

El mundo del color y del movimiento : De los takisprecolombinos a los danzantes de tijeras

著者(英)	Hiroyasu Tomoeda, Luis Millones
journal or publication title	Senri Ethnological Reports
volume	9
page range	129-142
year	1998-12-25
URL	http://doi.org/10.15021/00002270

El mundo del color y del movimiento: De los takis precolombinos a los danzantes de tijeras

*Hiroyasu Tomoeda
Luis Millones*

1. Introducción

Dicen los cronistas que el taki wari (a veces llamado yari o huarite) era una danza muy respetada por los incas por haber sido bailada por primera vez por Ayar Manco, cuando salió de las entrañas de la tierra a través de la cueva de Tampu Toco, siguiendo los mandatos de su padre el Sol. En su memoria se bailaba en la fiesta de Capac Raymi, durante los ritos de iniciación de los jóvenes nobles. En aquella ocasión, quienes deberían pasar las pruebas danzaban el wari y eran azotados en brazos y piernas por sus parientes mayores, que al final los vestían con prendas que daban fe de su ingreso a la edad adulta (Molina 1959:69, 75, 77).

No es la única religión americana que coloca a la danza en la solemnidad de los orígenes. En el Popol Vuh, la colección de relatos de los pueblos Quiché de Guatemala, también los primeros hombres: Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam, se pusieron a bailar mientras quemaban incienso en dirección al Oriente, saludando la aparición del sol, la luna y las estrellas (Recinos [traductor] 1952:121). Situación que se repite entre los tzotziles actuales en versiones recogidas en San Juan de Chamula (Monjarrás-Ruiz [compilador] 1987:53), donde los humanos de la tercera creación "sabían como organizar fiestas, bailar y trabajar. Prepararon una fiesta para el Señor que consistía en hacer una procesión alrededor del atrio de la iglesia".

Esta percepción de la danza está conectada con las primeras manifestaciones del hombre al celebrar su relación con lo sobrenatural. Su pobre bagaje a cazador o recolector no incluía una ofrenda más calificada que su propio cuerpo (o el de sus enemigos), y como parte de esa oblación estaban calificados los movimientos o gritos en demanda de favores, o pago de ellos, a los dioses.

No es extraño que la danza sagrada sea prestigiosa, e incluso hoy las promesas más respetadas sean aquellas que incluyen el danzar en honor a una imagen durante la fiesta de su aniversario. Dichos pactos no llegaron con el cristianismo, son un motivo común en la historia de las religiones y no podían faltar en territorio andino.

Durante las fiestas de Camay Quilla, que los cronistas ubicaron en el mes de diciembre, se llevaban a cabo varios takis, entre ellos los llamados coyo, chupay, qupullo y chuqui huanllo, sobresaliendo el primero porque su creación se atribuía al

reverenciado Pachacuti Inca Yupanqui, paradigma de los gobernantes cuzqueños.

Para el coyo los danzantes se cubrían con pieles de puma, que se colocaban sobre unas camisetas coloradas. Este taki se hacía con tambores y se repetía dos veces al día (Molina 1959:78). En esa misma fecha se bailaba otro taki del cual existen muchas referencias. Molina lo llama yanayra (¿yawaira?), pero es posible encontrarlo descrito con otros nombres. Lo que llama la atención es el carácter festivo de la danza y el hecho de que se llevase a cabo a la luz de la luna llena, cuando se acababa de barbechar la tierra. Era entonces, cuando se recogía de un depósito especial, una sogá muy larga, bellamente trenzada con hilos de cuatro colores: “negra, bermeja, blanca y leonada, al principio de la cual estaba hecha una bola colorada y gruesa y venían todas las manos asidas en ella, los hombres de una parte y las mujeres a otra”. Los danzantes recorrían las plazas y calles del Cuzco y luego de ofrecer sus respetos al Inca y a las wakas o dioses principales, concluía el baile dejando la sogá en el suelo enroscada como si fuera una culebra, “porque era hecha a manera de culebra” (Molina 1959:83).

Es necesario llamar la atención sobre la formación ritual de la danza en los contextos mencionados. Manco Capac baila el wari (palabra que significa antiguo, ancestro) en los momentos fundantes del Tahuantinsuyo. El taki reaparece cuando Pachacuti baila el coyo. Como se sabe, este Inca personifica la transformación del pequeño estado cuzqueño en la maquinaria de poder que encontró Pizarro. En la misma línea ritual hay que colocar al yawaira. La época de su celebración es importante por los peligros que encierra el barbecho de la Madre Tierra; al revolverse su superficie, se está abriendo vías para el contacto con el mundo interior, es tiempo peligroso y por tanto de ritual obligado. La luna presidía este taki, entidad femenina para los incas, que combinaban los poderes invocados con la serpiente o waskha (sogá) que bailaba con los festejantes. Se trataba de un festival importante en el calendario ritual de la iglesia oficial cuzqueña. Sólo así se explica que cada mañana de los quince días de fiesta se sacaban a los dioses principales: “Hacedor, Sol, Trueno, Luna y los cuerpos muertos [momificados de los antepasados] a la plaza, donde los ponían en sus lugares; y el Inca salía a ponerse en el suyo, que era junto al Sol” (Molina 1959:83).

Es difícil abstraer de los cronistas el calendario ritual de los incas. En general los escritores del XVI y XVII adjudican a los aborígenes su propia percepción del tiempo y dan por sentado que el período anual y los meses occidentales debían tener equivalentes en el mundo andino. Como eso no es verdad, resulta más certero guiarse por los ciclos de trabajo agrícola para hacer un intento de ubicar los takis en el tiempo. Así por ejemplo, si utilizamos la yawaira como caso a estudiar, es probable que se haya bailado entre agosto y setiembre, tiempo que hoy día se suele dedicar al barbecho en la sierra. El ejemplo nos interesa porque otro cronista adjudica este espacio temporal a la “gran fiesta de la luna. Es coya y señora del Sol” (Guaman Poma 1980:227). El sabio ayacuchano llama Coya Raymi al mes de setiembre, “en este mes mandó los Yngas echar las enfermedades de los pueblos”; entre ellas arrojaron simbólicamente a otro taki ya conocido por nosotros: junto con otros males debía salir del Cuzco el taki onqoy.

Si las ceremonias descritas para el Coya Raymi son ciertas, estamos frente a un conjunto ritual de limpieza o lustración. Otros cronistas redondean la información diciéndonos que se exigía que los no cuzqueños y personas con defectos abandonasen la ciudad durante las fiestas de purificación, sin coincidir necesariamente con las fechas de Cristóbal de Molina y Guaman Poma. Lo interesante de nuestro ejemplo es que el taki yawaira se usaba para combatir y desplazar al taki onqoy.

Es posible que el movimiento del siglo XVI tuviera su origen en el taki precolombino que se arrojaba del Cuzco para purificar a la gente. Lo visto por los españoles, en 1565, es decir, personas pintadas de rojo, en pleno éxtasis, pudo ser lo mismo que los incas excluían de su ciudad. Tenían para ello dos buenas razones: en primer lugar, desde la perspectiva del clero incaico (o de cualquier iglesia formal) los iluminados o tocados por la divinidad son seres peligrosos. Dado que se sienten elegidos, ignoran las disposiciones establecidas por la iglesia oficial, y en su paroxismo, pueden capturar la emotividad de otras personas y minar la autoridad de sus oficiales. La otra razón es hipotética, es posible que el taki onqoy haya sido extranjero para los cuzqueños. Cuando el R.P. Olvera (también escrito Olivera) descubre el movimiento, lo hace en Parinacochas. De allí o de algún sitio cercano llegó al Cuzco y al igual que otros cultos y ceremonias ajenos a los incas, se le permitió permanecer, pero en tiempo de penitencia se revivía su condición foránea y se le expulsaba junto con otros rituales y santones ("hechiceros") que no eran cuzqueños.

Es interesante que el R.P. Olvera ubicase al taki onqoy en Parinacochas. Hoy día es una provincia que mantiene este nombre, una de sus ciudades más importantes, Pausa, ahora pertenece a la provincia contigua Paucar de Sara Sara, pero la división política no estorba la comunidad cultural o geográfica. Toda la región constituye para los geólogos una unidad geomorfológica en la que se reconocen tres áreas diferenciadas o subunidades: una llanura baja denominada peniplanicie de Pausa, una zona de mesetas altas o altiplano y una serie de picos que sobresalen por encima de la llanura, denominada zona de conos volcánicos. Esta sub-unidad se encuentra delimitada al Norte por el río Pararca, al Este por el río Huanca-Huanca y al Sur y Oeste por los flancos del nevado de Sara Sara.

El altiplano es una planicie interrumpida por quebradas profundas, que corren hacia el Sur, con altitudes que pueden superar los 4,500 m.s.n.m. y los conos volcánicos son los puntos más altos que sobresalen en esta llanura, originando alturas como las de Sara Sara (5,505 m), Huañipaco (5,183 m) y el Auquinate (5,021 m). El volcán Sara Sara al Oeste de Pausa, que ocupa sus laderas, ha tenido una actividad fácilmente detectable y lo mismo puede decirse del volcán Solimana (5,100 m), ubicado dentro de los límites de Condesuyos en el vecino departamento de Arequipa (Pecho Gutiérrez 1983:11-13).

No es novedad que las zonas pobladas de actividad volcánica, en la que son frecuentes los géysers y las aguas termales, son también proclives a un sostenido ritual. Nada más respetable que los temblores de tierra o las erupciones, sin dejar de lado las fuentes o surtidores de agua ardiente o los sonidos subterráneos. Toda la

región debió despertar la reverencia, temor o abominación (o todo junto) a los pueblos vecinos y al estado incaico, cuando se enfrentó a estas fuerzas incomprensibles.

Si el taki onqoy era ya una danza ritual proveniente de esta zona, o quizá aún más, una confesión o culto religioso, pudo ser aceptado en el Cuzco como parte de la política de captación de naciones vencidas, pero no perdía su condición foránea, y de culto perverso, proveniente de regiones peligrosas, donde las divinidades estaban demasiado próximas al género humano. Se explica, entonces, que fueron invitados a salir de la ciudad capital mientras duraban los ritos de purificación. Y que se hubiese creado otro taki para desplazar a los frenéticos danzantes del taki onqoy. Hay razones para creer que el actual territorio del departamento de Ayacucho despertó siempre la reverencia especial en los incas, quizá por eso fueron cuidadosos en establecer su gobierno regional en Vilcashuamán, en la parte norteña, muy alejados del circuito de volcanes donde estaban los pueblos de Parinacochas.

Esto no significa que fuese un territorio abandonado. Hermilio Rosas y su equipo (Informe 1995) encontraron una enorme cantidad de evidencias incaicas, todavía no estudiadas, que se alzan al borde de uno de los tramos del Incañan o camino del Inca. La vía imperial llega desde Cotahuasi en Arequipa, apareciendo claramente en las localidades de Sayhua y Pajarumi para luego dirigirse a las alturas de Pantu, Isancca y Charcana, perdiéndose luego en dirección a Antabamba, en Apurímac. Hay que recordar que las crónicas nos dicen que los rucanas (habitantes de lo que hoy es la provincia de Lucanas) fueron los cargadores de las andas del Inca, oficio privilegiado en el caso de todas las culturas. En el episodio de la captura de Atahualpa, al ser heridos o asesinados por la hueste europea, los portadores eran reemplazados por otros de su misma etnia, cuidándose más de no dejar caer al soberano, que de cubrirse ante las armas de los conquistadores.

Hubo pues, una relación especial, quizá contradictoria, pero no por eso menos fuerte, entre los huamanguinos y los cuzqueños, que quizá haya que desgranar en términos étnicos de manera fina. En todo caso, los Parinacochas de la zona volcánica, con sus rituales extraños al incario, pudieron haber sido contrapuestos a sus vecinos rucanas. Al ser ellos privilegiados por los señores del Cuzco, se establecía el balance de poder necesario para gobernar a todos.

2. Los danzantes de tijeras

Al Este de Pausa se encuentra el pueblo de San Pedro de Corculla, donde corre un camino muy transitado que obliga a cruzar el río Huanca Huanca. Muy cerca, en el cerro Chocca se ubican las ruinas de Yampura que han renovado su prestigio en razón de la aparición de la imagen de Santo Cristo, cuya fiesta patronal se celebra el 16 de julio. La población de Corculla migra estacionalmente durante la cosecha de maíz (junio y julio), van a las partes bajas (Pampa-Chacra) donde cuentan con viviendas temporales (Vilcapoma, Informe 1995).

En 1871 el párroco don Dionisio Núñez informó al obispado de los "hechos mara-

villosos verificados en Corcullla". Son éstos una de las noticias más antiguas de la existencia y actividad de los danzantes de tijeras. Se trata de un baile ritual de competencia entre ellos mismos o con rivales fantásticos (el demonio) en la que este tipo de danzantes realiza pruebas de destreza física y resistencia a la fatiga o al dolor, que rebasan la condición lúdica, para convertirse en un espectáculo sobrecogedor que pone en vilo a la comunidad.

Una versión aún más temprana de la actividad de los danzantes aparece en un mate burilado (1848) que se encuentra en el Museo de la Cultura Peruana. Dos músicos (violinista y arpista) se divisan claramente al lado del danzante cuyas ropas son idénticas a las que se usan en nuestros días, lo que podría indicar que el baile es mucho más antiguo (Jiménez Borja 1950-51:lámina s/n). Si buscamos un antecedente inmediato a lo que hoy conocemos como danzantes de tijeras, es posible reparar en los pacha-ángeles que en 1834 recibieron en Huanta (Ayacucho) al presidente Luis José Orbegoso. Dice un relato de la época que "son unos danzantes vestidos de sombreros grandes y tijeras en manos, con que llevan el compás de la caja y pito, o de la música" (Blanco 1974:I,43). Resulta sintomática su doble denominación: pacha es decir tierra está relacionando su existencia al culto ctónico, situación que no es evidente hoy día, sino a través del baile. La otra parte de su nombre: ángel, se relaciona con la dicotomía forzada por el pensamiento católico. El danzante es un ángel caído, es decir una manera corriente de referirse al demonio.

Para describir de mejor manera la danza de tijeras, es mejor recurrir a un testimonio moderno de un espectador ayacuchano, Manuel Mamani, natural de Lucanas: "Por estos pueblos, en las fiestas grandes como éstas [se refiere a la fiesta de las Cruces, en Cabana, anexo de Aucará, Lucanas], se presentan danzantes de tijeras. Ellos por contrato, toman algo de poder del huamani [wamani]. Ahora bailan en el cerro, como tienen su fuerza en el cuerpo, en los pies, en las manos que toca la guitarra, como una magia pueden hacer pruebas, tirar[se] de las torres, bailar como una pluma sobre el arpa. Tienen el encanto del huamani, un poder raro que le hace bailar mejor, que le decimos diablo o que tiene el diablo o que es danzante del diablo. Los violinistas y arpistas son también un poco parecidos cuando han aprendido a tocar con el sonido del agua de la serena [sirena, versión andina del personaje mítico europeo] que sale de las cuevas de algún huamani. Los buenos son los que tocan la música del huamani, los que hacen salir por los encantos [espacios en contacto con lo sobrenatural: manantiales, cuevas, etc.]; ellos dicen que en la medianoche deben ensayar con el danzante porque se escucha clarito esta música lindísima que sale desde adentro, más por el fondo de la cueva. Por eso los admiramos y nos esforzamos en tratarlos bien..." (Núñez Rebaza s.f.: 45-46).

Se les llama danzantes de tijeras porque a su vestido y adornos de colores (montera, pantalón, y camisa de tonos brillantes, adornados con cintas, lentejuelas, espejos, franjas, hilos de oro y plata, guantes y un pañuelo en la mano izquierda) agregan dos varas de metal a las que hacen sonar a la manera de castañuelas (Foto. 11). Las varas son de unos 20 o 30 cm. Y tiene orejas por donde se sujetan, produciendo al espectador la imagen de unas tijeras, que se llevan en la mano derecha.

“La forja es un secreto... Terminado el trabajo el forjador realiza una ceremonia llamada templadera después de la cual entrega las tijeras a su dueño”. Jiménez Borja nos informa que en el pueblo de Pullo, en la provincia de Puquio quienes iban estrenar unas “tijeras” se dirigieron a la laguna de Yaurihuri, el grupo estaba formado por el forjador, músicos, cantores y el dueño de las tijeras. Llegados a la laguna escogen con mucho cuidado un ojo de agua y allí ceremoniosamente introducen las tijeras. Los músicos, arpa y violín tocan en honor de las tijeras. Cada tijera lleva grabada una inicial del nombre escogido. Se considera que una tijera es hembra y la otra es macho. Mientras están las hojas en el agua cantan voces de hombres y mujeres alternadamente. Este detalle es importante, pues cada tijera tiene voz distinta. La hoja macho grave y la hoja hembra alta y clara. Llegado cierto tiempo el forjador invoca a los Auquis o espíritus de las montañas y saca las tijeras. Todos callan y se oye, por primera vez, la voz de las tijeras. Se las hace vibrar delicadamente y la prueba debe ser satisfactoria. Si el forjador no queda contento vuelve a poner las tijeras en el agua “hasta que madure”. La música y las voces redoblan sus cantos. Nuevamente se las saca y prueba. Si el “temple” es el deseado el forjador pone las hojas en mano de los padrinos, cuidando de dar la hoja macho al padrino y la hoja hembra a la madrina. Los padrinos las secan y depositan con mucho amor sobre una manta. Luego se procede a bautizarlas derramando sobre ellas chicha. Los nombres tradicionales son Mariano y Juanita, pero esto puede ser susceptible de cambio. El dueño recibe entonces sus tijeras y delante de todos solemnemente se pone a bailar [y hacerlo sonar]. Para tañerlos es necesario calzar la mano derecha con un guante de lana blanca. Estas tijeras no se prestan ni se venden, acompañan a su dueño hasta la muerte (Jiménez Borja 1950:51-55).

Pero volvamos a nuestro documento del siglo XIX, que resulta ser uno de los testimonios impresos más antiguos de la actividad de los danzantes de tijeras. Doña Tomasa Miranda, viuda del danzante Atanasio Ortiz, se presentó ante el obispo, presumiblemente durante una visita pastoral, y narró las desventuras de su esposo muerto en 1834. Atanasio competía, entonces, con otro danzak en Lampa [distrito de Parinacochas] durante la fiesta de Corpus Christi. Pronto percibió que su rival lo aventajaba y no pudo hacer nada para evitar una vergonzosa derrota. “En eso salió un muchacho de debajo del arpa y le dijo... Yo también soy danzante y te enseñaré pruebas con que venzas a tu contrario”. Cuando se reanudó la competencia, Atanasio, que fue enseñado de manera instantánea, abrumó al otro danzak y fue paseado en hombros por el pueblo. Su milagroso maestro, habría desaparecido.

Lo volvió a encontrar en la quebrada del río Huanca Huanca y se dirigió con él a Corculla, trabando gran amistad. Pero Tomasa sospechó de este personaje, que evitaba la iglesia, que no asistía a los oficios católicos, y que hacía pruebas increíbles. Pronto Atanasio pudo descubrir la naturaleza diabólica de su acompañante, un día regresó corriendo a la plaza “gritando misericordia y perseguido por una lluvia de piedras sin ver nadie la mano que las despedía”. El danzante arrepentido se confesó ante el cura que hizo abrir la iglesia para reunir y cobijar al pueblo, pues la lluvia de piedras no cesaba. “Se rezó el Rosario, se hicieron exorcismos y conjuros... y se sacó en

procesión de penitencia [a] la Imagen del Señor Crucificado de Yampura, trayendo ceras todos los vecinos". La "lluvia de piedras" duró tres meses. Cuando cesó, el párroco fue a otro pueblo de su jurisdicción, pero Atanasio permaneció en la casa parroquial. Apenas partió el sacerdote se reanudaron las pedreas, por lo que el danzante partió a reunirse con el cura, en busca de protección.

La riqueza de minerales de la zona es proverbial, y el trabajo minero tiene los inconvenientes de generar un sistema de creencias particular, que relaciona los miedos de la labor (muy justificados por la precariedad de quienes deben bajar a los socavones), con el mítico temor a horadar la Madre Tierra. Aun así, Atanasio dejó el oficio de danzak y fue a trabajar a la mina de oro de Huallura. Pero tres años más tarde, este pueblo celebró una vez más la fiesta de las cruces, en la que participaban necesariamente danzantes de tijeras. Uno de los administradores de la mina forzó al retirado danzante a volver a tomar las tijeras, luego de emborracharlo. Hizo allí pruebas espectaculares "casi no ponía los pies en el suelo, sino que en el aire hacía sus piruetas". Pero su éxito fue su perdición, desapareció luego de las celebraciones, para que luego se rescatase su cadáver despedazado en una quebrada distante (Olivas 1924:424-427).

La información sobre este caso, proviene de un informe firmado en 1871 por el obispo de Ayacucho y fue publicado en 1924 por Fidel Olivas Escudero, también titular del mismo obispado. Nos interesó la forma en que se hace una inmediata asociación entre el pacto de Atanasio, su condición de danzak y las "lluvias de piedras", que no debieron ser muy ajenas a la experiencia de Corculla o Pausa por la cercanía del volcán Sara Sara. El caso ha sido señalado en otras instancias geográficas (Bouysson-Cassagne 1988), pero vale la pena presentar la experiencia ayacuchana.

En Ayacucho es de conocimiento generalizado que el interior de los cerros está habitado por demonios y que sus laderas pueden abrirse cuando entran y salen sus moradores, o las víctimas que capturan o llevan con engaños. Naturalmente este demonio no coincide con la propuesta cristiana, a pesar del relato unilateral del cura de Corculla (Millones 1997). Los cerros de mayor altura, y los volcanes reciben un tratamiento especial. Véase por ejemplo, el relato recogido acerca del cerro tutelar de Pausa y Corculla.

"El Sara Sara, cuando todo era obscuridad era un hombre poderoso que vivía en la laguna de las Pariguanas [flamenco, phoenicopterus ruber]. Después ya le llamaron Parinacochas [al Este de Pausa, a unos 3,273 m.s.n.m.]. A él se acercaban otros cerros y le rendían culto... Sara Sara tenía un enemigo. Se llamaba Carhuarazo [nevado en la provincia de Lucanas, distrito de Huacaña] que era dios y apu de los Lucanas y de los Soras. Este no podía verse con el Sara Sara. Pero a manera de competencia, cuando había luna llena estos enemigos jugaban con oro, en la noche, de un lado a otro. Mama Quilla [Madre Luna] era una mujer que veía todo eso. La pelota era muy veloz. Pero una noche cuando estaban jugando se molestaron. Ya no eran amigos. Entonces Carhuarazo le aventó esa pelota de oro con mucha fuerza, utilizando una honda, le cayó en la cabeza. [Sara Sara] se molestó y le devolvió con tanta fuerza que le voló parte de la cabeza de Carhuarazo. De allí ya no son amigos y ya no juegan. Cuando tu

ves el Carhuarazo no tiene su cresta, por eso es que cuando los viajeros pasan por las rutas de ese volcán le dejan una piedra como pago para que no se molesta. Todos los arrieros se dan cuenta que le falta una cresta, una parte de su cabeza” (Vilcapoma, Informe 1995).

La laguna de Parinacochas (12 km de largo por 9 de ancho) desagua en el río Pongo que luego se convierte en nuestro conocido Pararca, más adelante toma el nombre de Marán que es un afluente del Ocoña, cuyas aguas terminan en el Océano Pacífico. El mito explica muy bien el origen del nombre, el ave también se le conoce como pariona o parina, aunque este último apelativo se usa más bien en Chile. El texto refuerza nuestra hipótesis de la competencia nada amistosa entre los rucanas (palabra que significa dedos) y los pariguanas o parinacochas y se hace comprensible la decisión de los incas de apoyar a unos contra otros. En el mito recogido en Pausa, los vencedores son los devotos del Sara Sara.

Nuestro interés por mostrar al S.E. de Ayacucho como uno de los centros más antiguos de la práctica del baile de tijeras no debe opacar la vasta área donde pueden encontrarse a los danzantes tradicionales. En términos de los departamentos actuales hay que decir que Huancavelica, Ayacucho, Apurímac, y la parte de Arequipa colindante con Ayacucho son territorios donde puede hallarse a los danzantes. Aunque ahora gran parte de ellos, incluso los más calificados, viven en Lima de donde atienden el pedido de sus paisanos en sus lugares de origen, pero muy especialmente de las comunidades de migrantes; unos y otros los necesitan para dar brillo a sus fiestas patronales (Foto. 22).

Esta distribución, si descartamos a la capital, coincide gruesamente con la que se atribuye a los chancas, los míticos rivales de los incas en momentos previos a su conversión en imperio. Resulta entonces muy atractivo unir las tres puntas de iceberg que resultan el movimiento del Taki Onqoy, de los chancas y de los danzantes de tijeras. Intuitivamente Sara Castro-Klaren (1990:407-423) y Lucy Núñez (s/f:35) han trazado una línea de relación entre el mesianismo del siglo XVI y los danzaks modernos. No es una hipótesis que se pueda descartar a la ligera, pero estamos en busca de pruebas más sólidas.

No nos cabe duda de que una manera recurrente de homenajear al dios tutelar fue danzar para él, así se nos explica en la crónica de Huarochirí cuando el propio Inca fue conminado a hacerlo para lograr el apoyo de Pachacamac (Avila 1987:347). Los danzantes de Sara Sara o quizá de regiones aledañas o parecidas, han tenido dioses exigentes que les dieron las características del baile extático que devino en taki onqoy y que llega a nosotros con el tamiz de la prédica evangelizadora del catolicismo. Gerardo Chiara, danzak natural de Parinacochas explica la manera en que se establece el convenio con lo sobrenatural: “Mi padre me ha contado como se hace el pacto con el diablo. El danzante va llevando medio kilo de quinua y una semilla, y también medio kilo de achita [que] es como un tipo de azúcar. Esto lo lleva a la catarata donde se escucha completo un violín, arpa y las tijeras a las doce de la noche. Tiene que estar dentro de la catarata y sale la música de la danza de las tijeras; entonces, cuando comienza a tocar la música, se escucha caer el agua de la catarata en su punto,

entonces el danzante que ha traído estas semillitas las deja encimita de la catarata... no se ve la figura del diablo pero dicen que habla como si estuviera conversando con nosotros. Cuando ha terminado de cantar y la semilla que cae y vuelve a caer y [parece que] nunca termina de contar, y apenas [finalmente] terminada de contar el pacto ha cumplido y el danzante desaparece en cuerpo y alma” (Núñez Rebaza s/f: 41).

Como es fácil de adivinar, el wamani o ave rapaz, es la forma en que se presenta el cerro y que ha sido convertido en el diablo cristiano. Puede decirse que toda la práctica del danzak se percibe como endemoniada. Aunque la continuidad con que se mantiene hace explícita la poca credibilidad que tuvieron los fuegos eternos del infierno. Ante la insistencia evangelizadora del premio y castigo en la otra vida, los textos recogidos en el pasado y en nuestros días se acomodan al dogma católico. Pero lo desdican en sus actos. Planteada esta dicotomía, nadie mejor que un danzante para expresar con movimientos la verdad de sus emociones y sentimientos. Así lo ha captado Arguedas en el bello relato *La agonía de Rasu-ñiti*, donde describe la muerte de un viejo danzak y el tránsito de sus habilidades al sucesor, bajo el auspicio del wamani, que preside la escena (1983:203-210). El danzante cumple con ofrecer lo mejor de su repertorio para que su ejercicio muera en la plenitud y sirva de modelo al joven que bailará en adelante con la fuerza del wamani. El nombre del cuento evoca el mismo tiempo el proceso hacia la muerte y una de las instancias del baile. Es claro en mi recuerdo, la visita de los danzaks al reducido departamento de Arguedas en Lima, donde le ofrecían “bailarle una agonía”, lo que José María rechazaba más de una vez por no forzar a sus amigos en un espacio tan pequeño.

Desde esta perspectiva la muerte y el más allá pierden su carácter aterrador ya que no son el final del camino. Los difuntos confluyen a un universo donde conviven con los gérmenes de la vida futura. No hay castigos eternos y por tanto los demonios andinos carecen de la maldad absoluta. Cuando al wamani se le identifica con el diablo, a la figura cristiana se le dota de cualidades que lo arrancan de la doctrina. Como en muchas otras culturas, en la práctica ritual andina la falta más grave es el incumplimiento de las ceremonias debidas a los dioses tutelares. Esto explica el respeto que despierta el danzak, su propio cuerpo en movimiento es una ofrenda a la divinidad. Bailar para los dioses es su manjar favorito. No es un regalo gratuito. Cristianizando la invocación, González Holguín recoge una frase clave para los andinos: “Minccacuni santo cunata yanapay huaynispa. Yo minko a los santos diciéndoles ayúdenme”. La mejor minka [labor, trabajo] es la danza.

3. Demonios y máscaras en los festivales andinos

Como se ha visto en páginas anteriores, el danzante de tijeras es identificado como quien ejercita una actividad diabólica. Para ello han confluído una serie de situaciones históricas, así como las que caracterizan su comportamiento contemporáneo: no ingresar a las iglesias mientras viste su atuendo, el pacto demoníaco al que se atri-

buyen sus habilidades, etc., etc.

Pero esta relación con el demonio no es específica de los bailarines de tijeras. A lo largo del territorio peruano existen otros muchos danzantes que se disfrazan de demonios. Tal es el caso de los saqras y diabladas del Sur del país y el de los diablicos de la Costa Norte, sintomáticamente en la zona ocupada por los danzaks no existen grupos que se disfracen de demonios, si los hay su presencia no es significativa. Pareciera como que si se hubiesen distribuido los espacios y eliminado los tipos de danzas que no correspondían a su propio modelo.

Las diferencias entre los danzantes y los diablitos o saqras va más allá de los atuendos, aunque podemos empezar comparándolos. Para sus audiencias es obvio que unos y otros de alguna manera representan al diablo o están emparentados o coludidos con él, pero esta relación es diferente en cada caso.

Los integrantes de una diablada en Puno o Bolivia, y los diablicos de Túcume, por ejemplo, son conscientes de que su ropaje les confiere esta carácter demoníaco. Están haciendo lo que podría llamarse una representación *icónica* (cf. Peirce 1978:157), en la medida en que sus vestidos y sus caretas los identifican como diablos. Esto no funciona como un disfraz occidental. Al ponerse las ropas y la máscara, el creyente asume el cumplimiento de una promesa seria y formal, que él califica como acto de devoción.

Los saqras, por ejemplo, que se desplazan por los techos de las casas siguiendo la procesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo, sufren y lloran, porque no pueden cargar la imagen como los otros creyentes (Cánepa 1998:148).

De igual manera los diablicos de Túcume o Mochumí entrenan durante meses para bailar y recitar los versos de una representación dramática (la danza de los siete vicios) que dura apenas una hora, y que concluye en una lucha entre Luzbel y un niño vestido de ángel. Como otros grupos de danzantes (negros, gitanos, etc.) los diablos de la costa norte o de las inmediaciones del Titicaca, asumen su rol tan seriamente como los danzantes de tijeras.

Aun así hay diferencias notables con los danzaks. Nada en su vestido recuerda la figura de un demonio cristiano. Mientras que los rostros de diablitos y saqras está cubierto con caretas que tienen cuernos y rasgos monstruosos que evocan el infierno católico, la cara del danzante de tijeras apenas se ve, oculta por el sombrero, el gorro que va debajo y el pañuelo que lleva al cuello (Foto. 12). Su rostro se difumina de tal forma, que el atuendo total que cubre el cuerpo y la cara del bailarín, se convierte en algo así como un envoltorio, presto a recibir otro contenido. Quizá el divino (wamani) que durante el éxtasis lo convierte en un ser capaz de obrar maravillas.

Recordemos que la presencia representa al demonio de manera distinta a la icónica. Es más bien *simbólica* (cf. Peirce 1978:157), en la medida en que evoca en el espectador contextos que no son evidentes por su baile o por su vestido, sino por el conjunto de creencias que se han formado a su alrededor. Además se trata de danzantes que actúan individualmente, al revés de los otros bailes andinos que son siempre grupales. Esta particularidad se acentúa por el hecho de que tienen nombres propios que singularizan a cada danzak. Así por ejemplo el que nombra Arguedas en

Los ríos profundos se llama Tancaillu y Rasu-ñiti y Untu son mencionados en *La agonía de Rasu-ñiti*. No sucede así en el Norte o en la Sierra Sur, los disfrazados no tienen nombre y quien hizo de Luzbel en una ocasión puede ser reemplazado, sin problemas, por otro de los miembros de la comparsa.

Otra característica de los danzantes de tijeras es su sentido de competencia (Foto. 13). No bailan juntos. Lo hace uno después del otro, tratando de superar las habilidades del anterior. Visto en el campo, no siempre interesa quién es el que gana, a veces los dos pueden ser proclamados vencedores por sus amigos, parientes o allegados. En Paucaray (Sucre, Ayacucho) observamos a Chispa, de 18 años, rivalizar con Yana Gallo, de 38 años en la fiesta de la limpia de la acequia (Foto. 10). Habían sido contratados por los mayordomos de la festividad que precede el trabajo de habilitar los canales de regadío, antes de la siembra (de agosto a octubre, como fechas máximas). Que haya sucedido así es casi una norma ya que la danza de tijeras está vinculada al ciclo agrícola y suele tener lugar en la temporada seca (Bigenho 1993:249), aunque excepcionalmente en algunas localidades puede llamarse a los danzaks para la Navidad y la Bajada de Reyes (Cavero Carrasco en prensa).

Al describir comparativamente el aspecto de los danzaks, hicimos hincapié en su condición de recipiente de la voluntad de los wamanis. Tal propuesta se refuerza en las reflexiones de Jesús Urbano Rojas, el retablista ayacuchano, cuando al explicar sus propias esculturas que representan danzantes de tijeras (véase el apéndice del artículo de Fujii en este libro), nos dijo que los danzaks bajan del Hanan Pacha que es el espacio superior del universo, o cielo desde la perspectiva católica, para bailar en este mundo o Kay Pacha. En esta aseveración no hay referencias físicas de altitud, en general los danzantes de tijeras provienen de la zona quechua (2,000 a 3,500 m. s.n.m.). Las gentes de la zona puna o cordillera (más arriba de los 4,000 m.s.n.m.) tiene que contratar a los danzaks para sus ceremonias.

En realidad Urbano se refería a los wamanis (espíritus de los cerros según su propia versión) que toman posesión del cuerpo de los bailarines para mostrarse ante sus creyentes. La competencia, entonces, es una batalla ritual entre wamanis que se expresa a través de los danzaks en estado de frenesí divino. Como se sabe, los dioses necesitan del culto para vivir, danzar con el cuerpo de los hombres es la manera de perpetuar su existencia.

No está demás remarcar nuevamente la importancia de la música. La ceremonia del bautizo de las tijeras a que nos hemos referido páginas atrás, evoca (como el baile de Manco Capac) el *illo tempore* en que fueron creadas todas las cosas. La búsqueda de un manantial apropiado en el cerro más respetado de la región, nos habla de ese necesario regreso a la naturaleza para recoger en los orígenes, la capacidad de construir instrumentos con capacidad sonora. Algo parecido nos sugiere la canción uaricza que el Inca entona siguiendo el grito de las llamas “y” o “yn”, a continuación las voces de las coyas y ñustas prolongan la sílaba en tono agudo, muy despacio (Guaman Poma 1980: tomo I, pag. 293). Nuevamente, la música parece brotar de los animales, y un intermediario sagrado como es el Inca hace posible que el género humano se apropie de esta virtud. Si esto es así no puede extrañarnos que los músicos

andinos sostengan que su arte lo aprenden al pie de las cascadas o cataratas, en cuevas o al borde de manantiales. Un conocido charanguista nos narraba que su instrumento tocaba de maravillas, luego que “durmió” una noche al costado de un puquio o manantial.

Para concluir echemos una mirada al baile mismo. En términos generales podemos dividir sus pasos de acuerdo a la posición del danzак: unos son verticales (cuando está de pie o saltando), y otros son horizontales, cuando está echado o de rodillas (Fotos. 16, 17). Los verticales son más libres, especialmente cuando salta, en cambio los pasos horizontales tiene la dificultad adicional de disturbar la tierra, que como ente viviente (Pachamama) tiene que retener a los seres humanos. En el folklore médico está registrada muchas veces la hapisqa o enfermedad de la tierra (de hapiy = agarrar) que roba el ánimo, el apetito y produce dolores a los hombres cuando pisan, se sientan o duermen inadvertidamente en lugares peligrosos. Esto es lo que hace problemáticos los pasos horizontales del danzак, su baile crea un entorno sobrenatural, despierta los poderes de la tierra contra los que debe luchar.

Esta es la razón por la que los danzantes realizan el plaza rantiy, una ceremonia simple pero indispensable que tiene lugar en la víspera de su actuación, y en el espacio señalado para ella. Es apenas una tinka o brindis a la tierra (Foto. 18). Lo acompañan el mayordomo de la fiesta que lo ha invitado y sus músicos. Sólo así se atreverá a danzar cerca de la terrible diosa.

Todo esto nos lleva al “agonía” que es el paso más difícil a ser practicado por el danzante de tijeras, y que se baila a ras del suelo. En Paucaray, hacia el final de la fiesta, los bailarines luego de su encarnizada competición, concluyeron su tarea conversando entre ellos y rezando ante la puerta cerrada de la iglesia y simulando escuchar lo que sucede dentro de ella (recuérdese a los saqras de Paucartambo) (Foto. 19). Dado que esto acaeció al atardecer del último día de la limpia de acequia, lo que siguió tuvo un efecto especial en la audiencia. El ritmo de la música se hizo cada vez más lento y los danzantes aquietaron el sonido de sus tijeras, mientras que pausadamente se iban echando al suelo como perdiendo las fuerzas (Foto. 20). O para decirlo con sus palabras “sintiéndose solitarios y sin familia”. Este paso, “agonía”, concluyó con el danzante en tierra, con sus tijeras quietas, en anticipo de lo que será su destino.

La simulación de la muerte se prolonga en cierta forma hasta el próximo compromiso del danzante, y tiene especial relación con sus ropas, a las que la gente se refiere como si fueran un difunto, que sólo “revivirán” al ser usadas en una futura fiesta. Su reactualización también necesitará de una tinka u ofrenda de chicha asperjada sobre las vestiduras. Este pachamastay (tender la ropa) es simple pero necesario (Foto. 21), en adelante, el danzante podrá volver a usarlas, y el ciclo ceremonial se repetirá, para asegurar el favor de los dioses y el respeto a las costumbres ancestrales.

Bibliografía

Arguedas, José María

- 1983 La agonía de Rasu ñiti. En *Obras completas*, tomo I, pp. 203-210. Editorial Horizonte, Lima.
- 1983 Los ríos profundos. En *Obras completas*, tomo III, pp. 11-213. Editorial Horizonte, Lima.

Avila, Francisco de

- 1987[1598] *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. (Edición de Gerald Taylor. Estudio biográfico de Antonio Acosta). IEP/IFEA, Lima.

Bigenho, Michelle

- 1993 El baile de los negritos y la danza de las tijeras: Un manejo de contradicciones. En *Música, danza y máscaras en los Andes*. Raúl Romero, editor, pp. 219-249. Pontificia Universidad Católica, Lima.

Blanco, José María

- 1974[1834] *Diario del viaje del presidente Orbegoso al Sur del Perú*. Instituto Riva Agüero, Lima.

Bouysse-Cassagne, Therese

- 1988 *Lluvias y cenizas: Dos Pachacuti en la historia*. Hisbol, La Paz.

Canepa, Gisela

- 1998 *Máscara: Transformación e identidad en los Andes*. Pontificia Universidad Católica, Lima.

Cavero Carrasco, Raulfo

- 1998 Los danzantes de tijeras en la fiesta del Corpus Christi. (en este libro.)

González Holguín, Diego

- 1952[1607] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Instituto de Historia, Universidad Mayor de San Marcos, Lima.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

- 1980[1615] *El primer corónica y buen gobierno*. John Murra y Rolena Adorno, editores. Siglo XXI S.A., México.

Jiménez Borja, Arturo

- 1951 Instrumentos musicales peruanos. En *Revista del Museo Nacional*, tomo 19-20, pp. 21-190. Lima.

Millones, Luis

- 1997a *El rostro de la fe: Doce ensayos sobre religiosidad andina*. Fundación El Monte y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- 1997b *Mito, tradición e historia del demonio en el mundo andino*. Jornadas del Inca Garcilaso (16–19 de setiembre). Montilla, Córdoba.

Molina, Cristóbal

- 1959 *Ritos y fábulas de los Incas*. Editorial Futuro, Buenos Aires.

Monjarás-Ruíz, Jesús [compilador]

- 1987 *Mitos cosmogónicos del México indígena*. INAH, México.

Núñez Rebaza, Lucy

- s/f[¿1990?] *Los dansaq*. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

Olivas Escudero, Fidel

- 1924 *Apuntes para la historia de Ayacucho*. Imprenta Diocesana, Ayacucho.

Pecho Gutiérrez, Víctor

- 1983 Geología de los cuadrángulos de Pausa y Caravelí. En *Boletín* 37, Serie A, Carta Geológica Nacional. Instituto Geológico Minero y Metalúrgico, Lima.

Peirce, Charles S.

- 1978 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Recinos, Adrian [traductor]

- 1952 *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Fondo de Cultura Económica, México.

Rosas, Hermilio

- 1995 Informe final. Proyecto: Investigaciones etnoarqueológicas en la provincia de Parinacochas (Ayacucho, Perú). Grant Nr. 5409-95, National Geographic Society.

Santo Tomas, Domingo de

- 1951[1560] *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Vilcapoma, José C.

- 1995 Tradición oral. Proyecto: Investigaciones etnoarqueológicas en la provincia de Parinacochas (Ayacucho, Perú). Grant Nr. 5409-95, National Geographic Society.