

TU PIEL, MI PIEL, NUESTRA PIEL. SALUD, MÚSICA Y NATURALEZA EN LOS ANDES

YOU'RE SKIN, MY SKIN, OUR SKIN. HEALTH, MUSIC AND NATURE IN ANDES

Mónica Gudemos*

Existen comunidades andinas en las que el hombre es responsable de la salud de su entorno. Los lazos de parentesco que ha establecido culturalmente por generaciones con su familia natural le exigen observar una serie de ritos y ceremonias para mantener el orden del mundo.

Palabras claves: música andina, ritual andino.

There are Andean communities in which the man is responsible of the health of his entourage. The relationships established with his natural family during generations demand him a series of rites and ceremonies for the world order to maintain.

Key words: Andean music, Andean ritual.

[Entonces Cuniraya le dijo al puma] y, si [alguien] te mata, primero te hará bailar en una gran fiesta, poniéndote sobre la cabeza; todos los años te sacará y, después de haberte sacrificado una llama, te hará bailar (Taylor, 1987: 63)¹.

Introducción

Un punto de inflexión

Nuestro trabajo de campo en el Valle de Cusco, julio-agosto de 2002, tenía como objetivo continuar con los estudios *in situ* de la información que los cronistas habían registrado sobre la determinación temporal y espacial de los principales desplazamientos ceremoniales prehispánicos, autorizados por la administración incaica en la región. Contábamos en esa oportunidad con el valioso aporte de la astrofísica Elena Ortiz García, para constatar los datos astronómicos de posición y determinar los puntos de observaciones solares y estelares mencionados, en algunos casos con admirable precisión, por Pedro Cieza de León [1553], El Cronista Anónimo [ca.1570], Polo de Ondegardo [1585] y Bernabé Cobo [1653]², entre otros (Bauer y Dearborn, 1998; Gudemos, 2005 y 2008). Antropológicamente, nos interesaba saber también si, actualmente, se realizaban en el valle ceremonias de algún modo relacionadas con aquellas que estudiábamos y si

en su determinación espaciotemporal se llevaban a cabo observaciones específicas.

Cuando nos dirigíamos al sitio de Puca Pucara en un autobús local, cayeron de mi carpeta de bocetos algunas hojas en las que había dibujado el perfil topográfico de altura de Cusco, orientado hacia el noroeste (observado desde el campanario de la iglesia Santo Domingo, emplazada, junto al convento, sobre el antiguo templo Coricancha), con algunas indicaciones de coordenadas y detalles referidos al plano estelar, como así también fragmentos de aquellos textos de los cronistas que analizábamos puntualmente. Cortésmente las recogió con mucho cuidado un lugareño de aproximadamente sesenta años de edad que, según supe después, había “*bajado*” a la ciudad por unos trámites de escribanía³. Mientras trataba de ordenarlas, se tomó tiempo para ver los dibujos, preguntándome “*de qué eran*”. Le expliqué brevemente; tras lo cual se quedó en silencio, mirando a través de los cristales del parabrisas del autobús. Pensé que mi explicación no había despertado en él el más mínimo interés y, colocando las hojas en su lugar, le di las gracias. Al cabo de unos minutos, con voz casi inaudible por el intenso ruido de los motores del viejo autobús, me dijo sin apartar la mirada de ese horizonte interior, en el que solemos escharbar nuestros recuerdos más profundos:

La madre de mi madre visitaba lugares... ella curaba, ¿sabe? Sabía esas procesiones, pero no iba a todas. Ahora está todo enfermo.

* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Facultad de Filosofía y Humanidades, Centro de Investigaciones. Correo electrónico: mgudemos@gmail.com

No pregunté nada. Temí que se rompiera ese débil lazo comunicativo que había surgido espontáneamente. Luego siguió, dirigiéndome una mirada interrogante, como preguntándome si entendía lo que decía; a lo que asentí con un gesto de cabeza:

Hacía paguitos a los apus, quemaba incienso...estaban los ramaderos⁴... ¿sabe?, de los gentiles⁵....

Volví a asentir con la cabeza. Él hizo el gesto de continuar su relato, pero se calló de pronto, ahogando su propio impulso. Fue como si una punzante reflexión le hubiese dado una estocada. Volvió la mirada a las profundidades de sus recuerdos. Respeté su silencio.

Posteriormente, nuestro día transcurrió entre mediciones, observaciones solares, registros, anotaciones varias, caminatas entre Puca Pucara, Tambomachay y Q'énco... pero en mi mente había quedado una frase: "*Ahora está todo enfermo*". ¿Antes no lo estaba?, ¿por qué?, ¿porque la comunidad aún atendía determinados ritos? "*Esas procesiones*" a las que se había referido el lugareño, ¿guardaban alguna relación con los circuitos ceremoniales que estudiábamos?, ¿por qué habló específicamente de curar y de enfermedad?, ¿a qué tipo de curación y enfermedad se refería? "*Ahora está todo enfermo*", dijo. ¿Qué era *todo*?

De salud, incorporaciones y parentescos

La piel compartida

Nuestro cuerpo es el yo en la inmediatez con el mundo. Nuestra carnalidad es parte de la carnalidad del mundo, incluso a través de los tamices de la cultura. Inspira mundo, incorporándolo, y espira humanidad. Incorpora sus ritmos naturales y los transforma. Nuestro cuerpo es mundo sensible y materialidad compartida "*aún en la diversidad más radical*" (Citro, 2009: 41). De igual forma la carnalidad del mundo nos incorpora, nos hace "*su*" carne, hasta conformar un solo cuerpo en permanente metamorfosis:

La materialidad del cuerpo humano y de la naturaleza habitualmente son los límites de la cultura, es decir, las materialidades sobre las cuales ésta se construye en una interacción dialéctica, interacción que termina

transformando no sólo la naturaleza sino también la misma constitución biológica del cuerpo (Citro 2009: 41).

Esta interacción dialéctica ha sido culturalmente asimilada desde tiempos inmemoriales por las comunidades andinas agropastoriles, autorizándola ritualmente a través de la periódica actualización del tiempo mítico, aquel en el que los dioses se transformaban en hombres⁶ y los hombres en venado⁷. En el que unos y otros se convertían en cerros, lagunas y piedras⁸; se volvían carne del mundo y se incorporaban en él.

Mundo y hombre comparten la misma piel, se involucran mutuamente, transformándose uno a otro natural y culturalmente como a través de una membrana semiosférica, según la concepción lotmaniana (Lotman, 1996 y 1998). "*Co-accionan*" en una "*inter-acción*" que los renueva significativamente en forma constante.

La salud social

En las comunidades campesinas, en las que el contacto con la naturaleza es estrecho y permanente, la renovación significativa a la que nos referimos es controlada en cada acto, como lo ha sido siempre, puesto que de eso depende la "*salud*" de los vínculos coexistenciales. Jorge Apaza Ticona (2009), estudioso de la "*crianza y cosecha*" del agua en las comunidades aymaras de Puno, observa hasta qué punto los elementos naturales se hallan incorporados socialmente en ellas:

En nuestras comunidades a todos los que vemos tienen vida, por ejemplo la piedra tiene vida y conversa con la comunidad humana. Los primeros días del agosto las familias levantan las piedras planas, si en la piedra tiene gotitas de agua o está húmedo es para que en el mes de enero llueva, así conversan los tres primeros días del mes de agosto⁹ [el remarcado en cursiva es nuestro].

Como el hombre, el ganado, las plantas, los cerros, la misma tierra, el sol e incluso las estrellas, el agua se comprende culturalmente como parte de un cosmos vital. El hombre sólo se manifiesta y se valora en ese cosmos a través de los vínculos que es capaz de establecer para fortalecer la salud del mismo. Cada expresión de vida tiene su

naturaleza conductual específica y, a partir de ella y de las acciones y reacciones de otras naturalezas conductuales, establece estrategias vinculantes que garanticen o, por lo menos, favorezcan su supervivencia. La salud, conceptualmente, es entendida a partir de los vínculos que socialmente se establecen con las “*personas naturales*” y sus propios vínculos; dándose esos parentescos en los que tan profundamente se comprende y se compromete a sí mismo el hombre andino:

(...) Qinsa qinsalla, qamqay, mamallay
Tuqtu tuqtucha, qamqay mamallay.
[Vienes en tropel, madre mía,
Toq toq, vienes, madre mía]
(Canción de la alpaca. Revista Humalliq 6)¹⁰

Esos vínculos, esos parentescos exigen respeto y, como dice Flores Ochoa (2005: 13), en el “*respetar*” está el “*pedir permiso*” para arar, cosechar, comenzar a tejer, cazar, techar una casa, etc. A propósito, Apaza Ticona (2009) comenta:

Como cualquier persona viva, el agua merece respeto y cariño, se acompaña con plantas, animales, viento, sol y con otros, pero también como cualquier persona es caprichosa. Según sus ‘estados de ánimo’ unos días estará bondadoso y prodigando favores, en cambio, otros días, podrá estar amargo y hacer daño. Esto supone la necesidad de establecer una conversación estrecha [con el agua] para comprendernos y poder vivir armoniosamente juntos. Hay otro aspecto importante ligado a la cosmovisión del agua como persona: de la misma manera que no hay una forma única de agua (hay una gran variedad de aguas), cada agua tiene cualidades y defectos propios, como todas las personas naturales¹¹.

Si el hombre no respeta, si ofende con sus actos o si genera discordia, sobrevienen los desequilibrios, las enfermedades:

El agua es sensible. Se alegra cuando la comunidad humana está alegre, es decir es transmitida la actitud humana, por eso suelen decir: ‘Si estamos renegando el agua nos causa la enfermedad o nos accidentamos en los trabajos de pozos y arreglos de canales de agua¹².

Los vínculos establecidos determinan “*reglas de juego*” precisas, que contemplan un ritmo de gestos sociales entre las comunidades humanas y naturales. Éste es un ritmo vital que mantiene el orden de las cosas, actualizando el tiempo mítico en el que tales vínculos fueron establecidos. Si el ritmo en “*el así del mundo*” (Kusch, 1977: 78)¹³ no se mantiene ritualmente, el orden de las cosas se revierte, se “*vuelca*”.

El ramadero agarra el alma de todos los animales, toda su fuerza vital (...), la de los vacunos, de las ovejas, de los caballos (...). Si los rituales no fueron realizados, el rebaño se moriría, las crías se morirían y tantas calamidades se producirían (Robin Azevedo, 2010: 226)¹⁴.

Las “*secuencias rítmicas*” establecen “*zonas abiertas*”, liminales y peligrosamente liberadas, en las que el mismo hombre puede ser ofrenda, puede ser incorporado por las “*personas naturales*”... ser “*su*” carne.

No hay que acercarse a la piedra [el *ramadero*] el primer de agosto porque vive. Podría comernos, nosotros, los humanos. Nos come de un golpe [...] Como vive, puede comernos el corazón [...] Con eso quedaríamos mal y nos enfermaríamos [...] No hay ninguna curación para ello, ni nadie [que nos pueda curar]. Nos moriríamos con seguridad (Robin Azevedo, 2010: 226)¹⁵.

Cada “*persona natural*” es madre y padre y es hijo e hija. Criamos el agua porque ella nos cría, criamos las alpacas, porque ellas nos crían.

Los humanos que recibieron los rebaños en préstamo tienen la obligación de tratarlos con cuidado, sin castigos físicos. Hacerlo sería castigar hermanos o hijos (Flores Ochoa, 2005: 13)

El mito de las paqullamakuna y la noción de “vuelco”

Al respecto, la vigencia en la microrregión de Occollo, norte de Ayacucho, del mito de origen de las *paqullamakuna* (alpacas/llamas) es particularmente relevante para comprender determinados aspectos

culturales de las poblaciones de las tierras altas. De este mito se infiere, como observa Palomino (2005: 25, citando a Pease 1968: 237), que la pacha en su conjunto (*ukhu pacha* y *kay pacha*)¹⁶ no tiene una historia lineal, sino que “*está en un perpetuo rehacerse*” y que “*no tiene comienzo ni fin y se renueva sin cesar de acuerdo a creaciones y destrucciones alternativas*”. El mito trata del origen de las *pacullamakuna* por la unión de una mujer proveniente de *ukhu pacha* (ella emerge de una laguna)¹⁷ y un hombre de *kay pacha* (él es un pobre cazador de vicuñas). La mujer trae de las profundidades una *illa*¹⁸ o *qonupa* (en el mito se trata de un pequeño perro vivo obsequiado por su padre a manera de dote). La mujer exige a su marido la construcción de corrales, donde dejan la *illa*. Al amanecer los corrales aparecen llenos de alpacas, llamas y otros animales propios de los actuales ganados andinos. Por un mal proceder del varón (que intenta inapropiadamente la curación de una sarna inexistente en los animales, lo que indica su mal cuidado, y falta el respeto a su mujer y a la *illa*) se produce el “*vuelco*” y la mujer regresa al *ukhu pacha* con su *illa* y animales. La época de bonanza y prosperidad se tornó en época de necesidad. Al olvidarse las obligaciones asumidas y el respeto de los vínculos establecidos, el orden “*volcō*”.

Una vez que aparecen providencialmente en el *kay pacha*, el cuidado de los animales corre a cuenta de los hombres (...) El cuidado significa crianza (*uywana*), no sólo protección frente a los depredadores. Significa crear las condiciones para que puedan mantenerse óptimamente, atendiendo de manera adecuada todos sus requerimientos, que no son sólo materiales, ni son siempre los mismos. Los sentimientos y los amores están también de por medio. Las desatenciones o equivocaciones traen muy serias consecuencias, si es que no se las corrige a tiempo (Palomino, 2005: 25).

La enfermedad como “vuelco” y la hermandad con el mundo

Entre las *oraciones* que aparecen en los *Textos quechuas de los procesos de Cajatambo* [siglo XVII, Archivo Arzobispal de Lima], editados y traducidos por César Itier (Duviols 2003, VI Apéndice, pp. 792-794), encontramos dos, procedentes de San

Francisco de Otuco, en las que se alude a la misma base conceptual del “*vuelco*” producido por un mal acto que aparece en los actuales relatos del mito de las *Paqullamakuna*. En estas oraciones, pronunciadas por el *aucay* (confesor) del ayllu llacuaz de Otuco para que el enfermo quede limpio de sus pecados, la enfermedad (entendida como *vuelco*) se vincula estrechamente a la culpa, al “*pecado*”. Para curar el *aucay* recurre a la hermandad con el mundo:

1) “*Kayllata quyki, kayta çaskipamay, alli kananpaq, uçanta pampaçapuy*”.

Te ofrezco esta modesta ofrenda, recíbemela, para que esté bien [el enfermo], perdónale sus culpas.

2) “*Irka yaya, qutu yaya, punçaw yaya, atun wara yaya, hacha guanca yaya, çuču quyllur, unquy waraq, Yanac yaky mama, Llaclla yaku mama, [...]. Panpaçay uçanta, kamanta, kananqa llumpallay [...]. Runap uçanta, kamanta apay mama quçaman*”.

Señor cerro, señor montón, señor día, señor lucero de la mañana señor [...], estrellas gemelas, Pléyades, madre agua [del río] de Yanac, madre agua [del río] de Llaclla, [...]. Perdona sus culpas, sus faltas [...] limpios ahora. Lleva al mar los pecados, las faltas de la gente.

Una base conceptual que subyace también en los actuales ritos y ceremonias comunitarias andinas, en los que el pastor de camélidos vela por la salud de sus rebaños, observando, como hace siglos, el *cámac*¹⁹ de los animales y “*lavando y alimentando*” las *illas* de los corrales. De no hacerlo, tendría la culpa del *vuelco* (figura 1).

Lamentablemente, como observa Apaza Ticona (2009), el hombre se va olvidando poco a poco de su familia natural, de su hermandad con el mundo, de sus responsabilidades y todo se vuelca, “*todo se va enfermando*”.

Compartir las pieles para danzar. Carnalizar el sonido para cantar

Danzar ceremonialmente en este contexto cultural implica haber asumido un conocimiento adquirido por generaciones de los ritmos naturales y sus vinculaciones coexistentiales; esto es, de los ritmos sociales establecidos entre las comunidades



Figura 1. Asociada con las lluvias, la constelación de la llama *Yacana*²⁰ es considerada la progenitora de los rebaños, su *cámac*. Fotografías e identificación de la *Yacana* (conforme a los datos de los cronistas) por Elena Ortiz García.

naturales y humanas. El hombre danza con los elementos cuando los ha incorporado rítmicamente: respirando, conversando, cantando con ellos (Schneider, 1998). Se suma a ellos y los involucra en las dinámicas sociales. No los imita gestualmente, danza y canta “con” ellos.

En la socialización andina del espacio a través de los circuitos ceremoniales, el hombre se desplaza comunitariamente no sólo con los integrantes de su grupo humano (incluyendo conceptualmente su pasado y su futuro)²¹, sino también con las “*personas naturales*” de su cosmos existencial.

En anteriores estudios (Gudemos, 2008 y 2010) observábamos que el sonido involucrado en el ceremonial andino prehispánico no era, como tampoco lo es en la actualidad²², un elemento de segundo orden, prescindible. El sonido en sus diferentes expresiones es un elemento con un rol preponderante, subyacente en las instancias de la fiesta. Es el “*espíritu aglutinante*” de la fiesta. El sonido entre los andinos tuvo, y aún tiene en algunos casos, una concepción más amplia e integradora, en la que no se puede interpretar en forma escindida, por ejemplo, cualidad, sonoridad y propagación del fenómeno acústico propiamente dicho de la concepción que un determinado grupo humano tenía de la topografía, el ritmo astronómico y el momento del ciclo anual en los que el fenómeno se producía, como así tampoco de los determinantes psicofísicos²³ que intervenían en el momento mismo de la producción sonora.

Compartir la piel de una “*persona natural*” para danzar requiere incorporar el ritmo de su naturaleza, su sonido vital. Su piel vivirá con la del danzante, sus leyes se harán materia. Cada uno “*carnaliza*” al otro y bailará con él (Gudemos, 2003). Esta realidad de pieles compartidas²⁴, de liminalidades

semiosféricas, está presente tanto en las danzas de los relatos míticos de tradición prehispánica, como en las danzas altiplánicas registradas a finales del siglo XIX y en las actuales danzas incorporadas en los circuitos ceremoniales relacionados con el nevado de Ausangate, por ejemplo.

[Entonces Cuniraya prometió al halcón] el hombre que te mate, llorará tu muerte sacrificándote una llama y bailará poniéndote sobre su cabeza para que resplandezcas allí (Taylor, 1987: 67)²⁵.

Nuevamente, Huatiacuri fue a consultar a su padre. / Éste le dio un traje de nieve. Así venció [a su rival] deslumbrándolos a todos. (...) / Siguiendo las instrucciones de su padre, el hombre pobre fue muy temprano a su manantial de donde trajo un puma rojo / ((cuando se puso a bailar con el puma rojo, apareció en el cielo un arco iris semejante a los que vemos de [en] nuestros días)) (Taylor, 1987: 109)²⁶. Uno de ellos tiene vicuña embutido representando natural (...) Donde hay vicuñas, hay este baile (Uhle 1894, fuente manuscrita)²⁷.

Igual si la piel es de “*personas humanas*”. Al respecto, entre los hombres (como grupos humanos vinculados por un origen mítico, que es necesario actualizar para renovar las fuerzas identitarias de cohesión social), la información registrada en el capítulo 24 del *Manuscrito de Huarochirí*, que trata acerca de “*las tradiciones de los checa, la fiesta llamada Macuayunca y sus bailes*” (Taylor, 1987: 351), es elocuente en lo que atañe a incorporar al otro, compartiendo su piel, para danzar ceremonialmente:

El que llamamos Ñamsapa había sido un hombre²⁸ (...). De él, decían: ‘Es él nuestro origen: fue él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas’. Por eso le cortaron el rostro [y, transformándolo en máscara, se lo colocaron encima de los suyos] y bailaron disfrazados así (...). Después, cuando capturaban [a alguien] en la guerra, le cortaban el rostro [y, transformándolo en máscara,] bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía. Y los hombres mismos que habían sido capturados en la guerra, solían decir: ‘hermano, ahora me matarás. Yo he sido un hombre animado con grandes poderes. Harás de mí un huayo²⁹ y, cuando esté por salir a la pampa³⁰ me ofrendarás buenas cantidades de comida y bebida’. Respetando estas palabras [la gente] ofrendaba comida y bebida a los demás huayos diciéndoles: Hoy día bailarás conmigo en la pampa.

Sería interesante analizar hasta qué punto esta concepción, tamizada ya por más de cuatrocientos años de imposiciones, adaptaciones, mixturas, reinventiones y supervivencias culturales, subyace en las actuales coreografías festivas andinas.

En anteriores trabajos (Gudemos, 2005 y 2008) observamos que el concepto de “*carnalización*” trascendió en la cultura andina la materialidad de la piel, operando también a partir de la intangibilidad del sonido. Poma de Ayala [1615] registró la determinación de un “*sonido social*”, el tono *uaricza*³¹ de la elite incaica, específicamente de la *panaca* gobernante. Esta “*carnalización*” del sonido se producía imitando ritualmente, esto es, extrayendo el tono natural de la *pucallama*³², incorporándolo en determinados cantos que eran asumidos institucionalmente por el grupo dirigente. La función ritual de extraer y “*humanizar*” el sonido natural de la *pucallama* (instalándolo en la dinámica social) habría estado a cargo del Inca:

Con compás muy poco a poco, media ora dize: ‘Y, y, y’, al tono del carnero. Comienza el Ynga como el carnero; dize y está diziendo ‘yn’. Lleua ese tono dallí comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Reponde las coyas y nustas (Poma de Ayala, 1987: 320)³³

Este tono era asumido como elemento primario, vital, para “*animar*” (en el propio sentido de dar vida) los cantos institucionalizados por la administración incaica. Este tono era el *cámac* de los cantos rituales de la elite, el *ritmo esencial* (Schneider, 1998: 32) que los revitalizaba periódicamente.

De entre los ritmos que establecen el parentesco místico del hombre con los animales (voz, color, forma, movimiento), la voz debe de ser el criterio más substancial y probablemente también el más antiguo. El ritmo y el timbre de la voz parecen constituir incluso el *ritmo esencial* de todos los fenómenos, pues [...] para el místico primitivo el plano acústico es el plano más alto de toda la creación (Schneider, 1998: 31-32)

Así, entre otras cosas, se determinaba periódicamente un compromiso social vinculante y se plasmaba en ritmos y melodías. Estos cantos emitidos con aliento humano eran imprescindibles para mantener ritualmente el “*así del mundo*” incaico. Su ausencia ocasionaría el «vuelco» natural y social.

Asimismo, el sonido se “*carnalizaba*” comunitariamente en tiempos prehispánicos durante la celebración del *Citua*³⁴, como elemento de limpieza ritual del *Qosqo*, cuando las “*tropas de diferentes linajes de los naturales del Cuzco*” (Cobo [1652, Libro 13, Cap. 29] 1956, Tomo II: 2176), propagaban “*por su orden*” hacia los cuatro *suyus* el sonido [grito] emitido por “*la elite intelectual [sacerdotal], conservadora de la tradición de sabiduría*” (Pease 1991: 20), ubicada en el eje religioso y administrativo de la región, Coricancha (Molina [ca. 1575] 1947: 69-70). Era una gran onda expansiva de sonido social que “*limpiaba*” ritualmente el valle de males y enfermedades en secuencias determinadas territorialmente (Gudemos, 2008: 120).

En la actualidad la utilización ritual del sonido como protección contra males y enfermedades está muy difundida entre las comunidades andinas. Desde el poderoso sonido comunitario de los circuitos ceremoniales, hasta el doméstico uso de las *esquelas*³⁵ (afinadas con cuidado tanto para la identificación del “*puntero de tropa*” como para alejar del grupo y camino de caravaneo los malos espíritus portadores de enfermedad)³⁶ y la improvisada entonación de los cantos “*de parentesco*”³⁷ para recuperar el ánimo de los “*aicados*”³⁸. Desde la utilización de las propiedades que otorga el *sirinu*

o *sirina* durante la afinación de los instrumentos musicales³⁹, hasta la desesperada entonación de los cantos de “*herranza*” de camélidos en agosto:

Agosto es el mes en el que las divinidades someten a los *sallqarunakuna*⁴⁰ a inapeables y durísimas pruebas; la hambruna, las enfermedades y las muertes harán que se enseñoree la desesperanza y prevalezca la idea de que todo ha quedado fuera del control humano y que se depende únicamente de lo sobrenatural. La *herranza* es la ceremonia ritual en la que, dada la situación, todo se encomienda a los dioses, hasta la vida misma (Muñoz Palomino, 2006: 31).

Sin duda, es en la topografía de altura donde la propagación del sonido produce efectos de considerable valor ritual para los andinos. En las procesiones multitudinarias hemos constatado cómo se utiliza la densidad sonora como fuerza de “socialización” del espacio (Gudemos, 2008; Klimovsky et al., 2009). Es notable la “*amplificación del sonido humano*” a través del inmenso e intenso cluster que se genera a partir de las más variadas fuentes instrumentales y vocales. El sonido humano se expande y se suma a las fuentes sonoras de la naturaleza. El sonido se espacializa, se corporiza de diferentes maneras, adoptando las formas y los volúmenes topográficos en las que se genera y se expande, sean éstas

angostas quebradas flanqueadas por cerros, cuyos faldeos amurallados las transforman en poderosas cámaras de resonancia, multiplicando acústicamente el sonido humano en complejos juegos de reverberancia; o escarpadas laderas en las que el viento lo enmascara en un duelo de potencias.

Sólo el *sallqaruna*, en su desesperación ante las pérdidas que no puede evitar durante *la plena época chirau*⁴¹, es testigo en las heladas pampas de altura cuando el sonido ceremonial, al quedar suspendido, amalgama ritualmente el cielo y la tierra. Es entonces cuando el hombre comparte la piel de ambos y danza cantando.

*¿Mayllay simintum simintuchayki
Callilla asintum asintuchayki.*

*Kayramayollay simintuchyuq,
Kayramayollay simintuchayuq*

¿Cuál es tu refugio?

Ese refugio es tu refugio.

Nuestro refugio de Cayramayo,

Nuestro refugio de Cayramayo.

*(Canción a la alpaca. Revista
Humalliq N° 6)*

La danza Choq’ela en el “así del mundo”

En 1894, durante su estancia en La Paz, Bolivia, el investigador alemán Max Uhle (1856-1944) recorrió la amplia región circumlacustre e



Figura 2. Alpacas en Puno.

isleña, registrando magistralmente en sus notas manuscritas, entre muchas otras cosas, las danzas populares que tenían lugar en ese momento. En un español que acusa modos lingüísticos locales (lo que también constituye una riqueza etnográfica), Uhle describe una danza estrechamente relacionada con la temática aquí tratada: *Choq'ela*⁴². Comparando la información que él brinda con la registrada por nosotros en la actualidad y analizando sus antecedentes culturales, constatamos la prolongada vigencia de esta danza en la región. Una vigencia que, a pesar de las transformaciones coreográficas y los diferentes niveles de asimilación anímica que involucra, se puede constatar por más de dos siglos. Es posible que su origen cultural se enraíce en tiempos prehispánicos. Específicamente, la choq'ela alude a la caza de vicuñas. No obstante, el análisis de sus elementos deja al descubierto un sentido profundo y trascendente, vinculante en las realidades coexistenciales del *sallqaruna*.

Choqela. Con flautas chicas con seis agujeros ([n]ombre de la flauta el mismo como del baile) [agregado con lápiz: "y uno atrás!"] llevan pollera blanca encarrujada y ponchillos de diferentes colores. Las plumas coloradas andan así, solamente dos paradas [dibujo].

Otra tonada.

Y llevan todos a la espalda un vicuña chiquitas, cuero con cabeza, patas, etc., adornado con [kaitu?], lana, etc. de color. Uno de ellos tiene vicuña embutido representado natural. Los dos corretean. Aparte van entre dos, uno de ellos llevando la vicuña embutido y el otro con su hondita nada más, y aparte de eso tiene una cuerda que llaman lihuis [que] en la punta tienen retovado, en las dos puntas, dos piedras bien afianzadas. Eso acostumbran los indios que van a pescar⁴³ vicuñas de lejos, usan aquí las libes solamente en los bailes, en Alto Perú todavía cazan con libes. Donde hay vicuñas, hay este baile. En cualquier fiesta bailan eso [interlineado con lápiz "14. Sept. [?] haben sie auch 1 Tamborir"⁴⁴].

En la choqelas hay dos, un viejo y una vieja disfrazados, y éstos se hacen dueños de la vicuña y lo representan; y los otros les suplican que les de el vicuña para dar

el permiso de cazarlo. Y después de pescar les dan de chupar.

Tienen tonadas diferentes cuando pescan, cuando van a tomar y en el degüello también. Echan vino aquí también en lugar de sangre. Dicen que echan con sangre de la vicuña. Esto, echar sangre en tiempo de matar en casa [¿caza?], tiene su significado, también⁽¹⁾.

El nombre de la danza, Choqela, Choq'ela o Chuqila, remite en el Mundo Aymara al *puruma*, tiempo antiguo de cazadores de vicuñas. Así denominaban los aymaras "a los cazadores de altura que aún en el siglo XVI vivían en el reino Lupaqa. Se les consideraba guardianes del culto de las wak'a y dotados de poderes sobrenaturales" (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988: 232). Contextualmente esta danza está vinculada a las tierras altas circumlacustres, de pastos duros y hábitat de vicuñas, a terribles heladas y fuertes granizadas, a la nieve que mata y da vida; a los cantos rituales de fecundidad de las mujeres lupaqa de Chucuito, que relatan la caza de la vicuña (*wari*); a las fronteras o campos liminales en los que los mundos se abren,

(1) En el original leemos:

"*Çogela* con flautas chicas con seis agujeros (nombre de la flauta el mismo como del baile) [agregado con lápiz: «y uno atrás!»] llevan bollera bl. encarrug. y ponchillos de dif. colores./ las plumas [tachado «de»] coloradas andan así, solamente dos paradas [dibujo]

otra tonada y llevan todos a la espalda un vicuña chiquitas cuero con cabeza, patas etc, adornado con [kaitu?], lana etc. de color. Uno de ellos tiene vicuña embutido representando natural. Los dos Corretean. [Sigue un gran guión de separación] A parte van entre dos uno de ellos, llevando la vicuña embutido y el otro con su hondita nada mas, y aparte de eso tiene una cuerda que llaman lihuis en la punta tienen retovado [tachado "con"] en las 2 puntas dos piedras, bien affianzadas, eso acostumbran los Ind[ios], que van a pescar / vicuñas de lejos, usan aqui [tachado "tod[os]"] las libes solamente en los bailes, en Alto Peru todavia cazan con libes. Donde hay vicuñas, hay este baile. En cualquier fiesta bailan eso. [Interlineado con lápiz: "14. Sept. haben sie auch 1 Tamborir"] [sigue un gran guión de separación] En la çogelas hay dos un viejo y una vieja disfrazados y estos se hacen dueños de la vicuña y representan lo y los otros les suplican que les de el vicuña para dar el permiso de cazarlo. Y despues de pescar les dan de chupar. [Sigue un guión de separación] Tienen tonadas diferentes cuando pescan, cuando van a tomar y en el deguello tambien. [tachado "to"] Echan vino aqui tambien en lugar de sangre. Dicen que echan con sangre de la vicuña / Esto echar sangre en tiempo de matar en casa tiene su significado tambien".

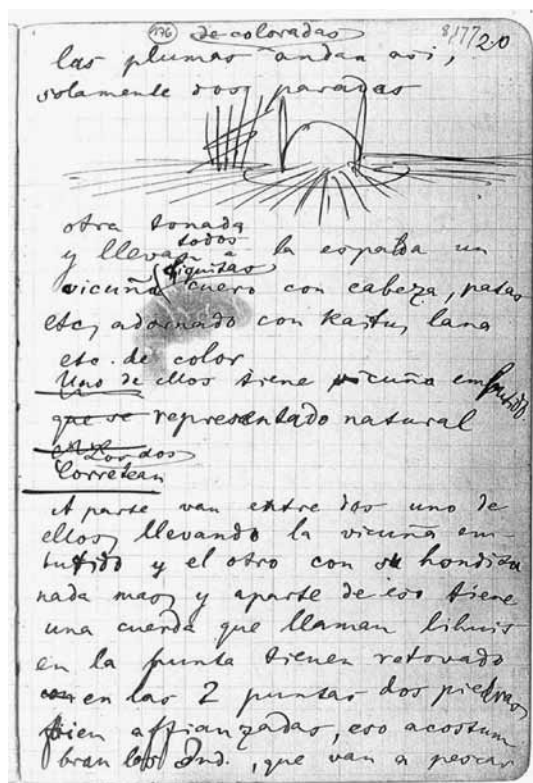


Figura 3. Max Uhle. *Notizbuch 36* [La Paz, Bolivia 1894], pág. 176. Reproducción con autorización del Instituto Ibero-Americano de Berlín. En el dibujo de Uhle observamos detalles del sombrero de los danzantes.

se conectan tan peligrosa como favorablemente, de allí la importancia del rito. Donde prima la complementariedad de elevados cerros y profundas lagunas, donde el cazador Chuquila “*marca los bordes entre la sociedad y el estado salvaje*”, donde están aquellas “*regiones que colindan con un mundo de fuerzas extrañas*”, donde “*las formas y los colores se pueden borrar o desdoblar*” (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988: 237). Es allí donde las pieles se comparten para bailar en comunión con esas fuerzas, corporizándolas, socializándolas y haciéndolas productivas.

Esta danza recrea en las fiestas tradicionales la coreografía de la carnalización del drama de los *sallqarunakuna*. Ese drama de tierras altas en el que las categorías de lo sagrado y lo profano dejan de tener sentido, puesto que hombre y entorno (habitado por espíritus naturales) son uno en el equilibrio de la existencia, en el “*así del mundo*”.

La participación en la coreografía de dos ancianos (hombre y mujer) remitiría a los míticos



Figura 4. Vicuñas en la Puna argentina.

Choquela o *Wari Wiracocha* y *Choquela Ahuila*, respectivamente. Aquellas “*personas naturales*” dueñas de las vicuñas a las que se debe pedir autorización para hacer el *chacu*. En las versiones recientemente recogidas en campo, “*los viejos de la choq’ela*” son los apus y achachilas, a los que se ruega y pide permiso para cazar vicuñas. El “*darles de chupar*” representa el “*pago*” que se hace a los apus a través de ofrendas y libaciones a la tierra (antes de beber se derrama un poco sobre la tierra, es el primer trago ofrecido). A veces también se asperja alcohol al inicio de la caza.

En la danza registrada por Uhle, la dramatización coreográfica de la caza de vicuñas con hondas y lihuis⁴⁵ aludiría al establecimiento de vínculos con la naturaleza para propiciar el éxito del *chacu* a través de lo que Schneider (1998: 30) denomina la “*imitación rítmica*”. Si bien en la actualidad, y fuera de su contexto original e inmediato, esta danza es sólo un emergente material de una profunda y antigua relación mística del hombre con la naturaleza, guarda en su esencia el duelo de la caza, aquel en el que hombre y animal deben acercarse y participar casi cuerpo a cuerpo de una verdadera competencia de inteligencias (no es lo mismo cazar con lihuis que con armas de fuego). De la observación de los animales, específicamente de sus

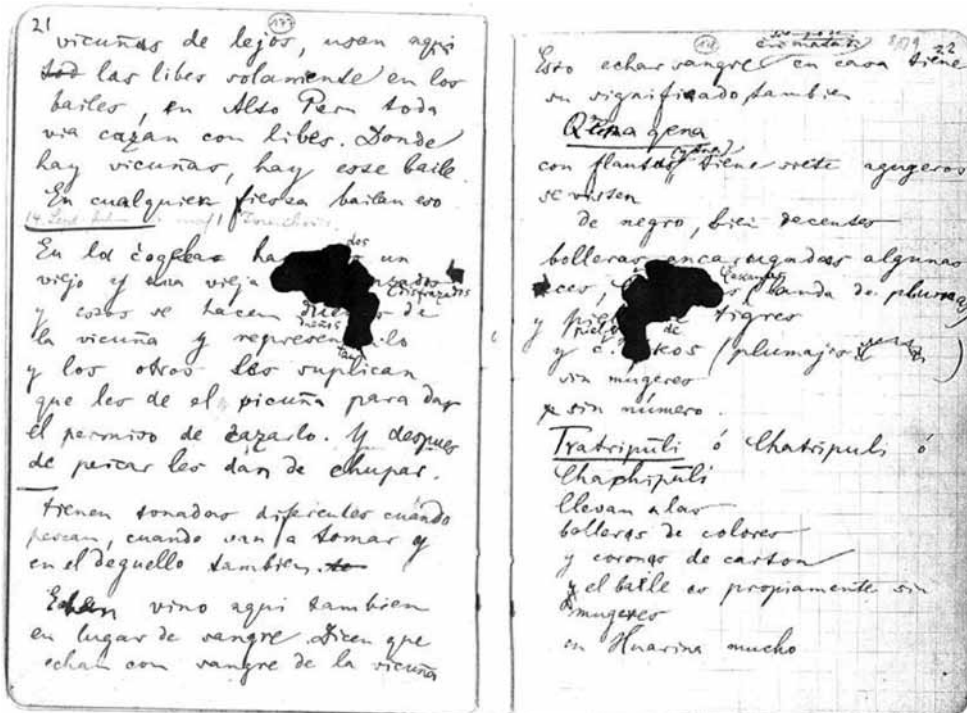


Figura 5. Max Uhle. *Notizbuch 36* [La Paz, Bolivia 1894], pp. 177 y 178. Reproducción con autorización del Instituto Ibero-Americano de Berlín.

ritmos (movimiento, voz, timbre, etc.), dependerá el éxito del cazador, pues le suministra un arma a la vez ofensiva y defensiva (Schneider, 1998: 30).

Finalmente, el sacrificio. El hombre andino, respetuoso del principio de reciprocidad que define su cultura, devuelve a la tierra parte de lo que ha tomado. Se le participa del *chacu* y se la fecunda con sangre, con el fluido vital que hará nacer de sus entrañas lo necesario para nuevas pariciones. Todo acto forma parte de un ritmo continuo, el que mantiene el «así del mundo» y el que evita que todo enferme por un “*vuelco*”.

En el registro de Uhle hay diferentes instancias musicales en la danza *choq'ela*, por lo menos tres: “*cuando pescan, cuando van a tomar y en el degüello también*”. Lo que Uhle observó se relaciona con lo observado por nosotros en varias oportunidades. Los cantos y los toques instrumentales se suceden conforme avanza la acción representada en esta danza, asumiendo dramáticamente el *chacu*, esto es, cumpliendo una función específica en esta *misse en scène* de la caza de vicuñas con todo lo que ella implica coreográfica, gestual y simbólicamente. Los antecedentes culturales de esta danza se pierden en el tiempo.

Otra información de interés que nos brinda Uhle está referida al instrumento musical de esta danza. Éste lleva el mismo nombre de la danza. En realidad, *choq'ela* es uno de los diferentes nombres etnográficos que recibe la quena⁴⁶, según la región y la función que ejerza⁴⁷. La organología de este instrumento, particularmente en lo que a embocadura se refiere, está directamente relacionada con la antigua cultura andina. En nuestros estudios arqueomusicológicos hemos observado, incluso, disposiciones semejantes a la que Uhle refiere con respecto a los orificios de obturación o digitación⁴⁸. Lo que cambia en las flautas *choq'ela* actuales, por cierto, es la afinación, adaptada a las exigencias del sistema tonal estandarizado que, aparentemente por el registro que Uhle hace de transcripciones musicales de cantos, ya estaba “*popularizado*” en la región en las postrimerías del siglo XIX. No obstante, la estética andina del sonido instrumental permite jugar con un amplio espectro de alturas microtonales para determinar lo que Gutiérrez Condori (1991: 152) denomina el “*sonido deseado*”, aquel que se establece por la apreciación del constructor según la necesidad específica que cada instrumento requiere conforme

a su función (si es o no parte de una tropa, si es macho o hembra, etc.). Nada más alejado de la estética andina que la “*afinación igual*”. Para el músico andino el concepto de “*afinación*” encierra, aún en la actualidad, una amplia y compleja gama de posibilidades de combinación de órdenes complementarios⁴⁹.

Reflexiones

Ahora bien, ¿para qué bailar choq'elas en la actualidad como desde hace siglos?, ¿para qué conversar con el agua, dar de beber a los cerros o afinar instrumentos musicales con el sereno? ¿Para qué establecer los parentescos con las familias naturales y conservar los relatos míticos? ¿Para qué observar y considerar ritualmente el *cámac* de plantas y animales, recurrir a los muertos y proteger a los que aún no han nacido?, ¿para qué bailar y cantar en las fronteras espaciotemporales del mundo? ¿Para qué incorporar el mundo, hacerlo nuestra carne para cantar con su voz y bailar con su ritmo?

Para garantizar la vida sagrada de todos (Apaza Ticona, 2009), para mantener el “*así del mundo*”, para no enfermarse, para no morir. Para que “*todo no se enferme*”, habría respondido aquel colaborador espontáneo camino a Puca-Pucara. Tal vez en ese momento calló, porque una reflexión le exigió mayor atención que un relato pasajero. Tal vez, como el líder colla en la ceremonia a la *Pachamama* durante el cierre del IV Simposio sobre Salud y Medicina de los Pueblos Originarios (Neuquén, Argentina, 1999), él también pensó: “*Deberíamos hablar un poco menos y hacer más ceremonias*” (Martínez Sarasola, 2010: 20-21).

Agradecimientos

Agradezco al Prof. Jorge Apaza Ticona por permitirme el acceso a los manuscritos de su ponencia presentada en el XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y por la atención dispensada a mis preguntas.

Referencias Citadas

Fuentes de archivo

- Nachlass Max Uhle*. Werkmanuskripte. Notizbuch 33 [Bolivien, 1893]. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin Preussischer Kulturbesitz.
Nachlass Max Uhle. Werkmanuskripte. Notizbuch 36 [Bolivien, 1894]. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin Preussischer Kulturbesitz.

Referencias

- Apaza Ticona, J.
 2009 *Crianza y cosecha del agua en las comunidades aymaras de Puno*, XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Manuscrito citado aquí con autorización del autor.
- Bauer, B. y D. Dearborn
 1998 *Astronomía e Imperio en los Andes*, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, Cusco.
- Boman, E.
 1991/1992 *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del Desierto de Atacama* Tomos I y II, Traducción de Delia Gómez Rubio, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.
- Citro, S.
 2009 *Cuerpos significantes*. Travesías de una etnografía dialéctica, Editorial Biblos, Culturalia, Buenos Aires.
- Cobo, B.
 1956 *Historia del Nuevo Mundo*, 2 Tomos, Editorial Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- Duviols, P.
 2003 *Procesos y Visitas de Idolatrías. Cajatambo siglo XVII*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Fernández Distel, A.
 1997 *Jujuy. Diccionario Arqueológico*, Argentina.
- Flores Ochoa, J.
 2005 *La cultura quechua*. Discurso ofrecido en ocasión de su incorporación como Profesor Honorario a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (14 de noviembre de 2003), Revista Umalliq N° 5: 11-15, Ayacucho, Perú.
- Gudemos, M.
 2001 *Módulos de afinación prehispanos*. Baessler-Archiv, Neue Folge Band XLVIII: 43-105, Verlag von Dietrich Reimer, Berlin, Deutschland.
- 2003 *¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?*, Revista Española de Antropología Americana N° 33: 83-119, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.
- 2005 *Capac, Camac, Yacana. El Capac Raymi y la música como emblema de poder*. Anales del Museo de América N° 13: 9-52, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 2008 *Taqi Qosqo Sayhua. Espacio, sonido y ritmo astronómico en la concepción simbólica del Cusco incaico*. Revista Española de Antropología Americana Vol. 38, Núm. 1: 115-138, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.
- 2009 *Principio de correlación en la determinación acústica de módulos de afinación andinos prehispanos*. Revista Española de Antropología Americana, Vol. 39, N° 1: 169-184, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.

- 2010 *La tensa coexistencia de los espacios-tiempos ceremoniales integrados. El hábito de San Francisco y la camiseta de cumbi*, Revista Española de Antropología Americana, Vol. 40, Nº 1: 169-195, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.
- 2011 *Pichqa-Tawa. Sistema de medición andino prehispánico*, Anales del Museo de América Nº 19, Ministerio de Cultura Madrid (en prensa).
- Gutiérrez Condori, R.
1991 *Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande, Bolivia*, Latin American Music Review. Volume 12, Number 2, Fall/Winter, pp. 124-159.
- Harris, O. y Th. Bouysse-Cassagne
1988 *Pacha: en torno al pensamiento Aymara*. Raíces de América. El Mundo Aymara (Xavier Albó compilador), Alianza América / Unesco, Madrid, pp. 217-281.
- Klimovsky, P., M. Gudemos, G. Alcaraz y S. Ferrero
2009 *Semana Santa en Tilcara. Encrucijada de tradición, fe y modernidad*, Documental antropológico, Universidad Nacional de Villa María, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Kusch, R.
1977 *El pensamiento indígena y popular en América*, Hachette S. A. Buenos Aires.
- Lotman, I.
1996 *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Ed. Cátedra, Madrid.
1998 *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y el texto*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Martínez Sarasola, C.
2010 *De manera sagrada y en celebración. Identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas*, Editorial Biblos, Desde América, Buenos Aires.
- Muñoz Palomino, L.
2006 *El rito festivo veterinario del llamatumachiy*, Revista Umalliq Nº 6: 28-36, Ayacucho, Perú.
- Palomino, T.
2005 *Una aproximación a la cosmovisión sallqa por el mito de origen de las paquillamakuna*, Revista Umalliq Nº 5: 16-19, 24-26, Ayacucho, Perú.
- Pease G.Y., F.
1987 *Cosmovisión Andina*, Humanidades 2, PUCP, Lima.
1991 *Los últimos incas del Cuzco*. Alianza América Monografías, Sociedad Quinto Centenario, Alianza Editorial, Madrid.
- Poma de Ayala, F.G.
1987 *Nueva coronica y buen gobierno* (John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste editores), corónicas de América 29 a, b, c, Historia 16, Siglo XXI, Madrid.
- Robin Azevedo, V.
2010 *La petrificación de los antiguos en Chumbivilcas (Cuzco, Perú). De la wanka prehispánica al actual ramadero*, Revista Española de Antropología Americana Vol. 40, Nº 1: 219-238: Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.
- Schneider, M.
1998 *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Ediciones Siruela, Madrid.
- Taylor, G.
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de G. Taylor, Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Tomoeada, H.
1993 *Los ritos contemporáneos de camélidos y la ceremonia de la Citua*. Senri Ethnological Studies Nº 37, El mundo ceremonial andino (Luis Millones y Yoshio Onuki editores). National Museum of Ethnology, Osaka, Japón.
- Vega, G. de la
1943 *Comentarios Reales de los Incas*, 2 Tomos, Emece, Buenos Aires.

Notas

- ¹ Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 2: 34.
- ² En parte tomando información recogida por Polo de Ondegardo, como lo habrían hecho también José de Acosta [1590] y Martín de Murúa [ca. 1615], por ejemplo.
- ³ Tres días más tarde lo volví a ver, esta vez en la Avenida Sol, de pie frente a un señor que, sentado sobre una tarima, escribía notas en una vieja Olivetti.
- ⁴ En la región se llaman ramaderos a determinadas piedras, generalmente de forma alargada, situadas en el centro de los corrales o en determinados lugares ceremoniales. Para los pastores estas rocas están “vivas” y tienen particular importancia en el mantenimiento del orden de las cosas, particularmente de los baños. Véase al respecto el trabajo sobre ramaderos de Robin Azevedo (2010).
- ⁵ Alude a los “no cristianos” de tiempos prehispánicos. Muchas veces en los relatos populares se alude con el término “gentiles” a las culturas ancestrales, no siempre para referir efectivamente que los objetos o hechos descritos se corresponden con un pasado prehispánico. Mencionar

los ancestros otorga gravedad y autoridad al relato (por la misma trascendencia temporal que se instala en el discurso), a la vez que se exige respeto y se establecen estrategias de vinculación identitaria. Desde el análisis levi Straussiano, podríamos decir que estos relatos, muy próximos conceptualmente al mito, instalan discursivamente estructuras permanentes referidas al pasado, el presente y el futuro, otorgando nueva significación a lo cotidiano e inmediato.

- ⁶ “/ Dicen que, / en los tiempos muy antiguos, Cuniraya Huiracocha, convertido en hombre muy pobre, andaba paseando con su capa y su cusma hecha harapos”. Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 2: 2 (Taylor, 1987: 53).
- ⁷ “Mientras bailaba, Huatiacuri entró corriendo y gritando. El hombre [rico] se asustó, se convirtió en venado y huyó”. Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 5: 103 (Taylor 1987: 113).
- ⁸ “Cuando llegaron, la mujer llamada Chuquisuso le dijo: ‘Aquí en mi acequia me voy a quedar’ y se transformó en piedra. (...) Cuniraya también se había convertido en

- pedra y se encuentra más arriba en otra acequia, de nombre Huincompa”. Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 6: 61 y 65 (Taylor, 1987: 135 y 137).
- ⁹ Texto extraído de su ponencia en el XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica. Lima, octubre de 2009. Reproducido aquí con autorización del autor.
- ¹⁰ Esta canción fue ganadora del Primer Puesto en el Concurso de Canciones Tradicionales organizado por PRODES, año 2002, en siete localidades de los distritos de Vinchos (Huamanga) y Paras (Cangallo). Revista Humalliq N° 6.
- ¹¹ Texto extraído de su ponencia en el XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica. Lima, Octubre de 2009.
- ¹² Apaza Ticona. Texto extraído de su ponencia en el XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica. Lima, octubre de 2009.
- ¹³ Esto es, en la convivencia cotidiana del hombre con su entorno. Las comunidades campesinas andinas no viven en escenarios poblados de cosas (Kusch 1977: 78), sino en un mundo de corporizaciones, en el que las vinculaciones con el entorno han determinado leyes propias, “casi como una red de relaciones que adquieren una solidez similar a la materia” (Kusch, 1977: 79).
- ¹⁴ Relato de Pablo Alvis. Ch’alla-ch’alla 15/10/2000.
- ¹⁵ Relato de Pablo Alvis, Ch’alla-ch’alla 15/10/2000.
- ¹⁶ Aquí, el ukhu pacha es el mundo de abajo, interno y subterráneo, vinculado a lo femenino. El kay pacha es el mundo de los hombres, el real y actual, el de la superficie, vinculado a lo masculino (Palomino, 2005: 24).
- ¹⁷ En Documentos anexos sobre idolatrías de Cajatambo, en el apartado referido a la Visita de Rodrigo Hernández Príncipe a Recuay en 1622 (Duvols, 2003, V, pág. 758) consta: “Esta población [Chaupis] está convecina a la de Hecos, y los carneros de la tierra desta población y la otra fingien procedieron de la laguna de Querococha, por lo cual la adoraban en reconocimiento”.
- ¹⁸ Pequeña figura lítica zoomorfa a la que se le adjudican poderes fecundantes y protectores para el ganado. Durante la época anual de crisis, principalmente durante el mes de agosto, tras haber solicitado permiso a los espíritus de los cerros y la Pachamama, las illas tienen particular tratamiento ritual para “recuperar su fuerza vital”. Véase Tomoeda, 1993.
- ¹⁹ Los andinos suelen relacionar determinados grupos de estrellas (que responden a una particular lectura del firmamento) con el ganado, principalmente de camélidos, creyendo que de ellos proviene la fuerza vital que los anima.
- ²⁰ Sendero oscuro que corre de Escorpio a Centauro. Los ojos de la llama (llamacñawin) son Rigil Kent y Hadar (α , β de Centauro).
- ²¹ Una comunidad se comprende a sí misma a través de las múltiples relaciones de reciprocidad que establece con otras, así como con el entorno natural, con sus ancestros (sus muertos) y sus descendientes (en la responsabilidad ante el cuidado del medio ambiente, las tradiciones y los valores identitarios).
- ²² Como lo constatamos en sucesivos trabajos de campo llevados a cabo en la Región Andina Meridional desde 1996.
- ²³ Aquellos propios del estado anímico con el que se enfrentaban las acciones rituales, como así también del consumo de alucinógenos, los ayunos y las difíciles trayectorias a los santuarios de altura, entre otras cosas (Gudemos, 2003 y 2008).
- ²⁴ No nos referimos sólo a pieles animales. La nieve, por ejemplo, en el relato mítico que citamos a continuación en el texto, asume el rol de piel del agua, con la que se cubre el hombre pobre, materializando (haciendo visible) simbólicamente su poder tanto como cerro nevado, como agua propiamente dicha, con la importancia que ésta tiene en las comunidades andinas.
- ²⁵ Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 2: 42.
- ²⁶ Manuscrito de Huarochirí [principios del siglo XVII], Cap. 5: 84-90.
- ²⁷ Max Uhle. Notizbuch 36 [La Paz, Bolivia 1894], página 177. Manuscrito. Instituto Ibero-Americano de Berlín. El estudio de los manuscritos de Max Uhle contó con fondos del Servicio Alemán de Intercambio Académico en 2003 y 2008.
- ²⁸ Poderoso, a juzgar por los elementos denotativos que se detallan en el relato.
- ²⁹ Máscara. Específicamente, podría derivar del verbo wayu (colgar), lo que implicaría llevar colgada la piel del otro para danzar ceremonialmente. Véase Taylor, 1986: 373.
- ³⁰ Esto es, al lugar ceremonial para danzar.
- ³¹ Posiblemente vinculado al Huari, canto principal del rito de paso de los varones de la elite incaica (véase su tratamiento en detalle en Gudemos, 2005).
- ³² En una primera instancia pensamos que, posiblemente, se trataba de una vicuña y no de una llama. No obstante, bien puede ser una llama por su valor económico y ceremonial.
- ³³ Poma de Ayala [1615, fol. 319 (321) / Fiesta].
- ³⁴ Ceremonia que tenía lugar al inicio de la época de lluvias, cuando “comienzan las enfermedades”. Esta fiesta “era de mucho regocijo para todos, porque la hacían cuando desterraban de la ciudad y su comarca las enfermedades y cualesquiera otras penas y trabajos que los hombres pueden padecer: era como la expiación de la antigua gentilidad, que se purificaban y limpiaban de sus males” (Garcilaso de la Vega [1609, Libro VII, Cap. VI], 1943, Tomo II: 98).
- ³⁵ Campanillas que se cuelgan del cuello de llamas cargueras.
- ³⁶ Muñoz Palomino (2005: 30) informa que estas campanas reciben en las comunidades del norte de Ayacucho un nombre, según el “impacto” que causa su sonido: atuq manchachi (el que hace asustar a los zorros), tukupa ayniyin (el que le devuelve por reciprocidad al búho), etc.
- ³⁷ En estos cantos se le recuerda al “ánima” de los enfermos de “aicadura” (quienes perdieron el alma por un susto o un mal viento de altura) de dónde es y cuál es su familia, mientras se recoge tierra del cuarto donde yace postrado el cuerpo para preparar brebajes o llevarla con una prenda suya al lugar donde se cree se produjo el “susto” (que ocasionó el desprendimiento del alma), para que “reconozca” el olor de su cuerpo y se “agarre” de ella. Una información muy semejante registró Max Uhle a finales de 1893 en la región sur de Bolivia (Max Uhle. Notizbuch 33 [Bolivia, 1893], páginas 220-222. Manuscrito. Instituto Ibero-Americano de Berlín).
- ³⁸ También ahicados. Aquellos, principalmente niños, que permanecen desanimados y sin aliento. Según Teófila Martínez, 64 años, originaria de Alfarcito y radicada en Tilcara, Jujuy, Noroeste de Argentina (1996, comunicación personal), sus padres y abuelos creían que estos enfermos habían sufrido el rapto del alma por los sajras (espíritus o fuerzas negativas que actúan en lugares/tiempos “abiertos”, esto es, desprotegidos,

donde/cuando estas fuerzas traspasan los umbrales al mundo de los mortales; por ejemplo, cementerios, cuevas, cerros, casas abandonadas o lugares estériles para la siembra, etc., generalmente en Viernes Santo o en época de crisis.

³⁹ Entre los andinos las vertientes de agua, así como las lagunas y los cursos de ríos tienen una estrecha relación mágica con el sonido y sus “propiedades”. Particularmente las vertientes, respetadas por su espíritu “salvaje” tan positivo como negativo. Éstas se consideran vínculos con las profundidades y portadoras de fuerzas que suelen manifestarse en forma de cantos y melodías. En estos ámbitos acuáticos el Sirinu (sereno) otorga por las noches la habilidad para cantar y tañer instrumentos musicales. Abundan los relatos que vinculan el poder mágico incorporado a los instrumentos musicales (principalmente flautas del tipo pincullo) depositados por las noches junto a los manantiales y el poder que, a través de éstos, se incorpora en sus dueños, otorgándoles especial habilidad. En la comunidad de Walata Grande (provincia de Omasuyus, cantón Warisata, a 105 km. de La Paz camino a Sorata), los artesanos constructores de instrumentos musicales diferencian dos tipos de sonidos: el “sonido estético”, mágicamente vinculado a las fuerzas del Manqa Pacha a través del Sereno o dios de la música, y el “sonido deseado”, vinculado a la apreciación y cultura musical propiamente dicha del artesano, esto es, a las características técnicas buscadas de acuerdo a las producciones musicales consideradas en cada caso. Durante la construcción y la afinación de cada instrumento el artesano evalúa y determina ambos sonidos. Véase Gutiérrez Condori, 1991.

⁴⁰ Puneños, en el caso citado, del Norte de Ayacucho.

⁴¹ “Es la temporada más fría del año. Los animales enflaquecen y se muestran muy vulnerables a las enfermedades; la mortalidad es elevada. Los animales mueren por enfermedad y porque sus dueños los matan cuando presentan severos síntomas de enfermedad” (Muñoz Palomino, 2006: 31).

⁴² Max Uhle. Notizbuch 36 [La Paz, Bolivia, 1894], páginas 175-178. Manuscritos. Instituto Ibero-Americano de Berlín.

⁴³ Uso lingüístico local para significar «ir a cazar, a atrapar»

⁴⁴ Posible traducción “14 de septiembre, tienen también 1 Tamborir [tamboril]”.

⁴⁵ Lihuis, lihues, libes o lives: especie de boleadoras, en este caso de dos cuerpos contundentes (Fernández Distel 1997: 73-74). Según Boman (1991: 447), las libes para la caza de vicuñas son menos pesadas que las boleadoras pampeanas. En algunos casos las mujeres de la choq'ela llevan llipis (trampas). Según Cobo [1653, Libro IX, Cap. LVII: De la vicuña] (1956, Tomo I: 367-368), lipi era el modo de caza de vicuña en el que se utilizaba un hilo o cuerda para hacer el perímetro de un corral y practicar el chaco. Ese nombre, lipi o llipi se generalizó hasta la actualidad para significar “danza de cazadores de vicuñas”. El llipi es una danza masculina registrada en Huanacané. Esta danza es en realidad una variedad de choq'ela con acompañamiento instrumental de flautas (quenás grandes del tipo quenachos) y tambores (bombos). Asimismo, en Puno se registró otra variedad de choq'ela denominada Lipi puli con semejante acompañamiento instrumental.

⁴⁶ Clasificación taxonómica: 421.111.12. Aerófono. Flauta longitudinal, sin canal de insuflación, abierta, con agujeros (seis anteriores y uno posterior).

⁴⁷ Por eso, en este caso, suele llamarse también “quena choq'ela”.

⁴⁸ Actualmente manejamos la hipótesis de que las flautas huari prehispánicas construidas con huesos de camélidos y de cérvidos y afinadas conforme a los módulos de afinación por longitudes proporcionales (Gudemos, 2001, 2009 y 2011) habrían estado relacionadas con este tipo de ceremonias de caza y prosperidad en los ganados e incluso con rituales de élite como denotativos de poder.

⁴⁹ Véase, entre otros, Gutiérrez Condori (1991). Este tema es tratado en detalle en el dossier Arqueomusicología Andina, publicado en 2009 por la Revista Española de Antropología Americana Vol. 39, Núm. 1. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense.