

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE

“JOSE MARIA ARGUEDAS”

Programa Académico de Segunda Especialidad en Educación Artística,

Especialidad de Folklore, Mención Danza



Trabajo académico

La danza Wakjaira de la comunidad de Tupe y la Proyección

Artística

Para optar el título de Segunda Especialidad en Educación Artística,

especialidad en Folklore, mención en Danza

Autor

Aldo Vivas Lermo

Asesor: Mg. Eduardo Fiestas Peredo

Lima 2021

Dedicatoria

Dedico este trabajo de investigación a todos mis estudiantes de los diferentes niveles educativos donde tuve la dicha de ser parte de su formación Académico y personal. y en especial a mi adorado padre Máximo Vivas Payano que desde el cielo siempre guía mis pasos a mi adorada madre mi mejor maestra, Benedicta Lermo Sanabria, por ser siempre mi fortaleza para seguir adelante.

A mi nación JAQARU y sus tres pueblitos, Aysa-Marka y Collca.

Agradecimiento

Agradezco a Dios y a mis estimados maestros que formaron parte de mi desarrollo académico y personal, para seguir fortaleciendo mi carrera de docente y poder brindar un poco de mi conocimiento en la pedagogía como educador de nuevos ciudadanos del bicentenario.

Índice

Introducción	7
Capítulo I: La Danza Wakjaira de la Comunidad de Tupe	9
1.1 Origen de la Comunidad de Tupe	9
1.2 Evolución Histórica:	9
1.3 Lengua Jaqaru	10
1.4 La Ganadería prehispánica.....	10
1.5 Las deidades protectoras en el Wakjaira.....	12
1.6 Participación de Mujer	16
1.7 La Reciprocidad y complementariedad como valores ancestrales	16
1.8 Racionalidad andina.....	17
1.9 La Reciprocidad en el pensamiento andino del hombre de Tupe	18
1.10 Etimología de Wakjaira	19
1.11 Creencias y ritos vigentes en el Wakjaira.....	19
1.12 Fases y características etnográficas del hecho folklórico	21
Capítulo II: La Proyección Artística	26
2.1 La Proyección artística del hecho folklórico	26
2.1.1 De la Proyección Artística de Ramiro Guerra	26
2.1.2 Teoría de la Proyección del Folklore de Augusto Cortázar	28
2.1.3 La Proyección Artística de Alberto Dallal	31

2.2 La Teatralización del Folklore	32
2.3 Énfasis en torno a la proyección del hecho folklórico	33
2.4 Proyección Folklórica del Wakjaira.....	36
2.4.1 Fases y Características del Wakjaira a Representar en la Proyección Artística	36
2.4.2 Participación de Personajes y Funciones que Cumplen.....	40
2.4.3 Desarrollo y Significación Coreográfica	41
2.4.4 Vestimenta Tradicional de la Cultura Jaqaru-Wakjaira.....	42
2.4.5 Acompañamiento Musical del Wakjaira.....	43
Discusión de los Resultados Encontrados.....	45
Conclusiones	47
Referencias.....	50

Introducción

En la actualidad, existe un creciente desconocimiento de manifestaciones tradicionales de diversas comunidades muy tradicionales en las provincias de Lima, el presente trabajo académico pretende brindar un acercamiento al conocimiento de la danza Wakjaira, la cual es una manifestación danzaria que se practica desde varios siglos atrás, en ella podemos apreciar el sincretismo cultural que fue sometido la comunidad de Tupe y sus costumbres ancestrales, de qué manera se fue involucrando con la crianza de ganado vacuno y como este se fue incorporando a las costumbres y tradiciones de esta tradicional comunidad, para que existe la danza Wakjaira y en esta actividad participe o se sienta representada toda la comunidad.

Así mismo en este trabajo nos acercaremos al conocimiento teórico de la proyección artística de la danza folklórica, hecho artístico que hoy en día muchos coreógrafos, directores artísticos, docentes o instructores de danzas realizan, en algunos casos con éxito y con mucho criterio sobre las tradiciones de los pueblos pero en otros casos con un desconocimiento completo del hecho folclórico lo que conlleva a la distorsión y maltrato a nuestras tradiciones, y al momento de llevarlas a un escenario en muchos casos se someten a críticas muy serias sobre la difusión de estas danzas.

Esto último ha conllevado a que muchas comunidades tengan recelo en brindar información sobre sus danzas o tradiciones, y por lo tanto no permitan que sus danzas se presenten en escenarios en donde se utilizan elementos artísticos que buscan un nivel de proyección artística de primer nivel; es conocido los reclamos que realizaron pueblos como la municipalidad provincial de Caylloma que se sintió agredida cuando el Ballet Folklórico Nacional del Perú presentó con muchas alteraciones y cambios la danza Wititi, reclamos que

obligaron al Ministerio de Cultura que solicitar el replanteamiento coreográfico de esta danza que está declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

De allí que el presente trabajo pretende acercarnos a las consideraciones que se deben tener en cuenta para que una danza tan tradicional como la Wakjaira de la comunidad de Tupe pueda ser trabajada como una manifestación danzaría con elementos de proyección artística para escenarios diversos y fuera de la comunidad de Tupe, respetando sus elementos tradicionales que el corresponden.

Capítulo I: La Danza Wakjaira de la Comunidad de Tupe

1.1 Origen de la Comunidad de Tupe

Esta tradicional comunidad se encuentra ubicada en la provincia de Yauyos, en la región de Lima, cuenta con un territorio de 321.15 km² y se ubica a 2,820 m.s.n.m, de altitud, se reconoce con el nombre de Tupe mediante Ley 11861 del 16 de setiembre de 1952 por el entonces presidente Manuel A. Odría.

El clima es típicamente seco durante el invierno (mayo a setiembre) con el característico clima de un sol que calienta durante el día y un respetable frío por las noches, con presencia de lluvias en los meses de octubre a abril de cada año. Es un típico pueblo tradicional, que cuenta con casas hechas en base de piedra y adobe con techos de calaminas a dos aguas, sin embargo, algunas de ellas mantienen sus techos de paja; las calles son empedradas en el centro de ellas existe una canaleta la cual es utilizada para drenar las aguas de las lluvias, en su plaza principal podemos observar a su Iglesia que está construida a base de piedra.

Entre los principales recursos turísticos destacan: Tupinachaka, Zona Arqueológica de Wanturo, red de caminos. La danza típica es el Vacataki, de carácter ganadero ceremonial y se baila en la herranza, que es la fiesta principal y se danza en los primeros días del mes de agosto durante la herranza, así mismo ejecutan la tradicional “Wakjaira” (fiesta de la vaca), la que es ofrecida para propiciar la fertilidad del ganado.

1.2 Evolución Histórica:

El 15 de enero de 1968 se crea la comunidad campesina de Aiza; el pueblo de Aiza logro conformar una civilización que logro dominar toda la cuenca del actual de río Cañete, Yauyos y zonas aledañas. Además, diversos antropólogos consideran que este pueblo es la que dio origen a la cultura regional de Yauyos y a quienes serían los que forjen al imperio Wari.

Diversos cronistas españoles señalan que fue el único pueblo que se resistió a la invasión incaica, lo que les permitió mantener sus orígenes y sus manifestaciones ancestrales como el idioma Jaqaru (Kawki) la cual se considera como la Lengua Milenaria del Perú, además han mantenido sus costumbres y trajes típicos que ostentan hasta la actualidad.

El imperio Incaico no logró dominar estos pueblos de Aiza “Aysha”, Colca “Qullqa” y Tupe “Marka”, por lo que durante este periodo el pueblo legendario e indomable se encerró en sus montañas conteniendo su modo de vida, ajeno a la influencia incaica resistieron con valor los innumerables intentos de las tropas por anexarlas al Tahuantinsuyo.

1.3 Lengua Jaqaru

La existencia de la lengua Jaqaru se remonta a cerca de 3,000 años antes y sigue muy vigente entre los pobladores del distrito de Tupe, hay que considerar que son cercanas a las lenguas Kawki y Aymara de las culturas andinas peruanas. La Dra. Martha j. Arman, la Prof. Nieves Iturrizaga Payano, han realizado una serie de estudios sobre la gramática Jaqaru y su vínculo con el campo de la historia lingüística, social y económica, llegando a establecer que los orígenes del Jaqaru, Aymara y el Kawki, se encuentra en la lengua PROTO-JAQUI y en Tupe se habla el Jaqaru y en Cachuy se habla el Kawki actualmente.

1.4 La Ganadería prehispánica

Como señala Matos (1994) en “esta domesticación temprana fue favorecida por las condiciones biogeográficas circundantes a los lagos de chinchaycocha y Pun-Run” (p.49). Como sucede actualmente, y estos hechos se suceden desde hace miles de años, la puna de Junín, Pasco y Yauyos por las condiciones ecológicas de su medio, sus abundantes recursos en flora y fauna, funcionando como un gigantesco corral natural condicionó y facilitó la tarea de la domesticación.

El paso de la caza selectiva a formas tempranas de sedentarización implicó desarrollar un control eficiente y sistemático de los desplazamientos de los hatos silvestres. De este seguimiento especializado de las manadas de camélidos no fue difícil desembocar en el pastoreo. Flores (1983) señala que “el análisis de los restos de Uchumachay, Panalauca, Telarmachay, entre otros, evidencian este proceso” (p.48). Aun cuando la artesanía textil no aprovechaba la esquila de la lana, otras bondades como los pellejos y la carne necesariamente se consumieron entre las primeras comunidades.

En aquellos tiempos legendarios surgieron la base de la actual cultura y actividad pastoril. Se forjó una tradición que desembocó muchos milenios después, en el surgimiento de la civilización andina cuya cúspide fue el Tahuantinsuyo; síntesis de los estados y las diversas nacionalidades andinas anteriores a él, con una densidad social enorme fundamentada esencialmente en una economía agropecuaria sostenida. Recordemos que las civilizaciones de Chavín, Tiahuanaco e Inca fueron extraordinarias administradoras de las áreas ganaderas.

Los incas, por ejemplo, obedeciendo a sus orígenes pastoriles y para ejercer un control ideológico sobre la cosmovisión de los pueblos ganaderos del altiplano del Chinchaycocha, edificaron su centro administrativo con la forma de una gigantesca illa. Refiriéndose a llaqta de Pumpu la ciudad inca de la altiplanicie del Bombóm), en ese sentido, Altamirano (1994) señala que: “la urbe tenía connotaciones míticas y sagradas en el espacio geográfico que comprende el lago, el bosque de piedras de Huayllay y todo el altiplano de Huancayo, Pasco y Yauyos, donde residían miles de pastores altoandinos que durante las fiestas oficiales se congregaban sacrificando muchos camélidos para la cohesión regional, ocasionando el progreso de aquellas antiguas poblaciones” (p.260). Las nacionalidades ganaderas de esta de esta parte del Perú autónomo, anexados en la segunda mitad del siglo XV al Tahuantinsuyo, mantenían una intensa

actividad comercial utilizando los derivados de la llama, la alpaca y la vicuña: la carne y la grasa como fuente alimenticia masificadas, la lana escardada y los cueros en la textilería y otras aplicaciones artesanales, o como elementos cardinales en los sacrificios religiosos, y la llama como medio de transporte de los productos a intercambiarse (Pacheco Sandoval, 1984); estos pueblos cimentaron con la tradición pastoril una unidad económica y regional muy dinámica articulando los diferentes pisos ecológicos en que estaban asentadas (la actual región Pasco, la provincia de Junín y las zonas altas de Yauyos). En ese periodo aun los señoríos pequeños del piso ecológicos quechua, como la huanca (valle del Mantaro), mantenían un cuidado especial para las hembras de sus rebaños para contar con estos productos.

Los hábitos alimenticios, el sistema de crianza y las bondades económicas que proporcionó a los habitantes del área andina ese largo proceso de experimentación y beneficio con los camélidos sudamericanos, registrado en la tradición cultural, se perdieron o deterioraron con la violenta presencia hispana. Los europeos en sus crónicas para referirse a las llamas y alpacas usaron la frase de “carneros u ovejas de la tierra” (Cieza De León, 1973) Huamán Poma de Ayala, Bernabé Cobo y otros memorialistas fueron los primeros en registrar y destacar la importancia de estos animales dentro de la sociedad andina, incidiendo sobre su valiosa utilidad ceremonial y doméstica.

1.5 Las deidades protectoras en el Wakjaira

Las ceremonias y ritos que realizan los comuneros de Tupe en labores agrícolas y pastoriles están fundamentados en su cosmovisión y están cargadas de un simbolismo que regulan la cosecha, la limpia acequia o la marcación del ganado. Con estos ritos y ceremonias se vinculan de manera directa con sus dioses tutelares, como sus Apus, la Pachamama o madre tierra, los jircas, (espíritus protectores de plantas y animales), y la Virgen de la Candelaria que

viene a ser la santa hispana protectora del ganado, esta mezcla y veneración de dioses autóctonos y cristianos encontrados en la profunda religiosidad del pueblo, constituye lo que se conoce como religiosidad andina.

En la mentalidad mágico religiosa del hombre de Tupe, todos aquellos elementos que conforman el universo se encuentran animados y vitalizados por espíritus que responden y representan a determinados aspectos y fenómenos de su realidad. El grado de complejidad y riqueza del pensamiento tupino varía de acuerdo a la forma ideal abstracta como abordan un fenómeno y a la amplitud, generalidad y particularidad de este. En el Wakjaira la dualidad de la religiosidad andina es evidente pues los comuneros de Tupe, entregan y confían su ganado a la Virgen de La Candelaria y “el corral”, entendiendo al “corral” como una deidad institucionalizada con poder para proteger y hacer aumentar el ganado; en efecto, “el corral” es reverenciado con la misma solemnidad y parafernalia de un Apu, ya que en este caso es el principal protector del ganado, por eso al “corral” se le engalana ofreciéndole un rito de consolidación.

Con el Wakjaira también se pone en evidencia que en el sistema ideológico del hombre de Tupe, desde épocas prehispánicas se organizó una jerarquía de dioses tutelares entre mayores y menores, cuyos cultos y ceremonias persisten todavía en la actualidad con una variada intensidad.

En la ideología campesina de las comunidades de Tupe, Aiza y Colca, los Apus, representan propiamente a los dioses autóctonos que moran en las cuevas y faldas de los cerros (jircas), en los manantiales (puquios) y en los sitios arqueológicos.

Al respecto Valdizan (1922) señala lo siguiente: “Dicen que las Illas se encuentran en lugares muy apartados; en tierras que no hayan sido pisadas por cristianos; algunos afirman que,

conduciendo los rebaños por lugares no frecuentados, se les aparecido en medio de la niebla un animal hermoso (toro, carnero, cabra, etc.), y que al aproximarse a él, ha desaparecido, pero que en su lugar han encontrado una pequeña piedra labrada que representa a dicho animal; la que consideran una poderosa illa para el ganado cuya forma representa” (p.59).

Las deidades tutelares del mundo andino protegen ayudando a su reproducción animales como la llama, vacas, cabras carneros y cuyes, así como los cultivos de maíz y papas y otros productos comestibles; siendo un factor muy importante en la vida y supervivencia de los agricultores; de esta manera se convierten en sagrados amuletos para proteger y promover la reproducción de los animales y plantas.

Según la cosmovisión de Tupe, las deidades aprueban la fertilización y reproducción de los animales domésticos, pero el fervor y pedido también es dirigido a los santos cristianos. De esta manera, tenemos que la imagen de la Virgen de la Candelaria, Patrona del pueblo, es indispensable en las ceremonias y rituales como los del Wakjaira; estas ceremonias y rituales brindan oportunidades para comunicarse e invocar a los ancestrales Apus y dioses cristianos pidiendo que protejan la reproducción y la salud del rebaño; Los animales traídos por los españoles, como el ganado vacuno y ovino, fueron absorbidos por este mágico ritual religioso de Tupe.

En Tupe, Aiza y Colca los jircas son cerros donde moran los Apus, espíritus o ilas. Por encontrarse en los alrededores inmediatos a las comunidades campesinas, son los más familiares y venerados por los habitantes de estas comunidades, como también de los pueblos circunvecinos. Entre las prerrogativas de estas comunidades se hallan en cuidado del ganado, la fecundidad de los animales, la salud de las personas y el bienestar de los hogares.

Los ritos y ceremonias, se realizan mediante el pago a los cerros y lugares de donde proceden las illas, y consisten en ofrendas conteniendo coca, chicha, aguardiente, pan, claveles, etc., y constituyen la parte más importante en la ceremonia del Wakjaira o la marcación de los animales. Dicha costumbre ancestral de brindar con los elementos que conforman la naturaleza, constituye un acto de profundo simbolismo religioso y sincrético, aún más, que va acompañado de canciones y danzas.

La existencia y subsistencia del campesinado en Tupe, Aiza y Colca desde tiempos prehispánicos ha dependido estrechamente de la explotación empírica tradicional de la agricultura y la ganadería. Dicho usufructo en sus primeros tiempos -por la carestía de una serie de conocimientos científicos adecuados- habría generado todo un clima de incertidumbre en la mentalidad del campesinado común; pero el pensamiento animista halló una compensación sobrenatural a sus padecimientos. Sacralizó plantas y animales domésticos, garantizando divinamente la prosperidad y abundancia de los recursos alimenticios que hicieran posible la satisfacción de sus necesidades elementales y de los otros pormenores que afectaban su vida. Pero, para deificar la surgente actividad tuvo que buscar un vínculo espiritual, es decir una fundamentación religiosa que la relacionara con las deidades locales (los jircas, manantiales y cuevas reverenciadas desde tiempos inmemoriales), naciendo y fortaleciéndose con propiedades mágicas de los Apus, representante de la deidad local en la actividad agrícola y ganadera.

Los tiempos cambiaron, pero la tradición se mantuvo, las veneraciones a los Apus pasaron de generación en generación, de familia en familia, en muchos casos en el más absoluto secreto. El ritual sufrió variación con el sincretismo y los templos e iglesias pasaron a formar parte de la ceremonia.

1.6 Participación de Mujer

Consideramos que es muy importante hablar sobre la participación de la mujer dentro del Wakjaira. En Tupe, la mujer desarrolla un papel muy importante en muchas actividades tradicionales. La participación de la mujer en el hecho tradicional del Wakjaira viene desde la etapa pre inca donde las mujeres juegan un importante papel al lado de Kamayoc y de sus antecesores.

En la conquista y colonia del Perú, los españoles cumplieron la función evangelizadora aplicando un proceso de crueldad e imposición denominado extirpación de idolatrías, encontrando también a la mujer como protagonistas de muchos episodios importantes, siendo sometidas a castigos y torturas, pero las mujeres, dentro de ese sometimiento supieron encontrar los canales más adecuados para mantener su ideología, sus costumbres, ceremonias y ritos al igual que el conjunto de la población nativa. Es por esta resistencia cultural que se conserva hasta nuestros días las costumbres con toda su carga simbólica entrelazando tres elementos fundamentales: religión, rito y naturaleza (Pacha Mama), y a través del sincretismo se evidencia también la inclusión de elementos impuestos por la religión católica desde la conquista, siendo lo más importante de todo este nefasto proceso la supervivencia de las costumbres y sus ritos mágicos-religiosos ancestrales que llega hasta nuestros días por la transmisión de generación en generación.

Por consiguiente, debemos resaltar el rol de las mujeres que cumpliendo la misión de cuidar a sus hijos y dirección del hogar supieron transmitir toda su cultura y su simbología. Y aun cuando la mujer siempre fue sometida al varón, la maternidad le dio un gran privilegio ya que la descendencia solo era conocida a través de ella.

1.7 La Reciprocidad y complementariedad como valores ancestrales

El comunero es el cuerpo social constituido en la familia y después en la comunidad. Entonces, el comunero es hombre social en la medida que este se siente perteneciente a la comunidad, ya que a través de esta será posible la reproducción simbólica y material. Por lo tanto, en todas las esferas de la vida del runa el beneficio o/y el perjuicio no es individual sino colectivo.

Entonces cuando hablamos del runa enseguida nos remitimos a la identificación del cuerpo colectivo. Es a raíz de esa identificación que se puede evidenciar desde esa dimensión colectiva los principales valores como son los principios de solidaridad, reciprocidad y redistribución del mundo andino.

1.8 Racionalidad andina

La racionalidad es una concepción abstracta de la realidad, por lo que Estermann (1998) señala que “es un cierto modo de concebir la realidad, una manera característica de interpretar la experiencia vivencial que es colectiva, un modo englobante de entender los fenómenos, un esquema de pensar, una forma de conceptualizar las vivencias, un modelo, paradigma de representar el mundo” (p.88). Así mismo señala que es “la racionalidad es el producto o resultado de un esfuerzo integral (intelectivo, sensitivo, emocional, vivencial) del hombre para ubicarse en el mundo que le rodea” (p.89).

La filosofía occidental siempre está buscando el principio, el fundamento y axioma irreductible de la realidad, incluso en la época contemporánea se sigue pensando que el inicio es un ente substancial. Para la filosofía andina, el inicio no es un ente substancial, sino la relación, sin que esta, se limite a la relación personal. Por consiguiente, en la filosofía andina “el inicio” es la relación del todo, los nudos de la red que originan nexos y vínculos, que son la fuerza vital de todo lo que existe.

1.9 La Reciprocidad en el pensamiento andino del hombre de Tupe

En la identidad colectiva del hombre de Tupe, el valor de la reciprocidad es muy importante ya que esta es una tradición que viene desde siglos anteriores, es un comportamiento social y sobre todo es un comportamiento que sostiene su forma de gobierno y convivencia. Este matiz de interdependencia en las relaciones sociales genera una “obligación moral” que empieza en el irrenunciable compromiso de “ir” por propia voluntad o “aceptar” y asistir al compromiso del pariente o amigo, sabiendo anticipadamente que serán acompañados con igual o más entusiasmo cuando ellos tengan un “cargo”, “compromiso” o trabajos comunitarios. Viendo estas características notamos claramente que “ir” o “aceptar” una invitación no es solo una diversión pasajera, sino que es una irrenunciable obligación que nace de la necesidad de devolver o corresponder al amigo o familiar que brindó apoyo en los momentos trascendentes de cada familia o en otros casos se recibe y atiende a quien más adelante se acompañará. Y esta reciprocidad se aplica en todas las facetas del ciclo vital de hombre de Tupe como puede ser el fallecimiento de una persona, las inclemencias del tiempo o un hecho fortuito como un accidente o las obligaciones y trabajos comunales.

Esta característica social que entrelaza diferentes actividades de intercambio tiene como principio ideológico la siguiente premisa: “Así como das recibes” o “dar para recibir” y es el eje hegemónico en el comportamiento del poblador de Tupe. Dentro de esta concepción ideológica la acción de “dar” o “ir” es una variable social de gran preponderancia en la consolidación y empoderamiento del poder y de una autoridad. “No dar” o “no ir” en la mayoría de casos implica debilidad y por el contrario una familia o comunero que “da más”, gana más respeto entre sus familiares, su comunidad y sociedad.

El vínculo recíproco y omnidireccional que comunica de “ida y vuelta” al hombre y el cosmos es la estructura básica de la cosmovisión andina

Según De la Torre (2004) “Es realmente una cadena interminable, una simbiosis en donde cada uno de los elementos juega un rol indispensable y necesario, sin poder ser alguno de ellos eliminado bajo ninguna circunstancia. Cuando se produce el desequilibrio es cuando viene el Chiki Kawsai o los malos tiempos, las enfermedades, las hambrunas, las guerras, entre otros” (p.20).

De igual manera señala Alberti (1974) “La reciprocidad como el intercambio normativo y continuo de bienes y servicios entre personas conocidas entre sí, en el que entre una prestación y su devolución debe transcurrir un cierto tiempo, y el proceso de negociación de las partes, en lugar de ser un abierto regateo, es más bien encubierto por formas de comportamiento ceremonial. Las partes interactuantes pueden ser tanto individuos como instituciones” (p.21).

1.10 Etimología de Wakjaira

Etimológicamente la palabra Wakjaira está escrita en Jaqaru, que es la lengua materna de la comunidad de Tupe y sus anexos Aiza y Colca.

Este término surge de la unión de dos voces jaqaru:

Waq, cuyo significado es vaca

Jaira, que significa bailar

Teniendo en cuenta que el Jaqaru es un idioma ideográfico, podemos traducirlo, al castellano como “fiesta de las vacas”, ya que en Tupe, Aiza y Colca, todos los años en los meses de julio y agosto se realiza la herranza o marcación del ganado vacuno que tiene características propias y se le conoce con el nombre tradicional del Wakjaira.

1.11 Creencias y ritos vigentes en el Wakjaira

Desde antes de la época colonial en la altiplanicie de Pasco, Junín y Lima siempre hubo eximios criadores de camélidos que sacrificaban llamas y cuyes a sus Apus tutelares para contener sus rabias. A través de la observación al corazón de la llama vaticinaban los tiempos de ventura o desgracias. Estermann (1998) Investigando los sacrificios de la religiosidad andina colonial, señala: “La fama de los llacuaces como sacrificadores de llamas y eximios arúspices se puede comprobar en la etapa más dramática de la historia del Centro ceremonial del Pariacaca, En Huarochirí, El sacerdote Quicta Payarca Pariasca supo leer en las entrañas de la llama – solamente mirando desde lejos-, anunciando el trágico fin de Pariacaca con la llegada de los españoles” (P.172-173). Estos conocimientos fueron los que orientaron las actividades y fortunas de los ayllus y los reinos durante la etapa autónoma de nuestra historia. A pesar de la persecución y la tortura sobrevivieron durante la colonia llegando con ligeras modificaciones a la actualidad.

No ha sido posible identificar a los arúspices o brujos andinos, pero los saberes ancestrales se han diseminado entre los pobladores de Tupe y por eso cuando se realiza el Wakjaira se designa al “cura” buscando entre los comuneros de mayor edad a quienes saben la costumbre. Muchas de las funciones y rituales que antes se ejecutaban, hoy las realizan los comuneros en sus ceremonias como la del wkjaira. Por ello es frecuente observarla curación con el pasado o jubeo del cuy, esto se realiza pasando al enfermo con un cuy negro mantón (macho).

La mentalidad andina no solo se espera en el incremento de su ganado evocando a sus Apus y al “Corral” sino que ha creado desde tiempos remotos ritos y creencias que garantizan la fertilidad de sus hatos. Una de estos ritos es “el casamiento”, que es una rigurosa costumbre ceremonial donde escogen a un toro y una vaca para hacerlos “casar” esto incluye el nombramiento de “padrinos” y el ritual del casamiento propiamente dicho donde una vaquilla y un torete ataviados con flores y Wallas son llevados al centro del corral para contraer nupcias e

incluso se le hace tomar su brindis nupcial. Esto se hace en todas las fiestas costumbristas del Wakjaira bajo la creencia de que si no se realiza el ganado no tendrá protección ni aumentará

1.12 Fases y características etnográficas del hecho folklórico

Para el desarrollo de la danza Wakjaira, este se realiza con una serie de ritos, con mucho sentimiento y pasión de apego a sus costumbres, se ejecuta esta manifestación danzaría durante el mes de agosto de cada año, en los lugares consagrados para llevar a cabo esta actividad ya que en ningún otro lugar pueden entonar o cantar sus melodías musicales.

Todos los años en el mes de agosto se realiza en Tupe, Aiza y Colca el hecho tradicional del Wakjaira, donde los pobladores participantes realizan sus rituales imbuidos de sentimiento y pasión, implorando e invocando al “corral” como un lugar sagrado de crianza y reproducción del ganado que no podrá ser reemplazado ni comparado por ningún otro lugar.

Primera Noche: Mismanta o tiende mesa

Durante esta primera noche los dueños invitan a su casa a familiares y amigos para preparar las cintas y seleccionarlas por colores. En esta primera reunión se arma las wallkas que son collares con frutas variadas, panes y caramelos ensartados por hilos de lana; estas wallkas serán puestas a los toritos.

Esta primera noche, también se hace la mesada extendiendo una manta colorada y ahí entra un personaje que es nombrado por los dueños. Este personaje es “el Cura”, que desempeñará el papel de altomisayoc. “El Cura” es elegido entre los asistentes por ser una persona sabia, con conocimientos ancestrales en la lectura de la suerte.

La mesa ritual denominada mismanta o tiende mesa, se arma extendiendo una manta colorada en la que se pone los siguientes elementos: hojas de coca, frutas variadas, pisco, vino, caramelos, maíz y productos agrícolas de la región para hacer el pago respectivo y empezar a

sacar la suerte donde será la herranza del ganado del ganado a partir del siguiente día y en el corral que señale el “Cura”, ahí tiene que ser la herranza de las vacas. El ritual del “mismanta” es acompañado por una melodía tradicional y muy característica que toca la orquesta típica. Esta es una melodía exclusiva del ritual “mismanta”.

Esta misma noche también se saca el canto y melodía del Wakjaira. Es decir, los dueños junto con la orquesta se inspiran teniendo en cuenta las experiencias buenas y malas que pasan en la crianza y pastoreo del ganado. Luego de ensayos, enmiendas y recomposiciones, finalmente, los mismos dueños junto con la orquesta hacen la composición del canto, su caída y la melodía central que es cantada en castellano y Jaqaru. Esta canción será la melodía oficial de todos los días de fiesta,

Los dueños de cada fiesta Wakjaira se inspiran y crean su canción de acuerdo a sus propias vivencias con su ganado, por consiguiente, durante un año puede haber canciones distintas en cada corral donde se realiza este hecho tradicional. Estas canciones quedan grabadas como un bonito recuerdo en la mente de los asistentes.

Corta cinta

El proceso de la corta cinta se da en la mañana del primer día de fiesta: teniendo ya seleccionadas las cintas por colores, los dueños y “EL Cura” proceden a cortar las cintas en dos partes y en medidas iguales para luego empezar a matizar los colores y dejarlas listas para la herranza. También se puede dar el caso de que, si no se termina hacer el corte de la cinta durante la mañana, se completa el proceso al día siguiente, en el mismo corral. Todo este proceso es acompañado por la orquesta típica que interpreta la melodía tradicional de la “corta cinta”, cuya letra dice: *señor cortador dame tu permiso para procederme esta mesa de oro...*

Primer día de fiesta: (Wakjaluro)

El primer día de la fiesta, al llegar al corral que salió en la suerte de la primera noche se empieza con un hecho costumbrista que se denomina “*hacer la visita al corral*”, y consiste en hacer la limpieza de todo el corral, sacando las piedras las plantas y espinas para que quede limpio y en un buen estado para la marcación.

Seguidamente los dueños de la herranza empiezan a hacer el pago al corral: echan el “*ujsa*” con pisco, dejan sus frutas en el lugar sagrado llamado “*canlle*”, el canlle es una cueva donde se llenará todos los productos que se ofrecerán como medio de pago a la tierra, al corral y los Apus, para que no haya ningún tipo de accidentes durante el desarrollo de la herranza, también se realiza el toreo con el cuy, al cual se le procede a darle de tomar vino o pisco puro al cuy y luego es llevado al canlle junto con las ofrendas.

Posteriormente la orquesta empieza a interpretar la melodía del wakjaluro que da inicio a la herranza del ganado, todos los visitantes llamados “*qaninpirus*” se dirigen al corral para empezar a agarrar a los ganados y las “*qaninpirus*” listas con sus cintas para empezar a señalar, que consiste en poner cintas en las orejas de las vacas, y aquí participa un personaje que es nombrado por los dueños “*el cachero*” es el encargado de ir cortando los cuernos a los toritos, y “*el dueño*” irá limpiando y juntando la sangre en una vasija de flores y al mismo tiempo también irá cortando las orejitas como símbolo de señal, para luego ponerles también sus wuallqas que es un “collarín” conteniendo panes , frutas. Caramelos, biscochos entre otras cosas. Cabe recalcar que tanto las vacas como los toritos llevan sus wuallqas y las cintas de colores son para las vacas en las orejas y a los toritos se les pone cintas peruanas.

Asimismo, también se hace la marcación con la señal en la parte trasera del ganado, aquí entra el otro personaje llamado *marcador*, cada dueño decide cuales son las iniciales que llevarán sus ganados.

Al culminar la herranza se da inicio al tradicional “chico chico” en esta parte los dueños de la herranza como un fin de fiesta de lo más alto del corral empiezan a regalar los caramelos, galletas algún tipo de dulces a todos los asistentes para luego participar en el baile al compás de la orquesta el cual tiene una particularidad pues el baile se ejecuta dentro del corral rodeado por una soga, el cual será vigilado por el huaquero o un familiar dueño de la fiesta y siempre acompañado de su rica bebida “*chamisco*”.

Luego se procede a volver al pueblo al promediar de las 4 u 5 de la tarde y continuar con la fiesta del Wakjaira en la casa de los dueños.

Una vez que se llega a la casa de los dueños pues todos los que participaron de la herranza son recibidos con la comida ofrecida, y luego entregan a cada grupo el tradicional “*zorro*”, que consiste en recibir los premios ganados de acuerdo a la cantidad de ganados que agarraron en la herranza, el premio es una caja de cerveza, un galón de pisco, mientras más ganados agarraste tienes más “*zorros*”. Se continúa con la fiesta del Wakjaira toda la noche cantando y bailando.

Segundo día: (will huma)

El segundo día se da el tradicional “*toma sangre*” (*will huma*), que representa a la sangre de las orejas del ganado; del cacho que recogió el dueño durante la herranza, esta bebida se prepara con agua hervida de hierbas como el amor seco y en un balde se endulza y ahí se hecha la sangre con los pétalos de las flores de retama o claveles, cabe señalar que este preparado no contiene alcohol, luego el juez o el cura es el encargado de servir el “*will uma*” a cada uno de los participantes en una tasa el cual será estrictamente vigilado por el juez, la persona que deje un pétalo de flor en la taza luego de haber tomado el “*will uma*” recibirá el castigo de tomar una

tasa llena de “*alcohol puro con el asho*” que es maíz molido, y así continúan hasta terminar el “*will uma*”.

Durante el mismo día se hace “*el acshito*” melodía típica que consiste en hurtar, ocultar o robar de manera ficticia y en son de broma a todos los que se quedaron dormidos o cayeron rendidos después de la fiesta ya sea por cansancio o por haber tomado mucho, siendo inclusive las mujeres raptadas como costumbre típica y tradicional de mi pueblo Aiza.

Tercer día: namp” inki-cura cabeza

El tercer día y último de la fiesta del ganado también conocido como “*cura cabeza*”, después de tanto haber tomado en este día curan cabeza con más trago jajaja gracioso, pero así es la costumbre, este mismo día se hace la despedida a la orquesta poniéndoles su “*wuallqa*” que es un collar con todos los productos de la zona como choclos, papa, manzana, pan, etc.

En este día sale el tan esperado personaje los “*wuaqueros*” un personaje cómico y satírico representado por dos hombres y uno de ellos al azar se viste de mujer con todo el atuendo tradicional y se les pinta la cara de color negro, se dice que huaquero es quien se encarga de cuidar las vacas con su chicote en mano, y durante la fiesta su principal función es hacer bailar a toda la gente con sus picardías y juegos que realizan durante todo el recorrido del pueblo y con sus huapidos muy tradicionales. De esta manera se concluye el Wakjaira fiesta de las vacas en la nación Jaqaru-Aysha- Markna-Collca.

Capítulo II: La Proyección Artística

2.1 La Proyección artística del hecho folklórico

El hecho folklórico:

Merino (1999) señala que “El Profesor Carlos Vega utiliza desde 1941 el término hecho folklórico para designar el elemento cultural propio del Folklore, y objeto de estudio de la ciencia del Folklore”. La misma denominación ha sido tomada por Moya (1948), Poviña y Cortázar (1954), entre otros y Ramiro Guerra nos menciona el “foco folklórico” (p.16).

Diversos estudiosos del folklore peruano señalan que el “hecho folklórico” presenta siete (7) características que deben estar siempre presentes en ellas tenemos a: lo popular, lo tradicional, lo anónimo, lo plástico, lo funcional, lo ubicable y lo superviviente.

Uno de los principales estudios fue realizado por Efraín Morote Best, en un ensayo denominado Elementos del Folklore indicando “el valor estético” como una nueva e infaltable característica que debería sumarse al folklore de nuestro país.

En el libro “Cómo acercarse a la danza”, de Alberto Dallal (1996), el autor nos hace una clara definición sobre las danzas folklóricas y su relación con el danzante y el espectáculo: “Las danzas folklóricas son expresiones artísticas de un lugar geográfico determinado. Son danzas populares porque nacieron al amparo de la creatividad, el talento y la capacidad descriptiva de los habitantes de una región, generalmente campirana. Las danzas folklóricas invitan al espectador a conocer “la manera de ser” de sus ejecutantes, a ilustrarse en torno de sus formas de vida más directas y elementales, en síntesis: a “gozar” con las costumbres del lugar”(p.123).

2.1.1 De la Proyección Artística de Ramiro Guerra

En cuanto a la relación entre la danza tradicional en el mismo hecho folklórico y su representación fuera de su contexto original, el maestro cubano Ramiro Guerra, habla del “foco

folklórico” como el primer estadio de lo que él denomina la “teatralidad folklórica”, Guerra (1989) lo caracteriza como “la manifestación en su más puro estado: aquel ligado internamente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición o a un imperativo social” (p.5). En cuanto al segundo estadio denominado “proyección folklórica”, menciona que es:

“[...] aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales [...], cualquier forma de expresión cultural de los valores folklóricos desprendidos del foco original [...] en función de poder ser observada o captada por otros, y [en la que] se establece una variante de comunicación con la presencia de personas que sólo participan como observadores de una acción, que por otra parte es ejercida por el ejecutante como recreacional o estudiosa, culturalmente hablando [...] y donde, aunque se cuidan las reglas formales del hecho folklórico, se le imponen restricciones que acomoden la coreografía al ojo del observador” (p.6-7).

En este punto recordamos las imágenes de los danzantes de una comparsa de carnaval ayacuchano recorriendo a lo largo del jirón de La Unión que ha tenido que cambiar una serie de elementos como los instrumentos musicales, la velocidad de su ejecución y los cambios de sus vestimentas.

Carvalho-Neto (1965) lo denomina como *proyección estética*, ya que “se caracteriza por un cambio de *portadores*, un cambio de *motivación*, un cambio de *función*, un cambio de *formas* y un cambio de aprendizaje” (p.125). Es decir, es una representación que “al pasar a [otras] manos pierde la *función* específica, pues la *motivación* que lo determina ahora es otra. En consecuencia, pierde también su *forma*, ya que a un cambio de motivación y de función corresponde casi siempre un cambio de forma” (P.125).

Para el tercer estadio que se plantea desde la propuesta de Guerra (1989) corresponde a la “teatralización folklórica”, señala que:

“[...] un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con **necesarias estilizaciones** las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral: considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente” (p.7).

Es justamente en esta propuesta de estadio en la que se ubican la mayor parte de los trabajos de danzas folklóricas que realizan las agrupaciones de danzas en el Perú.

En el cuarto y último nivel o estadio de la propuesta de Ramiro Guerra se señala que es la creación artística inspirada en las tradiciones culturales. Aquí Guerra (1989) señala lo siguiente:

“Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucubraciones, cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que se quieran, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de la imaginación” (p. 7-8).

2.1.2 Teoría de la Proyección del Folklore de Augusto Cortázar

El folklorólogo argentino Augusto Cortázar (1954), dice lo siguiente:

“Los alumnos de una escuela oficial de danzas folklóricas o un conjunto artístico cualesquiera interpretan en un escenario, para recreación del público asistente, bailes criollos. ¿Son folklóricas esas representaciones? No, por diversas razones: 1) No las realizan, espontáneamente, gente del pueblo. 2) Son el resultado de una enseñanza sistemática, sometida a principios y objetivos ya pedagógicos, ya estéticos [yo incluyo, comerciales], y no el fruto de un

aprendizaje libre y empírico. 3) Tales bailes no aparecen como la expresión funcional de un fenómeno integrante de un conglomerado folklórico geográficamente circunscrito [aquí conglomerado folklórico se refiere a un grupo humano que comparte características socioculturales y demográficas comunes]. 4) Los bailarines y ejecutantes no recibieron las danzas y la música como un bien tradicional y colectivizado en su ambiente, sino como enseñanza disciplinada que se suministra en forma metódica. 5) Pueden considerarse como proyecciones o estilizaciones inspiradas en el folklore propiamente dicho, con el cual no se las puede confundir” (p.42-43).

Como se puede apreciar existe una marcada coincidencia entre las posturas de Carvalho-Neto y Ramiro Guerra, ya que consideran que el solo hecho de sacar de su contexto a un hecho social lo convierte en una “proyección” pues lo está desligando de sus motivaciones y funciones que dieron origen a esa costumbre. Ya que al descontextualizarla trae como consecuencia una serie de cambios, y más aún si el fin es llevarlo a un mero espectáculo y para lo cual deben embellecerlo y hacerlo más entendible a un público espectador. Ya tenemos, en los últimos años, una serie de trabajos danzarios con un “embellecimiento” en la que se desvirtúa completamente una serie de elementos simbólicos que llevan implícitos los hechos culturales originarios.

Es importante señalar que las teorías de Ramiro Guerra, importante coreógrafo, escritor y danzante cubano, han contribuido teóricamente para el análisis de las danzas cubanas y la proyección de las mismas a los escenarios, pero la fuerza de su propuesta teórica ha repercutido en toda Latinoamérica. Sus propuestas de trabajos artísticos en Cuba dieron inicio a una serie de cambios en la difusión de las manifestaciones populares y folklóricas, se consideran como los pioneros en dicho país.

Las ideas propuestas por Ramiro Guerra, ha contribuido en ayudar a teorizar y categorizar diversos trabajos o performances artísticos danzarios que se observan en diversos países, y particularmente en expresiones propias de los pueblos andinos y amazónicos que practican sus danzas para sí mismos. Si bien es cierto, las teorías de Guerra nacen del contexto danzario de Cuba, estas se pueden aplicar a la nuestra realidad peruana, puesto que, en la actualidad, convivimos con todas estas formas de cómo ejecutar una danza folklórica.

Se puede ver una diversidad amplia de danzas tradicionales practicadas por sus propios agentes en determinados tiempos y espacios, pero también, vemos como estas mismas expresiones son ejecutados por otros agentes en otros espacios y con otros elementos adicionales que no precisamente son parte del fenómeno folklórico.

En ese sentido, Guerra propone diversos performances teniendo como insumo el foco folklórico, quiere decir, las expresiones tradicionales que se practican en ciertos lugares, las cuales poseen una carga artística, histórica y cultural, para ser llevadas a un plano artístico utilizando elementos de la danza moderna. Si se analiza este tratamiento teórico y artístico propuesto por Guerra, se puede observar que muchas de las danzas que llamamos folklóricas, de proyección, inventadas o recreadas, transitan en gran medida, en la categorización planteaba por Guerra.

Existe en el Perú, muchas danzas que se practican en los diversos escenarios públicos, colegios, coliseos, etc. que no necesariamente provienen de una danza tradicional, sino más bien, son danzas que han sido construidas a partir de un hecho folklórico, o como Guerra los define, foco folklórico. Es el caso, de muchos carnavales en el Perú, de labores agrícolas que llegan a los escenarios como danzas, o danzas religiosas que se ejecutan durante horas pero llegan al escenario para ser presentadas en breves minutos.

2.1.3 La Proyección Artística de Alberto Dallal

Desde la propuesta de Ramiro Guerra en Cuba, comenzaron a surgir una serie de trabajos artísticos vinculados a las manifestaciones populares y folklóricas, entre ellas la del mexicano Alberto Dallal, que comienza a analizar los diversos elementos que se hacen necesarios para la ejecución danzaría y de qué manera repercuten en la proyección artística de la danza. Dallal (1996) señala que: “Las danzas populares urbanas son aquellas que, nacidas en el seno de las ciudades, han surgido a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe o “aclimatados” a los sistemas de vida urbanos” (p.68).

Al hacer un enfoque pormenorizado de los géneros dancísticos, el mismo Alberto Dallal (1996), nos brinda importante información acerca de los espacios físicos en donde podrían presentarse las expresiones de danzas, y el debido “tratamiento” que, en el caso de la danza teatral folklórica, la cual es importante para conocer los objetivos de la propuesta: “Mediante la práctica, mediante el ejercicio asiduo y sistematizado de las actividades dancísticas, las distintas comunidades y culturas han acabado por elegir, por acondicionar, por construir los espacios más adecuados, propicios y bellos para que las obras de danza queden ofrecidas, ejecutadas, por así decirlo aprovechándolas de mejor manera, tanto por los ejecutantes como por los espectadores” (p.50).

Pero retomando la visión histórica de la danza, las formas de su construcción y desde luego la representación de las manifestaciones danzarías desde los orígenes del hombre Dallal (1996) señala lo siguiente: “Pero desde tiempos muy antiguos el hombre y la mujer han establecido y corroborado que la danza, para producir en los espectadores el efecto – estético, religioso, ritual- adecuado, requiere de recintos especiales: templos, teatros, casas, sitios públicos construidos ex profeso. Este sitio preciso, específico en el cual la danza, cada pieza de baile debe

ser montada nos indica asimismo una clasificación, una ubicación genérica, amplia; también nos indica un tipo específico, aunque general, de danza que, de acuerdo a los géneros ya anunciados, enuncia una característica vasta y, a la vez, concreta” (p.51).

2.2 La Teatralización del Folklore

En los últimos años, por la facilidad del transporte y de la influencia de los medios de comunicación, diversos elementos foráneos se han “asimilado” a las representaciones artísticas en los hechos folklóricos por el poblador local; ya sea por el participante directo, por el cultor, por el mayordomo organizador, por el danzante, por el músico, por los protagonistas del “hecho folklórico”, comprometiendo tácitamente la forma de muchas costumbres, desvirtuando ritos y tradiciones. Es decir, el primer estadio de la proyección artística que señala Ramiro Guerra, se ha visto influenciado por elementos externos al medio original.

Para el segundo estadio el aprendizaje sistematizado y organizado, desde instituciones formales o informales como agrupaciones de danzas, se difundan y practican las danzas, pero que los desvinculan de los elementos originarios y algunos sostienen que han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive. Este fenómeno cultural se ha incrementado con escuelas de danzas o centros de formación como academias o instituciones de danzas que realizan sus prácticas durante todo el año y con un proceso sistematizado, ordenado y hasta muy académico.

Para el tercer nivel o estadio denominado “La “teatralización folklórica”, Guerra (1989) señala que es “un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral: considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre el público, que puede

ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente” (p. 7). En este nivel observamos trabajos artísticos de puestas en escenas, trabajos de escuelas de danzas o agrupaciones que logran tener presentaciones en escenarios como teatros o coliseos en donde logran utilizar equipos técnicos especializados y tienden a manipular contenidos de las manifestaciones folklóricas.

Para este último nivel de proyección artística, Guerra (1989) señala que es “El cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: lo toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucubraciones cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que se quieran, pero su validez estará determinada por la capacidad de re inventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación” (p. 7).

2.3 Énfasis en torno a la proyección del hecho folklórico

En torno a este importante tema, diversos trabajos artísticos se han presentado en buscando trasladar al espectador hasta el hecho folklórico mismo, pero al respecto, Vilcapoma (2008) señala lo siguiente “Se trata de hacer diferencias entre lo que es la danza y el baile y una representación folklórica en escenario. En principio hay que distinguir y aclarar con contundencia que aquellas representaciones en escenario no son el hecho folklórico mismo, pues están descontextualizados en el tiempo y en el espacio. Sus agentes no son los que corresponden al pueblo, de donde emergen las expresiones que no tiene fecha ni lugar específicos de aparición. A estas representaciones en las tablas, en escenarios, en el teatro se les denomina proyección folklórica o proyección del hecho folklórico” (p.436).

En cuanto a la proyección artística del hecho folklórico, en la que buscan transportarnos a un contexto determinado y con elementos cada vez más técnicos y profesionales, pero que desde una lógica occidental se coloca en los escenarios, al respecto, Vilcapoma (2008) señala lo siguiente: "La proyección del hecho folklórico no es folklore, es una elaboración consciente, artística de un hecho contrastable, en la realidad, en el contexto comunitario y local. Estas representaciones pueden ser hechas por actores o miembros artistas de otros ámbitos del área cultural, así como por miembros de la misma cultura, empero que no son auténticos danzarines"(p.436).

Así mismo refuerza su idea sobre estas representaciones en escenarios y con una lógica occidental, al que tiene que estar sometida la proyección artística, en ese sentido, Vilcapoma (2008) señala lo siguiente: "las representaciones folklóricas se han difundido con fuerza insospechable. No hay villorrio, cantón, pueblo o comunidad alguna que no tenga entre sus miembros, agrupados en instituciones, centros culturales, asociaciones o simplemente grupos de arte, que buscan, se ufanan, trabajan por la representación de tal o cual danza, lo más de las veces, de tiempos originarios, en clara muestra de la necesidad de lograr una reafirmación de la relación de pertenencia y llegar a los orígenes de la cultura"(p.436).

Sin embargo, es conveniente que ante una realidad tan marcada como son las recreaciones danzarias, están deben de partir de ciertos requisitos básicos, a fin de evitar la distorsión de un concepto del hecho folklórico:

1. El conocimiento de la estética, de los lenguajes artísticos y de la cosmovisión del pensamiento de la comunidad que trata de representar.
2. Referencia etnográfica sobre el hecho folklórico.

3. Capacidad creadora estética. Quien o quienes dirigen, tratándose de obras de creación colectiva, debieran mantener en sus contribuciones respeto, lenguaje coherente y acorde al público al cual se dirige.

Sobre la recreación del hecho folklórico, Vilcapoma (2008) señala lo siguiente:

“Entendiendo que lo que busca la proyección del hecho folklórico es la recreación de la danza en escenarios de transmisión para la misma cultura u otra, para lo cual ya se recorrió el camino de la recolección etnográfica, la investigación, los análisis comparativos de los fenómenos, el estudio de la comunidad productora del hecho, debe comprenderse que el montaje de la proyección responde a un proceso inminentemente creativo y artístico, es posible asimilarla a los moldes universales de creación artística” (p.444), como:

- 1.- Cambiando y transformando una cosa en otra;
- 2.- Agrupando elementos iguales que se encuentren dispersos o desunidos;
- 3.- Agrupando elementos distintos;
- 4.- Alterando por efecto de alguna cualidad activa; y
- 5.- Suprimiendo o eliminando partes.

En cuanto a las proyecciones teatrales, a las técnicas a utilizar y al soporte técnico de la logística, que hoy en día utiliza con mayor cantidad las agrupaciones artísticas, Vilcapoma (2008) señala lo siguiente: “El trabajo de la representación corresponde a técnicas teatrales como el manejo del espacio, del cuerpo, ejercicios de respiración, de independencia de los miembros, la imitación y la creación propiamente dicha. El trabajar con hechos y sujetos culturales implica, en la escena, una ardua y responsable labor de imitación y elevación, tanto de movimientos como de lenguaje, de vestuario y de sonidos. Si bien los hechos folklóricos corresponden al pueblo, esto no invalida que deban tener todo el rigor de los avances tecnológicos y lograr alta calidad

para competir con otros valores que merecen por su propio valor, la atención de otros espacios desde el Estado” (p.448).

Para el montaje de estos trabajos artísticos, en la cual no se pierda el contenido y esencia de la manifestación que se desea proyectar se hará uso de una serie de recurso, al respecto Vilcapoma (2008) señala lo siguiente: “El uso de la técnica en función del montaje no tiene necesariamente que alterar su contenido cultural, ni afectar su contenido simbólico, ni us visión de la cosmovisión, ritual, mágico-religioso. Su uso aumentará la fuerza de los códigos representados y propios”(p. 448).

Para que finalmente desde una reflexión sobre este tipo de proyecciones, Vilcapoma (2008) mencione lo siguiente: “El trabajo es indiscutiblemente la condición básica y una garantía del éxito de una representación escénica. Para ello es también necesario acudir a las técnicas del teatro, que en algo se le parece, por lo que debemos pensar en la música, la coreografía, la pintura, la literatura y, ahora último, el cine y la televisión”(p.449).

2.4 Proyección Folklórica del Wakjaira

El hecho folklórico del Wakjaira se realiza todos los años en el mes de agosto en Tupe, Aiza y Colca, donde los pobladores participantes realizan sus rituales imbuidos de sentimiento y pasión, implorando e invocando al corral como un lugar sagrado de crianza y reproducción del ganado que no podrá ser reemplazado ni comparado por ningún otro lugar

2.4.1 Fases y Características del Wakjaira a Representar en la Proyección Artística

Se interpreta durante el mes de agosto de todos los años, con los elementos característicos y sus complementos de materiales que lo acompañan, se ejecuta con mucho sentimiento, pasión por el respeto de sus tradiciones y con los ritos especiales en los cuales se invoca a los lugares sagrados.

a.- Primera Noche: Mismanta o tiende mesa

- Se procede a preparar las cintas y seleccionarlas por colores, aquí participan los invitados por los dueños y las mismas familias también.
- Se arma las wallkas estas son hechas de lanas para los toritos.
- También se hace la mesada se extiende una manta colorada.
- Los dueños nombran al “cura”, que realiza la ofrenda a los Apus y al “Corral”; esta persona tiene que ser un sabio que sepa leer la suerte,
- Esta misma noche también se saca el canto y melodía del Wakjaira, que cual será acompañado durante todos los días de la fiesta, los mismos dueños junto con la orquesta hacen la composición del canto, su caída y la melodía central el cual quedara grabado como un bonito recuerdo.

b.- Cortacinta

Este proceso se da en la mañana del primer día de la fiesta ya seleccionados las cintas por colores los dueños y “*el cura*” proceden a cortar la cinta en dos partes y en medidas iguales para luego matizar los colores y dejarlas listas para la herranza

La orquesta típica interpreta la melodía del “corta cinta”, cuya letra dice: “*señor cortador dame tu permiso para procederme esta mesa de oro*”



c.- Primer día d fiesta: (Wuakjaluro)

- Es la llegada al corral que salió en la suerte de la primera noche se empieza a hacer la visita al corral.
- Se hace la limpieza del corral sacando las piedras y las plantas, espinas para que quede en un buen estado para la marcación.
- Los dueños de la herranza empiezan a hacer el pago al corral: echan el “*ujsa*” con pisco, dejan sus frutas en el lugar sagrado llamado “*canlle*”, el “*canlle*” es una cueva donde se llenará todos los productos que se ofrecerán como medio de pago a la tierra al corral y los Apus, para que no haya ningún tipo de accidentes durante el desarrollo de la herranza.
- Se realiza el toreo con el cuy, al cual se le procede a darle de tomar vino o pisco puro al cuy y luego es llevado al “*canlle*” junto con las ofrendas.
- La orquesta empieza a interpretar la melodía del wakjaluro el cual ya dar inicio a la herranza del ganado.
- Todos los visitantes llamados “*qaninpirus*” se dirigen al corral para empezar a agarrar a los ganados y las “*qaninpirus*” listas con sus cintas para empezar a señalar, que consiste en poner cintas en las orejas de las vacas.
- El personaje denominado “*cachero*” que es nombrado por los dueños y es el encargado de ir cortando los cuernos a los toritos.
- El dueño irá limpiando y juntando la sangre en una vasija de flores y al mismo tiempo también irá cortando las orejitas como símbolo de señal, para luego ponerles también sus wuallqas “collarín” cabe recalcar que tanto las vacas como

los toritos llevan sus wuallqas y las cintas de colores son para las vacas en las orejas y a los toritos se les pone cintas peruanas.

- El “*marcador*” pone las marcas con las iniciales del dueño en el anca de las vacas.
- Al culminar la herranza se da inicio al tradicional “*chico chico*” en esta parte los dueños de la herranza como un fin de fiesta de lo más alto del corral empiezan a regalar los caramelos, galletas algún tipo de dulces a todos los asistentes para luego participar en el baile al compás de la orquesta
- Regreso al pueblo al promediar de las 4 u 5 de la tarde y continuar con la fiesta del Wakjaira en la casa de los dueños.
- Al llegar a la casa de los dueños se come y luego entrega a cada persona el tradicional “*zorro*”, que consiste en recibir los premios ganados de acuerdo a la cantidad de ganados que agarraron en la herranza, el premio es una caja de cerveza, un galón de pisco, mientras más ganados agarraste tienes más “*zorros*”.
- Se continúa con la fiesta del Wakjaira toda la noche cantando y bailando.

d.- Segundo día: toma sangre (Will Huma)

- El segundo día se da el tradicional “toma sangre” (will huma), que representa a la sangre de las orejas del ganado; del cacho que recogió el dueño durante la herranza, esta bebida se prepara con agua hervida de hierbas como el amor seco y en un balde se endulza y ahí se hecha la sangre con los pétalos de las flores de retama o claveles.
- La persona que deje un pétalo de flor en la taza luego de haber tomado el will uma recibirá el castigo de tomar una tasa llena de alcohol puro con el “*asho*” que es maíz molido, y así continúan hasta terminar el “*will uma*”.

- Durante el mismo día se hace “el acshito” melodía típica que consiste en hurtar, ocultar o robar de manera ficticia y en son de broma a todos los que se quedaron dormidos o cayeron rendidos después de la fiesta ya sea por cansancio o por haber tomado mucho, siendo inclusive las mujeres raptadas como costumbre típica y tradicional de mi pueblo Aiza.

e.- Tercer día: namp inki “cura cabeza”

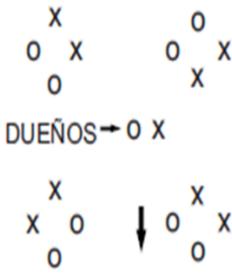
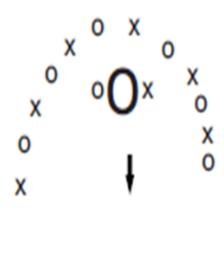
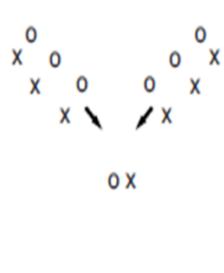
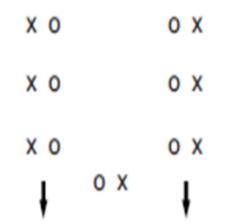
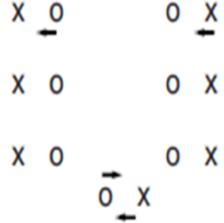
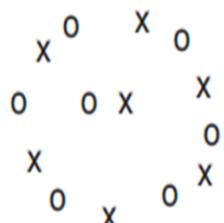
- El tercer día y último de la fiesta del ganado también conocido como “*cura cabeza*”, después de tanto haber tomado en este día curan cabeza con más trago jajaja gracioso, pero así es la costumbre.
- La despedida a la orquesta poniéndoles su “*huallqa*” es un collar con todos los productos de la zona, choclo, queso etc...
- En este día sale el tan esperado personaje los HUAQUEROS un personaje cómico y satírico representado por dos hombres y uno de ellos al azar se viste de mujer con todo el atuendo y se les pinta la cara de color negro, se dice que huaquero es quien se encarga de cuidar las vacas con su chicote en mano, y durante la fiesta su principal función es hacer bailar a toda la gente con sus picardías y juegos que realizan durante todo el recorrido del pueblo y con sus huapidos muy tradicionales huap huap huap huap...
- De esta manera se concluye el Wakjaira fiesta de las vacas en la nación Jaqaru-Aysha-Markna-Collca.

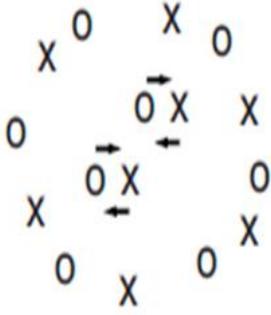
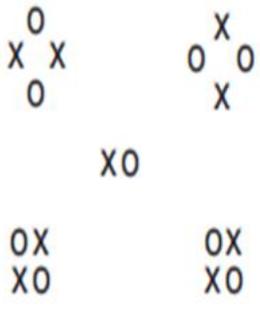
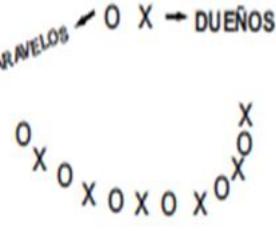
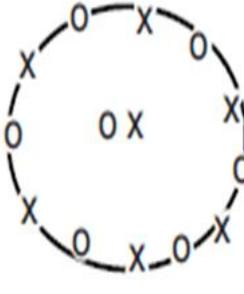
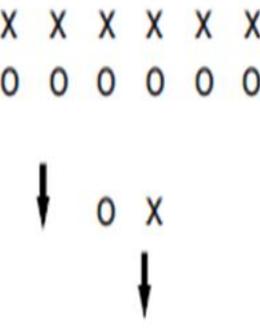
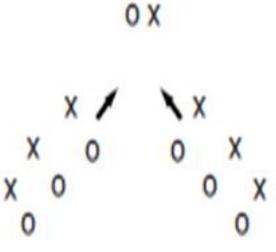
2.4.2 Participación de Personajes y Funciones que Cumplen

- **Dueños(a):** son los que organizan la fiesta tradicional de la herranza.
- **El Cura:** el encargado de hacer la fase del “*mismanta*” y el cortar la cinta.

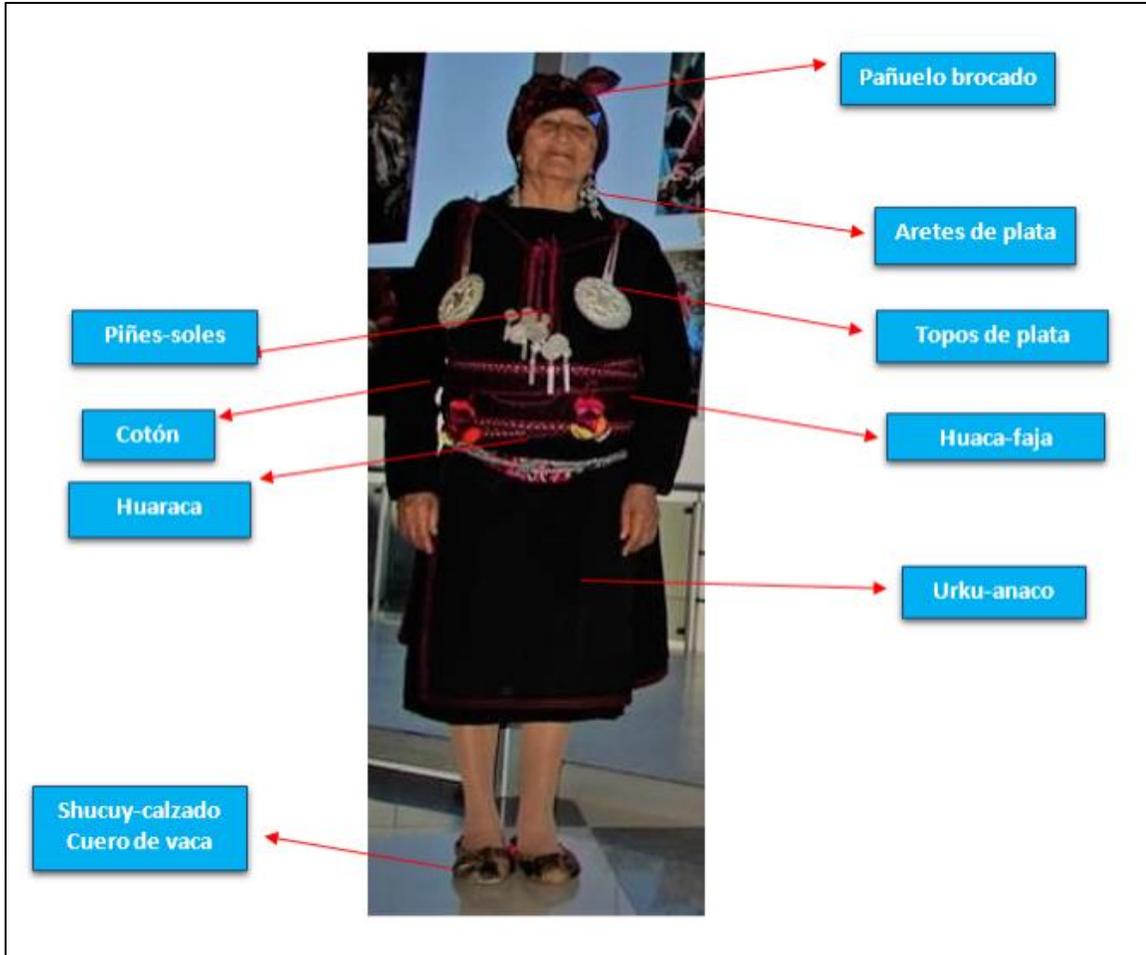
- **Los Qaninpirus:** son los invitados que van a la herranza a agarrar al ganado.
- **Las Qaninpiras:** son las mujeres encargadas de poner la cinta en las orejas al ganado.
- **El Cachero:** es el encargado de cortar los cachos a los toritos.
- **El Marcador:** es el encargado de poner la señal con el fierro caliente.
- **Los Chimiscoleros:** son los encargados de repartir el traguito a todos los asistentes durante la fiesta.
- **Los Wuaqueros** son los personajes satíricos que salen en el último día de la fiesta a animar y hacer bailar a todos los asistentes.

2.4.3 Desarrollo y Significación Coreográfica

<p>1) ENTRADA 7 LEGUAS</p> 	<p>2) MIS MANTA O CORTA CINTA</p> 	<p>3) ENTRADA CAIDA</p> 
<p>4) SALUDO</p> 	<p>5) BAILE EN PAREJA PASO ROMPE CINTURA</p> 	<p>6) CIRCULO - RONDA TRADICIONAL</p>  <p>- TODOS AGARRADOS</p>

<p>7) JUEGO DE PAREJAS EN EL MEDIO</p> 	<p>8) WAKJALURO ENTRADA AL CORRAL</p>  <p>- MARCACIÓN DE GANADO</p>	<p>9) CHICO CHICO</p>  <p>CORRAL</p>
<p>10) BAILE DEL CHICO CHICO SE UTILIZA UNA SOGA</p>  <p>SE GIRA</p>	<p>11) CANTO</p> 	<p>8) SALUDO DESPEDIDA</p> 

2.4.4 Vestimenta Tradicional de la Cultura Jaqaru-Wakjaira



2.4.5 Acompañamiento Musical del Wakjaira

Está compuesto por una orquesta típica con instrumentos de cuerda y viento como el saxo, clarinetes, arpa y violín.





Discusión de los Resultados Encontrados

La cultura Jaqaru, es una cultura viva y que se ha mantenido vigentes desde antes de la época incaica, por ello es importante, el rescate y la tarea de revitalizar nuestra lengua indígena del JAQARU a través de la danza y la música es muy importante porque a través de ello podemos llegar a sensibilizar y transmitir a la nueva generación a que tome más importancia a su lengua materna y no desaparezca en el intento, es por ello que en la danza se inserta algunos cantos en nuestra lengua tradicional.

En los pueblos de Tupe Aiza y Colca conformamos una sola nación que es el JAQARU son ricos en cultura ya que hasta la actualidad se continúa practicando una serie de saberes ancestrales y celebrando nuestras costumbres tradicionales, a pesar de los cambios y la modernidad que llega a estos pueblos, no pierden sus costumbres, ya que ello los identifica y los hace únicos en el mundo, revalorar sus artesanías, danzas costumbristas, agricultura y ganadería los hace únicos en todo Yauyos.

Es muy importante resaltar que la realización del Wakjaira se realiza en torno familiares y de la misma comunidad porque es parte de sus tradiciones familiares que se vienen practicando desde tiempos inmemoriales, es una cultura impregnada en su vida, y que su pueblo y su gente mantienen viva las costumbres.

Para hacer un gran trabajo de proyección artística en un escenario no hay necesidad de tergiversar música, vestimenta y procesos de un hecho folclórico tradicional y mucho menos caer en la espectacularización, en nuestras manos está el transmitir a las nuevas generaciones nuestra cultura tradicional, JILAT” XI.

En el trabajo de proyección artística diversos estudios se han realizado, es Ramiro Guerra, Alberto Dallal, Carvalho Neto, Augusto Cortázar, José Carlos Vilcapoma, entre

otros los que han contribuido a sentar las bases para que los hechos folklóricos puedan ser elementos para la realización de proyecciones artísticas para determinados escenarios.

Existen cuatro niveles de proyección artística, de las cuales se debe tener en cuenta que las diversas instituciones trabajan, en mayor medida, la tercera con la “teatralización del folklore”, lo cual compromete un estudio y conocimiento profundo de los elementos del “foco folklórico” a fin de evitar las distorsiones y deformaciones de los hechos folklóricos y plantear adecuadamente sus propuestas.

Conclusiones

- a) El Wakjaira como hecho folklórico, además de ser una actividad colectiva integradora durante el ciclo vital del comunero de Tupe, ayuda a mantener en vigencia las ceremonias y ritos propias de su cosmovisión. Asimismo, en el desarrollo de este importante hecho folklórico, vemos también la funcionalidad de principios andinos como la racionalidad, reciprocidad y complementariedad, como ejes motrices del pensamiento y la acción de los comuneros.
- b) El Wakjaira es importante porque resalta la interacción colectiva de los comuneros sirve como un medio para mantener viva la lengua del jaqaru, con todos sus códigos lingüísticos, mentales y sociales que expresa este milenario pueblo.
- c) Para el estudio del Wakjaira, como hecho folklórico debe ser enfocada desde el ángulo científico y la implementación de una investigación debe involucrar la participación de ciencias como la antropología, la sociología y otras que sean necesarias para tener un entendimiento cabal de la realidad, a fin de conocer la verdadera costumbre de la herraanza del ganado vacuno, con sus propias melodías típicas, su vestimenta tradicional y nuestra exótica lengua milenaria y sobre todo dar a conocer a todo el mundo la cultura de mi pueblo.
- d) En Tupe, el tejido social tiene tramas internas muy antiguas, que siguen generando tradición, pese a los embates de la cultura occidental. El inexorable paso del tiempo que genera cambios paulatinos no desaparece la tradición, sino que la nutre más con elementos nuevos que de modo muy natural obligan a dejar de lado otros. Por ello es conveniente resaltar el atuendo típico que usan tanto las mujeres y varones, prendas que son hechas por nosotros mismo para nuestro uso diario e importantes festividades que se

da en nuestra comunidad, prendas que aún se conservan desde muchas generaciones atrás como es el anaco o urku que es el traje de gala de nuestras mujeres jaqarus y a ello sumado los accesorios como waca o faja que son echas de lana de vicuña y alpaca, y así podemos mencionar muchas más que son tejidas artesanalmente.

- e) Por otro lado, el rescatar y revitalizar nuestra lengua indígena del JAQARU a través de la danza y la música es muy importante porque a través de ello podemos llegar a sensibilizar y transmitir a la nueva generación a que tome más importancia a su lengua materna y no desaparezca en el intento, es por ello que en la danza se inserta algunos cantos en nuestra lengua tradicional.
- f) Tupe Aiza y Colca conformamos una sola nación que es el JAQARU somos ricos en cultura ya que hasta la actualidad seguimos practicando nuestros saberes ancestrales y celebrando nuestras costumbres tradicionales a pesar de los cambios y la modernidad que llega a nuestro pueblo, no perdemos nuestra costumbre ya que ello nos hace ricos y únicos en el mundo, revalorar nuestras artesanías, nuestras danzas costumbristas, nuestra agricultura y ganadería nos hace únicos en todo Yauyos y ello sumado nuestro dialecto.
- g) Por ello es muy importante resaltar para mi en mi trabajo de investigación a toda mi familia que conforman mi entorno diario de vida, porque nosotros en casa y toda nuestra vida practicamos las TRADICIONES FAMILIARES, mis abuelos, mis papas, mis hermanos, sobrinos, tíos todos tenemos nuestra cultura impregnada en nuestra vida, resaltar a mi pueblo y su gente por mantener viva nuestras costumbres.
- h) Se debe respetar las costumbres y tradiciones de cada pueblo, tener en cuenta siempre en no cambiar y destruir una cultura viva, al contrario, rescatemos y difundamos de una manera correcta y respetando todas sus prácticas tradicionales de cada comunidad. Para

hacer un gran trabajo de proyección artística en un escenario no hay necesidad de tergiversar música, vestimenta y procesos de un hecho folclórico tradicional y mucho menos caer en la espectacularización, en nuestras manos está el transmitir a las nuevas generaciones nuestra cultura tradicional, JILAT” XI.

Referencias

- Álvarez, A. (2017). Coreografía de la danza peruana, de la tradición al espectáculo. Lima: Argos
- Alberti, G. y. (1974). Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos. Lima: Ed. IEP.
- Altamirano, A. (1994). Pumpu: TahuantinsuyoIlla Llaqta. . XCongreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. . Cerro de Pasco: UNDAC.
- Arguedas, J. (1999). Ensayos sobre folklore peruano. Lima: Ed. Universidad Ricardo Palma.
- Cardich, A. (1973). Civilización andina: su formación. Lima: CONCYTEC.
- Carvalho-Neto, p. d. (1965). Concepto de folklore. Mexico: Pormaca.
- Cieza De León, P. (1973). Las crónicas del Perú. Lima: Ediciones PEISA.
- Cortázar, A. R. (1954). El folklore y su caracterización. Folklore Americano, Lima, Comité Interamericano de folklore, 42 - 43.
- Dallal, A. (1996). Cómo Acercarse A La Danza. México.
- De la Torre, L. M. (2004). La reciprocidad en el mundo andino: El caso de l pueblo de Otavalo. . Quito: Ed. Abya - Yala y ILDIS-FES.
- Estermann, J. (1998). Filosofía Andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona. Quito: Ed. Abya.
- Flores Ochoa, J. A. (1983). "Pastoreo de llamas y alpacas en los andes. Balance bibliográfico". Revista Andina,, 1.
- Flores Ochoa, J. A. (1983). "Pastoreo de llamas y alpacas en los andes. Balance bibliográfico". Revista Andina, 11.
- Guerra, R. (1989). La teatralización del folklore y otros ensayos. Ediciones Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

Hernández, L. (2019). Entrevista con Ramiro Guerra. Recuperado el 08 de marzo de 2019, de <file:///C:/Documents%20and%20Settings/DANIEL/Escritorio/199282P285.pdf>

Matos Mendieta, R. (1994). PUMPU. Centro administrativo inka de la puna de Junín. Lima: Editorial Horizonte.

Merino de Zela, M. (1999). Ensayos sobre el folklore peruano. Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú.

Pacheco Sandoval, M. (1984). Los Yaros. Estudios de la cultura prehispánica de Pasco: . Lima: Fondo Editorial Labor.

Tofler, A. (1980). La tercer Ola. Barcelona: Plaza y Jonés.

Torres Bardales, C. (1988). El proyecto de investigación científica. Lima: G. Herrera Editores.

Sanz, R. (2012). Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro. Santiago: Universidad de Chile.

Valdizán, H. y. (1922). La medicina popular peruana. Tomo I. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

Vilcapoma, J. (2008). La danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes. Asamblea Nacional de Rectores / Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima, Perú.