad y hábil en el manejo de su montura. Estos ejemplares eran antiguamente de uso exclusivo de los *mistis*, quienes criaban ejemplares de raza y podían presentarse igualmente en T'ikapampa para participar de la fiesta, mezclándose en esta única ocasión con la misma población con la que el resto del año mantenían una relación de servidumbre. Actualmente se ha vuelto una costumbre importante para muchos jóvenes campesinos, deseosos de impresionar a las muchachas, montar en caballos adecuadamente alimentados y adiestrados, condición en la que invierten un capital considerable. Se organizaban espontáneamente carreras de «pelo a pelo» (sin montura) partiendo de la explanada, yendo a campo traviesa hasta el centro poblado de origen; se apostaba el caballo, y, así, el ganador podía llevarse al final el animal del competidor, incluyendo su montura y sus arreos. Luego del tiempo marcado por la crisis y la violencia, esta costumbre ha conocido una particular inflexión con el nuevo siglo: el año 2000, la municipalidad de Tambobamba retomó la costumbre, organizada como una carrera de

---

20. Se dice que en este momento podía procederse a la costumbre del rapto, tema recurrente en algunos carnavales, con frecuencia mistificado, al no considerar que su culminación supone una serie de visitas y negociaciones entre las familias implicadas. Algunos testimonios recuerdan el *suanakuy* en el T'ikapallana como una costumbre clandestina. En todo caso, todos los indicios sugieren que esta costumbre ya ha sido abandonada.



Recolección de flores en Porotopampa durante el T'ikapallana.



Grupo de mujeres durante el T'ikapallana.



Los juegos de carnaval forman parte de la celebración del T'ikapallana.

caballos, en un hipódromo creado especialmente para ello, en el sitio de Qintani, cercano a Tambobamba, con premios para los vencedores.

Los concursos organizados por la municipalidad distrital han empujado, paradójicamente, a la desaparición de diversas costumbres del carnaval de Tambobamba, aparte de la natural evolución de las costumbres. Años atrás, se realizaban una serie de encuentros o *tinkus* en forma de enfrentamientos, similares a las batallas rituales de las regiones altas del Cusco (las batallas del Chiaraje y el Tupay Toqto en Canas y Chumbivilcas), que podían generar accidentes e incluso costo de vidas, y que fueron paulatinamente controlados por la municipalidad distrital, con ayuda de la policía.

### **Los dones de Mamaporoto**

La reciprocidad se ejerce no solamente entre individuos y formas de agrupación social —desde la familia hasta el sistema de autoridades— sino con el mundo espiritual y sagrado. En un sistema de reciprocidad con el mundo espiritual, el intercambio actúa a través de objetos que adquieren el valor de don, es decir, de un poder simbólico, con los cuales se crea un pacto con lo sagrado. Dentro de la geografía del distrito, T'ikapampa o Porotopampa —los pobladores denominan este espacio de ambas maneras,

y a veces con ambos nombres juntos— es el lugar donde se consuma el pacto de reciprocidad entre las comunidades de Tambobamba y la deidad local, en este caso Mamaporoto, a quien se inviste de los atributos tanto de la Pachamama como de la madre de Cristo, en este caso la virginidad. En los días y semanas previos, se han hecho ofrendas a los *apus* y a Mamaporoto; al recoger las flores de T'ikapampa o Porotopampa, se está recibiendo a cambio uno de sus dones, las flores de vivos colores sin las cuales no podrán hacerse los siguientes actos rituales ni los festejos del resto de la temporada. T'ikapampa-Porotopampa es el referente espacial de estas comunidades del distrito, aunque su fama se ha extendido por la región, y durante este festejo opera como un lugar de comunión entre la sociedad humana y el mundo de lo sagrado; similar, curiosamente, a lo que Mircea Eliade (2001: 12) refería como el *axis mundi* o centro del mundo: una montaña sagrada, punto de encuentro entre el cielo y la tierra.

Lo sagrado opera en este tiempo a través de la flora, que pasa en este momento por un inicio de renovación, cubriendo toda la geografía alimentada por las lluvias. Como se dijo anteriormente, en la época incaica este tiempo era denominado *paucar waray*, en referencia a la costumbre del *warachikuy*, rito de pasaje de los jóvenes a la mayoría de edad, en el que los varones podían usar el taparrabos o *wara*; y del *rutuchikuy* en las mujeres, ceremonia del corte de pelo. Pero el nombre de este tiempo hacía referencia a mucho más que una costumbre ritual. Diego González Holguín refiere en su *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca* que *paucar huaray* es «tiempo de diversidad de flores, tiempo florido en que brotan todas» (1616: t. I, 180). De hecho, el adjetivo *paucar* se refería a la «cosa preciosa de mucha estima» (1616: t. I, 180) y precediendo a un sustantivo indicaba a todas las variedades de un género u objeto; así, *paucarcuna* se refería a la «diversidad de colores de plumas o de flores» (1616: t. I, 179), indicando, por tanto, que esta es una época de florecimiento, de gran variedad de especies en multitud de colores. Dos siglos después, el jesuita Juan de Velasco, en su *Historia del reino de Quito en la América meridional*, consideraba, quizás arbitrariamente, que el mes de marzo, que en su interpretación llama *paucar watay*, era una referencia a la primavera, dado que «paucar significa la belleza de los colores que las flores muestran en ese tiempo» (1981: 50). De Rivero y Tschudi retoman esta idea y la complementan con información de otras fuentes: «En nuestro concepto el verdadero nombre de este mes es *paucar-huaray*, de *paucar*, lugar florido, prado hermoso, y de *huaray*,

poner pañetes bajos, y figuradamente desplegar una alfombra, pues este mes se esparce en el suelo como un tapiz magnífico» (1851: 129). Ya sea que se trate de un tiempo de entrada a la edad adulta, o del inicio de un ciclo en la naturaleza, se presenta como el paso a un tiempo de plenitud, cuyo símbolo son las flores que cubren la geografía, en especial las que crecen en las alturas de los cerros, que son concebidos como entidades vivas y, lo más importante, como dadores y protectores de la vida. La flora que crece sobre ellos en ese momento reviste, por tanto, características sagradas.

Hay una pampa que es sagrada, hay una piedra denominada Mamaporoto, es ahí donde tenemos que llegar. Eso es sagrado; si no llegamos a este lugar, no tiene sentido ir al T'ikapallana. En esa pampa crece el *surphuy*, eso nosotros lo recogemos, eso nosotros lo llevamos. Y, según lo que hacemos, llegamos a nuestras casas más o menos a las cuatro o cinco de la tarde. Llegando, ponemos a la mesa el *surphuy* y el *waqanki*. Ahí nos esperan nuestra esposa, nuestra familia, ahí nos esperan nuestros parientes. Con ellos, nosotros ponemos debajo de la mesa una ollita con cebo de llama. A esto nosotros le denominamos *q'oqmeta*, para llegar bien. Cuando nosotros ponemos ese *q'oqmeta* con cebo de llama y con incienso, y se forma muy bonito, como un remolino y se va hacia arriba, parecido a la madeja [que se deshace], eso es bueno. Pero, si todo se esparce, es malo, cualquier cosa puede sucedernos durante los carnavales. Si se jala muy bonito, nada nos puede pasar. Para eso, nosotros hacemos *t'inka* con el *surphuy*. Para nosotros es sagrado. Así es nuestra costumbre en la comunidad campesina de Asacasi y en las comunidades de las partes altas. (Emilio Huachaca Mamani, Asacasi)

El lugar donde habita Mamaporoto es durante este tiempo el espacio de comunión de todas las esferas de la existencia: del cielo con la tierra, del hombre con lo sagrado, del presente con el pasado y del individuo con su sociedad y su cultura originarias. Es un espacio sagrado, cuyos dones —las flores— son tan apreciados que incluso son objeto de disputa, pues nadie puede prescindir de ellas, y son mención recurrente en las *qashwas*. En ellas toma cuerpo el tropo del «florecimiento», entendido como una metáfora o sinónimo de crecimiento, fortalecimiento y multiplicación de recursos y gentes. Cuando las flores, ya de vuelta en los pueblos, son puestas en ofrendas, objetos de culto, animales domésticos, las mismas personas las invisten con este atributo de fertilidad, a manera de bendición. De esta fe en el poder de T'ikapampa son muestra numerosos testimonios:



Como parte de la ceremonia, los pobladores lucen sus mejores caballos.

Para nosotros, el *surphuy* y el *waqanki* tienen significado. Para que sea un año bueno, el grano de *surphuy* debe germinar [bien], y cuando los granos salen pequeños y delgados, no será un año bueno. Viendo eso, nosotros sabemos si el año será bueno o malo. Si florece grande, entonces será un buen año, y si brota delgado, será un año malo. Nuestra comida será baja, no será normal. Pero, si sale grano, es bueno para nosotros. Hasta se reproducen mejor los animales, pero si salen delgados, hasta los animales mueren. Por eso, para nosotros tiene mucho significado el *surphuy*. (Emilio Huachaca Mamani, Asacasi)

Nuestros corazones sienten a Mamaporoto; aunque llegue la lluvia y la nieve, nosotros tenemos que llegar a saludarla. Hoy es un día bueno en Mamaporoto, los productos sembrados, como la papa, van a salir bien este año. Por eso, todos venimos a Mamaporoto a saludarla. Mamaporoto significa Madre Tierra. Todos venimos de Tambobamba-Cotabambas, para reunirnos y saludar a los *apus* y a Mamaporoto. ¿Por qué? Ahora que empezó la lluvia, y si continúa así, vamos a tener chuño, papa en nuestras trojes; nuestros animales van a tener pastos, nuestros hijos también van a estar bien alimentados. No venimos a hacer fiesta, sino que nosotros adoramos a Mamaporoto. Nosotros, como cotabambinos, no permitiremos que se pierda. Este cerro no va a perderse; nosotros debemos adorar este cerro. (Jaime Estrada, Pampaccasacolcca)

La simbología de estas flores está asociada a un principio femenino, como lo es Mamaporoto y como son las mujeres jóvenes, objeto de atención en los juegos y el cortejo que se da en este espacio. También fueron objeto, según los recuerdos sobre la costumbre ya mitificada, de la práctica del rapto, ya desaparecida. De hecho, el nombre de una de las flores haría referencia a tal costumbre, según un juego de palabras de similar sonoridad que es muy común en la lírica quechua:

Bueno, por recoger la flor del *surphuy* pasan estas historias del robo de la mujer, porque uno tiene que ir al cerro para recoger esta flor. La flor del *waqanki* representa las lágrimas de la mujer durante el robo de la mujer, preguntándose del motivo porque la llevan; este es el significado de la flor del *waqanki*. [Dice una canción:] «Ay *waqanki*, ay *waqanki*, de qué estás llorando, yo tendría que llorar al estar sola». (Victoria Enríquez, Tambobamba)

Por último, las flores son benéficas como medicina y, del mismo modo, simbolizan la alegría de la fiesta.

La flor del *waqanki* significa la alegría; asimismo, representa el festejo, la diversión. De igual forma, el *waqanki*, como bebida en infusión, sirve para aliviar el cólico estomacal. Igual, el *surphuy* seco se utiliza como sahumero, para limpiar el mal viento; lo mismo es con el *waqanki*.

Asimismo, los jóvenes y las personas mayores vienen con mucha alegría a T'ikapampa. Las flores del *waqanki* y la *phallcha* son la razón de estar aquí, con ellas adornarán el sombrero. A veces todos recuerdan que debemos adornar nuestro pueblo con la flor del *waqanki*. La bandera también lleva el color de nuestro pueblo. A nosotros nos representa nuestra flor; por eso, nosotros tejemos nuestro poncho con los colores de la flor.

Al retornar del T'ikapallana al pueblo, nosotros bendeciremos con las flores recogidas, para eso vamos a T'ikapampa. El día lunes, luego de la *t'inka*, vamos a ir en caballo con toda nuestra familia. Pudiendo o sin poder; separados o sin separarse; vamos a cabalgar para arriba y para abajo, para luego encontrarnos con todos nuestros *ayllus*. (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba)



## MIKUY T'INKA

El día siguiente de la concentración en la planicie de T'ikapampa, se celebra el *mikuy t'inka*, presentación ritual de los primeros productos de la tierra para la elaboración de ofrendas a Mamaporoto. Cada familia reúne los primeros productos de sus sementeras, obtenidos durante el último año agrícola, más los productos que se han conseguido en la feria del día anterior durante la concentración en T'ikapampa, conservados en mantos o guardados en recipientes de cerámica de gran tamaño, llamados *raquis*. Así, se reúnen productos de diverso origen, como frutas de zonas cálidas y productos de zonas altas, tales como tubérculos o legumbres. La ofrenda consiste en una «mesa», es decir, una manta tejida de tela cuadrada, adornada con serpentinas y mistura, y en la cual se disponen las hojas redondas de la coca *k'intu*; las flores de *surphuy*, *phallcha* y *waqanki* traídas de T'ikapampa; y productos agrícolas de la región: frutos de los valles, como membrillos, manzanas, duraznos, tunas, paltas y pacaes; y de las zonas medias y altas, como maíz, habas, arvejas, papas y ocas. Las mesas rituales andinas siguen usualmente un patrón de distribución de sus componentes; no se ha visto un patrón uniforme en este caso, y puede variar de acuerdo con el lugar donde se realiza el acto ritual.

Este rito de agradecimiento a Mamaporoto por los productos obtenidos en este año, pidiendo un nuevo año agrícola productivo que garantice el sustento (el nombre de esta costumbre, *mikuy* o «comer», es transparente al respecto), es realizado por cada familia en su respectiva unidad doméstica, pero se requiere para ello de oficiantes conocedores de la liturgia tradicional, conocidos en esta región como *auqui* o *yachaq*<sup>21</sup>. El *yachaq* realiza una serie de preguntas capciosas o complejas a los cabezas de familia; las preguntas giran en torno a la actividad agrícola, y cuando estas no son contestadas o la respuesta es incorrecta, el cabeza de familia es multado con la retención de alguna prenda de vestir, que es puesta en la mesa junto a los productos; las prendas son recuperadas a cambio de una botella de aguardiente u otro licor, bebidas compartidas por los presentes durante la celebración.

---

21. *Auqui* era el nombre genérico para el espíritu protector del cerro, quien habitaba en las altas cumbres. Los tambobambinos designan con este término al sacerdote andino, como sinónimo del *altomisayuy* de la región cusqueña y, por extensión, al hombre experimentado de tercera edad. El término *yachaq* deriva del verbo *yachay*, «saber», y se traduce como «el que sabe».



Mesa con alimentos que serán bendecidos en la ceremonia del *mikuy t'inka*, realizada un día después de la celebración en T'ikapampa.

El día martes se realiza el *mikuy t'inka*. Cada quien cuenta con sus productos como el maíz, haba, papa, lisas [ollucos], que nuestro papá nos hizo reunir en la madrugada del día martes, y son puestos en un *maqas* grande, una buena manta, un poncho o un buen costal a modo de una mesa para dar las gracias a Dios y a nuestros *apus*. Así empieza la *t'inka*, pero mi mamá y mi papá en la casa nos preguntan: «¿Dónde está Mamaporoto, donde está la tuna, el membrillo y las flores del *waqanki* y el *surphuy* que trajeron del T'ikapallana? Pongan en la mesa para *t'inkar* todos los productos que hemos sembrado para tener un buen año». Con chicha han *t'inkado*.

Hay un abuelo o *auqui*, un señor *yachaq*, con corazón, quien hace las preguntas, y si no respondes correctamente a las preguntas te multan, te quitan el sombrero o el chullo y lo ponen a la mesa, y lo sacas con una

caja de cerveza, un odre de chicha o un porongo de aguardiente. (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba)

Una vez terminado el juego, el *yachaq* procede con la invocación a Mamaporoto para agradecerle por los frutos brindados y la buena cosecha de sus sementeras, y pedir que asegure el bienestar de la familia durante el nuevo año. Este acto es acompañado con invitación de chicha de maíz o trigo germinado, que se suele mezclar con chuño molido para darle consistencia. Para servirse esta bebida, los dueños de casa colocan en la mesa los vasos de madera o *keros* de gran tamaño, de unos 20 centímetros de alto, y otros más pequeños para el aguardiente u otros licores de alta gradación. Se sirve igualmente una comida de ocasión, el *t'impu* o puchero. El rito concluye con una pequeña fiesta familiar amenizada con canciones sobre el *mikuy t'inka*, acompañadas por la música de pinkillos interpretados por varones y *tinyas* batidas por las mujeres. Las familias que han terminado primero el ritual salen a visitar a los familiares cercanos, para acompañarlos durante la celebración de este acto, con el fin común de agradecer a Mamaporoto por los productos obtenidos y hacer la petición de una buena producción de sus siembras. Con esta serie de visitas y convite, que dura varias horas, se considera terminada la fiesta. La compleja red de relaciones de reciprocidad ha reafirmado de este modo los lazos en el interior de las familias, barrios y comunidades de Tambobamba, y de la sociedad en general con los dadores de la vida y los bienes, con lo que un nuevo ciclo económico y vital puede continuar.

Originalmente, el martes también era día de competencias, a manera de *tinku*, que se llevaban a cabo en todas las comunidades y la misma capital. Estas eran variadas en forma y consecuencias. Estas batallas rituales se hacían en explanadas de la geografía local, con todo tipo de proyectiles, que podían causar daño físico. De manera similar a las descripciones mitificadas de las batallas rituales del Chiaraje y Tupay Toqto, se dice que un número determinado de muertes —a partir de tres— se consideraba una ofrenda de agradecimiento a Mamaporoto, tema sobre el cual se ha abierto una larga discusión a partir del caso cusqueño. Una variante menos cruenta era el *siq'ullu*, desafío de resistencia a los azotes con *waraka* (honda, usada a manera de látigo) en las piernas desnudas del contrincante, similar en todo a la *q'achampa* cusqueña.

Otra versión de lucha física era el *paki*, en la que la confrontación era golpear con el codo el muslo del oponente, teniendo para ello las manos

agarradas por atrás, para hacerle perder el equilibrio, y ganaba quien resistía más estos embates. La batalla más popular era el *warakanakuy* (literalmente, «darse de hondazos»), en la que los contrincantes se lanzaban entre sí frutos —duraznos, membrillos, manzanas y tunas aún verdes, otro símbolo de fertilidad— con la honda o *waraka*. En todos estos casos, se trataba de competencias entre los varones, que mostraban de este modo su valía en la habilidad y resistencia física, ante las muchachas en busca de enamorado. Estas competencias eran parte del final del carnaval. La principal razón para el abandono de estas costumbres ha sido la competencia de comparsas dispuesta por el municipio el día domingo, en la que, de un modo no cruento, los participantes hacen gala de su resistencia y habilidad en los bailes que se realizan a lo largo del día, aparte de su capacidad para interpretar música y de cantar, especialmente apreciada en la sociedad tambobambina.

Otra costumbre, en este caso parcialmente abandonada, es el *sachawituy*, versión local del cortamonte, tala de un árbol adornado con mistura y con regalos —bienes domésticos y alimentos— plantado en la plaza principal del pueblo, para que dos contingentes —distribuidos por parcialidad o por sexo— compitan en derribarlo con golpes de hacha ejecutados por turnos; el carnaval del año siguiente será organizado por aquel que haya logrado derribar el árbol. Esta costumbre, al parecer importada del valle del Mantaro, fue llevada a Tambobamba hacia 1940 por las familias *mistis*, según testimonio de algunos informantes, usando para el caso un árbol frondoso de capulí. Con la decadencia de las familias *mistis*, esta costumbre se ha ido olvidando, pero también ha sido adoptada por algunas comunidades rurales, a tenor de algunos testimonios recogidos. Esta costumbre, tal como se ha descrito más arriba, marca el fin de la fiesta en los sitios donde se practica.

Luego viene el corte de árbol en cada barrio o comunidad. A partir del día martes, las familias hacen el *t'impu*; para eso, invitan a todos para el *mikuy t'inka* y luego de comer salen a visitar de casa en casa. El martes, miércoles o jueves sigue el corte de árbol. (Santiago Taipe Peralta, Tambobamba)

Una parte de la costumbre del carnaval se transformó, dejando de lado ciertas prácticas, como, por ejemplo, las que eran parte del denominado *misticarnaval*. Pero ante la desaparición del sector social que la reproducía,

se ha mantenido la parte más importante del carnaval andino: los rituales sociales de reciprocidad; las ofrendas o *t'inkas* dadas a los dioses de la geografía local; y la parte central de este carnaval: el recojo de flores o T'ikapallana, el don de Mamaporoto, con las cuales el resto los de rituales de esta fiesta se realizarán apropiadamente.

### **QASHWA: MÚSICA Y DANZA DEL CARNAVAL TAMBOBAMBINO**

Como nuestro carnaval no existe en ningún otro pueblo, porque aquí durante el carnaval bailamos y cantamos *qashwas* con mucho sentimiento sobre la vida que pasamos. Por eso se tiene *qashwas* de la vida del soltero, de la vivienda, del viaje, del retorno, de la llegada, del encuentro con la familia. (Maribel Aranguri Apaza, Tambobamba)

El carnaval andino se ha hecho famoso, en primer lugar, como origen de un género de música y danza, tan diverso como la multitud de lugares donde se celebra. En algunos de estos, la música y danza ya ha sobrepasado ampliamente su condición y lugar de origen para convertirse en género festivo *per se*, como por ejemplo el Carnaval de Marco (Jauja, Junín), el de Querobamba (Sucre, Ayacucho) o el de Tambobamba, que deben una parte importante de su fama a la admiración que profesó a este género el escritor y antropólogo andahuaylino José María Arguedas.

Paradójicamente, Arguedas, tan conocedor de diversos parajes andinos, aún no había conocido Tambobamba en esos tiempos, y su admiración por el carnaval de esta localidad derivaba del conocimiento de su música tradicional, al parecer a partir de una presentación ocurrida en la década de 1930 en la ciudad del Cusco. Una delegación de intérpretes *mistis* proveniente de Tambobamba, dirigida por Edmundo Delgado Vivanco, en la que participaban sus hermanos Ysabel y Erasmo, Rosita Abarca Delgado y Manuel Morales, entre otros, se había hecho presente en esta ciudad, interpretando como parte de su repertorio un tema del carnaval indígena local, conocido como «Tambobambino» o a veces como «Wiphala» (bandera), por el estribillo que se repite al final de cada estrofa.

Actualmente, este tema es parte del repertorio tradicional de diversos intérpretes en la región central y sur de los Andes, y fue escuchado ocasionalmente con ciertas variaciones durante la investigación de campo realizada en Tambobamba el año 2015.

Esta canción fue publicada por primera vez en castellano en un artículo escrito por Arguedas para un diario argentino en 1942<sup>22</sup>. Interesado en la recopilación y difusión de la música tradicional, Arguedas tenía especial afecto por las tonadas de carnaval y particularmente por esta canción, que interpretó en diversas ocasiones. La letra describe una escena trágica: la muerte de un joven, cuyos restos son arrastrados por el «río de sangre» ante la mirada desconsolada de su enamorada. Es significativo que no se hable del cuerpo del joven, desaparecido al ser llevado por el río; lo que queda de él son sus atributos de joven casadero que participaba en el carnaval: la vestimenta y los instrumentos musicales.

|                                   |                              |
|-----------------------------------|------------------------------|
| <i>Tambobambino maqtatas</i>      | Al muchacho tambobambino     |
| <i>Yawar mayu apamun</i>          | El río de sangre lo trae     |
| <i>Tambobambino maqtatas</i>      | Al joven tambobambino        |
| <i>Yawar unu apamun</i>           | El agua sangrienta lo trae   |
| <br>                              |                              |
| <i>Tinyachallanñas tuytuchkan</i> | Su pequeña tinya se remoja   |
| <i>Qinachallanñas tuytuchkan</i>  | Su quenita se remoja         |
| <i>Birretellanñas tuytuchkan</i>  | Su pequeño birrete se remoja |
| <i>Charangollanñas tuytuchkan</i> | Su charanguito se remoja     |
| <br>                              |                              |
| <i>Wiphality, wiphala,</i>        | Wifalita, wifala.            |
| <i>Wiphala, wiphala, wiphala</i>  | Wifala, wifala, wifala       |
| <i>Wiphalalayla wiphala</i>       | Wifalalayla wifala           |
| <i>Wiphality wiphala!</i>         | Wifality wifala!             |
| <br>                              |                              |
| <i>Kuyakusqan pasñari</i>         | La muchacha que lo quería    |
| <i>Waqayllañas waqasyan</i>       | Solo llora y llora           |
| <i>Wayllukusqan pasñari</i>       | La muchacha que lo amaba     |
| <i>Llakiyllañas llakisyan</i>     | Solo sufre y sufre           |
| <br>                              |                              |
| <i>Ponchitollanta qawaspa</i>     | Su ponchito contemplando     |
| <i>Charangollanta qawaspa</i>     | Su charango contemplando     |
| <i>Qinachallanta rikuspa</i>      | Su quenita viendo            |
| <i>Tinyachallanta rikuspa</i>     | Su pequeña tinya viendo      |
| <br>                              |                              |
| <i>Wiphality, wiphala...</i>      | Wifality, wifala...          |

22. «El Carnaval de Tambobamba», publicado el 15 de febrero de 1942 en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Aparece también en las revistas *Folklore* (año 3, n.º 12, noviembre de 1944), *El Ayllu* (año 1, n.º 1-2, junio-diciembre de 1945) y en diversas compilaciones sobre su obra antropológica.

|                               |                                   |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Kunturllanñas muyusyan</i> | El cóndor está dando vueltas      |
| <i>Tambobambino maskaspa</i>  | En busca del tambobambino         |
| <i>Kunturllanñas muyusyan</i> | El cóndor está dando vueltas      |
| <i>Tambobambino maskaspa</i>  | En busca del tambobambino         |
| <i>Mana punis tarinchu.</i>   | De ningún modo lo halla           |
| <i>Yawar mayus chinkachin</i> | Pues el río de sangre lo arrastró |
| <i>Mana punis tarinchu</i>    | De ningún modo lo halla           |
| <i>Yawar unus apakun</i>      | El agua sangrienta se lo llevó.   |
| <i>Wiphalitay, wiphala...</i> | Wifalita wifala...                |

«Es música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cauce del gran río; misteriosa y triste como la orilla inalcanzable del río Apurímac» (Arguedas 2012: 354). Más adelante, se explaya en una interpretación muy encendida de esta manifestación como expresión del espíritu indígena, como era propio del escritor en sus primeros trabajos:

Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu. Es como un insuperable deseo de lucha y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y de coraje. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible. Los que no saben el kechwa [sic] escuchan el canto con mucha gravedad y adivinan todo lo trágico y cruel que es su contenido. (2012: 356)

El género musical del carnaval tambobambino es la *qashwa*, cantado en quechua por grupos de mujeres y varones en diferentes momentos de la fiesta. Del mismo modo, es una danza colectiva realizada por grupos de varones y mujeres organizados en filas, ya sea en espacios abiertos, como en la explanada de T'ikapampa, o en las calles de los centros poblados. Es significativa la importancia que este género cobra en el carnaval andino en diversas localidades, y en Tambobamba en especial. La *qashwa* era el género musical y dancístico más importante del calendario ritual nativo; como tal es mencionado por diversos cronistas en sus descripciones de la vida incaica. Con un ritmo y una métrica similares a los de otro género andino actualmente mucho más difundido, el huaino, la *qashwa* era el género propio de los bailes colectivos a lo largo del ciclo festivo. La *qashwa* ha sido expresión, por tanto, de la comunión de la sociedad humana con

el universo deificado, entendido como un complejo de entidades vivientes a las cuales se rendía tributo. Cuando todo este universo religioso nativo fue proscrito con la campaña de cristianización, se afectó igualmente a las manifestaciones musicales y dancísticas, reduciendo el ámbito de un género como la *qashwa*, que se mantuvo en relativa clandestinidad en diversos sitios en el área andina. De algún modo, este espíritu se reproduce en festividades como el Carnaval de Tambobamba, en el que la adoración a un espacio sagrado y la recolección de sus flores como dones del mismo son practicadas por una colectividad translocal.

La *qashwa* del distrito de Tambobamba adopta diversas modalidades en su interpretación, ya sea acompañando el paso de los bailarines en formación de pasacalles, o entonada por grupos de varones y mujeres que alternan estrofas de la canción, a manera de diálogo, modalidad colectiva recurrente en el ámbito rural. Este género de canto y baile se escucha desde inicios del mes de enero, con los ensayos que realizan los grupos musicales locales, como anuncio de la llegada de los carnavales.

La letra de las *qashwas* es una crónica de la celebración del carnaval; descripción de los diversos aspectos de la fiesta, a lo largo de una serie de momentos —la concentración en Tambobamba, la subida y llegada a T'ikapampa, la actividad durante el T'ikapallana, el cortejo amoroso, el *puqllay*, la partida de la planicie, la celebración del *mikuy t'inka*, los pasacalles, las serenatas nocturnas, la despedida del carnaval— y de los sentimientos de emoción, alegría y nostalgia que el carnaval despierta entre los pobladores. Como parte de ello, la letra también hace referencia al paisaje local saludando a los *apus* que lo presiden. Cada momento distinto tiene una *qashwa* con su tono y rítmica populares y distinguibles, pero, además, cada comunidad y barrio cuenta con sus tonadas propias, identificables por los pobladores del distrito, lo que da por resultado una variedad inagotable de esta expresión musical en Tambobamba.

Una tonada característica de la *qashwa* tambobambina es interpretada en el momento en que la población se dirige a T'ikapampa, por los jinetes que invitan a las solteras a unírseles en el recojo de flores. Estas son llamadas *qallariy qashwa* o *puririy qashwa*, canto de inicio o de partida con dos variantes que consignamos a continuación:





Las *qashwas* entonadas por los jóvenes describen diversos aspectos de la fiesta.

*Hakuchu niñachay Porotopampata,  
Hakuchu niñachay t'ikapallanata,  
Chaypiña niñachay rantirapusayki,  
Traguta niqtiyki, vinuta niqtiyki.*

*Vamos mi niñita al Porotopampa,  
Vamos niña a recoger flores,  
Ahí ya te voy a comprar, mi niñita  
Si dices trago, si dices vino.*

*Hakuchu niñachay t'ikapallanata  
Hakuchu wayqechay t'ikapallanata  
Chaypiña panachay rantirapusayki  
Chaypiña wayqechay rantirapusayki  
Traguta niqtiyki vinuta niqtiyki*

*Vamos ni niñita a recoger flores  
Vamos mi hermanito a recoger flores  
Ahí ya te voy a comprar, mi hermanita  
Ahí ya te voy a comprar, mi hermanito  
Si dices trago, si dices vino.*

*Hakuchu urpillay t'ikapallanata  
Hakuchu sonqochay Purutupanpata  
Chaypiña urpillay rantirapusayki  
Ch'u'yata niqtiyki, aqhata niqtiyki.*

*Vamos mi palomita a recoger flores,  
Vamos mi corazoncito al Porotopampa,  
Ahí ya te voy a comprar, mi palomita  
Si dices clarito, si dices con borra.*

La subida a T'ikapampa al amanecer se celebra con cantos como el que sigue, que son *q'asa wasapa* y *qashwa*, entonados al vencer las cuestas, llegando a una apacheta en un abra o paso del destino final. Se pide aquí librarse de alguna desgracia, ya se trate de accidentes o de no ser reconocido por los padres, o por el extravío emocional que produce una ruptura amorosa.

*Apachitachay, lomas phuyucha  
Amaraq masayta p'istuykamuychu  
Pakayamuwasqayki horaschallamantan  
Llantuyamuwasqayki horaschallamantan  
Mañana tayataypas churiy niwanchu  
Mañana mamaypas waway niwanchu*

Se ha llegado a la explanada de Mamaporoto a recoger sus flores y se entonan las T'ikapallana *qashwa*, que tratan sobre la alegría del carnaval, donde cada sector tiene sus particularidades y puntos de vista.

Los jóvenes expresan sus deseos de ser correspondidos por la muchacha de su elección, aludiendo a las antiguas modalidades de lucha, como el lanzamiento de proyectiles con *warakas* u hondas, costumbres actualmente reemplazadas con la competencia de habilidad a caballo. En medio de la belleza del paisaje al que se canta, con la mención a la flor azul del *surphuy* a manera de estribillo, la siguiente *qashwa* recuerda las antiguas batallas rituales que se celebran en la planicie; situación de peligro e incertidumbre en la cual el caballo era el único medio para salir bien librado; tema que es hoy parte de la mitología local.

*T'ikapallana pampapiqa surphuy  
Ya no hay mama ya no hay tayta surphuy  
Caballituy color bayo surphuy  
Qanllapiñan esperanza surphuy.  
Enimigunchis hamuqtinqa surphuy  
Iskay chaki sayarinki surphuy  
Noqataqsi sayarisaq surphuy  
Liwi warak'a makichantin surphuy.*

Las jóvenes casaderas, quienes por su propia seguridad y la de su grupo deben saber elegir al varón de su preferencia, comparten una situación similar. La costumbre ritualizada del rapto, conocida como *suwanakuy*, era respondida con emergencia y preocupación por la familia de la muchacha, y arreglada tras un acuerdo entre las dos familias implicadas. Queda el recuerdo de esta costumbre en la letra de algunas *qashwas* antiguas que aún entonan las mujeres como respuesta, a veces desafiante o negativa, a las proposiciones y al alarde masculino. Nótese que igualmente se hace mención a otra flor de esta pampa, *phallcha*, como un estribillo al final de cada línea:

*Aywarillaway chutarillaway pharilla phalchaysiwsa  
Kaynay sumaq pampacapi pharilla phalchaysiwsa,  
Icha noqachu aysarisaki pharilla phalchaysiwsa  
Pallay lliclla wit'uchanwan pharilla phalchaysiwsa.  
Maytan kayta hamuranki pharilla phalchaysiwsa  
Mana reqsisqayki ñanta pharilla phalchaysiwsa  
Kasqallana kutirapuy pharilla phalchaysiwsa  
Manallaraq waqashaspa pharilla phalchaysiwsa  
Manallaraq llakishaspa pharilla phalchaysiwsa*

Al respecto, en la letra de estas *qashwas* la referencia a la mujer de manera directa o simbólica es una constante significativa al darse en un espacio habitado por una deidad femenina.

El motivo del juego o *puqllay* es otro tema constante en las canciones del carnaval. El siguiente tema es un «canto base» sobre el cual se improvisan otros versos, cuya letra insta a los pobladores de toda edad y condición a participar en el carnaval:

*Puqllaysi hamusqa puqllay  
Puqllarikunapaq puqllay  
Machupaq payapaq puqllay  
Waynapaq sipaspaq puqllay  
Puqllay uqllarikunapaq*

Los cantos de retorno o *kutipay qashwa* se suelen interpretar en las *qhashwana pata* o «sitio para cantar *qashwa*», donde los peregrinos descansan, festejan y comen en su bajada a los pueblos, como el sitio de Mana Allin Ranra:

*Qayna wata qhashwaq masiy surphuy  
Maytaq hunan kaypiñachu surphuy  
Chaykay mana yuyariqchus surphuy  
Mana noqanchis qhashwarusway surphuy  
Qhashwanallay patapiqa surphuy  
Eru ishullas wiñayushan surphuy  
Tusunachanchis patapiqa surphuy  
Rakirakillas wiñayushan surphuy.*

En el carnaval andino, el cortejo suele concluir con la elección de pareja y el inicio de las relaciones durante el retorno al pueblo; en este caso, es

común que varones y mujeres regresen en grupos, entonando un diálogo cantado, sobre la misma tonada, acerca de la decisión de formalizar una relación, ahora que el recojo de flores ha concluido.

Varones:

*Yanqa mamallay kachallawaranqi  
Yanqa taytallay kachallawaranqi  
T'ikapampata, tikachaman nispa  
Purutupampata surphuchaman nispa,  
Tikaman risqaypi surphuman risqaypi  
Pierdiymanalan tukuyamuni  
Saruymanallan tukuyamuni*

Mujeres:

*Yanqa mamallay kachawasqanki  
T'ikapanpata, t'ikaman risqaypi  
Purutupanpata phallchaman nispa,  
Purutupanpaman t'ikaman risqaypi  
Maypicha llicllaypas, mauypicha phulluypas  
Huchúyraq hatunraq chutapayawan  
Maqt'araq, waynaraq, chutapayawan*

Ambos:

*Yanqa mamallay kachawaranqi  
Yanqa taytallay kachawaranqi  
T'ikapampata t'ikaman nispa  
Purutupampata phallchaman nispa,  
T'ikaman risqaypi, phallchaman risqaypi  
Persiyanallan tukuyamuni  
Huchuyraq hatunraq chutapayawan  
Yawar unuraq puririramun*

Los instrumentos que forman parte de esta expresión musical son una variante regional de la organología propia del carnaval andino: la flauta de caña, llamada *lawita*, y el tambor pequeño o *tinya*, interpretados respectivamente por varones y mujeres en complementariedad. Estos instrumentos se fabrican con materiales especiales que garantizan su sonoridad. Para la fabricación de la flauta se utilizaba tradicionalmente el *mamaj*, caña originaria del valle de Quillabamba, en Cusco, aunque, por cuestiones de comodidad y del relativo deterioro del medio, actualmente se están fabricando con tubos de PVC por su resistencia y durabilidad, dado que el viaje a T'ikapampa se realiza en plena lluvia, con granizo o nevada, que pueden deteriorar la caña. Para la *tinya* se utiliza el contorno



Concurso de comparsas.

del tronco del *waranway*, forrado con cuero de oveja o de gato, y para la membrana se prefiere usar la panza del cerdo, más resistente que el cuero del vacuno.

Según se ha dado testimonio, antiguamente la flauta que se usaba en el Carnaval de Tambobamba era el pinkillo<sup>23</sup>, flauta de pico de grandes proporciones hecha de una rama ahuecada de huarango o de *qeshuar* y reforzada por tramos con tiras de cuero de llama, y cuyo gran tamaño hacía muy esforzada su ejecución. Este instrumento es característico de las provincias altas del sur del Cusco, como Canas y Espinar, y también se registra su uso por los arrieros de la provincia de Chumbivilcas, conocidos como *q'orilazos*.

Flautas y *tinyas* están siempre presentes en la ejecución de la música del carnaval, pero la impronta de la influencia *misti* y de las vecinas poblaciones del Cusco también está presente en el uso recurrente de instrumentos de cuerda como el chillador, la bandurria, el charango, la mandolina y la guitarra. Los tres últimos se llevan actualmente en las visitas hechas durante

23. Este instrumento musical fue declarado Patrimonio Cultural de Nación por Resolución Directorial Nacional n.° 2081 del Instituto Nacional de Cultura, del 27 de septiembre de 2010.

las semanas de compadres y comadres. Guitarras y mandolinas aparecen en los conjuntos musicales que se hacen presentes en los concursos de danzas del domingo de carnaval, en interpretaciones que han ganado justa fama allende sus fronteras locales. Estos conjuntos se componen de siete a ocho flautas, un conjunto variable de guitarras y mandolinas, y, como apoyatura rítmica, dos *tinyas* y, actualmente, una quijada de burro, que acompañan la interpretación vocal.

## INDUMENTARIA

En todas las viviendas en los meses de noviembre, diciembre y enero, podemos observar que todos se dedican a tejer. Algunos tejen el poncho, otros la manta y la faja, otros se dedican a coser la *jubuna* y la pollera. Es exclusivamente para el carnaval que preparamos nuestra ropa. Para el carnaval nos alistamos, no podemos estrenar esta ropa en otras fechas. (Maribel Aranguri Apaza, Tambobamba)

Otro aspecto de las fiestas del carnaval andino es la vestimenta, que suele tener como base el típico traje rural andino de bayeta, con una serie de accesorios que indican la procedencia y estado civil del individuo, así como sus personales deseos de exhibirse en toda su elegancia y capacidad adquisitiva. Las prendas son tejidas y confeccionadas con meses de anticipación, lo que señala claramente que en cada carnaval que se celebra se estrenan prendas nuevas, y no se considera posible presentarse de otra forma en la planicie de T'ikapampa, en señal de respeto a este lugar y a todos los presentes. Originalmente confeccionadas de lana de ovino y alpaca, tejida en *callhua*<sup>24</sup>, adaptada a las dimensiones de cada prenda, estos materiales han dado paso a insumos de origen industrial, por la creciente presencia del mercado en la economía rural —en las ferias rurales de Challhuahuacho, de la ciudad del Cusco y de la misma Tambobamba, capital de provincia— y la relativa contracción de la ganadería de la región. De este modo, en la elaboración de la indumentaria del Carnaval de Tambobamba también están presentes la lana industrial, telas como la bayetilla o maranganí, fabricadas en el Cusco, las anilinas, de colores comparativamente más vivos que los colorantes vegetales tradicionales, e incluso la aparición de nuevos diseños en los bordados y tejidos. Pero

---

24. Telar portátil conocido como telar de cintura, compuesto por una serie de piezas de madera, que queda sujeto entre la cintura del tejedor y un soporte vertical.

esto no ha significado el aumento de las prendas tradicionales ni de la particular estructura de su decoración.

La vestimenta es esencialmente el traje de bayeta, que descende del traje de campesino español impuesto en el siglo XVIII a partir de la derrota de la rebelión de Túpac Amaru, que abrió un periodo marcado por una intensa política de aculturación de parte del Estado colonial. La población respondió a una imposición que no podía soslayar haciendo suyas las prendas como elemento de identificación, aplicándoles su decoración y una serie de accesorios, elementos de origen muy antiguo en la tejeduría andina. Es así que cada localidad mantiene algunos rasgos particulares en el diseño, el color o las dimensiones de la prenda, lo que opera como un factor de identificación en el momento de reunión general en la explanada de T'ikapampa.

El traje masculino de carnaval consta de una almilla o camisa hecha con tela escocesa de motivos cuadriculados, de dominante roja con rayas azules y verdes; y de pantalón, chaleco y chamarra hechos con bayeta o bayetilla usualmente negra, aunque en algunas localidades se prefiere usar la bayeta del blanco natural. El pantalón lleva siempre fundillo de bayeta blanca y está sujeto con un *chumpi* o faja, hecho de lana de oveja finamente hilada y tejida con intrincados diseños geométricos. La chamarra tiene como decoración numerosos botones de colores vivos y contrastantes como amarillo, rojo, blanco, verde y naranja, cosidos en la solapa y en el puño. De acuerdo con su procedencia, el varón lleva como primer tocado un *chullo* o *birrite*, tejido con palillos, y cubierto en su totalidad con diseños geométricos multicolores ordenados en franjas, y sobre este un sombrero de lana de oveja, de color blanco o marrón, a veces adornado con reatillos atados a la cinta negra que realza la copa del sombrero, y que cuelgan cayendo por la espalda o por delante de la cara del usuario. Pero la prenda más apreciable es el poncho, también llamado significativamente *k'uychi* (arcoíris), nombre que deriva de su diseño de franjas de una serie de colores —azul, verde, amarillo, naranja, blanco, fucsia— sobre un fondo de color uniforme: rojo, blanco y, con menos frecuencia, gris, verde o morado. Algunos pobladores declaran que el color dominante está orientado por la actividad que se va a realizar: así, el poncho blanco es para realizar los ritos y el rojo para el T'ikapallana. De hecho, las multitudes que se presentan a caballo en la explanada para el recojo de flores, lucen sus ponchos de rojo intenso:

Nuestro poncho blanco es para *t'inkar*: mientras que el poncho rojo es para ir a T'ikapampa-Mamaporoto. Como el señor cura que dice «mi hábito es de color blanco», para realizar la misa, de igual manera aquí, nosotros queremos que nos vean bien, que nos respeten. En esa parte nadie puede decirnos si podemos ponernos o no el poncho rojo; por eso, para blanquear nuestra alma, para blanquear nuestra vida, para nosotros el negro y blanco forma parte de nuestras vidas. (Fidel Limay Puma, Asacasi, sector Pillco)

Completan la vestimenta masculina la chalina, hecha de lana de oveja con diseño a cuadros, o en su defecto con tela escocesa accesible en el mercado, y un accesorio que no es prenda de vestir, pero que es parte indispensable en la tenida del varón: una *waraka* u honda, muy vistosa, elaborada con hilos trenzados de lana de colores, formando diseños muy conocidos en la textilería andina como los llamados *q'enqo* (zigzag), *ñahui* (ojo) y *sillu* (uña), entre otros.

La vestimenta femenina consta de prendas muy decoradas, igualmente de bayeta o bayetilla, adornadas en su orillo con listones tejidos llamados *phuytus* (grecas de diseños geométricos). En primer lugar, se lleva una serie variable de polleras de colores; el número de polleras indica el estado civil de la persona, pero esto varía según la localidad. Así, en las comunidades de Ccoñamuro, Occoruro, Casacancha y Pumamarca, las solteras llevan hasta seis polleras y las casadas solo llevan dos o cuatro; en Tambobamba, en cambio, las solteras pueden llevar dos polleras, aunque adornadas con *phuytus* de diseños diversos. En las zonas bajas, las mujeres de las localidades de Chaccaro, Mischka o Raccati usan más bien faldas solas con pliegues, más adecuadas al clima cálido de la región yunga.

La siguiente prenda es la almilla, blusa de color rojo o morado, adornada con bordados de diseños florales; sobre ella va la chamarra o *jubuna* (jubón) elaborada igualmente de bayeta y adornada en todo el borde y en la superficie de las mangas con *phuytus*, especialmente tejidos en *callhua*. También aquí se emplea un código que indica el estado civil: en términos generales, las solteras se adornan esta prenda con reatillos plisados multicolores, aplicados en la zona del pecho y el puño con botones de colores contrastantes, como ocurre con la chamarra masculina.

Las mujeres de los valles cálidos usan una blusa bordada y una chompa abierta de color entero, en multitud de combinaciones. La prenda



más vistosa es el *chumpi* o cinturón, de gran proporción y que se lleva alrededor del torso. Es más ancho en su variante para uso femenino, con más posibilidades para una profusa decoración, que puede ser de figuras geométricas de diverso significado y diseños de plantas y animales. Se lleva más de una faja, y las solteras pueden llevar hasta cuatro, ajustadas en gradientes sobre el torso, llegando hasta la base de los senos. Para la espalda, se lleva la *huaytiqlla* o *phullu*, igualmente de negro y decorada en los bordes con *phuytus*; y un manto multicolor de mayor tamaño, adquirido comercialmente, que suele llevarse en forma cruzada, para el traslado de objetos.

## T'IKAPALLANA, PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

Diversas circunstancias críticas, como la Reforma Agraria y, sobre todo, la violencia vivida en las décadas de 1980 y 1990, tuvieron efecto en numerosas tradiciones culturales en el departamento de Apurímac, donde muchas de estas mantenían en la práctica y en su dimensión simbólica una relación de dependencia respecto del estrato *misti*, que había dominado la vida de la región hasta bien entrado el siglo XX.

Su retroceso y desaparición dejó ver, en cambio, que las tradiciones de una población rural ahora libre seguían vigentes; más aún, han conocido una interesante renovación desde aquellos años difíciles. En todas las familias rurales se ha pasado, aunque sea parcialmente, por una experiencia urbana, y una parte de la población vive actualmente fuera de sus lugares de origen, pero no ha perdido el contacto con aquellos referentes.

Del calendario festivo tradicional, el carnaval ha terminado siendo el tiempo de encuentro de los tambobambinos residentes en diversas partes del país, e incluso fuera del territorio nacional, con parientes y paisanos y también con la naturaleza deificada, de la que de algún modo se consideran tributarios. La frase «nosotros debemos adorar a ese cerro» refleja muy bien el compromiso de todos los pobladores del distrito de establecer lazos, rituales y afectivos, con la geografía de origen, considerada un ente benefactor de la vida de gentes y especies desde tiempos inmemoriales.

Lo importante es que el referente fundamental de identificación sea justamente un lugar como T'ikapampa o Porotopampa: elemento de la

geografía no alterado por el hombre, que marca en este tiempo un punto de contacto entre el mundo del hombre y la esfera de las deidades del panteón regional —los *apus* de la geografía de esta zona, incluyendo a Mamaporoto, con atributos similares a los de la Pachamama—. Los lazos de reciprocidad se activan en todos los diversos alcances de la sociedad humana: en el interior de las familias, entre las familias aliadas y comprometidas, entre los barrios y el centro poblado, y entre la sociedad humana con la esfera de lo sagrado, conjunción que es sentida con emoción profunda. Todos los vínculos que sostienen a este grupo humano se han renovado, y todos los participantes sienten ser partes de un todo, que involucra a los miembros presentes y a su entorno natural.

Cada vez que llega la fiesta del carnaval, mi corazón llora sangre. Porque recordamos a algunas hermanas y hermanos que ya no se encuentran entre nosotros. De repente con otros nos reencontramos de tres, 10, 20 o tal vez de un solo año, porque las familias, en aras de encontrar mejores condiciones de vida, se encuentran en diferentes lugares. (Maribel Aranguri Apaza, Tambobamba)

Para mí, T'ikapallana es más [valioso] que las onzas de oro; es una fiesta bastante «diamantada» para mí, porque es la expresión típica de nuestras costumbres, allí es la expresión de nuestros sentimientos amorosos, todo; allí se expresa la realidad de nuestras cosas totalmente autóctonas. (Hernán Venero Abarca, barrio Palccaro).

José María Arguedas hizo referencia al Carnaval de Tambobamba a partir del conocimiento de su música, y de una *qashwa* en particular, antes que por el conocimiento de estos rituales de reciprocidad y comunión. Sí percibió, en cambio, las dimensiones de este sentimiento de comunión con la geografía, pero que interpretó desde una dimensión existencial, casi trágica, a raíz de la mencionada canción.

Es el tiempo de carnaval. En estas noches, cuando la voz del río suena con su máximo poder, en todo estos pueblitos de la quebrada, prendidos sobre el abismo, salen a cantar y a bailar el carnaval, el canto guerrero, que es como la ofrenda al río crecido y terrible, al cielo agitado y a la noche lóbrega. (Arguedas 2012: 355)

Es paradójico que una fiesta descrita con tales referentes sea ante todo una fiesta de regocijo, juegos, cortejo amoroso, cantos, bailes y consumo de comida y bebida: una forma vitalista y directa de comunión con lo sagrado.

El modelo del carnaval europeo, de jolgorio y dispendio, implantado con la colonización, dio no solo un marco temporal que se fundió con el calendario productivo tradicional, sino que proporcionó algunos instrumentos para vivir esta comunión como una fiesta de la alegría, sin condiciones ni cortapisas, una dimensión trascendente de la vida.

El Ministerio de Cultura ha reconocido tal importancia a través de la RVM 015-2014 VMPCIC/MC del 21 de febrero de 2014, que declara a este carnaval como Patrimonio Cultural de la Nación, al constituirse como un resumen de las tradiciones del distrito de Tambobamba, provincia de Cotabambas, región Apurímac.

Parte de nuestro sentimiento es conservarla siempre, porque ha sido reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación. Para nosotros es un orgullo contar con esta fiesta que así nomás no vamos a encontrar en otros sitios. Es antiguo, es del tiempo de los ancestros, lo que nos dejaron nuestros abuelos, y no debe desaparecer. (Rolando Jáquima Ponchuro, Tambobamba, anexo Qachawire, comunidad campesina Occacahua)



**EL CARNAVAL DE  
SANTIAGO DE PUPUJA.  
FOLCLORE, DESBORDE Y COLOR**

---

*Juan Carlos La Serna Salcedo*



El santiaguino es orgulloso de sus bailes autóctonos y conserva con amorosa pulcritud sus tradiciones y su folklore original. Las imitaciones que en otros pueblos se ha hecho de sus danzas no tienen ese sello vernáculo que caracteriza a estas [...]. Cada pueblo tiene su folklore musical y artístico y en cada uno hay un sello original que lo distingue. (Luna 1948: 522)

El Carnaval de Santiago de Pupuja es un baile festivo propio de la tradición coreográfica de las comunidades del distrito de Santiago de Pupuja y sus alrededores, correspondiente a la población quechua de la provincia de Azángaro, en el departamento de Puno. La realización del baile expresa, además del carácter folclórico, un profundo significado ritual para la sociedad andina. Se inserta dentro del calendario agrario, en el tiempo de lluvias y florecimiento de los campos, durante las celebraciones que anteceden al inicio de la Cuaresma cristiana, entre febrero y marzo.

El carnaval santiaguino es una práctica que expresa la identidad de la población quechua del sur andino, y fue una de las primeras expresiones dancísticas en ser reconocidas por los tempranos folcloristas puneños, incorporada en el repertorio musical departamental y representada en diferentes escenarios nacionales. La singularidad de la vestimenta, la coreografía y el sonido de los pinkillos convierten al carnaval en una muestra de la extraordinaria riqueza cultural de Puno, y este es hoy reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación.

## CONTEXTO SOCIAL Y ECONÓMICO DEL ALTIPLANO AZANGARINO

El templo de Santiago de Pupuja es una joya arquitectónica de línea esbelta y geométrica donde la piedra hecha filigrana, en su admirable fachada, desafía al tiempo y al espacio. Y surge del conjunto indígena de casas humildes que lo rodean como un megalítico monumento de alba piedra que fulgura al sol en violento contraste con el paisaje gris circundante. (Luna 1943: 60)

Santiago de Pupuja es uno de los 14 distritos que integran la provincia de Azángaro, en el departamento de Puno. Se ubica en la parte quechua del altiplano peruano, lo que explica ciertas prácticas rituales y productivas compartidas con la población de las provincias sureñas del Cusco. Cuenta con una mayoritaria población indígena distribuida en un conjunto de comunidades —y anexos— campesinos que se articulan alrededor de la ciudad de Santiago de Pupuja.

A mediados del siglo XIX, durante la temprana República, el Gobierno de Ramón Castilla estableció el reordenamiento administrativo del departamento de Puno, creando el distrito de Santiago de Pupuja, que pasó a depender de la provincia de Azángaro (Decreto Ley n.º 12301, emitido el 2 de mayo de 1854). En tiempos más recientes, tras la creación de los distritos de Tirapata (1943) y José Domingo Choquehuanca (1954), con territorios escindidos de Pupuja, algunas comunidades campesinas, hasta entonces administradas política y judicialmente por los santiaguinos, como es el caso de Checca Pupuja, pasaron a incorporarse a estos nuevos municipios<sup>1</sup>.

La administración política republicana reconoció la existencia de parcialidades (o *ayllus*) indígenas que estaban integradas al distrito de Santiago de Pupuja, denominadas en algunas fuentes documentales como «comunidades», contrapuestas a las estancias altoandinas que estaban constituidas por grandes y medianas propiedades individuales<sup>2</sup>. Así, muchas de las actuales comunidades de Pupuja se ubicaban en el territorio

---

1. El municipio de Tirapata fue creado por Ley n.º 9840, el 10 de noviembre de 1943, mientras que el distrito de José Domingo Choquehuanca fue creado por Ley n.º 12121 del 11 de octubre de 1954.

2. Un informe de 1920, elaborado por el fiscal Adrián Cáceres, anotaba la presencia de tres *ayllus* en Santiago, los más extensos y poblados del distrito: Llallahua, Mataro y Checca, divididos, a su vez, en parcialidades y estancias (Tito Melgar 2017). Por su parte, Agustín Guevara señalaba, a mediados de la década de 1950, la existencia de 16 parcialidades en el distrito: Checca, Huasapupuja, Ccojra, Chaqui-Iquilo, Chocco-



que en el pasado ocuparon estos latifundios, lo que expresa también la relación compleja que se estableció entre los terratenientes y la población campesina. Del mismo modo, las fiestas religiosas y las dinámicas de reciprocidad y compadrazgo estuvieron marcadas por esta relación jerárquica y de dependencia gamonal<sup>3</sup>.

El centro de Santiago de Pupuja se ubica a unos 20 kilómetros de la capital de la provincia y a unos 114 kilómetros de la capital del departamento. La ciudad de Santiago de Pupuja se divide en diferentes barrios, cuyos habitantes provienen en su mayoría de las comunidades del interior. El establecimiento de la línea ferroviaria que unió el Cusco con Puno, a inicios del siglo XX, fortaleció los vínculos de la población santiaguina con la ciudad de Pucará (provincia de Lampa, a unos 10 kilómetros de distancia), dado que en esta localidad se ubicó la estación del tren, que estimuló el tráfico de mercancías con las grandes urbes surandinas.

Una vez que el ferrocarril conectó el distrito de Santiago de Pupuja con los más importantes centros de comercio regional —proceso de articulación vial que, desde mediados del siglo XX, se amplió a través de la construcción de carreteras en el altiplano—, la vida económica local fue dinamizándose, despertando también una mayor demanda de tierras. La expansión de la economía mercantil y pecuaria impulsó el crecimiento de la propiedad hacendaria y una mayor presión sobre las tierras a disposición de los *ayllus* indígenas. Este proceso de «hambre de tierras» se hizo más agresivo entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX y originó una retracción de las comunidades y una mayor dependencia de los campesinos con los grandes comerciantes y terratenientes.

Al igual que en el resto de los distritos de la provincia, la vida económica de Santiago de Pupuja se basa en la agricultura y la ganadería, mientras que algunas comunidades se han especializado en la producción alfarera. Las características ecológicas de altiplano, con abundancia de pastos y de ichu, han permitido el desarrollo de la actividad pecuaria, especialmente la

---

Mataro, Mataro Chico, Totorcuyo, Huarejón, Ccollana, Lllallhua, Tolani, Mataro, Mataro Grande, Pipiachi, Santo Ccocha y Ccallapani (Guevara 1955).

3. «El indio sabe que el patrón de su pueblo es muy severo y que castiga inexorable al que no ha pasado su alferado con voluntad y fe, con la dignidad y pompa tradicionales de sus mayores» (Luna 1943: 60). Demetrio Roca, por su parte, llega a afirmar que la incorporación de Checca Pupuja al naciente distrito de José Domingo Choquehuanca tuvo ver con el deseo de los comuneros de escapar de la obligación de pasar los costosos «cargos» o alferados de las fiestas religiosas (Roca 1966).

crianza de ovinos. De igual modo, la existencia de importantes yacimientos de arcilla en diversos sitios de la altiplanicie de Azángaro permitió el surgimiento de una importante tradición cerámica local. Y si bien la producción alfarera para uso ceremonial y utilitario fue resaltada desde los tempranos informes coloniales y fue un producto significativo en las redes de intercambio de la población local a lo largo de toda la sierra surandina (Choquehuanca 1833), el reconocimiento artístico que han alcanzado los ceramistas de Pupuja, desde la década de 1930, dirigió parte importante de su producción al mercado regional y nacional. De la creatividad de estos artesanos, especialistas en el manejo del vidriado, nació el toro de Pupuja, destacada expresión artística de la tradición puneña, anteriormente conocido como «torito de Pucará», por ser el pueblo de Pucará la parada y el punto de expendio de estas piezas a los viajeros y turistas que seguían la ruta ferroviaria.

Si bien es cierto que el territorio del antiguo distrito de Pupuja está hoy dividido en tres municipios, una serie de prácticas religiosas, artísticas y económicas compartidas por la población quechua en el altiplano evidencian la vigencia de una larga tradición estética y cultural regional. Esto explica la función ritual que adquiere el toro de Pupuja para la población campesina, del mismo modo que los carnavales indígenas, ambos entendidos como prácticas propiciatorias vinculadas al universo religioso de las sociedades agropecuarias altiplánicas.

Según el Censo Nacional de 2017, el distrito de Santiago de Pupuja tiene una población total de 5.348 habitantes (INEI 2017), con un pequeño porcentaje asentado en el pueblo de Santiago de Pupuja, capital del distrito, mientras que más del 90% de sus habitantes son rurales, distribuidos en 22 comunidades campesinas. El estudio realizado por Jorge Flores y Percy Paz, hacia inicios de la década de 1980, señalaba que la población del distrito era de 7.225 habitantes, de los cuales 275 residían en la ciudad de Santiago de Pupuja (Flores y Paz 1983). Esto significa que, en las últimas cuatro décadas, la tasa de crecimiento demográfico del distrito ha sido negativa. Una explicación a este hecho tiene que ver con el masivo proceso migratorio de individuos jóvenes y familias hacia las capitales provinciales, mucho más dinámicas económicamente, como las ciudades de Azángaro, Juliaca o Puno. En otros casos, la migración se dirige al Cusco, Madre de Dios o Arequipa, donde los santiaguinos tienen mejores posibilidades de conseguir un trabajo remunerado o recibir una mayor formación educativa.

Como ocurre en otras localidades del altiplano, Santiago de Pupuja se presenta al observador como un pueblo de viejos y niños, donde el ritmo parsimonioso de los lugareños solo se quiebra en los días de fiesta, cuando los jóvenes retornan a sus comunidades a participar de los ritos familiares y los jolgorios colectivos.

En tiempos del Virreinato, Santiago de Pupuja era un pequeño «pueblo de indios» que dependía del corregimiento de Azángaro, con una población rural esparcida en diferentes estancias agroganaderas. Hasta mediados del siglo XIX, ninguna población de la provincia de Azángaro había sido elevada a la categoría de ciudad (Jacobsen 2013). El pueblo de Santiago de Pupuja, al igual que los otros centros urbanos del altiplano, debió estar compuesto por un conjunto de «casas de adobe, de baja altura y con techos de paja» (Jacobsen 2013: 226-227), habitado por algunos terratenientes españoles o criollos, comerciantes y artesanos mestizos e indígenas. Sin embargo, la plaza del pueblo, epicentro de la vida religiosa y económica local, contaba con un extraordinario templo de piedra construido a finales del siglo XVIII, de estilo barroco mestizo andino, dedicado a Santiago Apóstol y adornado en su interior con diferentes imágenes de la escuela cusqueña; evidencia material de la prosperidad económica que alcanzó su población en la Colonia. Desde entonces, esta magnífica iglesia ha sido destacada por diversos viajeros y observadores externos que han recorrido la región (Paredes 1969).

A finales del siglo XIX, en toda la provincia de Azángaro se establecieron importantes latifundios dedicados a la producción lanera. La expansión terrateniente azangarina generó, al igual que en otras partes del sur andino peruano, una serie de conflictos por la propiedad de la tierra, tensiones que reflejaron las complejas relaciones establecidas entre los propietarios *mistis* y la población campesina indígena<sup>4</sup>. La expansión de la propiedad agrícola, que aseguró el poder de las grandes familias terratenientes locales, como los Dianderas o los Macedo, se explica por un contexto económico favorable para la economía de exportación y el valor estratégico que alcanzó el distrito de Santiago de Pupuja dentro de las rutas comerciales de la lana:

---

4. Sobre la participación de los campesinos de Pupuja en las revueltas y reclamaciones a las autoridades locales por el manejo de las tierras, en la década de 1920, véanse Rengifo (1990) y Tito Melgar (2017).

La expansión de las haciendas y la formación de otras nuevas estuvieron ligadas al crecimiento del mercado internacional de lanas, cuyo proceso de exportación iniciaba en el altiplano puneño y se centralizaba en las casas comerciales arequipeñas [...] Estas haciendas no ocupaban terrenos vacíos, su expansión se realiz[ó] a costa de las comunidades, a través de mecanismos legales y a la fuerza. Las haciendas del distrito se beneficiaron de los accesos cercanos al pueblo. A diferencia de otros pueblos, el transporte de carga lanar podía ser abastecido de forma rápida por medio del ferrocarril Puno-Sicuani. (Tito Melgar 2017)

Asimismo, en el interior de las parcialidades o *ayllus* altoandinos de inicios del siglo XX existían notables diferencias socioeconómicas. De tal manera que, mientras que algunas familias indígenas podían comercializar su excedente productivo —agropecuario o artesanal— en los mercados locales, en la mayoría de los casos se desarrollaba una economía de subsistencia y en otros, incluso, se encontraban las familias desprovistas de acceso a tierras, más propensas a establecer relaciones asimétricas y de dependencia con los hacendados y comerciantes locales. De igual modo, más allá de los brotes epidémicos que afectaron recurrentemente a la población de toda la provincia azangarina hasta mediados del siglo XX (Jacobsen 2013), el crecimiento demográfico también produjo la reducción del acceso a las tierras para uso familiar. Ante este hecho, el fortalecimiento de las redes de reciprocidad y compadrazgo, así como la continuidad de determinadas prácticas rituales de carácter comunitario, como las danzas festivas, los «cargos» religiosos o el «pago» a las montañas, se convirtieron en expresión vívida de la resistencia cultural campesina.

La vestimenta tradicional de los santiaguinos varía dependiendo de la edad y del sexo. Así, los niños y niñas menores visten la *phalika*, un tipo de falda corta, generalmente de fabricación casera. Usan también chullos y sacos. Las mujeres adultas visten sombreros de lana de oveja de copa alta y alas cortas. La copa está rodeada por una cinta con bordados multicolores. Visten una blusa o jubón, de color rojo o negro. La falda o *phantilla* se elabora de bayeta y se envuelve alrededor de la cintura, amarrada de cordeles y prendiendo las aberturas con alfileres. Por su parte, los hombres visten sacos y pantalones de bayeta blanca, negra o azul, adornados con motivos coloridos tejidos en lana, y sombreros de paño (Roca 1966). Esta vestimenta tradicional, sin embargo, ha sufrido grandes modificaciones, debido a que las nuevas generaciones han optado por usar atuendos occidentales, de fabricación industrial, que han desplazado los trajes

elaborados artesanalmente a base de bayeta y lana. Hoy, son parcialmente pocas las familias que elaboran sus propios vestidos e, incluso, pocos los artesanos dedicados a la elaboración de los atuendos y sombreros utilizados en las festividades religiosas, elementos de especial importancia en los juegos y bailes de emparejamiento de los jóvenes santiaguinos hasta tiempos muy recientes<sup>5</sup>.

Hacia mediados del siglo XX, en un contexto de profunda transformación social y económica en todo el sur andino, consecuencia de la migración indígena a las ciudades, la aplicación de diversos programas de reforma agraria y el fin del latifundio altoandino, la población de Santiago de Pupuja y de su entorno fue destacando por determinadas prácticas rituales y artísticas que fueron reivindicadas como elementos singulares de su cultura y conocimiento tradicional, como es el caso de las danzas y música del carnaval y la alfarería.

## **EL ESCENARIO ECOLÓGICO DE LOS QUECHUAS AZANGARINOS**

Santiago de Pupuja se ubica a una altitud cercana a los 3.900 m s. n. m. y ocupa una superficie aproximada de 300 km<sup>2</sup>, en la «mesopotamia» interfluvial formada por los ríos Azángaro y Pucará. El clima en este ecosistema de puna es seco, acompañado de fuertes vientos que se extienden a lo largo del paisaje despejado de la altipampa. La ciudad descansa en las faldas del cerro Santa Bárbara o «Calvario». Las comunidades que conforman el distrito se esparcen sobre un terreno sinuoso y de planicie, propio del altiplano surandino, enmarcado por la presencia de tres montañas o cerros tutelares: T'tela, Kaska Titire y Antaña. La población rural se divide en 22 comunidades, cuatro parcialidades y algunos centros poblados. En el campo se producen tubérculos —papas, ocas y ollucos—, además de cereales, como la cañihua y la quinua; mientras que la existencia de amplios pastizales favorece el desarrollo de la actividad ganadera.

Las características atmosféricas y orográficas de la altiplanicie han significado para los santiaguinos la ocurrencia permanente de una serie de fenómenos climáticos —como heladas, granizadas, sequías e inundaciones—

---

5. El periodista Miguel Cárdenas ofrece una nota sobre el trabajo de Pascual Apaza Chambi, uno de los últimos artesanos especializados en la elaboración de sombreros en la comunidad de Checca Pupuja. Véase Cárdenas (2008).



Línea de comparsa de carnaval atravesando la puna.

altamente perjudiciales para la economía agraria y ganadera. Así, los periodos especialmente críticos de sequías o heladas, que afectan de manera recurrente al territorio altiplánico, han originado un fuerte empobrecimiento de las familias indígenas, en especial de aquellas que se han mantenido dentro de una economía de subsistencia. Este hecho favoreció, en el pasado, el endeudamiento de los campesinos frente a hacendados y comerciantes, y en la actualidad ha acelerado los flujos migratorios a diferentes ciudades surandinas.

La fragilidad de la economía agropecuaria frente a los fenómenos climáticos propios del ecosistema de puna explica la importancia que han tenido, desde las tempranas sociedades prehispánicas hasta el universo religioso del catolicismo popular contemporáneo, una serie de ritos propiciatorios y expresiones festivas de agradecimiento a los cerros tutelares y la Madre Tierra, con el fin de asegurar la protección y reproducción de los cultivos y el ganado.

El desarrollo de la agricultura en Santiago de Pupuja está asociado al empleo de determinadas tecnologías hidráulicas de origen precolombino que, hasta la actualidad, siguen siendo fundamentales para el éxito de los cultivos. Las primeras descripciones ofrecidas por los cronistas de

la Conquista, en el siglo XVI, dan cuenta de la singular riqueza de los reinos altiplánicos, donde los jefes étnicos o curacas podían disponer de miles de cabezas de camélidos y una gran reserva de productos agrícolas (Murra 1978). Trabajos arqueológicos recientes evidencian la presencia de sistemas de planificación hidráulica en el altiplano desde el temprano apogeo de la cultura Pucará (c. 300 a. C. a 400 d. C.), una de las primeras civilizaciones andinas que pudo disponer del control de una significativa fuerza de trabajo para emprender obras de ingeniería agrícola capaces de responder, de manera efectiva, frente a las particularidades ecológicas del ecosistema de puna (Stanish 2004).

La altiplanicie puneña presenta numerosas excavaciones artificiales denominadas *qochas*, especie de lagos construidos por medio de excavaciones de distintos tamaños, de entre 2 y 4 metros de profundidad y varios metros de extensión, como pozas donde se deposita el agua de las precipitaciones, lo que genera un microclima que humedece las tierras colindantes y facilita el crecimiento de los cultivos y la proliferación de pastizales<sup>6</sup>. El estudio de Jorge Flores y Percy Paz evidencia que cerca de un tercio del territorio del distrito de Santiago de Pupuja está compuesto por cultivos de *qochas* (Flores y Paz 1983). El valor que adquieren estas *qochas* para la vida económica de la población campesina es fundamental. Además de permitir que se disponga de tierras para la siembra de tubérculos y ofrecer una protección a los cultivos frente a las heladas, favorecen el crecimiento de pastos y sirven de abrevadero para el ganado. Por último, en caso de escasez, aseguran una fuente de agua para el uso doméstico.

El principal producto agrícola para las comunidades altiplánicas es la papa. Este tubérculo es, entonces, también la base alimenticia de la población santiaguina y un elemento significativo del mundo ritual. Se cultivan diversas variedades que, además de destinarse al consumo directo, permiten su almacenamiento a través de la elaboración de chuño y «moraya». El calendario agrícola altiplánico marca las fechas establecidas para el inicio de la siembra y el barbecho de las tierras dedicadas a este cultivo, fechas que además trazan el tiempo festivo de las poblaciones. Como señalan Jorge Flores y Percy Paz:

---

6. El término quechua *qocha* hace referencia a los lagos, lagunas, estanques y, en general, todo depósito que contiene agua, natural o artificial, de forma, tamaño o profundidad variables, sean estos de aguas permanentes o temporales. Del mismo modo, algunos platos de cerámica de uso ritual reciben este nombre, tanto por su forma como por su relación simbólica con las lagunas (Flores y Paz 1983: 55).

Para la siembra se siguen dos calendarios, de tres o de cinco fechas, con intervalos de varias semanas [...]. El principal objeto de estas siembras escalonadas es el de impedir que las heladas y otros factores climatológicos afecten negativamente a la integridad de la siembra. De esta manera se busca que por lo menos se coseche parte de los cultivos. Esta técnica que se practica en casi toda la altura andina, se considera una de las formas de racionalización de la economía campesina, proveniente de adecuados conocimientos tecnológicos y de las características del medio ambiente, así como del afán de disminuir los riesgos. Los barbechos se inician a partir de los meses de junio y julio. (Flores y Paz 1983: 60-61)

Tras la cosecha, los tubérculos se separan de acuerdo con su tamaño. Los más grandes se destinan al consumo directo, luego se separan las que sirven para la preparación de chuño y moraya por deshidratación, aprovechando las heladas y el fuerte sol de la temporada invernal, mientras que las pequeñas se separan para usarse como semillas<sup>7</sup>. Los campesinos reconocen que una siembra que genere más de cinco costales de papas por uno de semillas invertido puede asumirse como una cosecha satisfactoria (Flores y Paz 1983).

La ganadería ovina es, igualmente, destacada en todas las comunidades de la provincia, y resalta en este sentido la producción del distrito de Santiago de Pupuja. A inicios de la década de 1980, Jorge Flores y Percy Paz anotaban que los productores santiaguinos poseían unas 28.000 cabezas de ovinos, además de 340 llamas; una cifra muy superior a la que, entonces, tenían los distritos vecinos de Nicasio (7.200 ovinos y 230 llamas) o Calapuja (9.000 ovinos y 310 llamas), donde también se realizó el estudio: «Es saltante la diferencia en el número de ovinos de Santiago de Pupuja, en relación con los otros distritos. Esto puede deberse a que son mejores pastores o la mayor superficie de *qocha* con que cuenta» (Flores y Paz 1983: 53).

Al igual que en el resto del mundo campesino andino, en Pupuja la economía es de carácter familiar y limitada por las obligaciones que exige la pertenencia a una comunidad. Así, por lo regular, la energía de trabajo destinado a las labores agrícolas corresponde a los miembros de la unidad familiar nuclear. En caso de necesidad, se acude a la familia consanguínea

---

7. Así, por ejemplo, el calendario de siembra de papas de tres fechas se inicia con el primer *tarpuy* (siembra) del 30 de agosto (fiesta de Santa Rosa) al 29 de septiembre (San Miguel); continúa con el segundo *tarpuy* o *champi* alrededor del 18 de octubre (San Lucas); y el tercer *tarpuy* o *qhepa* alrededor del 14 de noviembre (fiesta de San Calixto). Véase Flores y Paz (1983).





Comparsa de carnaval atravesando la altiplanicie.

o política y, de ser el caso, los vecinos de la comunidad pueden ser solicitados para algunas labores, dentro de un sistema de entregas de trabajo recíproco. Del mismo modo, si bien las propiedades y *qochas* son de propiedad familiar y pueden ser transferidas, los nuevos propietarios deben mantener vínculos con la familia o ser parte de la comunidad.

Si bien la actividad agropecuaria sigue siendo la base de la economía, en las últimas décadas se evidencia un proceso de cambio significativo en los modelos de vida y los patrones de asentamiento de la población de Santiago de Pupuja, hecho que repercute en el manejo de los suelos y el uso de las técnicas productivas. Así, por ejemplo, el interés en desarrollar una producción destinada al mercado regional y la introducción de ganado vacuno han significado una afectación del tradicional sistema de *qochas*, pues han incidido en su desecación o «aplanamiento» para convertirlas en tierras de cultivo intensivo (Flores y Paz 1983).

Del mismo modo, la agricultura altiplánica presenta una alta vulnerabilidad frente al cambio climático, especialmente en el caso del cultivo de la papa, esencial en la economía del campesino puneño: «en los últimos diez años la agricultura ha sufrido muchas variaciones climáticas y como consecuencia de ellas siempre se han presentado los veranillos, inundaciones, heladas [...] y sequías prolongadas [...] [que] influyen en el bienestar de los pobladores del altiplano» (Arizaca 2013), e impulsan el desplazamiento de la población rural hacia los centros urbanos. Así, las variaciones climáticas implican una recomposición de los instrumentos tecnológicos aplicados en la agricultura, estrategia de adaptación que implica, a su vez, cambios en las prácticas rituales de una población campesina cada vez más vinculada a las dinámicas económicas y culturales del mundo urbano.

## **FERTILIDAD Y RITUALIDADES EN EL ALTIPLANO**

Los indios tienen su propio carnaval, el cual celebran en sus campos donde pueden dejar sus ofrendas a la Pachamama, madre tierra. Antes de empezar a bailar, todos ellos se arrodillan y besan el suelo. Los varayocs, a pequeña distancia del resto, colocan juntas sus banderas y varas y, arrodillados, hacen ofrendas de chicha y coca a Pachamama. (Toor 1946)

En el altiplano peruano, el universo celebratorio está marcado por una serie de espacios y tiempos festivos que, además de quebrar el ritmo

cotidiano del ciclo anual, reafirman los vínculos comunitarios y la profunda relación del ser humano con la naturaleza. Las fiestas se convierten en un homenaje a la vida, una súplica a la tierra y las montañas a fin de asegurar «favores» que garanticen la fertilidad de los campos, la reproducción de los animales y el bienestar familiar y comunal. Así, las festividades terminan marcando el espacio vital en el que se desarrolla la propia vida humana: emparejamientos, fertilidad y muerte.

La religiosidad campesina se expresa a través de la realización de una serie de rituales con fines propiciatorios que se enmarcan dentro del ciclo anual agrícola y que están vinculados a las fechas del santoral destacadas por la población santiaguina. Así, por ejemplo, son comunes los «pagos» a la tierra, homenaje que rinde culto a la Madre Tierra y que antecede a muchas de las celebraciones católicas, como las fiestas de los santos. La preparación de los «pagos» incluye una serie de elementos propios del mundo ritual andino, como miniaturas o *illas*, fetos de animales y hojas de coca, que terminan «mezclados» con objetos y prácticas provenientes de la tradición cristiana, como cruces o la recitación de textos bíblicos. Como ejemplo, tenemos la descripción de un «pago» a la tierra realizado por un *paqo* o sacerdote andino, con motivo de las fiestas de Santa Rosa de Lima (30 de agosto), organizado por un grupo pastoral reunido en la parroquia de Santiago de Pupuja, a inicios de la década de 1980:

[...] El *paqo* ya se sienta en el suelo, sobre una frazada. Delante de él, está extendida la «estalla» encima de la cual va a preparar el «despacho» o la llamada «mesa». Todos nosotros nos sentamos alrededor también en el piso. El *paqo* comienza a escoger los «*k'intus*» que son hojas enteras de coca. Le ayudan todos los participantes [...] [T]eniendo ya suficientes [...] nos invita a cada uno a hacer nuestras oraciones, dándonos siempre tres *k'intus* [...]

Este acto demora más o menos una hora tras la cual el *paqo* minuciosamente pone encima de cada *k'intu* un poco de sebo de llama y *wiraqoya*, que es una hierba que sirve para curaciones.

Terminada esta mesa se preparan tres envoltorios de papel blanco cuyo interior se forra con lana blanca y limpia. En estos se van depositando poco a poco los dones para la Pachamama [...] De vez en cuando el *paqo* nos da una copa para *ch'allar* [...].



Familia en traje de fiesta camino a la casa del alferado.

Una vez preparado todo, el *paqo* empaqueta el despacho y su ayudante prepara afuera, a un lado del templo, el lugar de la fogata [...] cerca de medianoche, vamos todos afuera y quemamos el despacho. (Schulte y Orzechowsky 1984)

Una de las fiestas religiosas celebradas por la población santiaguina es la festividad del Señor de la Exaltación, el 14 de septiembre. Al igual que otras fiestas campesinas, la celebración tiene una duración de varios días. En una descripción que ofrece Lizandro Luna, de inicios de la década de 1940, señala que la celebración terminaba el último día con la «runa fiesta», donde solo participaba la población indígena: «El día donde lo vernáculo luce sus cuadros plenos de colorido y emoción, donde vibra el panteísmo y el fervor religioso del indio en toda su fuerza y esplendor [...] un testimonio de la fe granítica, el carácter religioso y la esencia pagana del comunario [...]» (Luna 1943: 60); fecha en la que, además, era posible observar la presencia de algunos bailes rituales propios de la población de Santiago de Pupuja. Luna nos ofrece la descripción de dos danzas particulares de la población indígena que se representaban durante la fiesta de la Exaltación: el «novenante» (*lloque*, en lengua quechua) y el *saraquna*, también conocido como «baile peruano» por los colores característicos de su traje y enseñas, similares a los símbolos patrios, en blanco y rojo.

Cuenta la tradición que, en sus orígenes, la danza del novenante era realizada únicamente por jóvenes pastores. Más adelante, se incorporaron danzantes adultos. Las comparsas, compuesta por unos 100 bailarines, provenían de las comunidades de Checca y de Mataro y competían por ganar el aprecio del público mostrando la mayor vistosidad en sus presentaciones, que eran acompañadas por la música de los *lloque qenas*:

El Novenante lleva un pantalón negro y camisa blanca. Ceñido a la cintura un faldellín blanco y flotante. En la espalda un pañolón de colores que se llama «lajo» adornado con espejos y cintillos multicolores. En el lado izquierdo lleva un bolsón de piel de cría de oveja negra cuya punta larga llega hasta la rodilla. Es la «zambo *chuspa*». En la muñeca izquierda va sujeta una campanilla que va sonando a cada paso y en la derecha un chicotillo de lazo trenzado y adornado también con cintillos. Adornan su cabeza con un vistoso plumaje multicolor hecho de finas plumas de parihuana. Es un turbante ya hecho que se coloca encima de la salda del sombrero. Tiene una o tres puntas unidas por los extremos. Algunos llevan una hilera de plumas de colores sobre la falda del sombrero. (Luna 1943: 61)

En el caso del *saraquena*, se trata de un baile que surge de las comunidades de Lllallhua y Tulani (Luna 1943). La característica singular de estos danzantes es el uso de los colores rojo y blanco, similares a los de la bandera peruana, que despliegan las comparsas que se presentan al ritmo del sonido de las quenas y tambores, siempre dirigidos por dos capitanes, bailarines que tenían la peculiaridad de ser solteros.

[El traje] [...] consiste en tres o cuatro faldellines de tela blanca bien plisada, ceñidos a la cintura. De los hombros caen, cruzando a ambos costados, dos tiras de tela roja hasta el nivel de las falderilles. Esta prenda es la «sarjilla». Sobre ella y en el mismo sentido van dos franjas plateadas, caídas a ambos lados. Ahora, el plumaje es lo típico de este baile. Creemos que de él deriva su nombre «Sara», que es maíz. El plumaje semeja una mazorca de esta gramínea. En un casco de paja «chillihua» van haces de plumas de parihuana teñidas de todo color en filas apretadas y sucesivas, formando un plumaje compacto y original. Lo sujeta un barbuquejo de cintillo de colores que se llama «huacuña». En el cuello llevan un collar de rosarios blancos que varía de una a cinco sartas. (Luna 1943: 62-63)

En distintas festividades religiosas de Santiago de Pupuja es común la realización de los *chaccu* rituales, dramatizaciones colectivas de cacería que tienen lugar en las montañas protectoras. Como todo acto ritual, antes



Juegos de serpentina y picapica en la celebración del carnaval en una comunidad campesina de Santiago de Pupuja.

de iniciarse el *chaccu*, los participantes realizan una ofrenda a la Madre Tierra con fines propiciatorios. Tras el «pago», las comparsas inician su ascenso al cerro, acompañadas de música, bailando y entonando canciones. Una vez conseguida la presa, se repite el agradecimiento a la tierra, tras lo cual los «mandones» dirigen una serie de libaciones entre los miembros de sus familias y comunidad. En palabras de Lizandro Luna, todas las comparsas iniciaban el *chaccu* portando *llipis*, redes multicolores tejidas a base de lana de ovejas y «[...] tienen por objeto formar un cerco que va estrechándose a medida que las comparsas que las portan van ascendiendo al cerro, para cerrarse finalmente en torno a los animales que se persigue [...]» (Luna 1948: 523). El autor nos ofrece, además, la traducción de una canción quechua entonada en una de estas cacerías rituales:

Señores mandones, vamos al chaco,  
Vamos abuelos y abuelas, vamos todos;  
En un cordón humano que formaremos  
Con los cuatro ayllus de Santiago  
Vamos a aprisionar al astuto rapaz.  
Aquí está, aquí está el rapaz de larga cola,  
El invencible, el astuto, el señor de las punas,  
Ya cayó en nuestras manos, ya lo hemos cogido,  
Ya no nos causará daños en nuestros ganados,  
Y si alguno queda ese nomás medrará.  
Para el año que viene trencemos hondas,  
Hondas de siete «talas» que nunca fallan;  
Traeremos perros adiestrados,  
Perros cazadores que nos ayuden  
A extinguir el flagelo de nuestros ganados.  
(Luna 1948: 523)

En todas estas festividades, las comparsas de danzantes indígenas tienen por costumbre terminar sus presentaciones en la plaza principal de Santiago de Pupuja, donde se ubica la iglesia: «Al caer la tarde las comparsas y las multitudes indias, ebrias de alegría [...] hacen su entrada al pueblo llevando al extremo de largos palos los trofeos del chaco. En un torrente humano que avanza entre nubes de polvo, atronando el espacio con sus músicas y cantos vernaculares» (Luna 1948: 522).

En el calendario altiplánico, de diciembre a marzo se celebran las «señaladas» y carnavales. Es el momento de las lluvias, esencia de la vida misma. Los campos con flores multicolores parecen reproducirse en los

llamativos adornos que acompañan los trajes y sombreros que visten los campesinos al compás de la música del pinkillo. Y, dentro de este tiempo festivo, se destaca la relevancia del carnaval, el más importante homenaje a la fertilidad, espacio de celebración y desborde que marca la existencia social y colectiva del hombre andino: la siembra, el florecimiento y la cosecha; homenaje a la vida y la reproducción de los frutos del campo y del ganado.

Al igual que en el resto del mundo popular católico, los carnavales en el altiplano anteceden al inicio del tiempo litúrgico de la Cuaresma. Las celebraciones comienzan unos 10 días antes del Miércoles de Ceniza, con la realización del jueves de compadres y comadres. Y las fechas centrales se ubican en los días previos al Miércoles de Ceniza: sábado, domingo, lunes y martes de carnaval. En el caso de Santiago de Pupuja, estas celebraciones también incluyen el *chaccu* ritual realizado en los diferentes cerros que colindan con las poblaciones y se inician, hacia el 20 de enero, con la celebración de San Sebastián, que en la localidad se conoce como el «carnaval chico».

El carnaval es también un tiempo de cortejo, de reproducción de la vida humana, del encuentro consentido de jóvenes parejas. Es un espacio para los juegos, música, bailes y competencias, en el que se van estableciendo nuevos emparejamientos y futuras familias, celebración que termina expresando las peculiaridades de cada población asentada en el altiplano contemporáneo.

Si bien la celebración del carnaval se inscribe en el tiempo de la Cuaresma, las fuentes coloniales nos permiten reconocer la presencia de espacios prehispánicos celebratorios de la fertilidad que, si bien intentaron ser reducidos y «ordenados» por el afán evangelizador, mantuvieron su propia dinámica dentro del mundo celebratorio indígena, toda vez que se evidenció la importancia de estas celebraciones como marco relacional de las comunidades con los seres protectores. Así, el carnaval o *puqllay* expresa la extraordinaria vitalidad del catolicismo popular andino, la manera en que el sentimiento y la ritualidad campesinos se siguen expresando más allá de los ordenamientos religiosos que contempla la doctrina cristiana:

Los días de carnavales son los más festivos y alegres por las reuniones recíprocas, y por los juegos de harina y flores: los tres días salen por los





Danzantes del Carnaval de Santiago de Pupuja y *saraqueñas* en festival folclórico escolar. Azángaro, hacia 1953. Fotografía de Julio Villagra.



Comparsa escolar representando el Carnaval de Santiago de Pupuja. Azángaro, 1953. Fotografía de Julio Villagra.

campos que están verdes y floridos: por todas partes se ven corros de hombres y mujeres (con sus banderas) que están cantando y bailando al son de los toques de las flautas rústicas y de los tamboriles; y locos de alegría corren por diversas direcciones. (Choquehuanca 1833: 66)

En una crónica de mediados del siglo XX, José Herrera Pino anota cómo se realizaban las celebraciones del carnaval dentro de una hacienda altoandina, que incluían ceremonias rituales ganaderas (marcado y selección del ganado) y agrícolas («pagos» a la tierra, ofrendas en los surcos de los sembríos). Rituales donde se quemaban ofrendas a los *apus* protectores. En paralelo, se ejecutaban danzas al son de los pinkillos, donde hombres jóvenes tocaban para las mujeres de la comunidad (Herrera 1946).

En su descripción señala que el «miércoles de carnaval» las casas eran adornadas con las banderas blancas y blanquirrojas, tanto en la hacienda como en las comunidades. El carnaval permitía, también, reafirmar el prestigio social de los mayordomos, quienes consolidan sus redes de reciprocidad con familiares y vecinos:

Cuando los indígenas son propietarios entre ellos tratan de darse el mayor rango i para ello tratan de comprar gran cantidad de alcohol, he llegado a constatar que una sola tienda vendió en los carnavales i antes de dicha fiesta una cosa de noventa cajas de ese licor, pues el consumo es mayor en coca i cigarrillos, he visto además comprar en pequeñas cantidades confites de carnaval, garbanzo, pallares, galletas en forma de animales, pasas, vino dulce o unas planchitas de oropel i de plata que ellos llaman Khorí-Libro y Kholke-Libro que traduciendo quiere decir libro de oro i libro de plata. (Herrera 1946)

Además de los carnavales, se conocen otras ritualidades asociadas a la fertilidad practicadas por los indígenas de Santiago de Pupuja. Walter Tapia describe una celebración propia de la época colonial que, con el tiempo, ha caído en desuso: la marca del ganado, en la que los indígenas de las parcialidades y haciendas, vestidos con sus mejores trajes de fiesta y acompañados de pinkillos y tambores, ofrecían «pagos» a las montañas a fin de asegurar el bienestar de los rebaños (Tapia 1966).



Llegada de invitados y familiares a la casa de un alferado.



Músico tocando el pinkillo.

## **LAS DANZAS FESTIVAS Y LOS CARNAVALES EN SANTIAGO DE PUPUJA**

El niño indio de las comunidades de Santiago, desde sus tiernos años, se va entrenando en tañer las quenas para formar parte de las comparsas en estas danzas. En las largas jornadas al lado de sus rebaños, sobre los rípidos cerros o en las pampas interminas, estadios del viento, va educando sus oídos para el arte musical, poniéndose en íntima comunicación con su flauta, arrancándole los aires y tonadas vernáculos de su ayllu; aires y tonadas que le llegan con el viento armonioso de los pajonales y que ha captado desde la entraña materna. (Luna 1948: 523)

Es correcto afirmar que, en el mundo cultural andino, cada población fue desarrollando expresiones particulares en relación con la fiesta, asociadas a los bailes, el vestido y las prácticas celebratorias. En el caso de la zona quechua del departamento de Puno, la música fue definiéndose a partir del uso de los pinkillos, el instrumento central de las expresiones musicales, acompañado de pitos, tambores y bombos.

Sobre la importancia de los carnavales dentro de la sociabilidad campesina en el altiplano azangarino, escribía Herrera Pino en la década de 1940:

La fiesta de los carnavales para los indígenas adquiere un carácter importante porque es en esta fiesta donde cada familia indígena luce su preponderancia económica i además que en esta fecha es cuando cumplen con sus ritualidades a la casa, el ganado, a sus enseres, de casa que ellos llaman CAUSAY, que traducido querría decir «lo que se obtuvo en vida». Durante el año las familias campesinas trabajan i juntan todas las provisiones para los días de las fiestas importantes i si son viajeros traen producto de otros lugares para venderlos i de esa manera tener dinero para comprar licor [...]. (Herrera 1946)

Era tradicional que, al conocer las fechas del carnaval, las familias campesinas se dirigieran a los mercados y plazas de las ciudades a adquirir los enseres y vituallas necesarios para las celebraciones, como alcohol, cigarrillos, coca y confites. Asimismo:

Compran telas para hacerse confeccionar vestidos, para el caso las mujeres adquieren generalmente franelas de colores chillones i los hombres telas blancas porque es de costumbre en ellos usar pantalón blanco esos días, esos mismos se dedican a comprar unas quenas que se

llaman pinkillos, que son desde cincuenta centímetros hasta un metro de más. Con esos instrumentos ensayan primero en el campo reunidos i acompañados de tambores que generalmente son dos y un bombo, una vez que ya están diestros como ellos llaman, salen a dar vueltas en la población todas las noches a partir de las seis de la tarde, hasta parte de la mañana i a veces no dejan dormir a la población, no haciendo caso muchas veces a la policía porque ellos dicen que es costumbre.

[...] También he visto en algunas parcialidades que llevan para esos días bastantes galletas, arroz, pan i ciertos casos pisco ordinario i bastante cola, es lo que ocurre en las parcialidades, pero en las haciendas el patrón les deja en cierta libertad para que vayan a la ciudad a hacer sus compras, mientras que el mayordomo de la finca prepara la suficiente cantidad de licores i también manda hacer comidas análogas para las respectivas fiestas, así el mayordomo debe encargarse de ver qué cosa es lo que falta [...] (Herrera 1946).

Dentro de las diversas celebraciones del carnaval en el altiplano puneño, entre urbanas y campesinas, el *puqllay* de Santiago de Pupuja destaca como una de las manifestaciones festivas y folclóricas más representativas, una variante particular del carnaval de la población quechua, con su propia música, instrumentos, coreografía e indumentaria. Una práctica que, en nuestros días, está fuertemente asociada a la identidad local, como símbolo de su riqueza cultural, expresada en la música y danza, así como de la fuerte vinculación de los individuos y familias con la tierra y las actividades agropecuarias dentro de un escenario ritual y festivo que reafirma la religiosidad tradicional y refuerza los vínculos comunitarios. Así, la representación del «Carnaval de Santiago de Pupuja» ha trascendido la frontera temporal en la que originalmente se reproducía —febrero y marzo, tiempo de carnaval— y se ha convertido en una manifestación de la originalidad musical y coreográfica de las comunidades campesinas y barrios urbanos de esta localidad.

Las celebraciones del carnaval en Santiago de Pupuja se inician hacia el 20 de enero (fiesta de San Sebastián) y se prolongan durante gran parte del mes de febrero, en que se realizan las visitas de compadres y comadres, la semana del carnaval —que concluye con la presencia de comparsas de danzantes de las diferentes comunidades frente al atrio de la iglesia, en la plaza del pueblo— y, aunque en los últimos años haya reducido su práctica, el *chaccu*. Estas diferentes celebraciones se organizan en dos grandes momentos: el *huchuy carnaval* (pequeño carnaval), que se realiza el 20 de

enero, y el *hatun puqllay*, que se celebra a lo largo del mes de febrero y, algunos años, hasta inicios de marzo, y que incluye los demás regocijos.

Durante el «carnaval chico» las diferentes comunidades realizan ofrendas a las montañas, entendidas estas como protectoras del ganado, una práctica propiciatoria destinada a asegurar la reproducción de los animales. Las diferentes comunidades se distribuyen en los tres cerros tutelares más importantes. Así, el cerro principal, Mama Orko (T'tela), es visitado por las comunidades de Sorarija, Llallajhua, Tlane Q'apagón, Huarijón, Chaqui Iquilo, Unoyosoq Iquilo, Palangana Iropata y Checca Pupuja. El segundo cerro es Kaska Titire, donde celebran las comunidades de Mataro Grande, Mataro Chico, Qallapani, Potrero y Sullata Pata. El tercer patrón es el cerro Antaña, a donde concurren las comunidades de Mercedes, Charquismo, Quequerana, Kuchu Pupuja y Huisallane.

Los festejos del 20 de enero empiezan por la mañana, con el arribo del alferado y sus allegados a los cerros protectores. Hombres y mujeres ascienden ataviados con sombreros y alforjas tradicionales. Algunos recogen flores en el camino, con las que adornan sus coloridos sombreros. La gente se va reuniendo de a pocos, mientras que en la montaña los espera el alferado, haciendo tronar el cielo con las bombardas y acompañado de la música del pinkillo.

Una vez reunidos, se realiza el *churakuy*, «pago» a la tierra, que incluye la entrega de ofrendas a las montañas tutelares. La preparación de la mesa del «pago» incluye coca *k'intu* (hojas de coca), cebo de llama, fetos de ganado, llamas o carneros, y bebidas como gaseosas, vinos, aguardiente y cervezas, que se entregan acompañados de plegarias a fin de alcanzar la protección del ganado, los cultivos y las artesanías. El rezo incluye oraciones (padrenuestro, credo) y algunas plegarias por la salud y prosperidad de los miembros de la comunidad, además de agradecimientos a la Madre Tierra por las bondades concedidas. Así, cada celebrante pasará ante la mesa, cogerá un puñado de coca, recibirá alcohol del alferado y realizará su plegaria personal al cerro protector.

Sobre el rito de la *t'inka*, ofrenda realizada al inicio de las celebraciones por la familia del mayordomo, se señala:



Pago a la tierra.



Recorrido ritual a los cerros tutelares.

Su rito especial es la «Tinka» que es un saludo, un recibir anticipado es hacer beber, alimentar con preferencia al dios Tierra, antes que a nadie, que en sí es llamado Apu Dios singular, guardián de los bienes, ya sea sus animales, su familia y su propia vida [...] El elemento esencial de la tinka es la coca, porque de ella hace la llamada «quinto» o escojamiento [sic] de hojas de las más perfectas, que han de ser quemadas en una fogata juntamente que algunos ingredientes: el alcohol y algunos remedios caseros o plantas naturales, que los usan en sus curaciones, [...] La fogata tiene que ser esencialmente de estiércol de vaca (en quechua Huaicuna) y cuando está en estado incandescente se pone todos los licores y alimentos que se han de disfrutar y esperar que se consuma hasta la última pieza de lo que se ha echado y no permitir que durante el consumir de los ingredientes ni el perro ni otro animal interrumpa el acto cuanto más solemne, hecho contrario, es un augurio de ser maléfico o es el atentado del Dios negro y malo a lo que hacen grandes rogativas. (Beltrán 1945)<sup>8</sup>

La celebración continúa con la preparación de una pirca de estiércol, en la que se incinera el «pago», lo que permite su transmisión al cerro protector, al tiempo que la libación de cerveza acompaña la lenta cremación de la ofrenda. Mientras tanto, todos comparten una comida ligera, que se ofrece en un mantel extendido sobre el suelo, donde se ha colocado chuño, moraya y mote preparados para la ocasión por las mujeres de la familia.

Una vez que la pirca se ha consumido, los celebrantes se agrupan en círculos y, al son de los pinkillos, van alineándose para iniciar el descenso de la montaña con dirección a la comunidad, a la casa del alferado, donde continúan los festejos al son de la música, la comida y la cerveza. Pasada la tarde, los participantes se van retirando, a sabiendas de que la celebración continuará en las siguientes semanas.

Hasta hace algún tiempo, era costumbre que, luego del «carnaval chico», durante las noches, grupos de jóvenes de ambos sexos realizaran visitas a las casas de los miembros de la comunidad para incitarlos a participar del jolgorio, acompañados de cantos, música de pinkillos y bebidas. Se esperaba que quienes recibían la visita ofrecieran al grupo comida y alcohol. En algunos casos, estos recorridos nocturnos incluían bailes en los *apus* protectores<sup>9</sup>. En su descripción de la vida social azangarina, a inicios

---

8. Hoy se dice en Santiago de Pupuja que si durante la realización de la *t'inka* ladran los perros, es un presagio de que durante la fiesta ocurrirá alguna pelea.

9. Un documento remitido por el cura de Coaza (Sandia) al obispo de Puno, señalaba esta costumbre de celebrar en los cerros durante los días de fiesta: «los padres de familia consienten a sus hijas e hijos a que bayen [sic] a los cerros por tres veces a la





Mesa, pago y bendición.

de la República, el intelectual José Domingo Choquehuanca describía esta costumbre del carnaval:

Es general la costumbre del *Chiu chico* que no es otra cosa que una reunión de hombres y mujeres que con sus flautas, tamboriles y provisión de botella de licor salen muy a la madrugada, arreando un borrico con cencerros, vestido de malvas, y cantando ciertas canciones entran a las casas por donde pueden a la fuerza y muchas veces botando las puertas, y al que encuentran en cama lo sacan, a medio vestir, y lo montan en el borrico, y después de haberle brindado varios vasos de licor lo conducen a otra casa donde hacen lo propio, y así van reuniendo hombres y mujeres hasta que acaba de amanecer y reunidos en una de las casas de los concurrentes siguen bailando. (Choquehuanca 1833: 66)

Una de las prácticas vinculadas al Carnaval de Santiago de Pupuja que actualmente ha perdido valor dentro de las celebraciones es el *chaccu*, cacería ritual que permitía adquirir determinados animales cuya carne servía para los banquetes ofrecidos en las haciendas o para ser entregados por los campesinos a las autoridades políticas locales. El «viernes de chaco»

---

semana por las noches a bailar y cantar y ahí cometen mil excesos y adquieren toda clase de vicios y no hay cómo evitarlos porque ellos dicen que es costumbre». Riva López, Pascual. «Oficio del cura de la parroquia de Coaza al Obispo de Puno». Puno, 31 de agosto de 1868. Archivo del Obispado de Puno, documentos varios.

era la ocasión en que pobladores se reunían cerca de sus cerros respectivos a fin de hacer un *churakuy* para asegurar el éxito en la caza de animales silvestres. Desde tempranas horas de la mañana, grupos de hombres y mujeres iban ascendiendo a los cerros con silbatos, *warakas* y palos, rodeando a los animales, fueran estos *pisacas* (gallinas), *llutos* (perdices), patos, vizcachas y *tarucas* (venados), a fin de alcanzarlos con las piedras o terrones que lanzaban con las hondas.

Por la tarde, al son de los pinkillos, los participantes del *chaccu* descendían de los cerros a fin de entregar el producto de la caza a los notables locales, como una forma de reconocimiento. Tradicionalmente, estos eran los hacendados, «mandones», *hilacatas* y los «campos» (agrimensores)<sup>10</sup>. Hoy en día, la autoridad se representa en alcaldes, jueces de paz, gobernadores y comisarios. Se espera que estas autoridades encarguen la realización, mediante la lectura de la hoja de coca y el «pago» a la tierra, de predicciones acerca del clima y el porvenir de los negocios, las propiedades, el trabajo y la vida conyugal.

Asimismo, parte importante del encuentro por carnavales es la repartición de comida que realiza la familia del alferado de la fiesta. Actualmente predominan dos platos: una sopa de carnero y un guiso de carnero, acompañado de papas hervidas o, de ser el caso, de un guiso de fideos. El consumo de estos alimentos va acompañado de cerveza que es compartida a los asistentes a la recepción. Sin embargo, se entiende que antaño, cuando las condiciones económicas de las familias campesinas eran más precarias, la comida tendía a ser menos opulenta, y se basaba mayormente en potajes y bebidas elaborados a partir de productos de la tierra<sup>11</sup>. Así, la descripción de Herrera Pino señalaba que, hasta mediados del siglo XX, los banquetes incluían comida y bebida elaboradas a base de cañihua o quinua, especialmente apreciados por la población local:

Las familias de acuerdo con el número de sus familiares i relacionados hacen i preparan comidas. Entre ellas dos son muy generales que son la chicha o harina de cañihua tostada que llaman cañiwaco i también una

---

10. «En estos días regularmente se hacen los chacos, que no son otra cosa que la caza de venados, huanacos, vicuñas y zorros: las corridas las hacen centenares de indígenas de a pie y de a caballo hasta las inmediaciones del pueblo, donde se hace una hermosa ramada entapizada y adornada con banderas y gallardetes de flores, donde el sub-prefecto, el cura y demás autoridades, y vecinos reciben la caza» (Choquehuanca 1833: 66).

11. Mariano Choquehuanca. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2019.

especie de galletas que se llama khispiño que es una quinua que la tuestan a medio cocer, luego la mezclan con agua de anís i parten en pedacitos i lo ponen a ollas i luego al fuego, este alimento es muypreciado. Para ellos hacen en grandes cantidades i lo guardan porque tiene la peculiaridad de no malograrse. (Herrera 1946)

La más temprana descripción del Carnaval de Santiago de Pupuja que se conoce corresponde a una nota realizada por Aída Vadillo de Romani, en 1953, donde se describe el *chaccu* de carnavales realizado en la hacienda Checajjani. La autora señala la costumbre de realizar este acto con motivo de los carnavales y en otras ocasiones especiales, como el cumpleaños de los hacendados o el arribo de los hijos del patrón, «el niño ingeniero o el niño doctor»:

La víspera del Chacu, al anochecer, va llegando «la gente» a la Hacienda. Para que tenga éxito la cacería deben «curar la tierra», reunidos los indios, *chacchan* coca, toman licor, «pagan la tierra» arrojando un poco de alcohol al suelo y velan. Al amanecer ya se sienten «entonados», animosos para la cacería ¡único modo de que no fracase el «chacu»!

Tan fuerte es el imperio de esta creencia que, a pesar del a prohibición del patrón y de las medidas para reprimirlas, el alcohol fuga de sus despensa y llega hasta adonde permanecen semi-ocultos los indios para poder cumplir su ritual «cura de la tierra». Y afianza su seguridad el fracaso del «Chacu» intentado días atrás sin cumplir este rito.

Muy de madrugada sale la gente con sus hondas y con «pututos y caja» modulando la música propia del «Chacu» se encaminan a las alturas; una vez allí se dividen en grupos para rodear las quebradas y lugares donde ya están advertidos que hallarán caza. Inician luego un persistente ruido con latas y otros objetos y lanzan un grito muy especial, característico, mientras los principales y «rodeantes», a caballo, contribuyen al estruendo. Se quiere asustar a los animales y hacerlos descubrirse, a medida que el cerco se va estrechando para acorralar a la presa. El arma de fuego de los patrones o el hondazo de un valiente indio ataja al animal en su huida [...].

Al mediodía principian a regresar los diferentes grupos con el resultado de su cacería; se van juntando cerca de la hacienda; mientras hacen sus preparativos. Encabezados por los jinetes que parten a trote ligero, y los cazadores y hombres que se destacaron durante el «chacu», penetra toda la indiada al patio de la Hacienda [...].

Al ingresar a la Hacienda los hombres se han colocado huaracas, fajas de piel de llama o carnero cruzadas sobre el atado que cargan a la espalda; las mujeres llevan iguales huaracas en la mano o enrolladas alrededor del sombrero. Entran bailando con la música especial del «chacu». Los animales cazados han sido adornados con serpentinas, detalle que se mantiene, aunque no se efectúe el «chacu» en carnavales [...].

El baile continúa hasta que sacan la comida que prepararon las mujeres mientras los hombres iban de cacería: grandes peroles de chuño, chalonga, carne seca, habas, quinua, cañihua, que convida la Hacienda». (Anónimo 1973)

El texto evidencia una serie de actos rituales asociados a la cacería, desde el «pago» a la tierra antes de iniciar el ascenso a los cerros, que incluye una velada de plegarias por parte de los participantes, a fin de asegurar el éxito en la aventura. Luego, el hecho de que los animales capturados eran entregados por la comunidad al hacendado, expresa la relación de reciprocidad propia del mundo campesino. Por su parte, el patrón ofrecía a los participantes comida y bebida para continuar la celebración dentro de la casa-hacienda. Y, lo más importante para nosotros, la realización de bailes, donde hombres y mujeres, ataviados de alforjas y hondas hechas de piel de animales, iban ingresando a la hacienda para continuar con la celebración, al tiempo que los animales, ofrecidos por la comunidad al hacendado, eran «vestidos» con serpentinas de colores.

Por su parte el «carnaval grande» o *hatun puqllay* es celebrado a lo largo del mes de febrero o inicios de marzo. A diferencia del «carnaval chico», esta celebración es de carácter agrícola y ganadero; escenario de rituales propiciatorios para el ganado y las primeras cosechas, especialmente de la papa. Sirve también para el cortejo de los jóvenes y nacimiento de futuras parejas. Así, el carnaval presenta tres semanas de celebraciones, en las que se incluyen la visita de compadres y comadres y el *hatun puqllay* propiamente dicho.

Las visitas de compadres y comadres son espacios importantes de fortalecimiento de los vínculos con las familias y las redes de compadrazgo que se crean con motivo de los matrimonios y bautismos. En la semana de carnavales es común que los padrinos, junto con sus acompañantes (pajes), visiten a los ahijados y reciban un agasajo por parte de estos, que incluye alcohol y comida, por lo general carne asada de carnero que se acompaña

con papas y choclos hervidos, así como frutas y pedazos generosos de queso<sup>12</sup>.

En los días siguientes, las diferentes comunidades del distrito celebrarán los carnavales. Así, los alferados elegidos para la ocasión invitan a sus allegados a la celebración, ofreciéndoles una recepción al compás de música y cohetes y con abundante comida. Tradicionalmente, las familias y compadres que visitaban al alferado acostumbraban llegar a su casa caminando, vestidos con el traje de ocasión y al son de los pinkillos, pero en los últimos años se ha vuelto más frecuente que muchos lleguen en sus automóviles y se cambien antes de ingresar a la casa a saludar al alferado.

En el patio de la casa del alferado se realiza el *t'inkachi* o *churakuy*, es decir el «pago a la tierra», donde sobre una manta se colocan el alcohol, las hojas de «coca *k'intu*» y la bosta que serán incinerados, lo cual se acompaña con rezos, con solicitudes de favores a la Madre Tierra. Acabada la ceremonia y luego de recibir el convite de comida y bebida que ofrece el alferado y su familia a cada uno de los visitantes, hombres y mujeres forman un círculo y, al son de la música y la bebida, empiezan a bailar en círculos para luego dirigirse hacia un punto señalado dentro de la comunidad o, de ser el caso, en el mismo local comunal, donde continúa la celebración. El ritmo monótono del pinkillo y los tambores quiebra la quietud de la altiplanicie. La comitiva es dirigida por un abanderado que dirige el avance de los participantes. Una vez que arriban a su destino, los celebrantes continuarán con los bailes y el convite hasta entrada la noche.

Asimismo, una fecha central del carnaval tiene lugar en la plaza de Armas del distrito, frente al atrio de la iglesia de Santiago Apóstol, donde las comparsas provenientes de las diferentes comunidades de Santiago de Pupuja participan luego de una recepción ofrecida por un alferado de la ciudad, que pone fin a los festejos del carnaval antes del Miércoles de Ceniza. En los últimos años, además, en esta fecha la municipalidad venía organizando un concurso de bailes «tradicionales», el cual, sin embargo, ha dejado de celebrarse. Sobre el cierre del carnaval en la plaza de Santiago de Pupuja, anotaba José Choquehuanca:

---

12. En nuestros días, el queso producido por la empresa establecida en la comunidad de Charquismo ha alcanzado especial consideración y es buscado por los alferados para repartir en los convites que organizan.

En el último día del carnaval a las cinco de la tarde se reúnen en la plaza a cantar la despedida; y al funesto toque de la campana que anuncia el miércoles de ceniza, expresando en sus canticos, la alegría presente y el recuerdo de lo futuro, lloran amargamente la memoria de la mortalidad: Concluida esta tierna escena, se recogen a sus respectivas casas en las que continúan bailando hasta que, amaneciendo el miércoles de ceniza, recobran el juicio y siguen con sus tristes días. (Choquehuanca 1833: 66)

## **COREOGRAFÍA DEL CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA**

En la década de 1950, Aída Vadillo describía la danza como una especie de ronda «ya mixta en un círculo con las manos entrelazadas ya en doble círculo de hombres y mujeres que bailan separadamente alternando afuera y adentro la rueda femenina» (Anónimo 1973). Ahora, si bien originalmente el baile de carnaval se realizaba alrededor del mes de febrero, esta danza ha alcanzado un nivel de autonomía tal que también se realiza en otras celebraciones y fechas importantes en el distrito y, al ser un elemento destacado del folclore local, es representado en diferentes escenarios festivos del país. En este sentido, el periodista y promotor folclórico Samuel Frisancho nos ofrece una detallada descripción del vestuario y la coreografía, dentro de su selección de danzas puneñas:

Al referirnos específicamente a la danza del carnaval de Santiago de Pupuja no es sino un «Puqllay» de Santiago, especie de «wifala» que se baila en la fiesta de carnaval, en este importante distrito de la provincia de Azángaro, sector quechua del departamento. Danzan al son de los pinkillos con pito, que tocan las bailarines y varones, acompañados de tambores y bombos por un grupo de músicos.

Además de ser una práctica festiva, el carnaval representa una de las expresiones más destacadas del folclore puneño, destacado tempranamente, desde la década de 1960, por estudiosos que rescataron el valor y la peculiaridad de su práctica entre la población indígena quechua del departamento. Así, en un documento de finales de los sesenta, el periodista y promotor folclórico Samuel Frisancho comentaba sobre el carnaval o *puqllay* de Santiago:

La coreografía se desenvuelve por la interpretación de jóvenes indígenas, cuyo movimiento vigoroso, especialmente, el de las mozas que esgrimen bastones enchapados en plata. El traje, de origen cordobés es llamativo



Miembros de agrupación folclórica puneña representando el Carnaval de Santiago de Pupuja. Década de 1960. Fotografía Colección Hernán Cornejo.



Comparsa campesina del Carnaval de Santiago de Pupuja. Ubicación no determinada, sin fecha. Fotografía Colección Domingo Reboa.



Comparsa mixta bailando frente a la iglesia, durante las fiestas del carnaval.



Recepción de comparsas por el alferado.



por los sombreros de copa alta, por el pilado de los pantalones interiores del varón y por las «huaracas» constituidas por madejones de lana de colores que se colocan sujetas a la cintura, una encima de otra en número variable. (Frisancho 1968: 46)

Una de las tempranas manifestaciones de la peculiaridad del *puqllay* fue el Carnaval de Santiago de Pupuja. Desde la década de 1960, la Agrupación Puno de Arte Folklórico y Teatro (Apafit) incorporó esta danza dentro de sus presentaciones. Así, en 1963, esta fue una de las danzas que la embajada puneña representó en el Teatro Municipal de Lima<sup>13</sup>. E, incluso, fue una de las danzas seleccionadas en la presentación de la embajada puneña en sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, en noviembre de 1965, donde la prensa mexicana la destacó como un «rito a la fecundidad»<sup>14</sup>. El Carnaval de Santiago de Pupuja adquirió sus propias peculiaridades frente a las celebraciones urbanas, lo que no significa que estos mundos celebratorios hayan estado separados. Han mantenido y comparten elementos propios de un universo cultural mayor surandino. La danza y la música son los elementos más destacados del carnaval de Santiago de Pupuja, y su interpretación se enmarca en el tiempo de la fiesta carnavalesca.

## **CAMBIOS Y CONTINUIDADES EN EL CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA**

La danza y música del Carnaval de Santiago de Pupuja se enmarcan dentro del ciclo de celebración agrícola, el tiempo de carnaval que celebran las diversas comunidades campesinas y ganaderas en los Andes surandinos. En el caso específico del distrito de Santiago de Pupuja, las diferentes comunidades establecen sus espacios celebratorios a partir de sus redes familiares y de compadrazgo que van rotando los cargos cada año.

---

13. Flores de Cama, Emilia. «Embajada folklórica de Puno alcanzó nuevos triunfos en la capital». *Los Andes*, 4 de junio de 1963, p. 7. Sobre la temprana selección del *puqllay* de Santiago en presentaciones en Puno, véase también: Anónimo. «De Azángaro. Brillante presentación de la Embajada agrupación Puno de Arte Folklórico y Teatro». *Los Andes*, 8 de febrero de 1965. Isabel Mamani recuerda que, cuando ella era joven, Carlos Cornejo Roselló recogía a jóvenes danzantes de la localidad para participar en actividades folclóricas en la ciudad de Puno. Isabel Mamani. Entrevista personal, 2 de marzo de 2017.

14. Bruno Ruiz, Luis. «Espléndido triunfo del Ballet Peruano. Presentación del conjunto peruano - Gran fiesta para los ojos y los oídos...». *Los Andes* (Puno), 17 de noviembre de 1965 [tomado de *El Excelsior*].

En las últimas décadas, la mayor incorporación de la población comunal a la vida urbana y actividades comerciales ha cambiado algunas de las manifestaciones más tradicionales de la fiesta. El consumo de cerveza ha desplazado casi por completo al aguardiente, tal como era descrito en las fiestas hasta la década de 1980. La indumentaria cotidiana de la gente expresa también estos cambios. La ropa, en la mayor parte de los casos, es elaborada por artesanos dedicados a la venta de estos trajes y sombreros, mientras que, anteriormente, esta era una función que cumplían las mujeres de la familia. Como en otros aspectos de la presentación del carnaval, se evidencia un proceso de mayor «especialización» en la confección de la indumentaria. Isabel Mamani Sánchez señala que «Antes andábamos descalzos, ahora vamos con zapatos, como “mistis”», para referirse a la mayor dependencia de los danzantes con la indumentaria adquirida en el mercado. Estos cambios también influyen en las propias representaciones que los participantes tienen de sí mismos: «mi mamá decía que solo tocaban los hombres. Que si cantaban eran medio “maricones”», continúa Isabel Mamani. Contrariamente, hoy son varios los jóvenes santiaguinos que se destacan por componer música y elaborar letras alusivas a la fiesta que cantan los varones en los días del carnaval.

Un hecho peculiar de las celebraciones recientes del Carnaval en Santiago de Pupuja, que va ganando mayor simpatía entre los jóvenes, es la introducción de los elementos musicales y festivos «ajenos» a la tradición local, como los «cortamontes» o la contratación de bandas de música de «bronces» o equipos de sonido con música tropical andina, tal como se suelen organizar los carnavales en otras regiones del país. En parte, a fin de generar una mayor atracción del público, algunos mayordomos han realizado estas presentaciones en explanadas y campos deportivos, lo que permite una mayor concurrencia de un público juvenil más cercano a este tipo de espectáculos.

Evidentemente, la salvaguarda de las danzas, trajes y música indígenas asociados al Carnaval de Santiago de Pupuja se complejiza por el mayor gusto que adquieren estos elementos festivos foráneos. En nuestra visita a la comunidad de Las Mercedes, durante las celebraciones del carnaval, en marzo de 2017, fue significativo el hecho de contrastar las fiestas organizadas por dos alferados: una al estilo más «tradicional», con música de pinkillos y trajes costumbristas, y la otra mucho más «urbana» realizada en el local comunal con un «cortamonte» y un escenario, similar al de



Árbol de *yunza* en la celebración de los carnavales en la comunidad de Las Mercedes.

los festivales y conciertos musicales, donde se presentó una orquesta juliaqueña que interpretó ritmos tropicales.

Hay un fuerte sentimiento de pertenencia e identidad asociado a la participación en los carnavales, donde siguen reforzándose vínculos y lealtades intergeneracionales, de compadrazgos y amicales. Muchas de las familias que participan en los días de carnaval y acompañan a diferentes alferados durante la semana entera de realización del *puqllay* grande, no viven en las comunidades, sino en las grandes ciudades surandinas, como Juliaca, Puno o Arequipa, y regresan a Santiago de Pupuja solo para participar en las fiestas.

En los años recientes, el interés de las autoridades municipales, provinciales y regionales por el fortalecimiento de las prácticas folclóricas ha tenido también incidencia en la manera en que se celebra el Carnaval de Santiago de Pupuja. En realidad, esta fue una de las primeras danzas que se «seleccionó» del bagaje musical indígena y se representó en escenarios nacionales, desde la década de 1960. En los últimos años, el Carnaval de Santiago de Pupuja fue puesto en valor con la presencia de importantes cambios. El reconocimiento que se ha hecho a la fiesta como Patrimonio Cultural de la Nación y el interés por convertir a la celebración en un foco de atracción turística y dinamismo comercial han significado un aspecto importante en este proceso. Así, desde hace una década la municipalidad distrital de Santiago de Pupuja inició la organización de concursos folclóricos, favoreciendo la participación de conjuntos de las diversas comunidades que, tradicionalmente, se desplazaban a celebrar en el frontis de la iglesia<sup>15</sup>. El concurso guardaba similitud con otros festivales folclóricos realizados en Puno: se instalaban un escenario, tribunas y equipos de sonido; se convocaba a algunos reconocidos folcloristas y figuras del ámbito cultural regional como miembros del jurado; y se realizaba una premiación para las comunidades y comparsas ganadoras.

A solicitud de las autoridades distritales de Santiago de Pupuja y con la participación de académicos locales, se elevó al entonces Instituto Nacional de Cultura la solicitud para la declaratoria del «Carnaval de Santiago de Pupuja» como Patrimonio Cultural de la Nación. Así, fue aceptada por

---

15. La organización del concurso durante las fiestas del carnaval depende de manera casi concluyente de la buena disposición del municipio. Así, en los últimos años se ha dejado de realizar el concurso.

Resolución Directoral n.º 1996, del 10 de septiembre del 2010, donde se señala que el Carnaval de Santiago de Pupuja lograba este reconocimiento por «su capacidad de adaptación, por su originalidad y belleza de su música, danza y vestuario, y por su hondo contenido simbólico expresado en los rituales a los cerros protectores, contribuyendo así a la afirmación de la identidad colectiva regional y nacional»<sup>16</sup>.

El carnaval se presenta como un espacio de celebración a la vida y la fertilidad. Un cíclico recordatorio de la profunda relación que enlaza al hombre andino con su medio, la tierra, la lluvia, el cultivo y el ganado. Pero también, es el tiempo del encuentro, de la reafirmación de los lazos familiares, comunitarios e intergeneracionales que dan sentido al mundo campesino. Lazos que se fortalecen a través de una serie de ritualidades que, por medio de los pagos a los *apus*, el acto de compartir el banquete que ofrecen los *alferados* y las coreografías que se presentan al ritmo del pinkillo, expresan la vitalidad cultural de la sociedad andina contemporánea frente a los cambios que surgen de la migración, la modernidad y la globalización. Asimismo, la composición artística de los bailes, música y trajes que caracterizan al Carnaval de Santiago de Pupuja es también un motivo de celebración. Orgullo y reconocimiento a la extraordinaria capacidad creativa que portan las colectividades altiplánicas, que enriquece y fortalece la identidad de todos los peruanos.

---

16. Instituto Nacional de Cultura. «Resolución Directoral Nacional n.º 1996». 10 de septiembre de 2010.



# CONCLUSIONES

---

Un recorrido por algunas de las celebraciones del carnaval en la región andina del Perú arroja constantes en tradiciones que se han desarrollado a través de un territorio tan extenso, las cuales dan algunas ideas sobre el significado que esta fiesta ha tenido y sigue teniendo dentro del ciclo festivo, productivo y, también, vital de los pueblos andinos.

El carnaval, en su versión original europea, es resultado de la adaptación de una serie de fiestas del ciclo romano propias del tiempo crítico del invierno, caracterizadas por la inversión de roles, como las Saturnalia o Saturnales, y después las Matronalia, y fiestas de purificación, como las Lupercalia, y que eran además fiestas para velar por la fertilidad y seguridad de los campos, los animales y las personas. El cristianismo adaptó esta secuencia de fiestas a su propio mensaje de redención, estableciendo una temporada de relajamiento de las normas sociales y morales, a la que sucedería un tiempo de ayuno y penitencia, establecido este en los 40 días que siguen a la última luna nueva del año (juliano), es decir, el tiempo de Cuaresma.

Bajo esta premisa, el complejo festivo del carnaval se mezcló con las tradiciones de otros pueblos europeos y se convirtió, en la Alta Edad Media, en una fiesta de carácter popular, no dependiente de institución alguna, cuyo carácter era el de la transgresión de las normas sancionadas, antes del tiempo de recogimiento de la Cuaresma y la Semana Santa. Con la secularización y el crecimiento urbano, la mascarada pasó a ser una exhibición de comparsas organizadas, vehículo para la presentación pública de los sectores pudientes, que de este modo desplazaron parcialmente la celebración popular. Es en este tiempo que la España de la Reconquista

recupera para sí las tradiciones carnavalescas italianas y algunas versiones locales de sus reinos menores, y las difunde en el continente americano, repitiendo la operación de sustitución de cultos que la Iglesia había realizado sobre el ciclo festivo romano, solo que esta vez sería sobre las tradiciones de los pueblos nativos y afrodescendientes, que le imprimirían su sello particular en las múltiples versiones del carnaval que se han desplegado en América Latina.

El carnaval rural andino es una versión original de esta fiesta, dedicada en cambio a la celebración de las fuerzas generadoras de la fertilidad y la propiciación de las especies, las cuales se considera que existen como parte de una geografía viviente. Al convertirse en una fiesta que reúne a todos los integrantes de la sociedad local, conduce a la reproducción de su estructura y premisas básicas, sobre criterios de reciprocidad y a través de las redes del parentesco y el paisanaje, reforzando además el vínculo entre el grupo humano y el paisaje o espacio geográfico en el que la sociedad local está emplazada.

Los orígenes del carnaval andino deben de datar, en términos generales, de los tiempos de la cristianización, y fueron resultado, en estas tierras, de una política de sincretismo que intentó ajustar una serie de tradiciones precristianas a los principios de una religión monoteísta. En Europa, esta política de la Iglesia católica había dado por resultado que una fiesta de carácter profano como el carnaval fuera parte del calendario cristiano, como el otro lado de la vida organizada según los principios de la religión instituida. La secularización de la sociedad europea trascendió en parte esta connotación dual profana/sagrada del carnaval original, y puso en cambio mayor énfasis en su carácter lúdico, el del juego y la mascarada. Este carácter lúdico también es común a numerosas celebraciones de las más diversas culturas y civilizaciones.

En el mundo andino, la dimensión lúdica del carnaval está inscrita en los términos indígenas *puqllay* y *anata*, que definían actividades de celebración que acompañaban el tiempo del *puquy*, de abundancia, durante la mayor intensidad de las lluvias, que permite la reproducción de la vida. La importancia de este elemento ambiental y estacional no puede minimizarse en un medio caracterizado durante la mayor parte del año por su aridez y bajas temperaturas, que periódicamente amenazan con hacer casi insostenible la reproducción de la vida en el área rural. Por ello, no



solo se celebra la llegada de las lluvias, sino que se hacen ofrendas a los agentes que, en las nociones originales andinas, son los que permiten la abundancia de precipitaciones y la protección de los cultivos y el ganado. Estos son la Pachamama, antigua deidad panandina, y los cerros patronos de los pueblos: *apus*, *wamanis*, *jirkas* y *achachilas*, entidades concretas y particulares de sus propias geografías.

Las actividades rituales consisten en ofrendas, definidas con los conceptos de *t'inka*, ofrenda con hojas de coca y licor, o el similar de *ch'alla*, de asperjar con licor y decorar con plantas y flores de las alturas, que se supone son dones de los seres míticos que habitan en ellas, como ocurre con Mamaporoto en Tambobamba. Un aspecto al que no se suele dar mucho énfasis —en buena medida porque no aparece acompañado por un discurso verbalizado— es a la relación que en este tiempo se establece entre las poblaciones —usualmente emplazadas en zonas de altitud media o baja— y las alturas, donde residen estos seres míticos y de donde provienen las plantas y flores usadas en las ofrendas como símbolo de floración. En el Carnaval de Tambogán y Utao aparece como una personificación del espíritu de los cerros en clave burlesca, lo que —no es ocioso observarlo— es propio de las celebraciones de Año Nuevo en regiones como la sierra central, por ejemplo en el caso de los *curcuches* en Huarochirí.

Los cultivos, cuya simiente ha sido puesta en las semanas y los meses previos a este tiempo, empiezan a brotar. Los de más rápido crecimiento pueden dar lugar a las primeras cosechas, según la geografía particular de cada región y localidad. Este suele ser el tiempo de la primera cosecha de las habas y el maíz.

El carnaval también ha sido tiempo de marcación de ganado, en particular de ovinos, que resulta ser el referente directo de esta fiesta en un alto número de casos. Aunque las fechas de marcación están dispuestas a lo largo del año, siguiendo el santoral católico y la especie de ganado que se va a marcar, como el 24 de junio y el 25 de julio, este ha sido al parecer un tiempo original de marcación o señalamiento del ganado en el área andina, y sigue siéndolo en diversas regiones, como Pasco, que es eminentemente ganadera, cuya celebración presenta rasgos propios de las fiestas de carnaval, como el juego con agua y harina y la decoración con mistura y serpentinas. Es también el caso de Tambobamba (Apurímac) y de Santiago de Pupuja (altiplano puneño), donde la marcación de ovejas forma

parte del ciclo del carnaval. En regiones donde la actividad ganadera está muy reducida, como Marco (Junín) y Santiago de Chocorvos (Huancavelica), el baile del carnaval mantiene rasgos de sus orígenes ganaderos. Las comparsas del Carnaval de Marco son la representación de las antiguas danzas de marcación, al estar compuestas por una pareja de patrones y el cuerpo de pastores y pastoras. La comparsa del Carnaval de Santiago de Chocorvos también presenta algunos rasgos de la marcación, como el uso de la esquila (cencerro) como instrumento musical y de lámparas de querosene que, según los testimonios, se utilizaban para evitar que los grupos de pastores se perdieran, ya que podían guiarse, respectivamente, por el sonido y por la luz. La impronta ganadera está presente en otro aspecto aún más notorio, que es la ejecución musical. Los instrumentos de la familia de los cuernos han presidido los rituales y bailes de marcación en diversos pueblos andinos, ya se trate de la corna, la *waqla* o el *waqrapuku*, hechos con cuernos de vacunos que les dan forma curva, y que marcan el momento de mayor goce en la danza del carnaval marqueño; o del cuerno recto de grandes proporciones, como el *llongor* de Huancavelica y Ayacucho, y el *waraqo* hecho de latón en Santiago de Chocorvos, en el sur de Huancavelica, cuyo uso se ha potenciado mucho en su actual versión del carnaval.

En el carnaval rural se reproducen, en cambio, muchos de los principios de la sociedad y la cosmovisión de los pueblos subalternos, y se convierte en un vehículo de reproducción de la sociedad que lo practica. Por eso, los conceptos que se asocian al carnaval rural andino son los de *puqllay/anata* (juego) y *tinku* (encuentro). Los bailes, las canciones y los juegos —desde los juegos inclusivos, como el lanzarse agua u otros elementos, hasta las competencias de agilidad y fuerza— son formas festivas de relación entre los miembros de una comunidad. Los *puqllay* o juegos tienen un carácter integrador, pues en ellos han de participar todos los presentes. Los *tinkus*, en la medida en que se presentan como competencias de agilidad, fuerza y resistencia, son por su parte versiones de antiguos ritos de paso para los jóvenes, cuyo éxito puede significar su paso a la edad adulta, en este caso el ser considerado elegible por una posible pareja. La música, la canción, la vestimenta de fiesta, la participación en los conjuntos de baile, cuyo brío las hace especialmente atractivas para este sector poblacional, también van por ese objetivo.

La danza del carnaval, en la que el zapateo es importante, como es propio de las danzas andinas, aparece ya descrita en algunas crónicas coloniales, en las cuales se hacía mención a la «superstición» nativa de que un baile brioso y levantando los pies en la medida de lo posible redundaba en una mayor fertilidad. El que estos bailes acompañen una fiesta de fertilidad indica que han sido originalmente bailes rituales, y que, justamente, su carácter más alegre y desenvuelto —más «profano», en una palabra— no significa que no tengan una connotación religiosa. Al contrario, la comunión con los elementos y la búsqueda de la propiciación hablan de una relación vitalista con el entorno con el cual la población se identifica y del cual se siente parte.

Por ello, cabe preguntarse en qué medida la difusión del carnaval por el hemisferio occidental ha implicado una difusión de la impronta europea, y esta pregunta puede extenderse a la difusión del mensaje cristiano. Dado que es una fiesta implantada por el cristianismo, el carnaval andino mantiene la secuencia europea de fiesta de compadres - fiesta de comadres - carnaval - final del Miércoles de Ceniza, siguiendo las fechas establecidas cada año por la Iglesia católica, o en la organización de la fiesta mediante el sistema de «cargos», llámense «cargontes», mayordomos o alferados. El elemento cristiano más importante en esta fiesta es el símbolo omnipresente del cristianismo: la cruz. En efecto, en todos los casos analizados, la cruz está presente, ya sea emplazada en los antiguos sitios de culto, en referentes de la autoridad local, o como referente de secciones de la población organizadas por barrios, hermandades o cofradías. A las cruces se les rinde devoción y se les dedican oraciones, pero, por otro lado, se les da un cuidado similar a los objetos de culto nativos, como la decoración con flores de las alturas o plantas de la primera cosecha. La distribución de las organizaciones alrededor de las cruces bien puede corresponder a criterios espaciales andinos, de la misma forma en que su adoración es la trasposición del culto a los sitios donde estas fueron emplazadas durante la cristianización.

Por último, otro aspecto que se considera originado en el carnaval español es el elemento agua, que, como hemos dicho más arriba, es uno de los aspectos clave del carnaval andino. El juego con agua es uno de los pocos en los que presenta coincidencias con los carnavales ciudadanos, pero el dispendio de este elemento en el universo andino tiene un carácter distinto, que lo aleja del mero juego. «Si no hay lluvia, no es carnaval.

Carnaval es con lluvia, sinónimo de agua, de barro» (entrevista a Rolindo Fabián Camarena, Marco). El agua con que se juega es el elemento vital que permite la reproducción de la vida; su llegada es celebrada en las danzas, en las que no suele importar que los participantes se empapen o incluso se manchen con el lodo resultante de las lluvias. En juegos como las batallas simuladas con harina y el uso de proyectiles como globos de agua y frutas, el resultado es que la víctima mancha su traje de fiesta, y es en esta condición que disfruta del baile con más alegría. Otra coincidencia con el carnaval urbano es el uso de serpentina, confeti y mistura (pétalos de flores).

Cada localidad y región tiene su propia versión del carnaval, caracterizada por tipos particulares de música, coreografía, vestimenta, juego, secuencia ritual y rememoración del pasado histórico, y es considerada por sus cultores como carta de identidad cultural. Si en Tambobamba (Cotabambas, Apurímac) el momento central del carnaval es el recojo de flores en la explanada de T'ikapampa, que se considera una experiencia por la que todo poblador tambobambino debe pasar, en el Carnaval de Tambogán y Utao (Huánuco) se hace rememoración de un levantamiento indígena ocurrido realmente en tiempos de carnaval, durante el proceso de Emancipación, y se pone en práctica la suspensión de la estructura política y una sustitución de los roles entre los varones y las mujeres, quienes asumen durante este tiempo el poder simbólico de aquellos, tal como las autoridades coloniales temían que pudiera suceder. La forma que adopta esta expresión en Santiago de Chocorvos (Huaytará, Huancavelica) es resultado de la interacción entre una sociedad local marcada por la emigración masiva y la cultura urbana, cuyo resultado ha sido la revitalización de esta fiesta, potenciando algunos de sus elementos más característicos, como la organización en comparsas de música, baile y canto y el uso del corno llamado *waraqo*, lo que hace de este carnaval la más importante expresión de identidad del distrito. El carácter del carnaval como expresión de identidad es aún más marcado en los otros dos casos. En el Carnaval de Santiago de Pupuja (Azángaro, Puno), celebración de la actividad agrícola y ganadera en una región que supervive dentro de una economía de subsistencia, actualmente precaria, ha cobrado gran importancia la representación de su danza como un género de baile, con una vestimenta, una coreografía y una ejecución musical claramente identificables, que confieren a esta expresión el papel de carta de presentación de las tradiciones del distrito en el rico y competitivo panorama puneño. En el caso de Marco (Jauja, Junín), la

danza del carnaval es una representación de la marcación de ovinos y ha pasado por un importante proceso de difusión a partir de la organización de las comparsas por los «barrios» —una forma de asociación tradicional alrededor de las cruces de capillas—, pero ha sido su paso por el festival folclórico el que la ha convertido en un género muy popular en la región, y a la vez muy codificado, representado ahora en pasacalles y escenarios, dentro de un marcado ambiente de competencia entre los barrios.

En todos estos casos, el carnaval es un género regional de baile y de música, y aunque puedan establecerse algunos criterios generales, no puede reducirse a una forma prototípica: cada carnaval es representante de su universo particular, lo que hace de este género de fiestas el que más variantes presenta a lo largo del área andina. Los rituales y las fiestas de corte católico presentan cierta uniformidad en sus caracteres a lo largo del territorio; no así el carnaval, que admite multitud de influencias y que ha adquirido una forma particular en cada localidad, y es uno de los géneros festivos más variados y ricos del ciclo andino. Esto es una muestra, por supuesto, del carácter adaptable de la civilización que se desarrolló en estas tierras a todo tipo de circunstancias, y de su culto a las fuerzas generadoras de la vida. Pero es también producto del carácter original del carnaval, nacido de la refundición del ciclo festivo romano con el mensaje cristiano, ante el cual reivindica el goce físico, con toda su carga subversiva, como una necesidad de la existencia humana.



# REFERENCIAS

---

## CARNAVALES. DE LA FIESTA DE LA TRANSGRESIÓN A LA FIESTA DE LA VIDA

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina*, 10 (2), 279-352. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Benavente Veliz, S. C. (s. f.). Las contrahistorias de carnaval. *Historia*, 7, 133-147. Disponible en: <http://www.bvirtual-uns.edu.pe/edicion7/12-historia-7-benavente.pdf>
- Caro Baroja, J. (1979). *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- Dragoski, G. (2000). *Sobre máscaras y enmascarados*. Buenos Aires: Biblos.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Flores Matos, J. M. (2001). Un continente de carnaval. Etnografía crítica de carnavales americanos. *Anales. Museo de América*, 9, 29-58. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/000075335c5728e56fd16>
- Fuentes, M. A. (1867). *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Librería de F. Didot.
- Gall, V. (2014). *Máscaras y maquillaje. Su significado en el teatro y en las celebraciones parateatrales*. Proyecto de graduación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2942.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2942.pdf)
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

- García Miranda, J. J. (1998). Los carnavales: ritual y relaciones de intercambio. *Antropológica*, 7, 57-69.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1936[1613]). *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie XXIII. París: Université de Paris.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980[1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. (Murra, J., & Adorno, R., Eds.). México - Lima: Siglo XXI - Instituto de Estudios Peruanos.
- Hugo, V. (1833). *Théâtre de Victor Hugo*. Bruselas: E. Laurent.
- Lira, J. A. (Abril de 1953). Puhllay, fiesta india. *Perú Indígena*, IV (9), 125-134. Lima: Instituto Indigenista Peruano.
- Mauldin, B. (Ed.). (2004). *¡Carnaval!* Seattle: University of Washington Press - Museum of International Folk Art.
- McGuffin-Naranjo, L. (2012). *Rituales de reciprocidad en los carnavales indígenas andinos*. Tesis para optar el grado de Master of Arts, Departament of Foreign Languages, University of Louisiana. Disponible en: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07102014-134202/unrestricted/mcguffinnaranjothesis.pdf>
- Mendoza Salazar, D. (2010). *Anata o carnaval andino*. Instituto de Investigación Servicios y Consultoría Turística Carrera de Turismo - U. M. S. A. Disponible en: <http://www.turismoruralbolivia.com/img/AnataCarnavalAndino.pdf>
- Molinié, A. (1999). Te faire la peau pour t'avoir dans la peau. Lambeaux d'etnopsychanalyse andine. *L'Homme*, 39 (149), 113-134.
- Núñez, E. (Ed.). (1969). *Cuatro viajeros alemanes al Perú*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.
- O'Phelan Godoy, S. (1995). *La gran rebelión en los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cusco: Petroperú - Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».
- Prida, M. (Febrero de 1998). Otros carnavales. *Revista Clásica*, febrero, 115-123.
- Prat i Caros, J. (1993). Tiempo de carnaval: algunas lecturas antropológicas. *Temas de Antropología Aragonesa*, 4, 278-296. Huesca: Instituto de Antropología Aragonesa.
- Roel, P., Hernández, M., & Huamaní, I. (2015). *El Q'eswachaka de Canas*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Rojas Rojas, R. (2005). *Tiempos de carnaval: el ascenso de lo popular a la cultura nacional, Lima 1822-1922*. Colección Popular, 4. Lima: IEP, IFEA.
- Romero, R. (2007). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú* (pp. 215-283). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.



- Uffe, M. E. (2001). Variedades del carnaval en los Andes. Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En Cánepa, G. (Ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 399-436). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, C. (1988). *Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Lima: Tarea.

## EL CARNAVAL TINKUY. MEMORIA HISTÓRICA DE TAMBOGÁN Y UTAO

- Anders, M. B. (1990). *Historia y etnografía. Los mitmaq de Huánuco en las visitas de 1549, 1557 y 1562*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Alejo, H., & Chaupis, D. (2017). *El carnaval «Tinkuy» del centro poblado Utao y Tambogán*. Tesis de licenciatura, Instituto Superior de Música Pública «Daniel Alomía Robles».
- Bazán, M. (2018a). La rebelión de Huánuco en 1812 y la investigación histórica del siglo XXI. En *Líneas Generales*, 1(1), 24-32.
- Bazán, M. (2018b). La rebelión de Huánuco, 1812: rumores, fiestas y espacio cotidiano. En *Líneas Generales*, 1(2), 115-121.
- Bueno, C. (c. 1764-1778). *Descripción de las provincias y arzobispados del Virreinato del Perú*. Lima: Oficina de la Calle de la Coca. Obtenido de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115616&page=1>
- Campos, F. J. (2012). Presencia de los agustinos en la revolución peruana de Huánuco de 1812. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLV, 637-686.
- Chassin, J. (2008). El rol de los alcaldes de indios en las insurrecciones andinas (Perú a inicios del siglo XIX). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37(1), 227-242.
- Espinoza, C. (2011). Borbones, liberales e yngas en los Andes de Huánuco, siglos XVIII y XIX. *Investigaciones Sociales*, 15(27), 181-212.
- Hampe, T. (1979). *Relación de los encomenderos y repartimientos del Perú en 1561*. Lima: Museo Nacional de Historia.
- Holguín, O. (2008). Los peruanos y el exilio español en los siglos XIX y XX (apuntes). *Revista de Estudios Colombinos*, 4, 75-90.
- Huerto, H. (Ed.). (2018). *La rebelión de Huánuco de 1812*. Volumen 2. Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Ley n.° 1595. (21 de octubre de 1912). *Creando la provincia del Marañón*. Lima, Perú.
- Ley n.° 1598. (21 de octubre de 1912). *Creando la provincia de Ambo*. Lima, Perú.
- Ley n.° 2889. (29 de noviembre de 1918). *Creando la provincia de Pachitea, en el departamento de Huánuco*. Lima, Perú.
- Ley n.° 11843 (27 de mayo de 1952). *Creando la provincia de Tingo María en el departamento de Huánuco*. Lima, Perú.
- Ley n.° 12671. (30 de noviembre de 1956). *Designando con el nombre de Leoncio Prado a la provincia de Tingo María del departamento de Huánuco y autorizando al Poder Ejecutivo para convertir en local escolar la casa en que fue inmolado al héroe de Huamachuco*. Lima, Perú.
- Ley n.° 23994. (9 de noviembre de 1984). *Crean en el departamento de Huánuco, la provincia de Puerto Inca*. Lima, Perú.
- Ley n.° 24340. (7 de noviembre de 1985). *Crea en el departamento de Huánuco, la provincia de Huacaybamba*. Lima, Perú.
- Ley n.° 26458. (31 de mayo de 1995). *Crean la provincia de Lauricocha en el departamento de Huánuco*. Lima, Perú.
- Ley n.° 26467. (9 de junio de 1995). *Crean la provincia de Yarowilca en el departamento de Huánuco*. Lima, Perú.
- De Mori, J., & Malpartida, H. A. (1549 [1967]). Visitación de los pueblos de los Indios. En Murra, J. V. (Ed.), *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562. Tomo I. Visita de las cuatro waranqa de los Chupachu* (pp. 285-316). Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
- Murra, J. (1967). La visita de los chupachu como fuente etnológica. En Murra, J. V. (Ed.), *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562. Tomo I. Visita de las cuatro waranqa de los Chupachu* (pp. 381-406). Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
- Ortiz de Zúñiga, I. (1562 [1920]). Visita fecha por mandato de su majestad de los señores comisarios del su Consejo por Iñigo Ortiz de Zúñiga, visitador para ello nombrado del repartimiento de indios encomendado en Gómez Arias Davila vecino de Guanuco, ante Diego Muñoz Ternero, escribano. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo I (entrega II), 5-48.
- Ortiz de Zúñiga, I. (1562 [1972]). *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562. Tomo II* (Murra, J. V., Ed.). Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
- Piel, J. (2012). Un improbable eco de la Revolución de Mayo argentina: la rebelión de Huánuco en 1812. *Revista de Sociología*, 18(22), 239-309.

- Sistema de Información Sobre Comunidades Campesinas del Perú (Siccam). (2016). *Directorio de comunidades campesinas del Perú*. Lima: Instituto del Bien Común, Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Torres, E. (2016). Cultura política y economía moral en la rebelión de Huánuco, Panataguas y Huamalíes (1812). *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 1(2), 47-77.
- Vázquez de Espinoza, A. (c. 1622-1630[1948]). *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Transcrito por Charles Upson Clark. Washington D. C.: Smithsonian Institution.

## EL CARNAVAL DE MARCO. HISTORIA Y REPRESENTACIÓN

- Alberti, G. (1974). Ruptura de la estructura de poder urbano provincial y surgimiento de movimientos campesinos. En Matos Mar, J. (Comp.), *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú* (pp. 343-390). Serie Perú Problema n.º 3. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arguedas, J. M. (1953). Folklore del valle del Mantaro. *Folklore Americano*, 1(1). (Reeditado en José María Arguedas. *Obra antropológica*, tomo 3 (pp. 9-235). Lima: Editorial Horizonte / Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.
- Cerrón Palomino, R. (1987). Lengua y sociedad en el valle del Mantaro. Primera parte: quechua fronterizo. *Amerindia*, 12, 33-93.
- Cerrón Palomino, R. (1989). *Lengua y sociedad en el valle del Mantaro*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- D'Altroy, T. N., & Hastorf, C. A. (2001). *Empire and domestic economy*. Nueva York: Kluwer Academic / Plenum Publishers.
- De la Puente Luna, J. C. (2011). Curacas «amigos de cristianos» y «traidores» a sus indios: a propósito de la alianza hispano-huanca. En: Álvarez Ramos, J. L., Hurtado Ames, C. H., & Perales Munguía, M. F. (Eds.), *Pueblos del Hatun Mayu, historia, arqueología y antropología en el valle del Mantaro*. Lima: Concytec.
- De la Vega, A. (1881[1582]). La descripción que se hizo de la provincia de Xauxa por la Instrucción de S. M. que a la dicha provincia se invio de molde (1582). En *Relaciones geográficas de Indias*. Tomo I. Madrid: Edición de Marcos Jiménez de la Espada.

- Espinoza Bravo, C. A. (1964). *Jauja antigua. Con referencias a Cerro de Pasco, Junín, Tarma, Huancayo i Concepción*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
- Espinoza Soriano, W. (1971). Los huancas, aliados de la Conquista. Tres informaciones inéditas sobre la participación indígena en la conquista del Perú. 1558-1560-1561. *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro del Perú*, 1.
- Espinoza Soriano, W. (1973). *La destrucción del Imperio de los incas*. Lima: Amaru Editores.
- Fabián Camarena, R. (2018). *Por mayores alegrías*. Arequipa: RyC Publicidad.
- Garcilaso de la Vega. (1985[1609]) *Comentarios reales de los Incas*, vol. I. (Edición y comentarios por Aurelio Miró Quesada). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- González Holguín, D. (1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú. Llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hurtado Ames, C. H. (2013). ¿Huanca o xauxa? Los grupos étnicos prehispánicos y la invención de la historia en la sierra central del Perú. *Historia y Región*, 1(1), octubre, 221-242.
- Lorente, S. (1879). *Historia de la civilización peruana*. Lima: Imprenta Liberal, Administrada por M. Fernandez. Calle de la Unión n.º 317.
- Manrique, N. (1988). *Yawar Mayu. Sociedades terratenientes serranas, 1879-1910*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Desco - Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Mallma Cortez, A. (2004). *Introducción a la arqueología e historia de los xauxa wankas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- Matos, R. (1972). Ataura: un centro Chavín en el valle del Mantaro. *Revista del Museo Nacional*, XXXVIII, 93-108.
- Nomland, G. (1939). New archaeological site at San Blas, Junin, Peru. *Revista del Museo Nacional*, 8(1).
- Onern. (1984). *Estudio ambiental de la unidad de producción altoandina SAIS Ramón Castilla: departamento de Junín*. Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales (Onern); Universidad Nacional Agraria La Molina (Unalm).
- Perales Munguía, M. F. (2005). Apuntes sobre el Periodo Intermedio Tardío y la presencia inca en la cuenca alta del río Rícrán, sierra central del Perú. *Estudios Atacameños*, 29.
- Perales Munguía, M. F. (2011). Una aproximación al estudio de las sociedades prehispánicas tardías de Rícrán, Jauja. Períodos Intermedio Tardío (ca. 900-1470 d. C.). En: Álvarez Ramos, J. L., Hurtado Ames, C. H., & Perales Munguía,

- M. F. (Eds.), *Pueblos del Hatun Mayu, historia, arqueología y antropología en el valle del Mantaro*. Lima: Concytec.
- Ráez Retamozo, M. (2011). Dramatizando la historia. Los desfiles de Semana Santa de Acolla. En: Álvarez Ramos, J. L., Hurtado Ames, C. H., Paredes Munguía, M. F. (Eds.) *Pueblos del Hatun Mayu. Historia, arqueología y antropología en el valle del Mantaro* (pp. 203-262). Lima: Concytec.
- Romero, R. R. (1993). Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En Romero, R. R. (Ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes* (pp. 21-60). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Aguëro.
- Romero, R. R. (2004). *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sanabria Santiviáñez, E. (1943). *Historia de Urin Wanca ó San Jerónimo de Tunán (aporte para la historia integral del departamento de Junín)*. Cerro de Pasco: Imprenta «Kipus».
- Temple, E. D. (1942). Los caciques Apoalaya. *Revista del Museo Nacional*, t. XI, 11(2), 147-78.
- Villaines Cairo, E. (2006). *Los dioses tutelares de los wankas. (Mitos y leyendas peruanos)*. Lima: Editorial San Marcos.
- Villanes Esteban, L., Loayza Espejo, H., & Cáceres Osorio, L. (2009). *Los xauxas - Territorio e historia*. Huancayo: Industria Gráfica Obregón.

## **EL CARNAVAL DE SANTIAGO DE CHOCORVOS. CON COMPARSAS Y WARAQOS**

- Arguedas, J. M. (Noviembre de 1953). Folklore del valle del Mantaro. *Folklore Americano*, 1(1), noviembre. Lima.
- Armillas Vicente, J. A. (2003). Huancavelica: Culturas precolombinas. En Polo Rubio, J. J. (Ed.), *La evangelización en Huancavelica* (pp. 13-35). Zaragoza: Diócesis de Huancavelica.
- BuenoMendoza, A. (2003). El Tawantinsuyu en Huaytará, Huancavelica. *Investigaciones Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, VII(11), 41-55. Lima: UNMSM / IIHS.
- Chacaltana Cortez, S. (2017). Los múltiples significados de la ruta Vilcashuamán-Pisco del Chinchaysuyu: fuentes rituales y sistema hidráulico. En Chacaltana,

- S., Arkush, E., & Marcone, G. (Eds.), *Nuevas tendencias en el estudio de los caminos* (pp. 222-245). Lima: Qhapaq Ñan - Sede Nacional.
- Chávez Rodríguez, L. (Octubre de 2014). Análisis territorial para el cultivo de *Chenopodium quinoa*. *Delos - Revista Desarrollo Local Sostenible*, 7(21), octubre, 1-16 (incl. mapas).
- Ferrer, J. A. (2003). Huaytará. Fiestas y costumbres. En Polo Rubio, J. J. (Ed.), *La evangelización en Huancavelica* (pp. 421-427). Zaragoza: Diócesis de Huancavelica.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*. (Elaborado por García, F., Roel Pineda, J., Bolaños, C., & Salazar, A.). Lima: Instituto Nacional de Cultura, Editorial Gráfica Labor.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (2005). *Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de registro etnográfico. Volumen II: Campaña 2003. Huancavelica, Lima, Junín, Cerro de Pasco, Huánuco y Áncash*. (Roel Mendizábal, P., Rojas Rojas, E., Godoy Becerra, J. L., & Seminario Námuch, G.). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (Abril de 2009). *Perfil sociodemográfico del departamento de Huancavelica*. Censos Nacionales 2007: XI Población y VI de Vivienda. Lima: INEI / Desco. [https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib0838/Libro03/Libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0838/Libro03/Libro.pdf)
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2017). *Huancavelica. Compendio estadístico 2017*. Sistema Estadístico Nacional. Lima: INEI. [https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1494/libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1494/libro.pdf)
- Isbell, B. J. (1974). Parentesco andino y reciprocidad. Kukaq: los que nos aman. En Alberto, G., & Mayer, E. (Eds.), *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos* (pp. 110-148). Lima: IEP.
- Macedo, J. (1975). *Los chucurpus. Tomo I: Distritos: Santiago de Chocorvos, Sangayayco y Capillas*. Santiago de Chocorvos.
- Maldonado Pimentel, A., & Estacio Tamayo, V. A. (2012). *Las primeras mitas de Apurímac al servicio de las minas de Castrovirreyna. 1591-1599*. Lima: Ángel Maldonado Pimentel / Venancio Alcides Estacio Tamayo.
- Quijada Jara, S. (1944). *Estampas huancavelicanas (temas folklóricos)*. Lima. Talleres de la Empresa Tipográfica Salas e Hijos.
- Reyes Flores, A. (2004). Huancavelica, alhaja de la corona: 1740-1790. En Mejía Navarrete, J. (Ed.), *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 35-82). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Stern, S. (1982). *Peru's Indian peoples and the challenge of Spanish conquest - Huamanga to 1640*. University of Wisconsin Press.

## T'IKAPALLANA. CARNAVAL DE TAMBOBAMBA

Arguedas, J. M. (2012[1942]). El Carnaval de Tambobamba. En Arguedas, J. M. *Obra antropológica* (t. 1, pp. 353-356). Lima: Editorial Horizonte. [Publicado originalmente en *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942].

Cajigas Mellado, N. G. (1973). *Exploración arqueológica del distrito de Cotabambas*. Tesis de bachillerato. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú / El señorío de los Incas*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final*. Tomo IV, sección tercera: «Los escenarios de la violencia». Lima: CVR.

Delgado Ortiz de Villate, F. (2011). *Presentación del análisis de situación de salud regional 2011 Diresa Apurímac / ASIS*. Disponible en: <http://www.bvsde.paho.org/documentosdigitales/bvsde/texcom/ASIS-regiones/Apurimac/Apurimac2011.pdf>

De Rivero y Ustáriz, M. E., & Tschudi J. J. von. (1851). *Antigüedades peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.

Espinoza Soriano, W. (1981). *Historia del Perú*. Tomo IV: La sociedad andina colonial. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Espinoza Soriano, W. (1990). *La destrucción del imperio de los incas*. Lima: Amaru Editores.

Garcilaso de la Vega. (1985[1604]). *Comentarios reales de los Incas*, volumen 1. (Miró Quesada, A., Ed.). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Gobierno Regional del Cusco. (2005). *Diccionario quechua-español-quechua*. Cusco: GRC.

González Holguín, D. (2007[1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf)

Guamán Poma de Ayala, F. (1980[1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. (Murra, J., & Adorno, R., Eds.). México - Lima: Siglo XXI - Instituto de Estudios Peruanos.

- Información, Opinión Pública, Publicidad y Encuestas (Ioppe) (Eds.). (1967). *Documental del Perú*. Lima: Ioppe.
- Isbell, B. J. (1974). Parentesco andino y reciprocidad. Kukaq: los que nos aman. En Alberti, G., & Mayer, E. *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos* (pp. 110-148). Lima: IEP.
- Markham, C. (1923). *Las posesiones geográficas de las tribus que formaban el imperio de los incas. Versión castellana de Manuel Vicente Ballevian y anotaciones del Dr. José María Camacho, como contribuciones a la colección de Fuentes Históricas Peruanas, anotadas y concordadas por H. H. Urteaga*. Lima. Ed. Sanmartí.
- Montes Ataucuri, W. E. (2008). *Historia de Cotabambas*. Lima: Macal.
- Roersch, C. (1993). *Uso de plantas medicinales en el sur andino de Perú y la República Dominicana*. Ponencia presentada en el I Festival Nacional de Plantas Medicinales en Venezuela. San Cristóbal, 22-23-24 de octubre. Venezuela. Koenigstein, Alemania: Koeltz Scientific Books.
- Rostworowski, M. (1990). Las macroetnias en el ámbito andino. *Allpanchis*, 35/36, 3-28.
- Urrunaga Soria, R. (2006). *Conocimientos, prácticas e innovaciones asociadas a los parientes silvestres*. Proyecto Conservación In Situ de Cultivos Nativos y sus Parientes Silvestres. Lima: UNDP/IIAP.
- Vásquez, C. (1988). *Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Lima: Tarea.
- Velasco, J. de. (1981[1789]). *Historia del reino de Quito en la América meridional*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

## **EL CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA. FOLCLORE, DESBORDE Y COLOR**

- Anónimo. (1964). El contagioso entusiasmo de Puno por su folklore. *Reportaje al Perú*, 480-481. Suplemento de *La Prensa*, 15-16.
- Anónimo. (16 de julio de 1973). Danzas: riqueza cromática increíble. Panorama del nuevo Perú. *La Nueva Crónica* (Suplemento), 16.
- Arizaca, J. (2013). *Efectos del cambio climático en la producción de cultivos en la vertiente del lago Titicaca*. Tesis para optar el grado de doctor en Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Universidad Nacional del Altiplano.



- Beltrán Cáceres, M. (1945). *Un carnaval en los Andes. Narración de un paseo a las regiones solitarias de los Andes*. Archivo Histórico Regional de Cusco. Monografías, vol. IV, n.º 8.
- Calsín Anco, R. (9 de marzo de 2014). Puno: de la gran maduración a los carnavales. *Los Andes*.
- Cárdenas, M. (3 de junio de 2008). El sombrerero de las flores. *El Comercio*.
- Choquehuanca, J. D. (1833). *Ensayo de estadística completa de los ramos económico políticos de la provincia de Azángaro en el departamento de Puno de la República del Perú del quinquenio contado desde 1825 hasta 1829 inclusive formado por el ciudadano J. D. C., diputado que fue de la M. H. J. Departamental de Puno*. Lima: Imp. de Manuel Corrat.
- Cuentas, E. (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular del altiplano*. Lima: Ed. Nueva Facultad.
- Epezúa Hinojosa, L. (1942). *Música y danza Indígena en el Altiplano*. Archivo Histórico Regional de Cusco. Monografías, vol. I, n.º 21.
- Flores Ochoa, J., & Paz Flores, P. (1983). El cultivo en *qocha* en la puna sur andina. En Fries, A. M. (Ed.), *Evolución y tecnología de la agricultura andina* (pp. 45-80). Cusco: Pisca-IIICA/CIID e Instituto Indigenista Interamericano.
- Frisancho, S. (1968). *Folklore Infantil*. Puno: Ed. Los Andes.
- Guevara Velasco, A. (1955). *Apuntes sobre mi patria*. Tomo III. Cusco: Ed. Rozas.
- Herrera Pino, J. (1946). *Carnavales en la provincia de Lampa*. Archivo Histórico Regional de Cusco. Monografías, vol. V, n.º 5.
- Jacobsen, N. (2013). *Ilusiones de la transición. El altiplano peruano 1780-1930*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Luna, L. (1943). Folklore puneño. Danzas vernáculas de Santiago de Pupuja. *Waman Puma*, Vol. III (15), 1943, pp. 59-63.
- Luna, L. (1948). Danzas vernaculares de Santiago de Pupuja. Coreografía del Collao. *Folklore*, II (18), 522-23.
- Murra, J. (1978). *La organización económica del Estado Inca*. México D. F.: Siglo XXI Eds.
- Paredes, M. (1969). *Apuntes monográficos de la provincia de Azángaro*. Puno: Ed. Los Andes.
- Rengifo, G. A. (1990). *Exportación de lanas y movimientos campesinos en Puno 1895-1925*. Tesis para optar el título de licenciado en Sociología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Roca, D. (1966). El torito de Pukara, cerámica tradicional de Ch'eqa Pupuja. *Folklore. Revista de Cultura Tradicional*, I(1).

- Schulte B., & Orzechowsky, C. (1984). Santiago de Pupuja. Un pueblo que celebra. *Allpanchis*, 24(XX), 67-81.
- Spanish, C. (2004). *Titicaca. The evolution of complex society in Southern Peru and Northern Bolivia*. Berkeley: University of California Press.
- Uffe, M. E. (2001). Variedades del carnaval en los Andes. Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En Cánepa, G. (Ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 399-436). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tapia, W. (4 de noviembre de 1966). El torito de Checa-Pupuja. *Los Andes*.
- Tito Melgar, J. (2017). *Justicia y sociedad rural en el Oncenio: los sucesos de Santiago de Pupuja - Azángaro en 1920 y su proceso judicial*. Tesis para optar el título de licenciado en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Toor, F. (1946). *Three worlds of Peru*. Nueva York: Crown Publ.

#### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

##### Archivo Ministerio de Cultura:

Marjorie Bados: pp. 109, 112, 124, 125, 132, 136 [2], 138, 140, 141.

David Salamanca: carátula, p. 90 (fotografía inferior), 91, 118, 119, 204, 213, 223, 226, 228, 231, 235 [2], 236, 239, 242, 249, 254.

Pedro Roel: pp. 98, 105, 121, 122, 133, 144.

Sergio Medina: p. 289 [2]

Pablo Molina: pp. 64, 78, 79, 81, 83, 85 [2], 86, 87, 89 [2], 90 (fotografía superior), 93.

Víctor Mendivil: pp. 152, 174, 175, 179, 180 [2], 184, 187 [2], 189 [2], 197, 198.

Archivo Víctor Neira: pp. 262, 272, 275 [2], 278, 280 [2], 285 [2], 291, 298 [2], 301.

Autor y fuente desconocidos: p. 212

Colección Domingo Reboa: p. 297 (fotografías inferiores)

Colección Hernán Cornejo: p. 297 (fotografía superior)

Colección Julio Villagra: p. 283 [2]

*El carnaval rural andino* presenta cinco carnavales de la región andina del Perú. En ellos, nuestros pueblos celebran con gran algarabía la renovación del ciclo de la vida y la fertilidad. Cada localidad tiene distintas expresiones de la festividad, caracterizadas por tipos particulares de música, coreografía, vestimenta, juego, secuencia ritual y rememoración del pasado histórico. En el Carnaval de Tambobamba (Cotabambas, Apurímac), la experiencia central ocurre durante el recojo de flores en una explanada cercana; en el Carnaval de Tambogán y Utao (Huánuco), se rememora un levantamiento indígena ocurrido durante el proceso de Emancipación; en el Carnaval de Santiago de Chocorvos (Huaytará, Huancavelica), numerosas comparsas danzan al compás de quenas y *waraqos*; en el Carnaval de Santiago de Pupuja (Azángaro, Puno), se celebra la actividad agrícola y ganadera en un género de danza que ha ganado renombre en la región; y en el Carnaval de Marco (Jauja, Junín), la danza del carnaval, que representa la antigua fiesta de marcación de ovinos, corre a cargo de asociaciones barriales que la han hecho conocida más allá de sus fronteras. Este libro, octavo de la serie Pueblos y Tradiciones, celebra de este modo a uno de los géneros más variados y populares del ciclo festivo andino.

