

Sociedad y tradiciones en el valle de Yanamarca

Román Robles Mendoza
Melinda Martínez Cano

Resumen

Dos aspectos de los pueblos del microvalle de Yanamarca son los puntos centrales de este artículo: el registro de las organizaciones sociales básicas de las comunidades campesinas y el estudio de tres de sus más representativas costumbres tradicionales que se escenifican anualmente en fechas festivas de cada localidad. Tratamos de interpretar el significado de los modelos de la estructura social interna, de la música, danzas y representaciones artísticas, como formas locales y regionales de identidad cultural de estos pueblos, construidas y reafirmadas en largos procesos de interacción sociocultural. Yanamarca es una subzona de la provincia de Jauja, al norte del valle del Mantaro, Junín. Está conformada por tres distritos y catorce comunidades campesinas, que son depositarias de las más variadas tradiciones propias de esta parte del país.

Palabras clave: Yanamarca - Comunidades - Carnavales - Maqtada - Pachahuara.

Introducción

Cuando el fenómeno de la globalización parece uniformizar los consumos y las conductas sociales de todos los niveles de la sociedad, en las áreas rurales del país las tradiciones costumbristas, lejos de declinar en sus estructuras y desaparecer, encuentran nuevos mecanismos de renovada continuidad. Se enriquecen y se revitalizan con los procesos sociales, políticos y económicos que ocurren en

el Perú y el mundo. Esto es lo que se observa en las fiestas costumbristas de los pueblos del microvalle de Yanamarca, provincia de Jauja, del extenso valle del Mantaro en el departamento de Junín.

Esta región central del país es próspera en la producción de recursos alimenticios para el consumo de la región y de la ciudad capital del Perú y ha logrado integrar un sistema comercial muy dinámico que le permite situarse en una posición económica de privilegio en el contexto nacional. Favorecido por la cercanía de los centros mineros de Cerro de Pasco, Morococha y Casapalca y la construcción y puesta en funcionamiento de la vía férrea y de la carretera Lima-Huancayo desde comienzos del siglo XX, los pueblos del valle del Mantaro se mantienen directamente conectados con la capital de la República por el lado oeste y con la Amazonía por el lado este. Esta interconexión vial transversal y también horizontal del valle lo sitúa en una posición estratégica que favorece la modernización de sus formas de consumo y uso. Los agricultores del valle han entrado con intensidad a producir bienes para el mercado, dejando en segundo plano el tradicional sistema de producción de autoconsumo familiar. Han modernizado los cultivos de papa, maíz, trigo, verduras, hortalizas y flores, utilizando tractores para el barbecho, abonos naturales y sintéticos para mejorar los nutrientes de la tierra; seleccionan las semillas genéticamente mejoradas y han introducido el uso de herbicidas, insecticidas y pesticidas para asegurar buenas cosechas de las sementeras. Sin embargo, la modernidad en el sistema productivo no ha suprimido viejas tradiciones del cultivo comunal de tubérculos, con participación de varones y mujeres, como en Comas y otras comunidades periféricas del valle, que siguen practicando sus costumbres agrarias festivas, donde la comida, la bebida, la música y el baile complementan la alegría de la reciprocidad con la pacha mama. Las formas tradicionales de vida y las modernidades en las formas de la producción y el consumo se dan la mano en estos pueblos; mantienen con orgullo los elementos de la identidad regional y se adaptan a las exigencias del modernismo de estos tiempos.

Los medios de comunicación en todas sus formas contribuyen a imponer nuevas formas de consumo y a practicar actitudes, costumbres, artes y modos de vida de orígenes diversos. En efecto, Huancayo, urbe matriz del valle, es una ciudad moderna, con calles y avenidas asfaltadas, edificios de varios pisos construidos con material noble, con filiales de bancos y casas comerciales muy bien equipados, una universidad nacional y dos particulares, varios institutos técnicos superiores y toda clase de servicios públicos. Hacia ambos lados del Mantaro, las poblaciones capitales de distritos también tienden a modernizarse en sus aspectos urbanos. Desde mediados del siglo pasado, centros poblados emergentes como Chupaca, Muquiyauyo y otros se han esforzado por contar con servicios de energía eléctrica, agua y desagüe, infraestructura educativa y servicios de salud¹. Igualmente, las unidades familiares de los pueblos del valle tienden a

díspone de todas las comodidades del hogar y disfrutar de las bondades de la modernidad: radio, televisión y otros artefactos electrodomésticos. En varias poblaciones rurales se instalan cabinas telefónicas, servicios de internet, televisión por cable, centros de computación y otros servicios modernos. Por todos estos cambios, los pueblos del valle son beneficiados con las innovaciones de la época y están más o menos informados de lo que ocurre en el país y el resto del planeta.

Este proceso de adaptación a la modernidad de los pueblos del valle del Mantaro no está en contradicción ni en ruptura con las prácticas ancestrales de usos y costumbres de la región. Las tradiciones en sus formas de organización social, en sus fiestas costumbristas, en su música, danzas, vestuarios, etc. continúan ejerciéndose a lo largo y ancho del valle, con las alteraciones que se introducen, aunque manteniendo la esencia básica de sus raíces. En todo el valle, incluyendo Huancayo, sigue realizándose la tradicional feria de intercambio y venta de productos, de acuerdo a la distribución de los días de la semana. La fiesta del Santiago, con su ritual de marcación del ganado, con sus toques de la *huajla* y la música interpretada por orquestas típicas, sigue siendo una costumbre generalizada. En muchos de ellos, las fiestas agrarias de la siembra y de la cosecha de sementeras permanecen vigentes, siempre con acompañamiento musical, con comelonas, bebidas y alegrías comunales o multifamiliares. Más aún, las fiestas patronales como la de la Virgen de Cocharcas de Sapallanga, por ejemplo, y las fiestas costumbristas como la de los carnavales, se mantienen activas, alcanzando cada vez mayor prestigio y popularidad. En cada pueblo se festejan más de una fiesta, ya sean agrarias, patronales, costumbristas, cívicas, etc. En este sentido, los pueblos del valle continúan practicando más de medio centenar de bailes y danzas de todo tipo, desarrollan constantemente el arte de confeccionar vestuarios e indumentarias para santos, danzantes y gente común. El arte musical se incrementa y moderniza, manteniendo sus formas de organización conservadoras, se reforman adoptando nuevos instrumentos de confección industrial. En este universo básicamente rural del Mantaro, las tradiciones no han perdido su esencia y su fuerza, se vigorizan y masifican al ritmo de los procesos de la globalización.

En efecto, diversos estudios recientes demuestran la pervivencia activa de las tradiciones en los diversos contextos del país y particularmente en la región central. Aquilino Castro (2000), uno de los escritores más fecundos del centro del Perú, describe en su libro la extraordinaria variedad de festividades que se realizan en los pueblos de ambas márgenes del Hatunmayu² (Mantaro), donde los rituales, la música, las danzas, los vestuarios y máscaras, coreografías, comidas y bebidas, forman parte de complejas representaciones festivas. Simeón Orellana (1972 y 2004), ha realizado un magnífico estudio sobre la danza de los huacones en la comunidad de Mito y acaba de editar una nueva versión ampliada sobre este

interesante tema; Gerardo García (1999) ha escrito un hermoso libro sobre la danza de los chutos de las fiestas del valle; Juan José García (2000) ha descrito con amplio conocimiento el baile de los negritos en varios pueblos del Mantaro; José Vilcapoma (2001) ha trabajado el tema de los maqta de Acolla, entre muchos otros escritos interesantes que versan sobre arte y cultura de estos pueblos. En lo que se refiere a la riqueza musical de las fiestas agrarias y religiosas del valle del Mantaro y de otras regiones del país, la contribución del etnomusicólogo Raúl Romero (1991, 2000 y 2004) es de enorme importancia. Es Romero quien ha registrado el uso contemporáneo de instrumentos prehispánicos, coloniales y modernos en el contexto de las fiestas agrarias y religiosas de estos pueblos. El registro organológico y el análisis etnomusicológico de los instrumentos y de las agrupaciones musicales de uno de sus libros (Romero, 2000) vienen ilustrados con breves muestras musicales grabadas en dos discos compactos. Este tipo de trabajos complementa la visión de conjunto de las fiestas y costumbres vigentes en de las distintas subáreas del valle del Mantaro.

Nuestra labor se suma al esfuerzo de ampliar el conocimiento de la cultura viva de esta región. Es parte de un proyecto de investigación sobre tradiciones andinas que abordáramos el año 2003, con el apoyo del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Marcos. Los datos empíricos de las fiestas que aquí se describen fueron recogidos por la antropóloga Melinda Martínez Cano, durante los diversos viajes que hiciera al valle de Yanamarca, en su condición de colaboradora del proyecto, que fueron luego complementados con el registro de datos en las fiestas de migrantes en Lima. Nuestro propósito principal es dar cuenta de la compleja estructura de estas representaciones artísticas y explicar las raíces históricas de estas costumbres impregnadas en la vida cotidiana de estos pueblos.

Yanamarca en el contexto del Valle del Mantaro

El valle conocido como Yanamarca se ubica dentro de la actual circunscripción provincial de Jauja en el departamento de Junín. Está dentro del territorio que habitaron los antiguos huancas, que fueron sometidos por los quechuas del Cusco y se aliaron con los españoles durante la conquista del Tahuantinsuyo (Espinoza, 1972). Yanamarca es un nombre quechua, proviene de dos palabras: *yana* = negro y *marca* = pueblo. Forma parte del valle del Mantaro, antiguamente conocido como *Hatunmayu*, también nombre quechua, que quiere decir río grande (*jatun* = grande y *mayu* = río). Jauja es una de las nueve provincias del departamento junto a Concepción, Chanchamayo, Chupaca, Huancayo, Junín, Satipo, Tarma y Yauli. Situada en la parte norte del valle, la provincia de Jauja cuenta con una población de 104 828 h, según el censo de 1993 y tiene una alta concentración de 34 distritos, situados hacia ambos lados del río Mantaro: Acolla, Apata, Canchayllo, Curicaca, El Mantaro, Muamali, Huaripampa, Huertas, Janjaillo, Julcán,

Leonor Ordóñez, Llocllapampa, Marco, Masma Chicche, Molinos, Monobamba, Muqui, Muquiyauyo, Paca, Paccha, Pancán, Parco, Pomacancha, Ricrán, San Lorenzo, San Pedro de Chunán, Santa Ana, Sausa, Sincos, Tunanmarca, Yauli y Yauyos.

La ciudad de Jauja, capital de la provincia, es la segunda urbe importante en el valle, por la hegemonía demográfica, comercial y cultural de la ciudad de Huancayo, capital del departamento. Fue un centro de primer orden durante la administración inca y luego los colonizadores españoles lo designaron como la primera capital de las tierras conquistadas, antes de la fundación de Lima. Durante la República, Jauja fue la ciudad ideal para el descanso y la sanación de las enfermedades pulmonares. Desde la construcción de la vía férrea Lima-Jauja en 1908 y la conclusión de la carretera en 1931, siguió aumentando su importancia económica, que pronto fue sobrepasada por la dinámica comercial de Huancayo, el otro polo de desarrollo en el valle. En Jauja se realizaba la feria semanal más importante de la región hasta las primeras décadas del siglo XX, pero la popularización regional de la feria dominical de la calle Real³ de Huancayo le arrebató finalmente el liderazgo. Cencira decía sobre este particular: "La supremacía que detentaba Jauja hasta el siglo pasado (siglo XIX) fue decayendo rápidamente en el presente, a partir del florecimiento de la ciudad de Huancayo... el valle entra en un acelerado proceso de urbanización, cuyo foco de influencia es la ciudad de Huancayo, la cual va a atraer a grandes sectores de la población rural, no sólo del valle sino de otras provincias y departamentos" (Cencira, 1977: 59 y 60). Como consecuencia de este proceso de cambios, Jauja se ha transformado en un centro urbano señorial de limitado desarrollo y el núcleo más conservador de las tradiciones en el valle. Lo reconoce también un intelectual jaujino que ha escrito el derrotero histórico mejor documentado de la imagen de Jauja: "La historia escrita de Jauja, desde el traslado de la capital española a los llanos, ha sido la historia de una continua declinación" (Rivera, 1972: 247).

Hacia el norte de la ciudad de Jauja se ubica el valle de Yanamarca. Es una pequeña bifurcación orográfica que se aparta del gran valle del Mantaro, que corre de norte a sur abriendo hacia ambos lados microvalles que vierten sus aguas al Hatun Mayu. Yanamarca es un microvalle subsidiario del Mantaro que se extiende de oeste a este. Su extensión es relativamente corta, unos 15 km de largo y entre 5 y 6 km de ancho. Se inicia en la laguna de Chocón, situado a escasos 6 km de Jauja. Desde la carretera Jauja-Tarma, que cruza cortando la colina de Cruz, se divisa el valle de Yanamarca, con sus tierras pantanosas muy bien cultivadas de la parte baja y el paisaje de poblaciones como Tragadero y Pachascucho. Desde la laguna de Chocón hasta la zona este donde termina el microvalle se ubican las principales poblaciones. El lecho del valle de Yanamarca se extiende, entre planicies y colinas, donde aparecen campos de cultivo en sus partes bajas y campos de pastoreo de las colinas que terminan en la salida a

Tarma. Por el centro corre un pequeño riachuelo, de este a oeste, que desemboca sus aguas en la laguna de Chocón. Estas aguas no tienen salida directa hacia el valle mayor, se sumergen al subsuelo muy cerca del pueblo de Tragadero.

Por todo el lecho del valle pasa la carretera afirmada Jauja-Acolla-Tarma. Según los lugareños, esta vía fue trabajada por los comuneros del microvalle en los años veinte e inaugurada en 1926, como parte de la aplicación de la Ley de Conscripción Vial dictada por el Presidente Augusto B. Leguía. Desde entonces, hay comunicación permanente entre Jauja y Tarma y sirve de entrada a los productos de la selva de Chanchamayo hacia la ciudad de Huancayo, hoy convertida en el eje comercial más importante de la región.

Hacia ambos lados de la carretera, la tierra casi siempre está bien cultivada con productos propios del lugar y también observamos que los campesinos crían ganado vacuno, ovino, equino, porcino, que pacen en los pastos de las chacras y en las orillas del camino. Mas en nuestros días, los caminos carrozables se prolongan hacia todos lados. La primera variante, yendo de Jauja, es la carretera que bordea la laguna de Chocón, pasando por los centros poblados de Chocón, Muquillanqui, Coricancha, Tragadero. Otra variante se inicia en Pachasucho hacia dos direcciones: una ruta hacia Tragadero y la otra hacia Marco, Concho y Tunanmarca. Luego, desde Muquillanqui, Marco y Tunanmarca hay carreteras prolongadas hacia las comunidades altas y el microvalle paralelo de El Molino. Se encuentran en la parte alta de este lado los centros poblados de campesinos pastores, como Huashua, Hualis, Pomacancha y Cachicachi, los dos últimos situados en la vera del otro vallecito paralelo a Yanamarca que corre también de oeste a este.

Por estos caminos carrozables, que unen a todos los pueblos diseminados en el microvalle de Yanamarca, circulan todo tipo de vehículos de transporte y de carga. Buses de pasajeros y camiones cargados de productos de Chanchamayo y Tarma transitan por Acolla. Los microbuses, pequeños pero versátiles, han revolucionado el transporte interno del Perú desde los años noventa. Recorren estos polvorientos caminos, transportando gente de y hacia la capital de la provincia durante todo el día, de lunes a domingo. Por estos caminos, los pueblos del microvalle están unidos a todo el valle y a la capital de la República. Ya no existen pueblos aislados, todos están interconectados.

Las comunidades campesinas

Distritos y comunidades. Según los datos del Directorio de Comunidades Campesinas del Perú (1991), el departamento de Junín es el cuarto con mayor número de comunidades campesinas reconocidas del Perú, con un total de 384 (7,76%), antecedido por Puno con 1140, Cusco con 828 y Ayacucho con 461. Dentro del departamento de Junín, la provincia de Jauja es la segunda con mayor número de comunidades campesinas reconocidas (87), antecendida sólo por Huancayo que cuenta con 151. De los 33 distritos pertenecientes a esta provincia, 3 están ubicados en

el valle de Yanamarca: Acolla, Marco y Tunanmarca. Del total de 14 comunidades campesinas reconocidas que hay en el microvalle, Acolla cobija en su territorio a ocho comunidades; otras cuatro comunidades pertenecen al distrito de Marco; las dos restantes están dentro del ámbito del distrito de Tunanmarca (Cuadro N.º 1). Según el Censo Nacional de 1993, en el valle de Yanamarca existe un total de 15 231 habitantes distribuidos en los tres distritos: Acolla con 10 482, Marco con 2908 y Tunanmarca con 1841 habitantes. Demográficamente, Acolla es el distrito más importante y su población está dispersa en las ocho comunidades circunscritas. El mismo censo registra una mayor concentración de población urbana, en una proporción aproximada de 60% urbana y 40% rural.

Cuadro N.º 1. Comunidades campesinas reconocidas

Distrito	Comunidades campesinas	Año de reconocimiento
Acolla (1886)*	Acolla	09 de mayo de 1939
	Chocón	06 de febrero de 1941
	Chuquishuari	21 de julio de 1976
	El Tingo	10 de agosto de 1977
	Pachascucho	18 de abril de 1940
	Sacas	17 de setiembre de 1976
	Tambo Paccha	11 de junio de 1982
	Tingo Paccha	10 de agosto de 1977
Marco (1907)*	Huashua	17 de abril de 1947
	Marco	18 de mayo de 1938
	Muquillanqui	09 de mayo de 1939
	Tragadero	01 de setiembre de 1937
Tunanmarca (1944)*	Concho	18 de noviembre de 1937
	Quishuarcancha	28 de mayo de 1987

Fuente: Cuadro elaborado en base a datos del Directorio de Comunidades Campesinas del Perú, Lima, 1991.

* Año en que fueron creados como distritos.

Economía. Como todo el valle del Mantaro, las comunidades del microvalle de Yanamarca han dependido económicamente de la agricultura y de la ganadería. La buena calidad de sus tierras planas y semiplanas, así como la laboriosidad de su gente, ha sido y es propicia para la producción de excedentes que cubren sus requerimientos locales y para el abastecimiento de los mercados de la región y de los centros de concentración poblacional cercanos, incluyendo Lima. Hasta nuestros días, los espacios productivos de estas comunidades se encuentran divididos en propiedades familiares y en propiedades comunales. En la parte de las tierras comunales siembran tubérculos y cereales, de acuerdo a la distribución familiar de parcelas y la secuencia de cultivos, que se siguen practicando desde

el valle de Yanamarca: Acolla, Marco y Tunanmarca. Del total de 14 comunidades campesinas reconocidas que hay en el microvalle, Acolla cobija en su territorio a ocho comunidades; otras cuatro comunidades pertenecen al distrito de Marco; las dos restantes están dentro del ámbito del distrito de Tunanmarca (Cuadro N.º 1). Según el Censo Nacional de 1993, en el valle de Yanamarca existe un total de 15 231 habitantes distribuidos en los tres distritos: Acolla con 10 482, Marco con 2908 y Tunanmarca con 1841 habitantes. Demográficamente, Acolla es el distrito más importante y su población está dispersa en las ocho comunidades circunscritas. El mismo censo registra una mayor concentración de población urbana, en una proporción aproximada de 60% urbana y 40% rural.

Cuadro N.º 1. Comunidades campesinas reconocidas

Distrito	Comunidades campesinas	Año de reconocimiento
Acolla (1886)*	Acolla	09 de mayo de 1939
	Chocón	06 de febrero de 1941
	Chuquishuari	21 de julio de 1976
	El Tingo	10 de agosto de 1977
	Pachascucho	18 de abril de 1940
	Sacas	17 de setiembre de 1976
	Tambo Paccha	11 de junio de 1982
	Tingo Paccha	10 de agosto de 1977
Marco (1907)*	Huashua	17 de abril de 1947
	Marco	18 de mayo de 1938
	Muquillanqui	09 de mayo de 1939
	Tragadero	01 de setiembre de 1937
Tunanmarca (1944)*	Concho	18 de noviembre de 1937
	Quishuarcancha	28 de mayo de 1987

Fuente: Cuadro elaborado en base a datos del Directorio de Comunidades Campesinas del Perú, Lima, 1991.

* Año en que fueron creados como distritos.

Economía. Como todo el valle del Mantaro, las comunidades del microvalle de Yanamarca han dependido económicamente de la agricultura y de la ganadería. La buena calidad de sus tierras planas y semiplanas, así como la laboriosidad de su gente, ha sido y es propicia para la producción de excedentes que cubren sus requerimientos locales y para el abastecimiento de los mercados de la región y de los centros de concentración poblacional cercanos, incluyendo Lima. Hasta nuestros días, los espacios productivos de estas comunidades se encuentran divididos en propiedades familiares y en propiedades comunales. En la parte de las tierras comunales siembran tubérculos y cereales, de acuerdo a la distribución familiar de parcelas y la secuencia de cultivos, que se siguen practicando desde

tiempos muy antiguos. Las tierras de colina y partes altas son tierras de pastoreo o "echaderos" comunales, en las que las familias pastan principalmente ganado ovino y vacuno. En las tierras bajas, que mayoritariamente son propiedades parcelarias familiares, se cultivan maíz, habas, trigo, cebada, tarwi, hortalizas, verduras. La producción principal de la tierra y del ganado es para el autoabastecimiento familiar. Los excedentes se venden en las ferias locales y en el mercado de Jauja. Durante el tiempo de las cosechas circulan por allí los comerciantes intermediarios de Huancayo y de Jauja. Ellos compran parte de las cosechas y lo transportan en camiones hacia el mercado regional, cuyo centro principal es la ciudad de Huancayo, a 50 km. El consumo local de carne es muy limitado y se ofrece en las ferias. La venta de ganado en pie se hace a los compradores intermediarios, que llevan a los camales de las ciudades del valle o a los centros mineros de la región y del centro metalúrgico de La Oroya que está a 78 km. Agricultores y ganaderos del microvalle están conectados con el mercado regional y ferias locales desde hace más de un siglo.

Arguedas (1957), en su estudio sobre el valle en los años cincuenta del siglo pasado observaba este proceso de incorporación de la economía campesina a la economía moderna, enfatizando la diferencia de dos sectores casi opuestos: el conservador y el moderno. Jauja, como centro de residencia de españoles, curacas y criollos continuaba manteniendo sus viejas formas de vida tradicionales y Huancayo se desarrollaba dentro de la línea modernizante de la región, dinamizando la economía mercantil y orientando la producción campesina fundamentalmente al mercado. Sin embargo, a los ojos de Arguedas, comunidades campesinas como Pucará y Acolla, situados en ambos extremos del valle y en sectores opuestos, aparecían como buenos ejemplos de integración a la economía moderna. "... presentan en la actualidad –dice Arguedas– una configuración semejante en lo que se refiere tanto al estado de la integración cultural como al cambio de las bases de su economía." A continuación agrega: "Aparentemente, comunidades como éstas, que acaban de romper la estructura de la economía tradicional indígena de consumo interno –Pucará y Acolla son exportadores de papas y de verduras que ellas mismas no consumen todavía habitualmente– parecen tener una mayor vitalidad y de hecho son en el momento más activas que las otras que han alcanzado ya su mayor desarrollo, dentro de los límites que condicionan la economía nacional." (Arguedas, 1957: 135) Evidentemente, comunidades como Acolla, situado en los límites de una hacienda aparecían a mediados de siglo como modelos de innovación en el sistema productivo y cultural. Se insertaba al mercado regional exportando productos agrícolas y se desarrollaba culturalmente a partir de un proceso de alfabetización y educación rural iniciado allí antes que la educación se generalizara en todo el país, como lo veremos más adelante. La producción agropecuaria actual de excedentes en Acolla sigue fluyendo básicamente al mercado regional, sin dejar de cubrir el autoconsumo tradicional.

Si bien la mayoría de las familias del microvalle se provee de recursos por la actividad agrícola y ganadera, allí se han desarrollado otras ocupaciones que amplían la economía agropecuaria. Preferentemente las capitales de distrito, promueven distintas líneas de actividad comercial, artesanal, artística y pequeñas industrias locales. En Acolla, principal centro urbano, existen más de treinta tiendas comerciales en las que se ofertan artículos electrodomésticos, productos alimenticios, frutas y verduras, bebidas de todo tipo, comida preparada, etc. Semanalmente, como en las otras poblaciones, se realiza en la plaza principal la tradicional feria, a la que asisten comerciantes itinerantes y campesinos con sus productos. Otras actividades de servicios, propias de las ciudades, funcionan también en Acolla. Zapateros, hormadores de sombreros, sastres, bordadores, albañiles, carpinteros, prestan sus servicios de acuerdo a la demanda de la población. Varios de ellos continúan siendo campesinos y trabajan la tierra y crían ganado, pero hay también oficiantes que se dedican sólo a eso. Tanto con los servicios de artesanos como por sus propios medios, los agricultores se fabrican sus aperos para el trabajo de campo, tales como arados de madera, yugos, sogas, costales. Los acollinos, además, son músicos por excelencia y un buen porcentaje de la gente joven se dedica al arte musical, practicando algún instrumento en las ocho bandas que existen. La mayoría de ellos ha egresado del Instituto de Formación Artística que funciona precisamente en este distrito. Funcionan también empresas familiares que se dedican a acopiar leche, para comercializarlo en la localidad o en Jauja, además a producir queso y mantequilla para el negocio. Otros han incursionado al negocio del transporte: con sus microbuses o camiones hacen servicio a las ciudades cercanas y a los centros comerciales del valle. Todas estas actividades complementarias a la economía campesina hacen de Acolla una pequeña urbe provinciana dinámica en actividades comerciales. Marco y Tunanmarca le siguen los pasos, con igual diversidad.

Organización interna de las comunidades. Todas las comunidades del valle se rigen orgánicamente por lo que manda la Ley General de Comunidades Campesinas N.º 24 656. En atención a esta norma, cada comunidad tiene su Junta Directiva, dirigida por un Presidente de la Comunidad, que ha sustituido al anterior Presidente del Consejo de Administración. La representación legal y la administración de la organización comunal se rige por este sistema de autoridades. Ya no tienen vigencia en este valle, las autoridades tradicionales como el alcalde de Vara y los alguaciles que se instituyeron durante la Colonia, aunque todavía se mantienen en muchas comunidades a lo largo y ancho de los Andes. En cambio, se mantiene su organización interna basada en Cuarteles⁴. Cuando Matos Mar (1964) estudió a estas comunidades⁵, seis de las siete tenían de dos a cuatro cuarteles, a excepción de Muquillanqui no tenía. En estas seis comunidades el número de cuarteles era como sigue: Acolla 4, Marco 3, Concho 3, Pachascucho 2, Chocón 2 y Tragadero 2. En todas ellas continúan los mismos cuarteles hasta la actualidad

y son base de las actividades económicas y sociales que poseen un carácter eminentemente competitivo en los trabajos comunales, en las competencias deportivas, en las fiestas y costumbres. Cada cuartel se enfrenta a los demás, tratando de sobresalir y mostrar lo mejor de su grupo.

Sobre este particular, el escritor acollino Moisés Ortega (1999), distingue dos formas de organización para el pueblo de Acolla: la de los barrios y la de los cuarteles. Existieron allí desde su formación como reducción, los dos barrios conocidos como: huychay (arriba) y uray (abajo), apareciendo hasta hoy en esta comunidad y en la mayoría de las antiguas comunidades andinas. En cambio los cuarteles, para el caso de Acolla, representan una división cuatripartita de la localidad, dos cuarteles por cada barrio. A Huychay pertenecen los cuarteles impares 1.º y 3.º y a Uray pertenecen los cuarteles pares 2.º y 4.º. Ortega sugiere que los cuarteles surgen con la creación del distrito⁶ en 1886. Dice con firmeza: "... la organización de los cuarteles en Acolla tuvo lugar cuando éste asumió la categoría de distrito y no antes" (Ortega, 1999: 71). En el caso de Marco, la organización interna continúa dividida en tres cuarteles, pero se agregan los barrios que suman doce. Estos barrios se fueron formando desde 1870, año en que aparece el primero de ellos, según Apolinario Mayta. Siete de los doce barrios se originan en el siglo XIX y los otros cinco se organizaron al calor de las luchas por la reivindicación de la tierra y de la reforma agraria de los años sesenta y setenta. Los barrios de Marco se han instituido en función a la competencia en la fiesta de los carnavales. Son estos barrios, muy bien organizados internamente, los que han elevado al carnaval marquense a la categoría de tradición representativa.

Una hacienda colonial en Yanamarca

A pesar de su lenta pérdida de hegemonía durante la República, Jauja ha continuado siendo el centro de poder regional hasta los años de la reforma agraria. Allí residían, como lo refiere el documento de Cencira (1877) "... una élite terrateniente, propietaria de las haciendas de las partes altas del valle y de las del pequeño valle de Yanamarca ..." (Cencira, Op. cit.: 59). En efecto, las partes altas de todo el valle del Mantaro se convirtieron en haciendas durante el primer siglo de la República y las primeras décadas del siglo XX.

El historiador Nelson Manrique (1981), que ha estudiado en detalle la dinámica económica regional de esta parte del país examina la situación de la siguiente manera: "Desde la década del 30 (siglo XIX), importantes capitales, acumulados en la minería y el comercio, se desplazaron hacia la adquisición de haciendas, lo cual fue estimulado por la quiebra de los antiguos terratenientes" (Manrique, 1981: 28). Analizando el rápido crecimiento económico de la ambiciosa élite regional, nacida de la minería, del arrieraje tucumano, vinculado también a la minería y a los comerciantes criollos beneficiarios de la emancipación, que aprovecharon la coyuntura de crisis postindependentista, Manrique agrega: "En cuatro décadas

se transformó radicalmente la estructura de la propiedad en la región y para la década del 70 imperaban nuevos terratenientes, cuya prosperidad se asentaba justamente en la quiebra de los antiguos. Estos eran deudores, aquellos acreedores; los primeros eran desplazados de sus posiciones de poder; los segundos aspiraban a asentar definitivamente su hegemonía" (Manrique, Op. cit.: 29). Este proceso de formación de haciendas en las partes altas del valle del Mantaro, involucra a varios grupos de poder de distintos niveles. De ellos, sólo tres fueron las principales familias las que acumularon extensas tierras y fortuna en la región: el arriero tucumano Domingo de Olavegoya, el comerciante español Juan Manuel del Valle Ponga —que sentó sus reales en Jauja— y el minero cerreño Manuel Valladares Pérez, que estableció alianza matrimonial con Josefa Ramos natural de Mito. Estas tres familias fundadoras de inmensas fortunas y sus descendientes acapararon grandes extensiones de tierras a lo largo de las zonas altas de Pasco y Junín, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y sólo la reforma agraria terminó por transferirlas a las comunidades campesinas, a cooperativas de servicios y en la mayoría de los casos a las Sociedades Agrícolas de Interés Social (SAIS).

En el valle de Yanamarca se instauró una hacienda en plena dominación colonial, que se produjo como consecuencia de los apuros económicos que afrontaba la corona española a mediados del siglo XVII, quien ordenó la venta y composición de tierras en los dominios de América. Matos Mar (1964), en su trabajo monográfico sobre el valle de Yanamarca refiere que: "Desde el punto de vista cultural y social, el valle presenta una dualidad precisa en lo que se refiere a sus patrones de establecimiento humano. Estos son: el patrón de comunidad de indígenas y el de hacienda... El patrón de comunidad de indígenas constituye el vestigio contemporáneo de la reestructuración española de la población indígena a base de los antiguos ayllus, patrón modificado profundamente por la evolución colonial y republicana, especialmente en el valle del Mantaro que recibe con mayor fuerza la influencia de corrientes y valores capitalistas e industriales... El patrón de hacienda aparece en la zona también desde la época colonial, como consecuencia de la compra de unos terrenos que un curaca hizo a la corona, hacienda que posteriormente pasó a poder de una orden religiosa. Actualmente lo es del Estado, que la arrienda a un particular y destina su alquiler al sostenimiento de la Gran Unidad Escolar San José de jauja" (Matos Mar, 1964: 131). Ambos patrones, el de la comunidad y de la hacienda, son instituciones que efectivamente provienen del sistema colonial. La comunidad, nacida de las reducciones toledanas, se ha mantenido hasta nuestros días en función del usufructo colectivo de las tierras del común; mientras que la hacienda ha sostenido desde sus orígenes una connotación privada, individualista y territorialmente expansionista. La hacienda, instaurada en la Colonia o en la República, ha crecido a expensas de las tierras asignadas a las comunidades. La hacienda Yanamarca ha seguido este mismo patrón.

Como en las partes altas de todo el valle del Mantaro, la parte más importante del microvalle de Yanamarca se constituyó como propiedad hacendaria desde la época de las composiciones de tierras de la colonia. Matos Mar considera como probable la aparición de la hacienda de Yanamarca entre 1645 y 1646. Según sus indagaciones: "El documento más antiguo del cual se tiene conocimiento, 1645, hace referencia a un pedido realizado por Cristóbal Ticsi Runa Atoc, Gobernador y Cacique de Chinchaycocha, para que se le rematen algunas tierras que eran de su Magestad a razón de doscientos pesos de a nueve al contado. Esta petición fue presentada ante el Juez de Visita, Venta y Composición de tierras y haciendas, Manuel del Castillo" (Matos Mar, Op. cit.: 162). Cuando la corona española le concedió en venta las tierras de "Chacata en la pampa de Yanamarca y en el asiento de Pallac, en el dominio real de este pueblo de la de Tarma y el asiento pueblo Concho y fundición antigua que hoy está despoblado...", como dice el petitorio del curaca Cristóbal Ticsi, surge la primera hacienda en el valle del Mantaro, bajo el nombre de "Nuestra Señora de Natividad de Yanamarca", cuyo propietario fue un curaca favorecido por el sistema colonial. La verdadera procedencia de este hacendado andino es precisada por Ortega, quien afirma que Ticsi "era de Chinchaycocha, residente en Córdones" (Ortega, Op. cit.: 20). Evidentemente se refiere a Óndores, comunidad situada en el lado sur del lago Junín, una de las comunidades altoandinas con posesión de grandes extensiones de tierras de pastoreo hasta nuestros días.

Expansión de la hacienda y desaparición de comunidades. Las poblaciones mencionadas en el documento son Pallac y Concho. Concho es hasta hoy una comunidad campesina y Pallac o Guaripallac es un asentamiento ya extinto, como la fundición a la que se refiere el mismo documento. Por Ortega sabemos que las comunidades colindantes con la hacienda de Yanamarca fueron Allauca, Marco, Concho, Vico y los mitimaes de Yauyos. Allauca, fue según el mismo autor, la comunidad de la cual se originó Acolla. Concho y Marco mantienen hasta hoy sus nombres como comunidades de formación antigua; mientras que Vico y el pueblo de mitimaes de Yauyos⁷ han desaparecido por la acción expansionista de la hacienda Yanamarca. Tanto Matos Mar como Ortega confirman que los administradores de la hacienda de Yanamarca no sólo explotaron duramente a los indígenas del valle, sino que también se apoderaron de sus tierras, convertidas en asentamientos libres. Frente a los constantes reclamos de los indígenas por sus derechos de tierras, concedidas por reales cédulas y actas de posesión de la época colonial, Juan López de Vera, uno de los arrendatarios de la hacienda Yanamarca, arrebató y quemó los documentos y luego azotó hasta la muerte al curaca Melchor Julián Canchaya, de 70 años de edad, natural de Pallac. A los ojos del historiador Ortega, Melchor Julián aparece como el precursor, el héroe y el mártir de la lucha por la defensa de la tierra de los acollinos. Refiriéndose a él, dice: "... para estos ayllus y para estos pueblos es símbolo, raíz y simiente al mismo

tiempo, porque con su vida y su sangre nutrió los cimientos y soleras de aquellos pequeños reducidos en ayillos..." (Ortega, Op. cit.: 32). Pero estas acciones criminales de los hacendados no apagó la lucha por la tierra, la avivó y le otorgó nuevos bríos. Por eso, los litigios de las comunidades de Acolla y de Concho por la usurpación de tierras por parte de los hacendados constituyen un capítulo aparte. Continuaron con sus reclamos en distintos niveles de la administración colonial y republicana, aunque en ningún caso esta lucha fue favorable a las comunidades.

Con el tiempo, la hacienda de Yanamarca ha pasado por varios dueños. Fray Francisco Montenegro, lo compró de Ticse Runa, su primer dueño, a nombre del Colegio Santo Tomás de Aquino de Lima, aproximadamente en 1650. En el siglo XVIII se convirtió en obraje de tejidos. Al iniciarse la República, el libertador Simón Bolívar lo destina, en 1824, al sostenimiento del Colegio de Artes y Ciencias de Ocopa creado por él; luego en 1852, al desaparecer el Colegio anteriormente citado, es entregado al Colegio de Segunda Enseñanza de Huancayo; y al crearse el Colegio San José de Jauja en 1867, las rentas de la hacienda pasan a favor de este nuevo centro de estudios de la zona, hasta su reivindicación por las comunidades campesinas. Este proceso de recuperación de tierras por las comunidades colindantes a la hacienda se produce en los años sesenta y setenta del siglo XX. "La primera Ley de Reforma Agraria —dice Ortega refiriéndose a la fase de reivindicación— dada por el primer gobierno de don Fernando Belaúnde Terry 1963 - 1968, liquidó este feudo secular después de 130 años de vigencia republicana..." Bien sabemos que mediante la Ley N.º 15037 promulgada por Belaúnde no se produjo la reivindicación de tierra esperada por las comunidades, por el contrario sirvió para que los hacendados escamotearan la reforma transfiriendo las haciendas entre sus familiares y testaferros. Por esta razón, las comunidades afectadas del valle de Yanamarca lograron recuperar sus tierras recién en los años setenta, con la profundización de la reforma agraria impuesta por el gobierno militar de Velasco Alvarado.

La explotación indígena. Por los años sesenta, la hacienda era administrada por un arrendatario llamado Pedro Aizcorbe. Su extensión aproximada era de 3810 ha ó 20 km², es decir, la tercera parte de la extensión del valle, que es —aproximadamente— de 60 km². Desde sus orígenes, la hacienda se convirtió en un enclave, en franca oposición a las comunidades de indígenas arraigadas en toda la región. Durante la ocupación del curaca Ticse y del Colegio Santo Tomás de Aquino, la mano de obra para la producción era reclutada de las mismas comunidades del valle, como parte de los tributos coloniales que los indígenas pagaban a los españoles y a sus aliados los curacas, que continuaban manteniendo privilegios dentro del sistema colonial. Cuando la hacienda se convirtió en obraje, la producción de estas tierras no sólo era de tipo agrícola y ganadero, sino también de tejidos y confección de ropa de bayeta para cubrir las necesidades del vestuario de las diversas capas sociales de

la región. En esta etapa, la mano de obra provenía también de las comunidades aledañas a Yanamarca. Los indígenas del valle prestaban varios servicios: mita en la hacienda o el obraje, mita en las minas de Pasco y de Huancavelica, tributos a la corona, diezmo a los curas doctrineros.

En la etapa republicana no fue menos la explotación que sufrieron los indígenas del valle de Yanamarca. Como bien sabemos, varias veces los gobiernos del Perú independiente abolieron el tributo indígena, pero igual número de veces se restituyó con distintas denominaciones: tributo, contribución de indígenas, contribución personal, recurso de guerra, impuesto a la coca, impuesto a la sal, etc. Este mismo proceso de supresión se realizó con respecto a los servicios personales conocidos como "faenas, séptimas, mitas, pongajes y otros servicios", que el libertador Simón Bolívar decretó suprimidos en 1825, pero que en la práctica no se ha cumplido con los indígenas. Éstas continuaron efectuándose con los nuevos dueños de la tierra. A las distintas formas de explotación, se agregó el despojo de las tierras del común de indios, que en el valle de Yanamarca tuvo una expresión particular.

Desde la entrega de la hacienda de Yanamarca, primero al Colegio de Artes y Ciencias de Ocopa y luego a los Colegios de Huancayo y de Jauja, los nuevos propietarios no explotaron la tierra directamente, lo hicieron a través de arrendatarios, a fin de que los fondos del arriendo sirvan para la mantención de dichos centros de enseñanza. Esto quiere decir que durante la República los verdaderos beneficiarios de la hacienda no eran los dueños nominales, sino los arrendatarios, que controlaron esta propiedad por sucesión de varias generaciones de una sola familia. Los arrendatarios se constituyeron en el centro de poder en el valle. Fueron ellos quienes establecieron la servidumbre campesina para explotar la mano de obra mediante relaciones semif feudales muy bien calculadas. De acuerdo a estas relaciones, los indígenas trabajadores, denominados "faeneros", trabajaban la tierra del administrador de la hacienda, entre dos y cuatro días a la semana, según la cantidad de tierra que le entregaban (2 a 5 ha) para su usufructo familiar y luego se repartían las cosechas a medias con el hacendado. Además de tener acceso a la tierra de la hacienda, para uso agrícola y para el pastoreo en las praderas altas, el "faenero" podía trabajar en favor de la hacienda en calidad de peón, ganando un jornal casi ficticio. Mediante este sistema de relaciones, la hacienda controlaba entre 120 y 150 trabajadores para producir bienes en sus predios y además obtener provecho con la tierra entregada a los "faeneros" enfeudados.

Las comunidades recuperan sus tierras. La crisis del sistema de hacienda en el Perú llegó a su fin con la reforma agraria de los años sesenta y setenta. Desde mediados de siglo, a lo largo de los Andes se elevaron vientos de rebeldía campesina en pos de la recuperación de sus tierras usurpadas por los terratenientes durante la Colonia y la República. Como consecuencia de este clima político y

social, en 1963, el gobierno militar de Pérez Godoy expidió el Decreto Ley N.º 14444, exclusivamente para enfrentar a los movimientos campesinos de la Convención y Lares, y un año después, en 1964, durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde, el Congreso sancionó la Ley N.º 15037, primera disposición legal que decreta la reforma agraria a nivel nacional. Los campesinos del Valle de Yanamarca no reaccionaron violentamente por la recuperación de sus tierras, como sí lo hicieron los campesinos comuneros de los departamentos del sur del Perú, pero iniciaron una tenaz lucha judicial contra los hacendados de Yanamarca para lograr la soberanía de sus tierras comunales. Los personeros de las comunidades de Marco, Acolla y Concho, como también los comuneros en general, opinaban en ese entonces que la hacienda debía devolver las tierras usurpadas y en compensación entregarles más tierras. La restitución de las tierras comunales por el arrendatario no se produjo para ninguna de las comunidades colindantes con la ley belaundista. Esta reivindicación de las propiedades comunales tuvo que esperar varios años, cuando otro gobierno militar reformista sancionó el Decreto Ley N.º 17716 y profundizó la reestructura de la tenencia de la tierra.

Proletarización campesina. Los campesinos del microvalle de Yanamarca como los de todo el valle del Mantaro han estado ligados a la minería regional desde la época colonial. Los españoles alcanzaron una colosal explotación minera gracias a la mano de obra indígena, ejercida mediante acciones coercitivas propias del sistema. Para los indígenas del valle del Mantaro, la mita minera hacia las minas de azogue de Huancavelica y las minas de plata de Cerro de Pasco eran los destinos obligados de sus vidas. Durante la República, la mano de obra a los centros mineros siguió fluyendo de las comunidades de indígenas, con la utilización de nuevos métodos. Sobre este asunto, Carlos Contreras (1988) considera que, entre 1849 y 1876, los emigrantes de la provincia de Jauja en el asiento minero de Cerro de Pasco era de 1,247 (11,8%). Una parte de estos trabajadores mineros eran naturales de las comunidades del valle de Yanamarca. De acuerdo a las épocas de bonanza y de depresión de la minería, las tasas de emigración a los centros mineros aumentaba y disminuía. De esta cantidad de gente que llegaba a Cerro de Pasco, principal centro de atracción minera del siglo XIX, un porcentaje menor de migrantes se quedó como trabajadores permanentes, mas la gran mayoría prefería el trabajo temporal; situación que le permitía compartir la actividad agrícola-ganadera en sus pueblos de origen y la parcial proletarización en los dominios de la Cerro de Pasco Cooper Corporation, que adquirió los derechos mineros de Cerro en 1902. La constitución y el proceso de expansión territorial y financiera de esta empresa norteamericana han sido estudiados por Alberto Flores Galindo (1974), Heraclio Bonilla (1974), Víctor Caballero (1980), Wilfredo Kapsoli y Wilson Reátegui (1987), Kruijt y Vellinga (1987), Bernardino Ramírez (2002), entre otros. Todos ellos coinciden en señalar que la proletarización campesina de esta región iba hacia tres direcciones productivas: la minería, la metalurgia y el pastoreo empresarial.

Los trabajadores temporarios en las minas provenientes de las comunidades campesinas estaban sujetos a los ciclos agrícolas, al igual que con la mano de obra de las haciendas de los valles de la costa. Por esta razón, los campesinos jaujinos trabajaban en mayor número en las minas durante los meses de febrero y marzo; mayo, junio y julio; y noviembre, confirmados con los datos del estudio de Contreras. Los meses restantes son meses de barbecho, siembra y cosecha de sementeras, a las que los campesinos en proceso de proletarización regresaban puntualmente. Esta manera de alternar el trabajo minero y el trabajo agrícola le permitía al campesino jaujino y andino en general entrar al mundo del proletariado minero, sin abandonar su condición de campesino.

Solidaridad de los migrantes con sus pueblos de origen. El contingente que se quedó como trabajador permanente de los centros mineros de Cerro, Morococha, Casapalca y otros, como también en el centro metalúrgico de La Oroya, se organizó en asociaciones de residentes según sus pueblos de origen. Han sido estas asociaciones, las que tuvieron siempre puesta la mirada a la tierra natal. Moisés Ortega menciona en su libro el papel que le cupo a las asociaciones de varios centros mineros, en obras y donaciones para el pueblo de Acolla. Entre estos gestos solidarios con la tierra figuran por ejemplo: la donación de un reloj público en 1921 por el "Comité Pro-Acolla" de Morococha, apoyo para la pavimentación e iluminación de la plaza de Acolla en 1935, por el mismo Comité de Morococha; diversos actos culturales y deportivos organizados por el "Comité Pro Cincuentenario de Acolla en Lima", en 1937; donación de dos campanas para la iglesia matriz de Acolla por el "Comité Pro-Campana" de los residentes en Casapalca; donación de un estandarte al Colegio de Mujeres N.º 521 de Acolla, hecho por los residentes en la mina Jorge Chávez; donación de muebles para la Dirección del Colegio de Varones de Acolla, por el "Comité Marh Tunel"; donación de un reloj de pared al Colegio de Mujeres de Acolla, por el Comité de Trabajadores de La Oroya. Además de las donaciones, estas asociaciones de residentes en los centros mineros y en Lima han contribuido en la construcción del Centro Escolar de Varones, en la refacción de la iglesia matriz, en la construcción del estadio y otras obras. Muchos acollinos de nuevas generaciones, y ex campesinos de los pueblos del valle de Yanamarca residen actualmente en los diferentes centros mineros como trabajadores permanentes y continúan ligados a sus pueblos de origen o a la tierra de sus padres. Son ellos los que siguen contribuyendo con obras de distinta naturaleza y retornan durante las fiestas a participar como funcionarios o cooperando económicamente en las responsabilidades de sus parentelas.

Las tradiciones vivas del valle de Yanamarca

Jauja es conocida en la actualidad por ser una provincia eminentemente conservadora. En los pueblos de Jauja se mantienen mejor que en otras zonas del gran valle las fiestas costumbristas y las tradiciones populares, muchas de

ellas de antigua raigambre. La vigencia de las tradiciones se manifiesta en todos los pueblos de ambos lados del Mantaro, pero es en los de Jauja donde el calendario anual de festividades es muy nutrido y las celebraciones son más participativas. Por esta particularidad, quienes han estudiado las costumbres de los pueblos de Jauja la consideran como la provincia más conservadora en mantener viejas tradiciones en sus genuinas esencias. Lo confirman así las tunantadas de Huaripampa del 6 de enero, de Ataura el 15 de enero y de Yauyos el 20 de enero; la fiesta de las cruces de los barrios del Taita Paca en mayo; el cortamonte del barrio jaujino de Huarancayo, el carnaval marqueño y el de Huamalfí; la huayligía de la Navidad del Niño en los pueblos de Huaripampa, Llocllapampa, Parco, Acolla y otros, para citar sólo algunas. Por esta razón, el pueblo ha creado un dicho popular que reza: "Mientras Jauja baila, Huancayo avanza".

Lo antiguo y lo nuevo en las tradiciones

El recuerdo de lo antiguo. Viajeros y estudiosos de distintas épocas han descrito las costumbres jaujinas desde el siglo XIX. Por las páginas del libro de Edgardo Rivera (1972) desfilan importantes personalidades nacionales y extranjeras que han visitado el valle desde inicios de la República. Entre otros, ellos transitaron por estas tierras y escribieron sobre la sociedad, las riquezas existentes, costumbres, paisajes: J. J. Tschudi (Suiza), Thomas Hutchinson (Inglaterra), Charles Wiener (Francia), Antonio Raimondi (Italia), Herndon y Gibbon (EE. UU.) y Manuel Pardo y José de la Riva Agüero. Una pincelada de lo que observaron dos europeos es lo que sigue: Rivera comenta y reproduce algunos dibujos de Léonce Angrand, Vicecónsul acreditado en Lima, como el de la plaza de Jauja, el tradicional paseo de las autoridades en Angascasa y de las ruinas de Tunanmarca del valle de Yanamarca, que fueron hechos durante su visita en 1838. En estos apuntes pictóricos podemos ver hoy, en retrospectiva, el rostro de la ciudad de Jauja y los paisajes sociales y naturales de esta parte del país. Probablemente los aportes del peruano suizo J. J. von Tschudi, quien recorrió el valle del Mantaro en 1839 y 1840, son de mayor importancia para nuestro tema. Tschudi, acucioso observador, cuando visitó Jauja describió la realidad social y cultural de los jaujinos: la misa de gallo, la corrida de toros, batalla campal entre indios, las danzas de los negritos, de la huayligía y de los corcobados, entre otros eventos. Sobre el enfrentamiento colectivo de los indios comenta sorprendido "Cuando asistí en 1839 a la fiesta de Santa Helena de Jauja, se suscitó entre los indios una riña que tomó pronto un carácter en extremo serio; se dividieron en dos bandos, con algunos miles de hombres cada uno, se colocaron en orden de batalla y comenzaron la lucha con temibles hondas. Las mujeres traían piedras, los animaban con gritos y chicha para que combatiesen y arrastraban a los caídos, sacándolos... El bando más débil fue desalojado de la Plaza, retirándose al cementerio

donde continuó el combate con renovado furor" (Citado por Rivera). Lo que no explica Tschudi es si esta feroz lucha de indios en la plaza de Jauja fue una confrontación de dos comunidades por problemas realmente conflictivos o era un antiguo ritual festivo que se representaba con cierto realismo, como en el chiaraje que se escenifica hasta hoy en Canas (Cusco). Pero es interesante mencionar que, durante las presentaciones artísticas del Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina que tuvo lugar en Huancayo en 1981, la delegación jaujina presentó una danza de dos grupos de fieros combatientes armados de palos y hondas. Si esta danza es la representación artística sintetizada de lucha intercomunal de antiguas costumbres, es probable que lo que vio el viajero suizo era la versión tradicional que ha dejado de practicarse en la actualidad.

Sus observaciones sobre las tradiciones dancísticas son más puntuales. En efecto, Tschudi tuvo ocasión de observar varias danzas en los pueblos de Jauja, donde permaneció por varios meses para disfrutar de su benigno clima. Sobre la danza de los negritos comenta lo siguiente: "En el mismo día de Navidad aparecen los así llamados negritos. Son indios vestidos con camisas rojas, bordados ricamente con hilos de oro y plata, y con pantalones blancos, un sombrero con una ondeante negra pluma, y con una horrorosa máscara negra..." Esta información desvirtúa la opinión de algunos estudiosos, como Rosa Alarco (1975), quien a pesar de reconocer la participación de los negros en los ritos navideños desde la colonia, sitúa los orígenes de la danza de los negritos de Huánuco a los años posteriores a 1854, año en que Ramón Castilla abolió la esclavitud de los negros. Tschudi observó además la danza de los Corcobados en estas tierras. Sobre esta danza dice: "En el día de Año Nuevo se realiza otra forma de exhibición. Desde muy temprano se anuncian los Corcobados. Cubiertos con grandes vestidos de lana, con un viejo sombrero de vicuña en la cabeza, una cola de caballo en la nuca, puesta una cómica máscara con una larga barba, y calzando enormes botas, acompañados por una música en extremo ridícula, montan sobre largos palos" (Citado también por Rivera). A través de descripciones del viajero suizo obtenemos información sobre danzas y representaciones artísticas de hace siglo y medio, que continúan practicándose dentro de los nuevos contextos socioculturales.

Manifestaciones del presente. Las danzas de los negritos y de la *huayligía* se practican en casi todos los pueblos del valle durante la fiesta de la Navidad del Niño. Los negritos lo bailan en diversidad de formas, no sólo en los pueblos del valle Hatun Mayu sino en diferentes partes del país. Difieren por su denominación, por sus vestimentas, por el tipo de música que los acompañan, por la festividad en la que se representan. Juan José García (1997), en un condensado artículo explica la riqueza y multiplicidad de las formas de expresión campesina en el baile de los negritos, limitado al espacio del valle del Mantaro. Eso mismo ocurre con la *huayligía*, que es danza y poesía dedicada al Niño Jesús, que posee plena expresión durante la fiesta de Navidad, el Año Nuevo y la Bajada de Reyes. Castro dice al respecto: "La *huayligía* tiene

vigencia mayormente en la antigua saya de Xauxa. La reeditan con mucho fervor en los pueblos de: Paca, Chunán, Parco, Acolla, Marco, Tunanmarca, Pachascucho, Atura, Muquiayuyo, Huaripampa y otros, cobrando suntuosidad en Paca y Chunán, por el lujo de la vestimenta y la cantidad de parejas" (Castro, Op. cit.: 298). Tschudi da cuenta de cómo se presentaban estas danzas en 1839. Los estudios etnográficos recientes contribuyen a un mejor conocimiento de estas representaciones tradicionales, describiéndolas en sus manifestaciones vivas de la actualidad, analizando sus contextos sociales y subrayando los cambios y las innovaciones añadidas en distintas etapas de su trayectoria.

Las tradiciones más importantes del valle de Yanamarca, de las que nos ocupamos en este trabajo, se sintetizan en las Tropas de Cáceres o *maqtada*, los carnavales y las *pachahuaras*. Son las fiestas más concurridas y populares, donde la participación incluye no sólo a los lugareños, congrega a la gente de todas partes: de la ciudad de Jauja, de Huancayo y de otras poblaciones del valle del Mantaro. Tienden a masificarse por sus vistosas estampas, por sus vestimentas típicas y por sus arraigadas costumbres, cuyo sello regional no se repite con la misma prestancia en ninguna otra región del centro.

Los carnavales en Marco

Marco es una comunidad campesina importante en el valle de Yanamarca. Situada en el lado derecho del microvalle, ostenta la fama de sus memorables carnavales, cuyo símbolo en efígie ha sido levantado en medio de la plaza para perennizar una de sus fiestas costumbristas mejor festejadas. Aún cuando los carnavales son acontecimientos populares que se celebran en casi todos los pueblos del país, el de Marco tiene especial particularidad que reconocen propios y extraños. En la región son famosos los carnavales de la misma ciudad de Jauja, del distrito de Parco y también de Pachascucho, que tienen acogida por los rituales del cortamonte y la danza de las parejas elegantemente vestidas al estilo regional. El de Marco ha alcanzado enorme popularidad por su concurso de barrios. Por algo el insigne estudioso Josafat Roel Pineda consideraba que los carnavales de Marco poseen la peculiaridad de ser una fiesta vistosa y de enorme creatividad campesina, que difiere de cualquier otro en el valle del Mantaro. Él tuvo ocasión de presenciar los carnavales marqueños en los años setenta y organizó la estampa de estos carnavales con el elenco del Centro de Estudios y Difusión del Folklore de San Marcos, del que fue su director, que sus discípulos siguen representándolo hasta hoy. En efecto, el carnaval marqueño se desarrolla con espectacularidad, con la entusiasta participación de los doce barrios, el colorido de los vestuarios, la majestuosidad de sus representaciones y su espíritu eminentemente competitivo.

Los prolegómenos de la fiesta. En Marco, como en todos los pueblos del valle del Mantaro, la fiesta de carnavales se conmemoran según el calendario gregoriano,

es decir, desde el día sábado hasta el jueves, un día antes del primer viernes de cuaresma. Este calendario se cumple a lo largo y ancho de los pueblos del Jatun Mayu. En todos estos pueblos, las actividades festivas, día por día, están preestablecidas por la costumbre, de tal suerte que los padrinos, las autoridades municipales, los barrios y las instituciones cumplen con el rito de traer el monte, plantarlo, cortarlo y designar nuevos padrinos para el siguiente año. La parte espectacular de los carnavales de Marco se lleva a cabo el miércoles de ceniza, con el ya famoso Concurso de los doce barrios. Para su presentación, el Municipio distrital y los delegados de barrios elaboran un programa especial para el Concurso y la publicitan en todo el valle, con varios días de anticipación, en una de las calles principales de la capital de provincia, invitando al público en general.

Desde el mediodía del miércoles, el pueblo de Marco se llena de gente que llega de todas partes, y horas más tarde abarrotan el estadio deportivo. Frente a las graderías donde se ubica el público queda delimitado un gran espacio para la presentación, donde se instalan los altoparlantes y será el lugar donde los concursantes presenten sus estampas para la competencia interbarrial. Desde la puerta del estadio hasta el campo delimitado para el concurso, las vivanderas y vendedores de todo tipo de productos se instalan hacia ambos lados de una avenida momentáneamente construida por los feriantes. En triciclos, toldos o simplemente al aire libre, uno puede encontrar los más variados platos de comida típica, bebidas, golosinas para los niños y naturalmente, talcos y serpentinas. En los distintos espacios libres del estadio se instalan los danzantes, sus delegados y el público de cada barrio concursante. Allí se preparan para la competencia, arreglan sus trajes multicolores, se distribuyen los utensilios, ensayan la música y ultimán los preparativos para salir a su turno. A las tres de la tarde, ya no queda sitio en las graderías.

Para presenciar el espectáculo se abona el costo de entrada, que cobra el barrio organizador de turno. Luego es cuestión de hallar un asiento donde ubicarse para presenciar el espectáculo con comodidad. Teniendo en cuenta que es época de lluvias, los asistentes acuden al estadio protegidos con vistosos paraguas, que se pueden adquirir al costo de diez soles en la puerta del campo deportivo, o con plásticos de distintos colores. Cuando cae la lluvia se destacan los paraguas y los plásticos azules, verdes, rojos, negros, en una mixtura de colores vivos que alegra las graderías en una tarde gris. El Jurado Calificador, anticipadamente nombrado, se ubica junto a las graderías, en un estrado techado. Junto a la mesa del Jurado se observa una cruz de madera, adornada de tela blanca con encajes, serpentinas y flores de colores. Es la Cruz que ha traído el barrio de Santa Cruz para darle el toque religioso al espectáculo. Desde el cuadrilátero cercado, el maestro de ceremonias anuncia las reglas del concurso e informa el orden de aparición de los barrios concursantes.

La competencia entre los doce barrios. En los carnavales del 2003 se presentaron los doce barrios organizados de Marco: Barrio San Pedro de Chaupi, Barrio

San Hilario, Barrio Rondalla Folklórica Corazón de Jesús, Barrio Hermandad Señor de Agonía de Limpias, Barrio Cruz de Triunfo de Limayllapacay, Barrio San Román de Orosco, Barrio San Isidro de Casacucha, Barrio San Roque de Chuclush, Barrio Cruz de Espinas de Jajachaca, Barrio Santa Cruz de Cebada Cumu, Barrio San Fabián y Barrio Corazón de Jesús de Muquillanqui. Representan a cada unidad de familias ampliadas de la población, que han institucionalizado sus organizaciones para competir en los carnavales y realizar, además, otras actividades sociales. Cada barrio sale a escena, con ocho parejas mujer-varón, luciendo sus vestimentas de acuerdo a los colores característicos de su asociación, al ritmo del conjunto musical que los acompaña. A estas ocho parejas de danzantes les acompañan los otros miembros que conforman el grupo, entre los que aparecen: el patrón y la patrona, los músicos, los personajes que llevan el estandarte que los identifica y en algunos casos el que lleva el racimo de globos con los colores de su barrio. El público asistente, ubicado en las graderías alrededor del escenario, o ubicados sobre camiones, camionetas y los que se encuentran en las laderas del cerro al lado oeste del estadio, premia a cada grupo de artistas con entusiasmados aplausos.

Las coreografías. La tradición marqueña ha impuesto normas rígidas para la competencia carnavalesca de los doce barrios. Los participantes deben ceñirse necesariamente a estas reglas, que en resumen contienen seis partes: presentación, saludo, intercambio de talcos y serpentinas, exhibición de estampas, lavatorio y despedida. El jurado se encarga de asignarle puntaje a cada una de estas secuencias, teniendo en cuenta el orden y la sincronización, la plasticidad de los movimientos, gracia y prestancia, vestimenta y creatividad de las estampas. Cada barrio posee aproximadamente de quince a veinte minutos para ofrecer todo su repertorio. Inician con la presentación o entrada a la escena de la competencia. Tienen ensayado una introducción propia, cuya pauta la da el conjunto musical que lo acompaña. Unos salen en parejas, cojidos de las manos o de los brazos; otros, en grupos de mujeres y grupo de varones, bailando entusiastamente, dando sonoros huapeos. Cuatro de los doce barrios hizo su entrada cargando el árbol carnavalesco, sobre la que viene montado el patrón; otros dos la hicieron trayendo un pequeño tropel de ovejas. Luego sigue la fase del saludo: consiste en formar en media luna, frente al jurado y realizar reiteradas reverencias a la mesa de honor y al público, con las manos levantadas y los sombreros al aire.

La tercera fase consiste en el intercambio de talcos y serpentinas entre todos los integrantes de cada barrio. Se ejecuta cuando los músicos entonan una melodía de ritmo distinto, bajo el liderazgo del huaclapuco, y las parejas se dirigen danzando al centro del cuadrilátero para luego cuadrarse varones frente a mujeres. Cuando el maestro de ceremonias ordena el intercambio, se inicia una "guerra" de talcos (usan también harina y cal) y serpentinas de todos contra todos. El juego es un acto desenfrenado, donde se cruzan las serpentinas y se pintan mutuamente las caras,

que de pronto se levanta una nube de polvo blanco. Terminado el acto continúa la cuarta fase que consiste en la presentación de estampas. Aquí se exhiben los cuadros artísticos más variados, dependiendo de la creatividad de cada grupo organizado. Lo que hemos observado el 2003 se relaciona con el recuerdo de su pasado histórico, costumbres festivas y pasajes de la vida cotidiana. Algunos barrios presentaron la escena festiva de la etapa de hacienda, donde los personajes principales son el patrón de hacienda y su esposa. En unos casos, el trabajo de campo dirigido por el capataz de hacienda, otras veces compartiendo escenas festivas, patrón y peones, siempre con comelonas y abundante bebida. Estas escenas en donde aparece el patrón, terminan casi siempre en una parodia de mofa y ridiculización a los representantes de la clase dominante, pues aparece completamente embriagado, bañado en chicha y aguardiente, revolcándose en el suelo con su cántaro de chicha sobre los brazos, mientras "el pueblo" baila y se divierte alegremente. También se muestran escenas del trabajo agrícola, del pastoreo, de fiestas costumbristas y la reproducción del cortamonte carnalesco.

La fuerza de la costumbre marqueña ha perfilado algunos cuadros coreográficos que los barrios en competencia repiten a criterio. En primer lugar, el juego de los pies de varones y mujeres, descalzos o con zapatos, que ellos denominan zapateo, es un movimiento obligado en las distintas fases; luego, durante la exhibición de estampas, escenifican cuadros ya conocidos, tales como el *tacanacuy*, el caracol, la media luna; el trébol, el ruedo, la cruz, el túnel, entre otros. En todas estas parodias artísticamente presentadas no falta la comida y la bebida espirituosa (chicha, alcohol), que son profusamente intercambiadas a la usanza de las costumbres pueblerinas. Algunos grupos matizan el juego carnalesco no sólo con el tradicional talco y la serpentina, se arman también con manojos de ortiga (planta urticante de la región), que lo emplean como látigo, aplicándolo a las piernas desnudas, las manos y la cara. Por todo esto, la fase de la presentación de las estampas es la más creativa, bulliciosa y es la que finalmente determina el mayor puntaje para conseguir el premio.

Continúan con la fase del lavatorio, que consiste en el desenfrenado juego con agua. El agudo sonido de la *huajla* indica su inicio. En efecto, varones y mujeres se proveen de lavatorios, cubos y baldes de agua para mojarse unos a otros. El objetivo de los participantes es empapar a los demás, lo más contundentemente posible y es eso lo que hacen. En medio de esta lucha por mojar a los demás, se hace el brindis con chicha y aguardiente, para acabar, finalmente, abrazados en parejas. Las coreografías del carnaval markeño concluyen con la fase de la despedida, consistente en retomar el orden de las parejas, que se retiran del centro de la plaza dibujando círculos, desplazándose hacia la salida despidiéndose de la mesa de honor y del público, haciendo reverencias de saludo, como cuando ingresaron, siempre levantando las manos y los sombreros al aire, al ritmo del inconfundible pasacalle jaujino.

El vestuario de los concursantes. Durante el concurso de carnavales en Marco se aprecia también un verdadero festival de colores. Cada barrio participante luce un juego de vestiduras de vivos y contrastantes colores que animan aún más el ambiente. Bailarines, músicos y representantes de cada grupo organizado salen al cuadrilátero debidamente uniformados. Aún cuando las formas del vestuario conservan preferentemente los modelos antiguos, los tipos de confección, el juego de colores y los bordados pertenecen a estilos modernos. La prenda del varón se compone de sombrero, poncho, pañuelo, camisa blanca, pantalón azul o negro y zapatos. La mujer lleva sombrero, monillo, *lliella* o manta de colores representativos, falda larga de bayeta oscura, zapatos y un taleguito en la cintura. Todos portan estas variedades de prenda, en lo que difieren es en los colores del vestuario de cada barrio. Por ejemplo, el barrio Santa Cruz de Cebada Cumu se distingue por la hegemonía del color amarillo en los ponchos de hilo, con finos listones azules de los varones y las polleras negras y mantas también amarillas, con bordes celestes y bordados multicolores de las mujeres. Se complementa con la falda interior, igualmente amarilla, que las mujeres lucen en algunos momentos de su presentación. Los sombreros de los varones y las mujeres son de paja de horma blanca con cintas negras –para las mujeres– y cintas celestes –para los varones–. La falda exterior de las mujeres y el pantalón de los varones es de color negro, de bayeta o semejante a este tejido andino confeccionado en tela. Las camisas de varones y las monillas de mujer son de tela blanca. Los varones llevan un pañuelo de color celeste en el cuello y las mujeres llevan colgado en la cintura un talego tejido, donde llevan las provisiones del talco. Todos están adornados de serpentinas, pero las caras serán pintadas en el mismo espectáculo. En el barrio de San Roque de Chuclush predomina el color habano de los ponchos y el granate en las mantas. Los sombreros son también de horma blanca para ellos, con las alas levantadas para las mujeres y caídas para los varones, cuyas cintas contrastan entre el habano –para varones– y el negro –para las mujeres–. Camisas y monillas son de tela blanca y las faldas y pantalones también aquí son negros. Mujeres y varones desfilan descalzos: los varones se ciñen de pañuelos blancos al cuello y las mujeres llevan el talego o *huallqui* en la cintura.

El contraste de colores se observa igualmente en el barrio San Román de Orosco. En ellos destacan los colores blanco con listones rosados de los ponchos y el celeste de las monillas. Los sombreros de las bailarinas son como en casi todos los grupos de color blanco con cintas negras, que caracteriza a la mujer jaujina. En cambio los varones lucen sombreros crema-habano de paño y pañuelos rojos. Faldas y pantalones son además negros y ambos llevan zapatos. Las mujeres lucen sus *huallquis* blancos en forma de corazones con bordes rojos. Este barrio está acompañado del patrón y de la patrona. Él viste terno gris oscuro, sombrero de paño, pañuelo de colores y aparece adornado de serpentinas. Va armado de un manojo de ortiga, para la hora del jolgorio de la fase del intercambio. La patrona

viste monilla blanca, manta granate muy bien bordada, sombrero de paja con cintas negras, falda negra y zapatos también negros. Otro barrio que demuestra contraste de colores es la Hermandad Señor de la Agonía de Limpias. Ellos ingresan con el arbolito carnavalero sobre los hombros, bailando al ritmo de la música completamente descalzos. Los varones usan sombreros blancos de paja con las alas caídas, ponchos habanos, camisa blanca y pantalones negros; las mujeres, el clásico sombrero jujino, blusa blanca y faldas de tela negra. Lucen una manta típica de fondo blanco, con rayas transversales de colores y bordes celestes, de genuina confección artesanal de San Pedro de Cajas. Lo destacable del grupo es el color habano de los ponchos y el fondo blanco de las mantas femeninas. Además, danzan con los pies descalzos y hacen gala de su garbo en la ostentación de los cuadros correspondientes a su barrio.

El festival de colores y formas sigue su curso durante todo el concurso, con los ponchos celestes de listones rojiblancos y las mantas rosadas vistosamente bordadas del barrio de San Hilario; las camisas blancas acompañadas de pañuelos amarillos de los varones y las mantas color naranja de las mujeres exquisitamente bordadas del barrio de San Pedro de Chaupi; los ponchos blancos de listones celestes y las mantas azules con bordadura de colores rojos, amarillos y blancos del barrio de San Isidro de Casacucha o los inconfundibles ponchos y mantas de color lila, acompañados de racimos de globos también lila del barrio Corazón de Jesús de muquillanqui. Hay en todos ellos un esfuerzo por imponer un color preferencial que los distingue como grupo, cuya pauta la dan los estandartes que algunos barrios incluyen en sus presentaciones.

La música y los músicos. Durante las distintas fases del concurso carnavalesco de los doce barrios de Marco se escuchan distintas variantes de música claramente contrastadas: el pasacalle, interpretado tanto en la introducción de cada grupo como en la despedida, una música particularmente estilizada para el contrapunto de talcos y serpentinas y otra para la presentación de las estampas. Igualmente, la fase del lavatorio se ejecuta con una tonada especial, cuya pauta lo da el inconfundible huaclapuco. En general, todos los músicos de los barrios participantes interpretan las mismas melodías correspondientes a cada una de las fases, sin embargo, se perciben algunos matices característicos entre uno a otro barrio. En algunos casos, los músicos interpretan melodías de autores conocidos de la región, debidamente caracterizados para estos rituales. Por ejemplo, algunos pasacalles que tocan allí son creaciones popularizadas de Juan Bolívar, Zenobio Daga, de "Picaflor de los Andes", de Gregorio Hidalgo Fabián, de Haydée Raimundo, convenientemente interpretados. El pasacalle de entrada es lento y ceremonioso, como conviene a un acto de saludo; en cambio, el pasacalle de despedida es ligero y alegre, que permite a los bailarines retirarse jubilosos, saludando entusiastamente al público. Las melodías que acompañan a las estampas centrales (el contrapunto, los cuadros costumbristas y el juego con agua) son

también alegres y vivaces, pero cada una es diferente a la otra. Esta fase termina con el pasacalle de despedida: ritmo de recorrido triunfal.

Actúan en el acompañamiento musical del concurso de los doce barrios, agrupaciones musicales exclusivamente adaptadas para esta ceremonia competitiva, como no se ve en otros eventos similares del país. Se denominan orquestas de carnavales y salen al escenario impecablemente uniformados, vistiendo los trajes y colores representativos de cada barrio. Sus componentes varían entre cinco y siete músicos, con cuatro tipos de instrumentos: dos variedades de aerófonos (clarinetes y huajla⁸ o huajlapuco), cordófonos (violines) y un membranófono (tinya o tamborcillo). La orquesta del barrio Santa Cruz de Cebada Cumu, por ejemplo, estuvo compuesta de seis instrumentistas: tres clarinetistas, un violinista, un tinyero y un instrumentista de huajla. La del barrio San Roque de Chuclush estuvo integrada por siete instrumentistas: tres clarinetistas, dos violinistas, un tinyero y un tocador de huajla. Las orquestas más pequeñas se integran de cinco instrumentos e incluyen sólo dos clarinetes y un violín; mientras que las más grandes incluyen tres clarinetes y dos violines. Los infaltables en todas las orquestas, que acompañan a los concursantes son la tinya y la huajla. Los marqueños consideran que son los instrumentos básicos y genuinos: con ellos se iniciaron los carnavales, los demás se han adicionado con el tiempo. Sin embargo, durante el concurso carnavalesco de los barrios de Marco, el predominio musical lo imponen los clarinetes, secundados por los violines, ambos instrumentos de origen europeo. El tamborcillo se encarga de llevar el compás de la música y la huajla interviene sólo en determinados momentos, donde las acciones toman más brío y aumenta el entusiasmo de los concursantes. Definitivamente, esta organización musical compuesta de clarinetes, violines, tambor y huajla es exclusiva del valle de Yanamarca y aparece sólo durante los carnavales. Lo más cercano a estas orquestas son los que actúan durante la fiesta del Santiago o marcación de ganado, durante la cosecha de cereales de algunas poblaciones y en los conservadores de la "autenticidad" de la fiesta de la tunantada en la Comunidad de Huaripampa (Romero, 2004: 130-137).

Evidentemente, las orquestas de carnavales de Marco son hoy organizaciones musicales evolucionadas en el tiempo. El predominio de los instrumentos de origen europeo corresponde a la segunda mitad del siglo XX, como ha ocurrido con las orquestas típicas del valle del Mantaro. La implementación de la orquesta, tal como se la conoce hoy, debió transformarse lentamente en base a los instrumentos tradicionales. Los marqueños afirman que la orquesta tradicional estuvo compuesta de sólo dos instrumentos: tinya y flauta. La flauta prehispánica⁹ fue reemplazada por la huajla. Incluso continúan hoy, la tinya y la huajla, siendo los instrumentos base de estas orquestas. Probablemente, este tipo de organización musical ha evolucionado paralelo a la orquesta típica del valle del Mantaro, como ha ocurrido en otras regiones como Ancash, estudiado por Robles

(2000a). Los estudios realizados sobre las orquestas de la región, por Rubén Valenzuela (1984), parecen coincidir con lo que ha ocurrido en el valle de Yanamarca. Valenzuela atribuye a la presencia de funcionarios norteamericanos en las minas de Cerro y la fundición de La Oroya, la introducción de saxo y del clarinete en las orquestas tradicionales del valle, que originalmente estaban compuestas sólo de arpa y violín. El saxo¹⁰ fue adoptado en los años treinta y lentamente se propagó en todo el valle hasta transformar a las orquestas típicas de cuerdas del Mantaro en organizaciones musicales predominantemente aerófonas. El clarinete debió ingresar un poco antes, puesto que estos instrumentos ya eran conocidos, conformaban las bandas militares desde principios del siglo XX y conjugaban mejor con la sonoridad de los violines. Ha sido el clarinete y no el saxo, instrumento de timbre agudo de extraordinaria personalidad como cantante, el que se asentó en las orquestas carnavales del valle de Yanamarca. Este instrumento lidera las melodías durante las distintas fases del concurso, desplazando al violín a un segundo plano. Algunas orquestas típicas de Marco, como la Orquesta Hermanos Fabián dirigida por Rolindo Fabián Camarena, poseen muchos más componentes que los que hemos apreciado en el concurso del 2003. Ellos tienen cinco clarinetes, un violín, una tinya y una huajla o corna. Mientras que en las orquestas de carnavales de este microvalle se han impuesto los clarinetes, en las conocidas orquestas típicas del gran valle, la voz cantante la llevan los saxos de diversas categorías sonoras.

Origen del carnaval marqueño. Realizar el seguimiento de los orígenes de las tradiciones de los pueblos es una tarea difícil y casi siempre imprecisa. En la mayoría de los casos, las raíces originarias de las representaciones costumbristas se pierden en el tiempo y en el anonimato de sus gestores. El carnaval marqueño es una de ellas, perdida en la memoria colectiva, aunque algunos intelectuales tienen argumentos para fijar fechas de sus inicios. Personas mayores, con quienes hemos conversado, no tienen idea del tiempo en que se originó la costumbre carnavalesca: "Siempre ha habido carnavales en Marco", dicen, sin hacerse problemas. Tienen razón, porque los carnavales llegaron de Europa, vía los colonizadores, que lo implementaron en sus dominios en sustitución a los ritos dedicados a la *pacha mama*, en la temporada del aporque de las sementeras de febrero y marzo. Apolinario Mayta (2002) coincide con esta posición. Para este autor, los carnavales de Marco siguen siendo una forma de culto a la *pacha mama* y a la vez conmemoran a *tayta cruz*. El símbolo de la cruz se impone con fuerza durante los siglos XVII y XVIII como consecuencia de la política de extirpación de idolatrías y la profundización de la catequización cristiana¹¹. Desde entonces, los españoles reemplazan diversos cultos prehispánicos por cultos cristianos. Los carnavales de Marco mantienen hasta nuestros días esta impronta de sustitución de representaciones.

Para Mayta, el carnaval marqueño tiene fecha de nacimiento. Arguye que en el libro de actas del barrio Santa Cruz Cebada Cumu, correspondiente al año 1830,

está la partida de nacimiento del carnaval marqueño, que establece el estilo propio, siempre en homenaje a la *pacha mama*, pero marcando diferencias con los carnavales de Jauja, cuya tradición se remonta al siglo XVIII. Si aceptamos esta tesis, la cuna del carnaval marqueño sería el barrio Santa Cruz de Cebada Cumu y su fecha de origen la primera década de la fundación de la República. Hay más fechas en el escrito de Apolinario Mayta. Según sus pesquisas, en 1870 se funda el barrio Cruz del Triunfo Limayllapacaj, considerado como el primero del carnaval marqueño. A partir de este dato, se entiende que la tradición carnavalesca de Marco, sustentado por los barrios organizados, se inicia con Cruz de Triunfo Lamayllapacaj, que vendría a ser una segunda etapa de la confirmación orgánica de la fiesta nacida en el barrio Santa Cruz Cebada Cumu. El mismo autor se encarga de darnos las fechas de fundación de los demás barrios en los términos siguientes: "En 1871 nacería San Pedro de Chaupi, San Ilario (1875), San Roque Chuclush (1876), Cruz de Espinas Jajachaca (1878), San Román (1884), San Isidro de Casacucho (1890)... Rondalla Corazón de Jesús (1966), Hermandad del Señor de la Agonía de Limpías (1969), Santa Cruz de Cebada Cumu (1975)" (Mayta, 2002: 10). Siete de los barrios carnavaleros tienen partida de nacimiento en el siglo XIX y otros tres en el siglo XX. No menciona a los barrios de San Fabián y Corazón de Jesús de Muquillanqui, que se han sumado en los últimos años y forman parte de los actuales doce barrios que compiten el miércoles de ceniza. Del mismo modo, el barrio Santa Cruz de Cebada Cumu, gestora de la bifurcación de estilo de los carnavales jaujinos, nace como barrio carnavalero recién en los años de la Reforma Agraria. Por la contribución de este autor obtenemos la versión documentada del controversial tema de los orígenes del popular carnaval marqueño.

Desfile de la Maqtada en Tunanmarca

Hasta los años setenta, la *maqtada* (*maqta* = jóvenes, muchachos) se escenificaba sólo en la comunidad de Acolla, por ser allí donde se originó esta danza cívica. Por esos años, la festividad se fragmentó, primero en dos y finalmente en tres, como se presenta actualmente en Acolla, en Marco y en los pueblos pastores de altura, con características similares. Si bien la sede principal de la representación de la *maqtada* es en los pueblos que se indican, en la práctica se realizan en todas las localidades del microvalle, por el sistema de rotación. En el año 2003, el grupo de Marco lo escenificó en Tunanmarca y el grupo de Acolla lo hizo en Tingo. Cada sector base integra a distintas comunidades y grupos de campesinos, bajo el nombre de la "Tropas de Cáceres de...". La representación se realiza en un estadio cerrado, con la finalidad de cobrar entrada al público asistente. El dinero recaudado pasa a ser patrimonio de cada localidad organizadora, de tal suerte que por el sistema de rotación todas las comunidades y grupos se benefician cultural y económicamente con la festividad, a la que consideran el aspecto más importante de la identidad de estos pueblos.

El desfile cívico en Tunanmarca. Como en todo el valle de Yanamarca, el desfile de los maqtas de Tunanmarca se realiza el jueves de Semana Santa. Los lugareños denominan a este evento: desfile cívico, militar, religioso y folclórico. Tal como lo presentan, reúne estos cuatro aspectos, involucrando no sólo a las instituciones locales, sino a las comunidades campesinas. Básicamente, es un acto cívico-militar, porque los que desfilan por delante del estrado son escuadrones de campesinos armados de palos, hondas y rejonos, militarmente organizados, al mando del Taita Cáceres. Lo religioso aparece cuando una cruz adornada preside el espectáculo y en diferentes escalones aparecen también escenas de la pasión de Cristo, en una fecha emblemática del catolicismo como es el Jueves Santo. Sus manifestaciones festivas y su carácter eminentemente artístico y popular le agregan el ingrediente folklórico, como acostumbra denominarlo el pueblo.

En efecto, el acto no es propiamente una fiesta como las patronales, por ejemplo, es un acto cívico, artísticamente presentado. La intención básica de esta costumbre microrregional es reproducir colectivamente la guerra de resistencia contra los chilenos, en la que la figura de Andrés Avelino Cáceres es el símbolo representativo. Con tal fin, cada comunidad participante se prepara semanas antes distribuyendo papeles de la tropa, alistando sus vestimentas y "armas de guerra", preparando sus bandas de músicos, ensayando el orden de aparición y de los movimientos, y todas las formas de representación que esperan lucir en el campo, en una lid competitiva interpoblacional. Cuando llega el día de Jueves Santo, se observa en las casas comunales, en los municipios y en las plazas y calles de cada población, un inusitado ajeteo por los preparativos. Después de medio día parten las caravanas hacia la localidad sede del desfile. Camiones, automóviles y microbuses repletos de gente, otros a caballo y muchos de ellos a pie, se dirigen al estadio, la mayoría de ellos ya uniformados de soldados, de oficiales, de rancheros, de cocineras, de chilenos, etc. Otros llevan sus uniformes en bolsas, para luego prepararse en un recodo del estadio donde acampa cada comunidad participante.

La comunidad organizadora prepara un escenario adecuado para el desfile cívico, militar, religioso y folclórico. El escenario incluye dos tabladillos, con escalones de seis hileras a lo largo de unos ochenta metros, situados hacia ambos lados de la pista del desfile, señalizado con tiza blanca. Allí se ubica el público que va llegando en todo tipo de vehículos motorizados a medida que avanza la tarde. Cuando se aproxima la hora del inicio del desfile, el estadio es todo bullicio y colorido: soldados, infantería, caballos, "tanques" de guerra, músicos integrados por varones y mujeres, por niños, adultos y ancianos. Cada miembro de las tropas organizadas afina los últimos toques del control de calidad de su equipo correspondiente. Un jurado calificador, integrado por militares, autoridades, intelectuales y representantes del INC de Junín, se ubica en la parte central del estrado del lado oeste del campo. Es este Jurado, con la colaboración de la plana mayor del

cuartel militar de Jauja, quien dirige el acto y se encarga de calificar a cada una de las representaciones en el desfile del estadio de Tunanmarca. El maestro de ceremonias anuncia la nómina de las delegaciones inscritas y el orden de aparición en el escenario.

- Tropa de Cáceres "Los Andes de Pachascucho".
- Tropa de Cáceres del Centro Cultural Paca.
- Tropa de Cáceres "San Lorenzo de Jauja".
- Tropa de Cáceres de Tragadero.
- Tropa de Cáceres de Pachascucho.
- Tropa de Cáceres "Diamantes de Chocón".
- Tropa de Cáceres de Tunanmarca.

Todas las escoltas que representan a cada una de las delegaciones se ubican frente al jurado calificador, para dar el saludo de rigor a la bandera y a la mesa de honor. En el estrado oficial se encuentran también las autoridades del pueblo junto a los delegados de cada tropa, estos últimos participan como veedores durante el acontecimiento. El jurado calificador pasa la respectiva revista de los batallones participantes antes de dar inicio del desfile. Luego de ello se da paso a la entonada del Himno Nacional y al izamiento del Pabellón Nacional, acompañados por la Banda de Guerra Pachascucho y la Banda de Guerra de Tragadero. Para dar inicio al desfile, un soldado del primer escalón pide el permiso a las autoridades presentes y al jurado calificador para dar inicio al desfile. Concluido este acto protocolar, se inicia propiamente la formación de los diversos batallones de maqtas inscritos.

Desfile de las tropas de Cáceres. El primer grupo en iniciar el desfile es la *Tropa de Los Andes de Pachascucho*. Su escolta resalta debido a que es encabezada por una dama campesina, quien porta la bandera nacional en una mano y en la otra lleva un hilado. Detrás de ella viene otra campesina portando un gallardete que los identifica como grupo. Enseguida se hace presente el jefe de los batallones representando al Tayta Cáceres, quien viene a caballo. Junto a él desfilan el jefe del batallón de los maqtas varones y otro que representa a las mujeres de Pachascucho, denominadas también "rabonas". El batallón de maqtas desfila con mucha prestancia y porte militar; visten pantalón negro de bayeta de lana y camisa blanca también de bayeta, sombrero de paja con las alas levantadas; calzan ojotas y shucuyes de cuero; en la cintura llevan una faja de colores y una talega tejida de lana, donde va el fiambre compuesto de cancha o maíz tostado y charqui, otros llevan machica o harina de trigo molido. Como arma de guerra, los maqtas portan palos de huaromo de caprichosas formas, muy bien pulidas y una honda a la bandolera. Terminada la presentación de la plana mayor y de maqtas y huamlas, se representa la parodia del prisionero de guerra. Ellos escenifican un encuentro con los chilenos donde los montoneros son vencedores, dando muerte a los chilenos con el disparo de un cañón. Sobre los restos del enemigo, los

montoneros gritan arengas como: "Muerte al chileno, muerte al chileno..." Bailan alrededor de los invasores caídos en batalla, estampa que es recibida con algarrabía por el público. Luego, nuevamente rehacen las filas para continuar su marcha. Al final pasan los rancheros, personajes muy alegres, que acompañaban a las tropas y fueron los encargados de preparar los alimentos para los batallones. Los rancheros cargan ollas, pailas y mates, además grandes cucharones en las manos y todo tipo de enseres para preparar y servir los alimentos.

El segundo batallón pertenece al *Centro Cultural Paca*. Su general solicita permiso al jurado en quechua para el paso de su tropa. Luego ordena a su batallón desplazarse por la pista de desfile. En primer lugar pasa su banda de guerra (dos corneteros y un tamborista). Los batallones van uniformados con la vestimenta típica respectiva. Paca se presenta con su Estado Mayor: entre generales, oficiales y soldados. Detrás de la escolta se encuentran las tropas de maqtas, rabonas y un grupo de rancheros, personificado por adultos y niños. El soldado mayor alienta a sus tropas gritando sonoras arengas como: "Eso, eso jabimacho; prosa, prosa rabona; cancha quisu, cancha quisu; con mas ganas jabimacho con más ganas; *juk, ish kay, kimsa, tahua* (bis)". De esta manera los montoneros de Paca realizan sus pasos, moviendo el palo que llevan en la mano, de izquierda a derecha y viceversa, dando pasos hacia atrás, hacia delante y a los costados. Hay un momento en donde la tropa se detiene para descansar y es cuando el general pasa lista. No los llama por su nombre de pila sino por algunas características particulares de cada soldado. Así tenemos al soldado: Pichinkunka, soldado Ambrosio, soldado Huanuncancho, caborrancho pistolita, etc. Este cuartel escenifica la batalla de Huaripampa de 1882, donde el cura Buenaventura llama a una reunión de los pobladores para avisarles de la cercanía de los invasores. Los habitantes se organizan para repeler a los chilenos, pero el cura Buenaventura es tomado prisionero y luego asesinado por las fuerzas chilenas. Esta es una escena de alto heroísmo que el público premia con entusiastas aplausos. En el sector de Acolla, la representación de la captura y muerte de los siete chilenos, escarmentados en la iglesia del pueblo, es una escenificación de rigor. Algunas tropas representan las gestas ocurridas en otros lugares del valle, como los de Concepción, Marcavalle, Comas. Son estas estampas recogidas de la historia real de la fase de la resistencia la que se reproducen en esta fiesta cívico-popular del valle de Yanamarca.

El tercer grupo participante, corresponde al *Barrio San Lorenzo de Jauja*. El general requiere el permiso correspondiente y luego torna a dirigir a sus batallones. Se diferencia de los demás, porque son los mismos maqtas quienes van entonando arengas contra los chilenos: "Así, así, así te pisaré; así, así, así te mataré". Dan el saludo y luego se sientan para pasar lista. El general llama a viva voz: "Soldado cordial, soldado hualpasúa, soldado suntusagua, soldado jacasua, soldado siquisapa, soldado chunchusapa, etc.". Luego de ello, los rancheros sirven milcapa (fiambre) a todo el batallón. Este grupo interpreta el pasaje histórico de Malpaso,

que es su número especial. En 1882, cuenta la historia, un pelotón de las tropas chilenas se dirigía a Llocllapampa para saquear y abusar de las mujeres, pero los maqtas dirigidos por el general lo interceptaron y le dieron el castigo que merecían. Las Tropas de San Lorenzo de Jauja, que han venido de la capital de la provincia, parodian así pasajes esenciales de este episodio histórico.

La *Tropa de Cáceres de Tragadero* es el cuarto grupo en hacerse presente. Antes de iniciar el desfile piden el permiso reglamentado, dirigiéndose al Técnico de Primera, que forma parte del jurado calificador. Luego, los batallones se desplazan por la pista de desfile. Algunos soldados de esta tropa destacan por sus porta pelucas de cabellos largos. La ondeante cabellera resalta en el soldado que porta la bandera y en los soldados que marchan en la primera fila del batallón de maqtas. Las mujeres lucen sus largos cabellos trenzados, que son formas usuales de cabellera hasta la actualidad. La Tropa de Cáceres de Tragadero hace la representación de la quema de la iglesia de Concepción por los chilenos. Durante el enfrentamiento de ambas fuerzas, toman algunos prisioneros chilenos, que son paseados triunfalmente. Este acto de valentía y heroísmo es festejado con vivas y cánticos por los soldados caceristas. El público premia con prolongados aplausos. Una vez terminada la batalla, el general pasa lista para ver cuantos soldados han caído en el enfrentamiento. Este grupo además trae algunas llamas que fueron utilizadas para engañar al enemigo. Dicen los campesinos, que vestían a las llamas con chullos y chalinas y los enfilaban a lo largo de los cerros. De lejos simulaban grupos de soldados en fila. Los chilenos, al ver la cantidad de patriotas rodeando las cumbres, retrocedían y huían.

En quinto lugar participa la segunda tropa del anexo de Pachascucho, a cargo del *Barrio Champawasi*. Sus batallones fueron similares a los anteriores, con la diferencia que aquí tenemos la presencia de dos ñustas vistosamente ataviadas, que desfilan delante del batallón de mujeres. Además, un rancharo llevaba en la mano una muñeca de plástico y un soldado peruano desfiló portando una radio portátil, con dos largas antenas, donde flamean dos pequeñas banderas, una peruana y otra norteamericana.

Luego se hace presente la *Tropa de Cáceres Diamantes de Chocón*. Cumple como las demás el rito del permiso y luego desfila bajo las órdenes de su jefe militar. Esta tropa presenta los batallones de maqtas y de rabonas, pero se diferencia de las otras tropas por su numeroso batallón de rancharos, cuyos integrantes en su mayoría son niños, que desfilan con mucha gracia tratando de imitar a los mayores. Llevan en las manos ollas y cucharones de madera, luciéndolos en el desfile marcial. El batallón de niños rancharos cosecha la admiración y aplausos del público asistente porque son el semillero de las futuras competencias de maqtas en los desfiles festivos del valle de Yanamarca.

El último en desfilas es la *Tropa de Cáceres de Tunanmarca*. Ellos también cumplen con las normas del desfile. Sus batallones, tanto de maqtas, de rabonas

y de rancheros son numerosos y se han preparado muy bien como organizadores del evento de este año. Se caracterizan por algunas peculiaridades en la vestimenta: llevan adheridas algunas mantas o pullos en la cintura de los varones, que van amarrados en forma triangular, otros portan chalinas amarradas a la cintura. Estas prendas resaltan por el colorido de sus tejidos, sobre todo por los pompones de diversos colores que cuelgan de sus sombreros, de sus ponchos y escarpines. Con la marcialidad de los soldados y rancheros, las mantas, las chalinas y los pompones juegan en el aire, produciendo un espectáculo florido en movimiento. Con ellos finaliza el desfile de las tropas de maqtas caceristas.

Desfile de batallones de artillería e infantería

Acabado el desfile de las tropas caceristas, se inicia el de los batallones de infantería y artillería de los distintos barrios de las comunidades campesinas del valle de Yanamarca. Representan a la escasa artillería que participó durante las acciones de la resistencia, pero los campesinos la recrean con los adelantos de la artillería moderna. Ellos se presentan muy bien organizados y debidamente uniformados a la usanza del siglo XIX, pero con los arreglos imitativos de la modernidad, creativamente confeccionados. Los batallones de infantería que desfilaron en el 2003 fueron los siguientes:

- Mariscal Castilla de Pachascucho.
- Campaña de la Breña de Tragadero.
- Campaña de la Breña de Chocón.
- Francisco Bolognesi de Tunanmarca.

El primer grupo en presentarse corresponde al batallón de artillería Mariscal Castilla de Pachascucho. Para dar inicio al acto, el oficial y el suboficial se acercan al jurado y solicitan el permiso respectivo. Luego desfilan los distintos escalones de este batallón compuesto por varios grupos, con papeles específicos para ser exhibidos durante su paso por el escenario. La banda de guerra que acompaña, cuenta con 40 músicos de diversos instrumentos. La música que entona esta banda es una fusión de huaynos de la región en ritmo de marcha, muy bien arreglado musicalmente para la ocasión. El tema de fondo es una composición conocida que se titula Recuerdo a mi Padre, de Delmer Gutiérrez Palacios, quien ha realizado una serie de arreglos musicales de la región, como es el caso del huayno Mi Dolor de la famosa cantante huanca Haydee Raymundo. También interpretaron durante el desfile otros interesantes temas como: Que encanto tienen tus ojos, de Martina Portocarrero, Tomaré, de Sonia Morales y Junín, huayno ampliamente popular en la zona. Por este ingrediente, la parte del desfile de la infantería y artillería fue esta vez, además de militar, un muestrario del acervo musical huanca magníficamente instrumentado.

Enseguida se presenta la escolta de Pachascucho, con la participación de las autoridades locales, comunales y religiosas. Detrás de la escolta va una serie de

escenificaciones relacionados con el acontecer local, regional, nacional y mundial, ya sean acontecimientos registrados por la historia o sucesos de actualidad, que son interpretados desde la propia visión de los participantes. Durante el desfile del 2003 mostraron las siguientes escenas:

- Las pallas del Inca.
- Las heroínas Hermanas Toledo.
- Vestimentas típicas de cada región (costa, sierra y selva).
- La travesía de José Olaya.
- Cristo cargando la cruz.
- El calvario.
- El ingreso a Jerusalén.
- El bautizo en plena guerra.
- Batallones de soldados.
- Un equipo de Cruz Roja.
- Rabonas y Rancheros.
- La caída de Sadam Hussein.

Continúa en su presentación el batallón de Tragadero, cuya infantería y artillería lleva el nombre de Campaña de la Breña Brujo de los Andes. Su banda de guerra entona la marcha con las melodías de la canción Jauja, composición inolvidable de Juan Bolívar Crespo, conocido artísticamente como el Zorsal de los Andes. Justamente, el título de la marcha Jauja en Marcha se deriva de la composición de Bolívar, cuyos arreglos musicales han sido realizados por el maestro Néstor Misari Chuquipoma.

Hace su paso oficial la escolta del batallón de Tragadero, seguido de los comandantes y mariscales. Los mariscales pasan montados en hermosos caballos de paso. Luego prosiguen los Generales y guerrilleros, además de un grupo de rabonas. Este escalón de infantería y artillería escenificó igualmente varias estampas históricas, tales como:

- El sueño de San Martín.
- Los Húsares de Junín.
- Crucifixión de Cristo.
- Miguel Grau.
- María Parado de Bellido.
- Batallón de Infantería.
- Rabonas ancianas chacchando coca y chilenos arrebatándoles su comida.
- Alfonso Ugarte.
- La caída de la estatua de Sadam Hussein.
- Quema de los pozos petroleros en Irak.
- La figura de un bus ardiendo.
- La compañía de la Cruz Roja.
- Rabonas y Rancheros.

Acto seguido, desfilan los escalones de infantería y artillería de Chocón y de Tunanmarca. Con el mismo colorido y entusiasmo exhiben las distintas estampas en memoria a lo ocurrido en el pasado histórico de la vida nacional, aunque también pasajes novedosos de los acontecimientos mundiales del momento. Hay en la escenificación de los maqtas del valle de Yanamarca, una extraordinaria creatividad en cada pueblo y en cada institución o barrio participante. En estas representaciones colectivas de una fecha simbólica, están presentes la lectura y la interpretación de los hechos del pasado y demuestran que estos pueblos rurales se encuentran al día con lo que ocurre en el mundo entero. Es decir, están globalizados en la información.

Canciones y arengas de las tropas. En el desfile de Tunanmarca no sólo se observa el paso marcial de los maqtas y pasñas alistados para la resistencia, las melodías y ritmos musicales de las bandas de músicos; se escuchan, también, arengas militares, canciones de guerra y artes verbales en la versión quechuañol (castellano-quechua) de los campesinos. Las frases y arengas que se pronuncian durante el desplazamiento, son en esencia jocosas, que provocan la risa del público asistente. Este ingrediente poético es ingenioso y variado, cuyas novedades literarias pueden apreciarse en los desfiles de cada año. Hay frases y canciones comunes que se repiten en cada desfile, pero varían de acuerdo a la creatividad de los participantes. García Miranda (1997) y Vilcapoma (1999) recogen también algunas arengas y canciones del desfile correspondiente a la sede de Acolla. Con estos aportes podemos comparar las similitudes y las diferencias de las virtudes literarias en los desfiles del valle de Yanamarca. Lo nuestro corresponde a la versión de Tunanmarca, del año 2003: Siempre imitando en quechua el habla común del pueblo correspondiente al siglo XIX, las arengas y canciones, constituyen partes indisolubles de este espectáculo popular, que el público aplaude con renovado entusiasmo.

Estas son algunas de las arengas pronunciadas por los maqtas jefes de los batallones:

"Eso...eso...jabimacho

prosa....prosa.....rabona

eso.....eso....rabona"

Cancha quisu, cancha quisu...

Juk, ishkay, kimsa, tahua, con mas ganas jabimacho.

Siquishata, siquishata soldados.

Siquita jihuari, jihuari, jihuari,

prosha, prosha, prosha..."

Pasando lista a las tropas dicen los jefes:

"Soldado Pichinkunka,

Soldado Ambrosio,

*Soldado Hualpasua,
Rabona Siquisapa,
Caborancho Pistolituy, etc."*

Reproducimos aquí algunas canciones en quechua, entonadas durante el desfile de las tropas de Cáceres en Tunanmarca:

*General Cáceres saycamun, chileno,
Alljo huañuipan huañunqui, chileno,
Cuchi huañuipan huañunqui, chileno,
Huancayoj plazata desocupay, chileno,
Condorpa patanmi palapsunqui, chileno,
Jauja plazata desocupay, chileno,
Atujpa patanmi palapsunqui, chileno.*

Traducido al castellano dice:

Ya llega el General Cáceres, chileno:
Como un perro haz de morir, chileno,
como cerdo morirás, chileno.
Desocupa la plaza de Huancayo, chileno:
Para comida del cóndor servirás, chileno.
Desocupa la plaza de Jauja, chileno:
Carne para los zorros quedarás, chileno.

*Chilenos huaicamun nillanmi,
Bandido shaicamun nillanmi,
Imallatay lulashun?
Gilopitach riflita raspashun,
Lumpitach balata lulashun,
Sujuschipitach cañunta lulashun.*

Dicen que viene el chileno,
dicen que viene el bandido.
¿Qué cosa haremos?
Rifles de palo hagamos,
balas de dura piedra hagamos,
de Shujush haremos poderosos cañones.

Origen del desfile de los maqtas. La maqtada es una costumbre tradicional que consiste en representar la gesta heroica de la guerra de resistencia que el Mariscal Cáceres encabezó en la sierra central contra la invasión del ejército

chileno (1881 y 1883) durante la guerra del Pacífico, con la masiva participación del campesinado del valle. Sin lugar a dudas, la primera representación de las tropas de Cáceres o maqtas se realizó en el pueblo de Acolla. Varios autores mencionan la fecha de origen de esta representación. Don Moisés Ortega (1999), cuenta que la tradición de los maqtas se instituyó en Acolla el año de 1928, por iniciativa de un grupo de acollinos que fueron a trabajar en el tendido de rieles de Huancayo a Huancavelica. Motivados por alguna razón no explicada, un grupo de acollinos "... sorprendieron por primera vez en Acolla en la festividad de Semana Santa, con lo que ellos llamaron Tropa de Cáceres, integrado por 30 varones, con atuendos de los indígenas del sur (Ayacucho, Huancavelica), hablando el idioma quechua de aquella zona" (Ortega, 1999: 99). Desde entonces, esta interpretación de la heroicidad se hizo costumbre para acompañar la procesión del Santo Sepulcro, de la Madre Dolorosa, del Nazareno y años más tarde se ejecutaría en escenarios públicos, con la participación interprovincial. Del por qué en jueves de Semana Santa no tiene una explicación clara. En Acolla dicen que esa fecha fue elegida en homenaje al natalicio del héroe de la breña.

Ortega recuerda incluso los nombres de los primeros actores de la maqtada de 1928, entre los que figuran: Teodoro Colca¹², Evaristo Alvarez, Lino Velero, Pedro Núñez, Valentín Solís, Pedro Solís, Marcelino Zapata, Doroteo Osorio, Celestino Inga, Emilio Osorio, Pedro Manyari, Eugenio Mayta, Melchor Huamán. Don Teodoro Colca fue, según él, quien caracterizó el papel de Taita Cáceres, prolongándolo hasta el año su deceso. Esta misma versión, atribuida a los acollinos que viajaron como peones para el tendido de la línea férrea, es también confirmada casi en los mismos términos por Apolinario Mayta. Estos datos de origen de la maqtada son fiables, por cuanto el recuerdo de las gestas de la guerra de resistencia estaban todavía frescos en la memoria colectiva de los años veinte y los campesinos del valle de Yanamarca tenían sobradas razones para perennizar los acontecimientos vividos durante los años de la ocupación chilena. Con el tiempo, lo han convertido en uno de sus elementos de identidad cultural, organizando año tras año el desfile de los maqtas, en la que algunos papeles como el de Taita Cáceres se asumen de por vida. A don Teodoro Colca, primer Taita Cáceres de Acolla, lo han seguido otros como Julio Yaringaño, Evaristo Alvarez, Alejandro Huatuco, Máximo Chávez, Doroteo Osorio, Silverio Sancho, Oscar Ortega. Otros papeles de la jerarquía militar y en general de los maqtas, se distribuyen entre la gente del pueblo dando preferencia a la especialización en cada personaje dentro del cuadro de los participantes en la guerra de resistencia. En el sector de Marco y en el de los pueblos pastores se continúa con este mismo patrón.

La Pachahuara en la Navidad del Niño de Acolla

Acolla es la tierra donde brilla mejor la estampa de la pachahuara. Se trata de una danza que parodia los sufrimientos y alegrías de los negros esclavos y libertos

de la Colonia y de la República, extraordinariamente construidas en estampas por los campesinos del valle de Yanamarca para darle cabal pleitesía a los ritos de la Navidad del Niño y a otras festividades patronales. Esta danza se muestra en fechas distintas en pueblos como Chocón, Marco, Muquillanqui, Paca, Tunanmarca, Tragadero. Se baila también en varios pueblos del valle del Mantaro, en 21 localidades según los estudios de Héctor N. Espinoza (1995). La que se representa en Acolla es una variante regional de la danza de los negros que se practica a lo largo de los Andes peruanos, con nombres distintos, con vestimentas variadas, con coreografías heterogéneas y acompañamientos musicales también diversos. En Acolla y en los pueblos del microvalle de Yanamarca lo llaman *Pachahuara*, palabra quechua, compuesta de dos raíces: *pacha*, sustantivo que significa tierra, mundo, y *huara* que deriva del verbo *huraray*, amanecer, aurora, o sea amanecer de la tierra. Sin embargo, Espinoza y Alvarez et al. prefieren interpretar la palabra *huara* como pantalón corto, prenda que los campesinos usaban antiguamente, por lo que *pachahuara* significa para ellos hombre de pantalón corto que trabaja la tierra. En otros pueblos del valle del Mantaro y en otras regiones del país, la danza de los negros tiene otras denominaciones: negritos, negrería, hatajos de negritos, caporales, morenada, gamonales y chinchillos, chacra negros, negro decentes, latash negros, etc., tal como lo confirman otros autores (Alarco, 1975; García Miranda, 1997).

Acolla es un pueblo fecundo no sólo por su próspera agricultura y ganadería: es el centro de las manifestaciones culturales andinas más representativas de la región. Desde su condición de comunidad vecina de la ex hacienda Yanamarca, ha evolucionado hacia una comunidad progresista en lo económico y en lo cultural. Allí se forjó la primera escuela para la educación rural¹³, en 1864, cuando el campesinado era una masa analfabeta; se gestó también el arte musical en la forma de banda de músicos y de orquestas antes de la guerra con Chile, como lo explica De la Cruz Fierro (1978); en este pueblo se ha desarrollado mejor que en otros, estampas costumbristas de renombre como las majtadas y los pachahuaras; funciona en Acolla el Instituto Superior Pedagógico de Formación Artística¹⁴, de cuyos claustros salen los mejores maestros de música y los mejores instrumentistas del valle. Por estos pergaminos, Apolinario Mayta (2002) pone en negrita el reconocimiento logrado por este pueblo: Acolla, tierra de poetas y tierra de músicos. Sin duda, es tierra de músicos, por sus esclarecidos maestros directores de bandas y orquestas como, Wachi Blancas, Gualberto Mallma, Teodoro Rojas, Isidro Huamán, Pablo Galarza, Darío Curisinche, Huachipso, Fidel E. Misari, César Blancas, Héctor Espinoza, Teófilo Rojas y otros; por sus ocho famosas bandas de músicos, lideradas por la Banda Sonora Acollina y seguida de la Banda Sinfonía Junín, Banda Sinfonía Acollina, Banda Show Inca Garcilaso, que recorren los pueblos del valle y vienen a Lima para darle fondo musical a las fiestas patronales y a todo tipo de acontecimientos sociales que organizan funcionarios de fiestas e instituciones de

migrantes. La danza de los negros en la versión de pachahuara tiene como sede principal al pueblo de Acolla.

La danza de la pachahuara. La Pachahuara se presenta en Acolla como la expresión artística en los ritos dedicados al nacimiento del Niño Jesús, según la tradición cristiana. Estos ritos se instituyeron durante la Colonia en oposición a la festividad inca de Capac Raymi o pascua del sol, dedicada a los cultos de la deidad solar y de la pacha mama. Desde la introducción del cristianismo, el culto al Niño Jesús, en la fecha de su natalicio, se constituyó en un acontecimiento festivo. En estos actos, el indio y el negro participaron activamente con cantos colectivos, con bailes y con acompañamiento musical. La fiesta de la Navidad de Acolla asume un estilo de festividad patronal. No es la conmemoración de un solo día como en otras urbes, se prolonga por lo menos seis días, del 24 al 29 de diciembre, con un programa de actividades día por día, regularmente establecido por la costumbre del pueblo. Desde sus orígenes, la festividad dedicada al Niño, ha instituido un complejo sistema de rituales religiosos, sociales y artísticos que constituyen sus patrones básicos, donde la danza de la pachahuara viene a ser uno de sus elementos principales.

a) La víspera. La Navidad del Niño en Acolla, principia cuando los preparativos de los cargantes o funcionarios —que aquí se llaman alfereces, preyostes y despensero— han terminado y cuando el pueblo se llena de gente venida de todas partes. Ese día es el 24 de diciembre por la noche. La banda de músicos rompe el silencio con sus bulliciosos acordes en las casas de los presidentes de los barrios de arriba y de abajo y en la de los caporales, recorriendo el perímetro de la plaza y de las principales calles, imponiendo aire festivo al tranquilo ambiente local. En estas vísperas, las bandas participantes interpretan diversas melodías: marchas, huaynos, huaylarsh, mulizas; pero es la música de la pachahuara la que tiene predominio. Para los acollinos, en ese día las bandas deben lograr el tono ideal de la música de la pachahuara, en consonancia con los gustos musicales de los funcionarios, de los bailarines y del pueblo en general. Es también el momento en que se preparan para la misa de madrugada (misa de pachahuaray), que es propiamente el inicio oficial de la festividad.

b) La adoración del día central. El día de la Navidad, el 25 de diciembre, el pueblo de Acolla amanece en misa cristiana de anunciación del nacimiento de Jesús, ofrecido por el Alférez de la fiesta (funcionario principal). Luego sale la procesión con las imágenes del Niño recién nacido y de la Santísima Virgen María, recorriendo el perímetro de la plaza. Terminada la procesión, se inicia el ritual de la adoración al Niño, con la participación de los asistentes en general, para lo cual han colocado las andas de las imágenes en la puerta de la iglesia, mirando hacia afuera. En este acto, son los pastorcillos (grupo de niños y niñas) de los barrios de arriba y de abajo, los encargados de invitar a la gente a cumplir con la adoración al Niño, siempre bajo los acordes de la banda de músicos. Los

invitados se acercan a la imagen, uno a uno, en reverencia al recién nacido. Luego deben depositar su óbolo voluntario, en moneda o en billete, según su capacidad económica y su fe cristiana. El despensero es el funcionario encargado de recibir las donaciones. En reciprocidad, los funcionarios retribuyen a los oferentes una copa de licor curado (mezclado) y luego obsequian ramos de flores y manojos de ichu (paja) bendecidos por el sacerdote, y caramelos a las mujeres y niños. La adoración al Niño se prolonga hasta avanzada la mañana, y sólo después de concluido el acto se trasladan a la casa de los funcionarios, para el desayuno y la continuación de la fiesta.

c) *Estampas de la pasión y el pasacalle*. Los días siguientes, el 26 y el 27, continúan realizándose los rituales de la misa y de la adoración al Niño en el frontis de la iglesia. Durante estos días ya no aparecen los pastorcillos del día central, son los danzantes pachahuareros los que invitan a la gente a cumplir con el rito de la adoración. Ellos intervienen invitando con diplomacia unas veces y con amenazas graciosas otras veces, a acercarse para la adoración y a depositar sus óbolos. Lo hacen con mucha gracia, ya que el público disfruta de sus actos. Todo el ritual de la adoración lo realizan con el fondo musical de la banda de músicos, que entona una melodía especial dedicada a la adoración del Niño. Finalizada la adoración, los negros pachahuaras escenifican la coreografía de la pasión, donde demuestran simbólicamente los rigores de la explotación sufrida en su condición de esclavos durante la Colonia. En los movimientos que ejecutan, cadenciosos, pero rigurosamente acompasados, simulan estar engrilletados, razón por la cual no pueden levantar los pies libremente; simulan también tristeza, desgano y expresan quejas verbales mientras bailan con expresividad dificultosa. La campanilla que llevan en la mano derecha suena tenuemente o la mantienen sorda. Cuando acaban con las distintas estampas del baile de la pasión, inician otro tipo de baile denominado pasacalle. La banda de músicos entona el pasacalle y los pachahuareros inician sus movimientos alegres, jubilosos y libres de toda atadura y opresión. Para ellos, el pasacalle simboliza la alegría de la libertad, el fin de la esclavitud y la libre expresión de la vida. Por eso en Acolla los negros pachahuaras representan en el arte de la danza, los dos momentos históricos de la vida de los negros africanos que vivieron en el Perú: la fase de la esclavitud y la fase de la libertad. Tanto en la plaza principal del pueblo como en las casas de los funcionarios se baila primero la pasión, luego el pasacalle, que precisamente es un baile para recorrer las calles. Esta secuencia se repite durante los dos días siguientes.

d) *El concurso de pachahuaras*. El día 28 de diciembre, día de los inocentes del calendario cristiano, está dedicado al gran Concurso de Pachahuaras de los pueblos del valle de Yanamarca en el Estadio Centenario de Acolla. Este día es el de mayor afluencia del público a diferencia de los días anteriores, porque participan no sólo los danzantes de los barrios de Acolla, sino también las delegaciones

de danzantes de los pueblos circunvecinos del valle¹⁵. Por lo general asisten al Concurso anual de Acolla las representaciones de las comunidades de Pachascucho, Marco, Tragadero, Chocón, Muquillanqui; también suelen venir de Jauja, Muquiyauyo, Parco, Huaripampa, Paca, Locllapampa, etc. Por eso, el día de la competencia de pachahuaras, el Estadio de Acolla abarrotado de gente y se engalana de música, de colores y de alegría competitiva. Un jurado calificador, conformado por personalidades del arte de la danza y por delegados de las comunidades participantes, con la asistencia del INC de Junín, se encarga de calificar y detreminar al ganador anual de la pachahuara. El puntaje para los danzantes en competencia se relaciona con varios aspectos: sincronización de movimientos y pasos de cada fase de la música, equilibrio y prestancia, destreza en la interpretación de la danza, calidad del vestuario y apoyo plausible del público presente. El jurado da su veredicto final casi al cerrar la noche, con la que termina propiamente la participación de los danzantes de la pachahuara.

e) *La pandillada o jaljapacuy*. El último día de la fiesta, el 29 de diciembre, es de la pandillada. Los funcionarios y caporales con sus esposas y acompañantes, grupos de jóvenes vestidos al estilo típico jaujino, salen a la plaza y calles de Acolla bailando el ritmo de la pandillada, que es una tonada alegre para despedir la fiesta. Pero los que danzan no sólo son los funcionarios de la fiesta, es el pueblo en general que sale a las calles a disfrutar de los últimos brotes de alegría de los cinco días de fiesta. La banda entona el pasacalle bullanguero con la alegría y el entusiasmo del que ya se va. Músicos, bailarines y público se contagian en la despedida de la fiesta y el pasacalle es el fondo musical adecuado para este fin, donde se olvidan de los pasos cadenciosos, de las reglas coreográficas y de las intenciones de la vistosidad. Todo transcurre en la libertad expresiva del movimiento de las parejas, que recorren las calles como caudales de aluvión de las fuertes temporadas de lluvia. En el fondo, la partida de las pandillas de bailarines es para los collinos un momento nostálgico, porque la fiesta llega a su fin. Después de días de jolgorio, donde los pachahuaras han sido el centro de atracción popular, los ánimos de la gente se confunden entre la satisfacción de haber gozado de las bondades de la fiesta y la esperanza de volver el próximo año para un nuevo encuentro. Junto a las pandillas que recorren las calles del pueblo, los visitantes se alistan para retornar a sus lugares de origen y a sus centros laborales. Así concluye la fiesta de la Navidad del Niño en Acolla, que ellos llaman *jaljapacuy*, palabra quechua que significa despedámonos, digámonos adiós.

Modalidades de la danza. Cuatro son en síntesis las variantes principales de las estampas que bailan los negros pachahuaras de Acolla —momentos o fases dice Orellana, cuadros lo denomina Mayta—. Las dos primeras constituyen las estampas centrales de la tradición navideña de Acolla: la pasión y el pasacalle. La estampa de la pasión lo representan los bailarines en la puerta de la iglesia y en la casa de los funcionarios (Alfárez y Preyoste). Es una estampa estacionaria, que supone ejecutar

movimientos y figuras preestablecidas en un espacio fijo. La coreografía de la pasión consiste en un conjunto de movimientos y pasos que ejecutan los negros pachahuaras bajo la dirección del Caporal o Mayó. En esta fase, los movimientos de los bailarines son lentos, pausados, majestuosos. Mayta interpreta esta coreografía como la simbolización del sufrimiento y de los rigores de la esclavitud de los negros en la hacienda de Yanamarca. En cambio la estampa del pasacalle se caracteriza por la alegría desbordante de los movimientos que ejecutan los pachahuareros. Aquí, los pasos son más ligeros, ágiles, graciosos. Hay dos momentos principales en la que bailan el pasacalle en Acolla: cuando termina la estampa de la pasión y cuando los funcionarios se trasladan de un lugar a otro. En estos casos, la banda interpreta la melodía del pasacalle y los danzantes salen bailando al ritmo de esta música alegre. Para Mayta, el pasacalle simboliza la alegría de la libertad de los negros, como consecuencia de la abolición de la esclavitud decretada por Ramón Castilla. Estas dos estampas principales se complementan con otras dos: la adoración y la pandillada. La adoración, como ya hemos señalado, lo representan en el atrio de la iglesia los días 25, 26 y 27 de diciembre; pero se repite también en la casa de los funcionarios. En este segundo caso, los negros bailan la adoración al son de la banda de músicos y el despensero recibe los óbolos del público. A este acto de contribuciones voluntarias del público lo denominan ofrezco. La pandillada es la estampa alegre y bulliciosa de la despedida, donde intervienen los funcionarios y el público que se despiden de la fiesta.

Las jerarquías en los pachahuaras. En Acolla, los negros pachahuaras constituyen un grupo de danzantes integrado por categorías que representan a distintos estratos¹⁶: un negro Mayó-Mayó (mayor), varios negros bailarines a los que llaman negros pampas o pallandé, otro grupo de negros pogos y un negro marica. El negro Mayó-Mayó es el jefe de todo el séquito de bailarines, va delante, ligeramente hacia la derecha del grupo. Representa al caporal de la antigua hacienda del valle. Tiene mando sobre cada uno de los danzantes y sobre la banda de músicos. Su símbolo de mando y de poder es el fuele que lleva en la mano. Los negros pallandé, son por lo general, de cuatro a seis integrantes y simbolizan a los negros peones del campo; su papel en la fiesta es el de bailar obedientemente las distintas estampas que constituyen el repertorio. Ese mismo papel tienen los negros pogos, que representan al personal de servicios de la hacienda. El negro marica se refiere al negro de la servidumbre y baila al final del grupo. En otros pueblos como en Tragadero, el séquito de bailarines es numéricamente mayor. Allí es el Caporal el negro jefe del grupo. El Mayó o Mayú, como lo llama De la Cruz, viene a ser el subjefe de la cuadrilla. Se completa con la presencia de dos moriscas o esclavas blancas, que algunas veces salen en Acolla. Encarnan a las esclavas moras que los españoles trajeron para los servicios domésticos. Ellas bailan con el rostro descubierto.

Colores y formas en el arte del vestuario. Los negros pachahuaras usan una vestimenta de confección extraordinaria. Como en casi todas las danzas que se

bailan en la región huanca, los pachahuaras visten fina y elegantemente. Llevan un algodón de pana o terciopelo de colores negro, azul o rojo, que cubre el cuerpo como un sacón, finamente bordado en colores plata y oro, cuyos flecos inferiores llegan casi hasta las rodillas. Se complementa con un pantalón corto que se alarga a la media pierna, que ellos nombran calzón corto ligeramente ancho, igualmente de terciopelo, con bordaduras que resaltan figuras de flores y de la fauna andina. Portan una pieza interior blanco, que termina en blondas tejidas a mano hasta los pies. La camisa es blanca y visten impecables corbatas de colores. Los zapatos son de color negro. El sombrero es de paja fina, con penachos de plumajes de colores vivos que sobresale en el sombrero blanco. La cara del pachahuarero está cubierta con una máscara de color negro, confeccionado de cuero de ovino o de badana, con dos orificios a la altura de los ojos. Por la espalda usan un manto también bordado, adherido del lado posterior de la máscara, y cintas de colores que cuelgan hasta la cintura. En la mano derecha, que siempre se cubre con guantes blancos de tela fina o de gamusa, llevan una campanilla pequeña, que tañen al ritmo de la música y del baile que ejecutan. La mano izquierda lleva un paraguas plegable, que sólo lo abren en ritos determinados o cuando la lluvia de diciembre amenaza con aguarles la alegría. Por todo esto, la vestimenta del pachahuarero es un alarde de colores y formas del arte de la bordaduría jaujina. No le falta razón al maestro Apolinario Mayta cuando afirma: "En la pachahuara uno no sabe qué admirar, si la galanura de los bailarines o sus atavíos finamente orlados" (Mayta, 2000: 41).

Naturalmente, hay algunas sutiles diferencias en la vestimenta de las distintas jerarquías de negros. Por ejemplo, los negros pallandé o negro hombres y las moriscas usan campanillas; el negro mayó y el negro marica, el puro, que es un mate disecado que sacuden como sonaja al ritmo de la música. La zumba o surriago y la cachimba lo usan el negro mayó, el negro pallandé y el negro marica, no las esclavas blancas. Asimismo, la shukupa o paño blanco que cubre el cuello y la espalda corresponde sólo a los negros pallandé y al negro marica, no al negro mayó ni a las esclavas blancas. Cacho o huajla aparece sólo en la indumentaria de los negros pallandé. Hay además algunas diferencias en los pantalones cortos, en los botines y en los cubretodos que aparecen en unos y no en otros. La cantidad de piezas del vestuario de los negros pachahuaras es en realidad numerosa y complicada. Espinoza, en su tesis citada, considera que el conjunto de piezas de la indumentaria de los pachahuaras llega a 21: sombrero, shukupa, máscara, guantes, campanilla, pañuelo, sacón, pantalón corto, rodapié, calcetines, zapatos, paraguas, zumba, camisa, corbata, faja, cachimba, chaleco, cacho y huaraca. Esta cantidad de piezas está distribuida en la indumentaria de cada una de las jerarquías de la cuadrilla de los pachahuaras de Acolla, tal como lo describen otros autores (Rosales y De la Cruz, 1975; De la Cruz, 1978; Orellana, 1988; García Miranda, 1997; Mayta, 2002).

La música y los músicos. Como en muchos lugares del país, la danza de los negros pachahuaras se baila al compás de una banda de músicos. Rosa Alarco (1975) ha explicado con mucha propiedad, el acompañamiento musical de bandas de músicos a la danza de los negritos de Huánuco. Sin embargo, en otras regiones, como en Ayacucho y Ancash, la danza de los negros se acompañan con orquestas típicas, donde el arpa y el violín son los instrumentos de rigor. En la tierra de las bandas de músicos como Acolla, es precisamente este tipo de organización musical el que da el fondo musical para las estampas de los negros pachahuaras. Son ellos los que acompañan a los bailarines de los barrios de Acolla; son los que interpretan la melodía ceremoniosa de la pasión y la música alegre y corrida del pasacalle. La tonada de la pasión y del pasacalle predomina durante los tres días principales de la fiesta del Niño. Gracias a ellos los negros pachahuaras demuestran su capacidad danzística y su ingenio personal en el arte del movimiento corporal. Música y bailarines deben concordar perfectamente en las dos estampas principales; para eso han ensayado semanas antes y afinan el tono y los movimientos de la negrería en la víspera del 24 de diciembre. En Acolla y en todo el microvalle, la pasión y el pasacalle son tradicionalmente danzas que suponen coreografía de rigor, de orden, de armonía. Así lo exigen la costumbre y los parámetros estéticos de la región. El rigor y el orden se expresan en normas impuestas para cada estampa, de tal suerte que cada uno de los bailarines debe ejecutar exactamente lo que hace el mayó o el caporal. Por eso, la pasión y el pasacalle son dos tipos de danza con cánones propios dentro de un mismo proceso festivo. Lo fueron desde sus orígenes, con movimientos preestablecidos para cada caso, que se reproducen en los mismos términos, año tras año. Mas el tiempo se encarga de introducir cambios. Los negros pachahuaras de hoy tienen a personalizar sus movimientos en detrimento de la sincronización del conjunto. Tanto en las fiestas de Acolla como en las de los migrantes en Lima, los negros pachahuara prefieren exhibir la danza en forma individual, aún dentro de la ejecución en conjunto.

Las bandas de hoy en esta tierra de músicos han evolucionado en consonancia con la urbanización y masificación de los procesos sociales y culturales de la región. Como señala De la Cruz, las bandas originarias que acompañaban a los pachahuaras se componían de tres instrumentos de percusión: bombo, tambor y platillo; otras tres variedades de instrumentos de viento: pistones, bajos y clarinete. Con esta estructura actuaban en la banda unos diez músicos. Pero el magisterio musical de don Aurelio Ortega y de su discípulo Calixto Gózar hicieron crecer esta organización musical agregando más instrumentistas desde principios del siglo XX. Hoy, las bandas de músico de Acolla se componen de veinte a veinticinco instrumentistas, que se muestran pulcramente uniformados y siempre dispuestos a las lides competitivas de bandas durante las fiestas, concursos y festivales. Los instrumentos de percusión siguen siendo casi los mismos de antaño: dos

membranófonos (el bombo y el redoblante) y un idiófono (platillos). Algunas bandas incluyen el triángulo, un idiófono incorporado en los últimos 30 años. El tamaño de las bandas ha aumentado por el lado de los instrumentos de viento. Las bandas modernas de Acolla se componen por lo general de varias líneas de aerófonos: 6 a 8 trompetas (ya no usan pistones), 6 a 8 bajos bombardinos, 2 a 4 clarinetes (si bemol y requintos), 2 a 4 trombones de vara, 2 barítonos, de 2 a 4 saxos (barítono y soprano), 2 tubas gigantes¹⁷. Los saxos y las tubas han ingresado a la estructura de las bandas a partir de los años setenta. El aumento numérico de los aerófonos, especialmente de los bajos y trompetas, le ha dado a las bandas modernas una mayor sonoridad, que es lo que el público masificado exige en nuestros tiempos. En la fiesta de la Navidad del Niño en Acolla participan este moderno tipo de bandas. De las siete u ocho bandas existentes, contratan a las mejores.

Origen de la pachahuara acollina. Diversos autores han indagado sobre los orígenes de la pachahuara de Acolla, como parte de la representación artística de la influencia de los negros en la historia rural peruana. Simeón Orellana afirma que. "Desde 1533 la población de Jauja mantuvo contacto directo con el esclavo negro traído por los europeos" (Orellana, 1988: 67) y que la presencia de negros en el valle desde la época conquista puede haber influido para la consolidación de la danza campesina de la negrería, cuya variante sería la pachahuara de Acolla. Esta opinión se reafirma cuando en Yanamarca se constituye la hacienda desde el siglo XVII, como hemos visto en capítulo anterior, y durante gran parte del sistema colonial funciona allí un obraje con mano de obra indígena y probablemente negra. Si vivieron allí negros ashanti y bantúes con sus manifestaciones culturales, es probable —dice Orellana— que los orígenes remotos de la pachahuara deben ser rastreados desde la época colonial. Juan José García sostiene la idea de que los orígenes de la danza de los negros están íntimamente relacionados con "... la presencia, llegada, huida de la población negra y liberación de los esclavos..." (García, 1997: 89). Indios y negros debieron compartir los rigores de la dominación colonial en los trabajos del campo y del obraje de Yanamarca. La adopción de la danza de los negros, según García, "... constituye una manera de identificarse con el sufrimiento de éstos..." y con la marginación étnica de ambos grupos.

Para Apolinario Mayta, en cambio, el origen de la pachahuara viene del siglo XIX. Para este autor que no expone argumentos, "Hacia 1870 en el barrio de Allauca —antiguo ayllu de Acolla— se escuchan los primeros arpegios de la pachahuara..." (Mayta, 2002: 40). Él, además, sugiere sugiere que la danza de la pachahuara surgió como una forma de "... perennizar el sufrimiento de los negros esclavos de la hacienda de Yanamarca" y que desde esta localidad se difundió paulatinamente hacia otros pueblos del microvalle como Marco, Chocón, Tragadero, Muquillanqui, Paca. Otro estudioso, el profesor Juan De la Cruz Fierro (1978), afirma concluyentemente, que la pachahuara tiene un autor y una fecha de

nacimiento. Sustentado en entrevistas a personas de edad y a connotados músicos de la región, sostiene que la danza de la pachahuara es obra de don Aurelio Ortega Huatuco, maestro y músico nacido en Pachascucho. Según su versión, la danza de la pachahuara con vestuario, coreografía y música compuesta por Ortega, se presentó por primera vez en Acolla, en diciembre de 1902. Actuó de Caporal don Simón Valero y bailaron cuatro negros pampas y tres negros pogos con campesinos organizados por el mismo Ortega. Odón Rosales (1975), apoyado en los datos de De la Cruz, coincide con esta tesis.

De la Cruz reconoce que antes de la aparición de la pachahuara se bailaba el chacranegro en varios pueblos del valle de Yanamarca. El chacranegro era una parodia a negros esclavos, que se representaba durante la faena-fiesta de la limpia acequia. Aurelio Ortega¹⁸, según las pesquisas de De la Cruz, no tuvo ninguna intención de mejorar esta danza antigua sino crear una nueva: la pachahuara. Los criterios para la institución de esta nueva danza no los tomó de la experiencia histórica de la región, se valió de datos recogidos en los barrios de La Victoria y Malambito en Lima. Sus experiencias como concripto al servicio militar obligatorio y como trabajador, le habían permitido conocer la situación marginal de los negros y aprender su música, especialmente el pallandé, que antiguamente se conocía con el nombre de pampas. En su calidad de músico salido de las canteras del ejército, llevó la partitura del pallandé al pentagrama, que la adaptó para la danza de la pachahuara en sus dos variantes: la pasión —que según el autor tenía originalmente canto— y el pasacalle, que siguen practicándose hasta nuestros días. Según De la Cruz, la cuadrilla de negros pachahuaras hasta los años setenta se componía de once danzantes: un negro mayú, seis negros pampas, cuatro negros pogos. No menciona al negro marica ni a las moriscas. Como ocurre con las tradiciones en general, la composición del número de bailarines, sus denominaciones específicas, las coreografías, vestimentas, la música y otros elementos sufren procesos de cambio y modernización. La pachahuara de hoy no tiene por qué ser igual a lo que Tschudi vio en 1839 o como se bailaba a mediados del siglo XX, es tal como se ejecuta año tras año. Estas son algunas de las diversas versiones sobre el origen de la pachahuara de Acolla. Lo importante es que esta danza y su música se han convertido en un poderoso símbolo de identidad de este pueblo, que Mayta (1993) se atreve a llamarlo "Himno Nacional de Acolla".

La construcción de identidades en el valle de Yanamarca

La compleja fisonomía cultural observable en los pueblos estudiados constituye la síntesis de largos procesos de construcción, armados paso a paso, integrando la multiplicidad de sus elementos en tiempos distintos y de procedencias heterogéneas. Bien podría entenderse estas construcciones culturales como procesos de hibridación, en los términos que lo entiende García Canclini (1992)

cuando aborda la cuestión de la modernidad de las formas culturales en América Latina. En efecto, al descomponer en sus elementos constitutivos a cada una de las tradiciones como las de Yanamarca, nos encontramos con una diversidad de elementos, unos de origen local y otros de origen externo, incorporados por causas múltiples, algunos de ellos de difícil identificación. Una porción de los rasgos de la cultura visible puede ser explicada convincentemente en sus contenidos y sus significados, recurriendo a la memoria de sus raíces en virtud de la brevedad del tiempo en que han sido incorporados. Otras aristas de la cultura no pueden ser explicadas fácilmente por la complejidad de sus estructuras y porque la memoria de ellas se ha perdido en la oscuridad del tiempo. Cuando Clifort Geertz (1992) nos habla del trabajo etnográfico como una tarea de descripción densa que significa desentrañar los significados de la cultura a manera del análisis semiótico y estratigráfico (estrategias propias de la geología, la paleontología y la arqueología), apela precisamente a descubrir y explicar los múltiples significados ocultos de las manifestaciones culturales que los antropólogos estudiamos. Frecuentemente nos encontramos con la dificultad de explicar con claridad el significado de actitudes, comportamientos, costumbres, ceremonias, ritos, representaciones, melodías, bailes, máscaras, comidas, bebidas, etc. Por estas dificultades, muchas de nuestras etnografías son incompletas e imprecisas.

En el intento de explicar el significado de tres de las tradiciones importantes de los pueblos del valle de Yanamarca nos encontramos también con estos problemas. Por esta razón, la explicación que damos es sólo parcial y por tanto incompleta y discutible. Apelamos a los aciertos de nuestras observaciones, a la memoria de nuestros informantes y a los datos de la bibliografía consultada sobre las costumbres de estos pueblos. Lo que es evidente, por sentido común y por constatación en el mismo universo de estudio, es que el carnaval marqueño, las tropas de Cáceres y la pachahuara, son tres de los muchos eventos culturales profundamente arraigados en la vida cotidiana de la gente del valle de Yanamarca. Constituyen parte importante de sus prácticas culturales, que por la fuerza de la costumbre lo reproducen constantemente y se sienten colectivamente identificados con las músicas, bailes, cantos, guapeos, coreografías, representaciones, competencias, comidas, bebidas, vestuarios, que aparecen como un todo integrado en las fiestas costumbristas. Esta identificación de la gente del valle con sus tradiciones hace que la participación en las fiestas incluya no sólo a los funcionarios elegidos y a los artistas que salen a escena, sino a toda la población local, varones y mujeres, niños y adultos, que participan de distintas maneras. Involucra también a los que han emigrado a las ciudades importantes del país y a los que se han trasladado a otros países del exterior, que pugnan por retornar precisamente en las fechas festivas propias de sus pueblos de origen. El carácter identitario de las tres grandes fiestas que estudiamos se explica por el modo cómo sus actores sienten y actúan en torno a estas representaciones colectivas que forman parte indisoluble de sus vidas.

Los fundamentos materiales de las tradiciones

La contienda de los doce barrios de Marco. La fiesta de los carnavales, en la forma que hoy la conocemos, es una costumbre europea traída por los españoles y está profundamente enraizada en las costumbres del Perú rural y urbano. Sus antecedentes históricos más remotos se registran en las fiestas dedicadas a Dioniso, dios griego del vino, que se hacía en honor a la naturaleza vegetal y al renacimiento de la vida de comienzos de la primavera. Los romanos continuaron estos rituales en las fiestas dedicadas a Saturno, dios de la agricultura, y a Baco, dios del vino, que también honraba el renacimiento vegetal, con música y danzas orgiásticas, libertinas, donde el anonimato de las mascaradas eran símbolos propiciatorios de los actos de la fertilidad de sus actores. España y las naciones de Europa asimilaron las antiguas costumbres greco-romanas, innovándolas en muchos aspectos, con ingredientes que aportaron los comediantes y las fiestas populares de la época medieval.

Entre muchas otras costumbres introducidas por los conquistadores hispanos figura también la fiesta del carnaval, en la semana anterior a los ritos cuaresmales del culto cristiano, instituidas en superposición a los ritos dedicados a la pacha mama. Desde los romanos, pasando por la tradición de la Europa cristianizada, la fiesta pagana de los carnavales duraba los tres días anteriores al miércoles de ceniza. A los dominios españoles en América llega con la duración de tres días, en la misma fecha móvil de la cuaresma, cuando en los Andes es época de lluvias y la naturaleza vegetal se renueva con su característico verdor. Desde las ciudades fundadas por los conquistadores, lentamente se propaga al mundo andino, asumiendo características regionales de extraordinaria creatividad. Esta herencia cultural greco-romana-española ha sido adaptada en distintas regiones del país, con características e ingredientes propios. A pesar de que el gobierno de Manuel Prado, durante su segundo mandato, diera una disposición para que la fiesta de los carnavales se festejara sólo los días domingos del mes de febrero, a fin de no interrumpir los días laborables, en los pueblos andinos los carnavales siguen festejándose no sólo tres días antes del miércoles de ceniza, se prolonga hasta el jueves, víspera del primer viernes de la cuaresma.

Existe mucha riqueza creativa en los modos de representación de los carnavales en las regiones del Perú. En Cajamarca, prevalecen el reinado, el desfile de comparzas, el uso de variedad de máscaras, de creativas coplas carnavalescas, el desenfreno de pinturas y chorros de agua. El carnaval andahuaylino es igualmente un acontecimiento popular sólidamente construido, que no ha perdido su prestancia y su especificidad regional, con su reinado, sus grandes pandilladas, su peculiar feria de carnaval, sus conjuntos musicales compuestos de guitarras, mandolinas y charangos, sus inconfundibles cantos carnavalescos y su chaca fiesta en el puente del río Chumbao. El carnaval de Arapa en Puno, como ha señalado Francisco Iriarte (2000), destaca por la belleza de la vestimenta de varones

y mujeres y por las magníficas coreografías que escenifican en las calles y a campo abierto. En cada región, los carnavales tienen personalidad propia en la música, en los bailes, en la vestimenta, en las comidas y bebidas. Lo que no falta en todas ellas es la presencia del árbol, símbolo originario de la regeneración vegetal, a la que se le denomina monte, huachihualito, yunsa, etc. Al árbol de carnavales se le transporta y planta y se le corta colectivamente. Por eso se le llama también la fiesta del corta-monte. En los pueblos del valle del Mantaro se observan varias maneras de festejar los carnavales. Probablemente los de la ciudad de Jauja y del distrito de Parco son los más conocidos, por sus similitudes en las formas de representación. En ambas localidades, la fiesta dura de sábado a jueves, se cumple con el rito de conducir el árbol, de plantarlo y cortarlo muy ceremoniosamente, bajo el fondo musical de las mejores bandas de músicos de la región. Mujeres y varones lucen sus mejores prendas, se engalanan con talcos y serpentinas. Especialmente las mujeres se visten a la usanza tradicional, que según ellas, vienen desde las formas de la fastuosidad colonial, confeccionadas con las mejores telas, con mantas lujosamente bordadas y con sombreros típicos impecablemente hormados. En las otras poblaciones de la misma provincia de Jauja hay variantes en las formas del vestuario, en los ritos, en las representaciones. Dentro de esas variantes encontramos al típico carnaval marqueño que reproduce algunas partes del carnaval jaujino, pero se diferencia por lo que ellos denominan el estilo propio.

Desde el siglo XVIII se festejaban los carnavales en todo el valle de Hatun Mayu. Jauja, ciudad fundada como primera capital española por Francisco Pizarro en 1534 fue el centro principal de recepción de las costumbres peninsulares y como tal, fue allí donde los carnavales sentaron sus reales, con música, bailes y vestuarios de la época. No hay relatos sobre cómo se celebraban las primeras fiestas de carnavales en Jauja, pero los jaujinos afirman que fue allí donde se inició esta costumbre, que luego se propagó por todo el valle. Por eso, dicen, se conservan hasta nuestros días las formalidades dictadas en la época colonial, en la ceremoniosidad de los movimientos del baile y en las vestimentas, especialmente de las mujeres. Pero los distintos elementos de la fiesta han ido cambiando con el tiempo. De allí que cada localidad ha instituido un modo similar o diferencial de los carnavales jaujinos, dándole con el tiempo su sello local. Es probable que en la comunidad de Marco, los carnavales fueran reproducidos a semejanza de los de Jauja, hasta 1830, como argumenta Apolinario Mayta. Ese año, los comuneros acordaron darle un estilo propio, por decisión colectiva, para diferenciarse de los de la capital de la provincia. Por eso lo asentaron en el libro de actas, donde están escritas las normas diferenciales acordadas. No tenemos los elementos de juicio sobre las características iniciales del estilo propio de los marqueños, pero es a partir de ese año que toman distancia del centro hegemónico de la región. Lo que es comprobable hasta hoy, es que la diferencia fundamental de los

carnavales de Marco con respecto de los de Jauja y otros pueblos vecinos, es el concurso de los barrios, la música y la organización instrumental de sus orquestas que acompañan a los bailarines. Los barrios son, como ya lo dijimos en otra parte, organizaciones de unidades familiares que integran a un número determinado de familias emparentados entre sí por vínculos de sangre y alianzas matrimoniales. El estilo propio se inicia en 1830, pero la forma competitiva se configura a partir de la fundación del barrio Cruz de Triunfo Limayllapacay en 1870 y la aparición posterior de los demás barrios. Son precisamente estos, muy bien organizados, los que han contribuido en la configuración del estilo propio del carnaval marqueño. Son ellos, a través de sus delegados y representantes, los que organizan y actúan en el concurso anual del miércoles de ceniza, en directa coordinación con el Municipio distrital y la filial del Instituto Nacional de Cultura. Lo realizan con dedicación y entusiasmo, con pasión colectiva, con orgullo local, porque consideran que el carnaval marqueño, con su inconfundible ritual competitivo de asistencia masiva, es lo más auténtico de sus tradiciones. Un monumento dedicado a una pareja de carnavaleros en la plaza de Marco confirma que éste es el mejor y lo más representativo de sus estampas costumbristas.

Memoria a las victorias de la resistencia. Mucho más comprensible que otras danzas y representaciones colectivas es el desfile de los maqtas en los pueblos de Yanamarca. Se explican mejor su adopción y sus significados en este microvalle, porque la maqtada viene a ser para el campesinado del microvalle una relectura permanente de un acontecimiento histórico acaecido hace poco más de un siglo. La memoria de las acciones heroicas y de las múltiples victorias durante la ocupación chilena a esta parte del territorio nacional, lo conmemora la nación entera a través de las ceremonias militares y de los actos cívicos en los colegios e instituciones públicas. Están también presentes en el recuerdo de los descendientes de las generaciones de los propios actores del valle del Mantaro. Esa memoria colectiva se representa de distintas maneras. En casi todas las plazas de los pueblos del valle se han levantado monumentos al héroe de la breña Andrés Avelino Cáceres. Una efigie de Cáceres se encuentra en la plaza principal de Acolla y el municipio de Parco ha erigido recientemente un pedestal de mármol, en la que se colocará la egregia figura de Tayta Cáceres, como se le llama en estas tierras. En varias poblaciones del Jatunmayu se han creado estampas costumbristas y danzas recordatorias de las acciones guerrilleras en las que participaron los huancas, al lado de Cáceres, tales como el baile de los viejitos o los auquish de Huáchac, que simboliza a los servicios de inteligencia campesinos; la danza de los avelinos, como la de San Jerónimo de Tunán, que representa a los hombres del campo que se enrolaron en las fuerzas de la resistencia, que ha sido estudiada en sus orígenes y significados por Zoila Mendoza (1989); el desfile de la maqtada, que alude a los jóvenes o muchachos (maqtada se traduce también como sinónimo de muchachada) de todos estos pueblos que se unieron a la lucha contra los

chilenos, igualmente investigado por varios autores (Miranda, 1997; Vilcapoma, 1999; Castro, 2000; Mayta, 2002). A estas formas de conmemoraciones simbólicas se suman las historias narradas oralmente y los muchos escritos que los intelectuales huancas han publicado sobre distintos pasajes de lo ocurrido en estas tierras durante la tenaz lucha contra los invasores sureños.

Ocupada Lima por las fuerzas enemigas, después de las heroicas batallas de San Juan y Miraflores (13 y 15 de enero de 1881), la guerra propiamente militar contra las fuerzas chilenas había concluido. Lo que surge después fue la guerra de resistencia dirigida por Cáceres, con soldados y oficiales que se reagruparon, con voluntarios que se adhirieron a la causa y con los campesinos que acudieron entusiastas a su llamado. Los escenarios de la resistencia fueron los valles de Canta, del Rímac, de Cieneguilla y de Huarochirí, pero el centro de las operaciones se registraron en los pueblos del valle del Mantaro. A esta fase de la resistencia se le denomina también campaña de la breña, porque tuvo lugar no sólo en terrenos planos y abiertos, sino en contrafuertes, riscos, peñascales y senderos de la brava geografía andina. Cáceres, militar de carrera, héroe de las batallas victoriosas de San Francisco y Tarapacá, salido de las familias de la aristocracia ayacuchana, personalidad carismática, con amplio dominio del idioma quechua, encarnó el liderazgo de la resistencia. Hombre de gran espíritu patriótico, no aceptó la derrota ni la capitulación ante los chilenos. Con los soldados que pudo reorganizar y con escasos pertrechos militares, organizó la resistencia en la zona central del país, de 1881 a 1883. Las fuerzas chilenas fueron en su persecución y a su paso por los pueblos cometieron innumerables desmanes: incendiaron casas y poblaciones, exigieron cupos, se apoderaron de las cosechas campesinas, robaron su ganado, violaron impunemente a las mujeres, maltrataron a ancianos y niños y cometieron todo tipo de atropellos contra los hacendados, contra las autoridades, contra la iglesia, contra los humildes campesinos. Por todo esto, la guerra de resistencia fue fundamentalmente la de un ejército improvisado de soldados y campesinos contra un ejército invasor muy bien organizado y pertrechado.

Cáceres ideó una lucha no convencional en un escenario andino que él conocía perfectamente. Para lo cual organizó dos líneas de fuerzas de resistencia: un ejército reorganizado para enfrentar militarmente al enemigo y grupos campesinos para el hostigamiento y golpes de sorpresa. Estos grupos campesinos formarían las guerrillas con los entusiastas hombres del campo de los valles altos de Lima y del Mantaro. Sobre esto dice Cáceres en sus Memorias: "Propúseme iniciar mi tarea con una guerra en pequeño, o de guerrillas, la cual me proporcionaría el tiempo necesario para formar y adiestrar las primeras tropas". Y más adelante agrega: "Mi propósito consistía, pues, esencialmente, en desgastar y agotar paulatinamente al invasor en las serranías del centro, mediante una defensa móvil y activa que iría desarrollando las condiciones favorables para la reacción ofensiva..." (Cáceres, 1973: 97). Con la finalidad de dar inmediato cumplimiento a

esta estrategia, se enviaron a las comunidades emisarios bien adiestrados, a fin de que les hablen en su propia lengua y organicen las guerrillas campesinas. El coronel Rafael Ramírez fue elegido comandante general de las guerrillas y bajo su mando se formaron muchos grupos de resistencia informal a lo largo de los Andes centrales, desde Ayacucho hasta Ancash.

Robles (1979 y 1984) distingue las acciones guerrilleras del centro (Lima y Junín) y del norte (Ancash) y enumera sus características. El mismo autor, sustentado en el relato de las Memorias de Cáceres, resume las instrucciones tácticas a las guerrillas: "1.º Rapidez en los movimientos, 2.º Hostigar al enemigo en varias direcciones y en los lugares debidamente elegidos, 3.º Atacar, dispersarse y volver a reunirse rápidamente, 4.º Avanzar de noche y descanzar de día, 5.º No ofrecer combate formal si no está en posición favorable y en superioridad numérica, 6.º Atacar de sorpresa y con precisión, 7.º La iniciava de las acciones debe ser responsabilidad del jefe, 8.º Buen trato a la población civil para ganarse el apoyo y la estima del pueblo." (Robles, 1984: 200). No hay duda que el campesinado andino se avino a los requerimientos de Cáceres y sus colaboradores en aras de la defensa de la patria. Fueron las guerrillas campesinas, armadas con picas, hondas, rejonos, machetes y todo tipo de elementos contundentes, las que cumplieron un papel eficaz para acosar y fustigar permanentemente a las fuerzas chilenas, infringiéndoles duros golpes. No sólo fue una línea auxiliar de apoyo al ejército mal adiestrado y con escasos recursos de guerra, fue la fuerza vital del Perú profundo que no escatimó en dar su cuota de sangre por el honor nacional y brindó al país memorables victorias, que las generaciones de hoy recuerdan con orgullo.

Doña Antonia Moreno de Cáceres, inseparable compañera del héroe y testigo presencial de las acciones de la breña, ha relatado en sus memorias otros pormenores de esta singular lucha. Ella ha observado muy bien la psicología del campesinado andino, cuando comenta que Cáceres tenía especial aprecio por los "indios" a quienes consideraba sus "hijos" y ellos a su vez lo trataban con mucha reverencia y respeto, por lo que lo llamaban "tayta". Recuerda un pasaje ocurrido en Huancayo, en la aristocrática casa de la familia Piélagos, a la que los indios entraron sólo con la intermediación de don Andrés. "Cáceres y yo, de pie en el fondo del salón, los atendíamos. Los pobres indios, al entrar, hacían una profunda reverencia, quitándose el sombrero e inclinándose hasta el suelo. Después, lentamente, avanzaban hasta llegar delante de Cáceres y a mí y se ponían de rodillas, cogiéndonos las manos para besarlas y nos hablaban en su lenguaje pleno de dulzura" (Moreno, 1974: 78-79). Esta química y especial entendimiento entre el jefe de la resistencia y el campesinado contribuyeron enormemente a que la gente de estos pueblos lo siguiera y obedeciera. En las plazas de las comunidades, Cáceres les arengaba en quechua, pidiéndoles que se unieran a la lucha contra los invasores chilenos. Los campesinos no titubearon en unirseles y marcharon unos al frente de batalla y otros se organizaron en grupos de guerrilleros.

Si bien los campesinos del valle del Mantaro sufrieron los más feroces atropellos de las fuerzas militares chilenas, también nuestros campesinos actuaron con crueldad cuando les tocó derrotar a los comandos enemigos. Los chilenos caídos en combate eran decapitados a la usanza de las guerras prehispánicas y sus cabezas exhibidas sobre la punta de las picas con las que ellos peleaban a falta de armas de fuego. Horrorizada por este espectáculo en Ñahuipuquio, aldea cercana a Marcavalle, doña Antonio Moreno cuenta sus impresiones sobre los horrores de esta guerra. "... me recibieron con gran acatamiento, y después de relatarme sus hazañas en represalia por los daños sufridos, se empeñaban en mostrarme sus trofeos de guerra. "Ven mamay", para que veas cómo hemos castigado a los "chalinos" que nos han asaltado; ven a ver sus cabezas en las picas. Las hemos puesto afuera del pueblo, para que todos sepan lo que haremos con los enemigos de nuestra tierra" (Moreno, Op. cit.: 76). En otros casos, como en Acolla, la versión oral cuenta que las cabezas de los 7 enemigos capturados y degollados fueron colgadas en la puerta de la iglesia, hasta que Tayta Cáceres lo viera a su paso hacia Tarma. La guerra de resistencia fue cruel por ambos lados, pero fueron los pueblos del valle los que sufrieron los peores desmanes: sus pueblos y casas incendiados y dejados en escombros; su gente ultrajada y sus bienes saqueados por las fuerzas de ocupación.

Un ejemplo del salvajismo de los invasores fue lo que sufrió el pueblo de Concepción el 11 de julio de 1881, cuando fue saqueado, sus casas incendiadas y fusiladas las familias que no pudieron ponerse a salvo, por órdenes de Del Canto, que encontró los cuerpos de sus soldados degollados por las guerrillas un día antes. Por todo esto, el escritor chileno Jorge C. Inostrosa, citado por Aquilino Castro, dice: "La campaña de la sierra tuvo características tales, que hacen imborrable el recuerdo. Mientras las etapas anteriores —la de Tarapacá, la de Tacna y la de Lima— se habían desarrollado dentro de los marcos de caballerosidad y de hidalguía guerreras, esta última fue, la campaña bárbara del salvajismo y la crueldad, guerra sin cuartel y sin prisioneros". Fue en efecto, una guerra de arrazamiento de pueblos y sanguinario ataque a las vidas humanas, al mismo tiempo que las represalias y desquites fueron también feroces. Al final, los invasores fueron expulsados de ese escenario. Por tanto, los campesinos no fueron vencidos en la contienda ni su moral fue mellada en esta guerra desigual. Se registran más las hazañas de victorias que las heridas de la derrota. Es eso lo que sienten los campesinos del centro hasta hoy. En sus representaciones no muestran el espíritu derrotista, al contrario, exhiben los actos victoriosos de los maqtas y de las rabonas en los escenarios de la resistencia.

Es en estos acontecimientos vividos por los pueblos del valle del Mantaro donde debemos hallar los orígenes del baile de la maqtada y de otras estampas que rememoran la guerra con Chile. La ocupación chilena dejó profunda huella en la vida y en la conciencia de la gente de estos pueblos. No lo pueden olvidar tan

fácilmente. En esta contienda murieron los bizabuelos y tatarabuelos de las familias actuales, se encuentran además los recuerdos de los héroes que no sucumbieron en la lucha y contaron sus hazañas. Están allí perennes los lugares históricos de las incursiones guerrilleras, como de Mal Paso, de Comas, de Tongos y Pasos, de San Jerónimo de Tunán, de Huayucachi, de Huaripampa; las heroicas batallas de Marcavalle, de Pucará, de Concepción, de Chupaca¹⁹, cuyas historias "han sido escritas con sangre", como comenta un jaujino. Los campesinos de esta parte del país no fueron espectadores, como sí muchos peruanos que por preservar sus bienes no entraron a luchar o los que, incluso sedientos por el poder, pelearon contra el ejército de la resistencia en Huamachuco. Por eso, los huancas rememoran con orgullo la resistencia contra el invasor. Continúan siendo magníficos agricultores, criaderos y comerciantes y son alegres creadores del arte popular, como el huaylarsh moderno, que es música de orgullo regional y un baile jubiloso y triunfal, que sólo ellos saben ejecutar a perfección. Dentro de este trasfondo histórico se inscribe la estampa de las tropas de Cáceres que ya es parte de la tradición del valle de Yanamarca. Se instituyó en 1926, como nos lo recuerda don Moisés Ortega y lo refrenda don Apolinario Mayta. Habiéndose iniciado el Acolla, hoy la maqtada se representa en todos los pueblos del microvalle, por un sistema de rotación que ellos mismos han establecido.

Recuerdos de la esclavitud y libertad de los negros. El Perú es un país multiétnico y pluricultural. Nuestra multiétnicidad se nutre de dos vertientes: los grupos étnicos nativos de costa, sierra y selva que habitaron y habitan estas tierras desde épocas prehispánicas y los grupos étnicos que se han integrado por inmigración desde otros territorios del mundo en distintas épocas. Dentro de este segundo grupo se encuentran los negros del África que llegaron con los españoles y se incrementaron durante la Colonia mediante el tráfico de esclavos. Por este medio llegaron al Perú diferentes etnias africanas: congos, caravelies, mandingas, cambundas, quimbas, bantúes, ashantis, etc. Cada uno de estos grupos trajo su lengua, sus costumbres, sus bailes, sus creencias y continuaron practicando sus propias culturas en su nueva situación de esclavitud. Negros e indios sufrieron las distintas formas de la opresión colonial y compartieron sus formas de vida aunque sin mestizarse social ni culturalmente. La esclavitud de los negros en el Perú finalizó recién en la República, con el decreto de Ramón Castilla en 1854 firmado precisamente en la ciudad de Huancayo. Por su presencia muy temprana, los negros y su cultura constituyen parte de nuestra nacionalidad íntegra. Bien llega a colación la frase de don Ricardo Palma: quien no tiene de inga tiene de mandinga, para referirse a la amalgama cultural en la que está inmerso el Perú multiétnico. Como han señalado varios estudiosos, los negros esclavos no sólo fueron empleados para la mano de obra de las plantaciones en los valles de la costa, sirvieron también a sus potentados amos en distintos lugares del interior del país donde residieron los españoles.

En Huánuco se asentaron grupos de negros que sirvieron en los campos de cañaverales y en la extracción de minerales, como ha explicado Rosa Alarco. Diversas informaciones apuntan que la presencia del negro en Jauja data desde la llegada de Gonzalo Pizarro y sus huestes en 1533. Pero el asentamiento del negro en esta población fundada por los españoles aparece más adelante. En Jauja, los negros esclavos sirvieron a sus patrones en trabajos domésticos y de laboreo de campo y probablemente en el obraje existente allí desde el siglo XVII. En la hacienda de Yanamarca, creada por iniciativa del curaca Cristóbal Ticse, trabajaban esclavos negros. Apolinario Mayta, cita en su trabajo este dato, refiriéndose al mencionado curaca: "... hacia 1646, compró 7 negros y 2 negras, que inexplicablemente no dejaron descendencia en el valle de Yanamarca, cuya presencia y sufrimiento guardó celosamente la memoria colectiva" (Mayta, 2002: 10). Otro autor, Harth-Terré (1973), da cuenta también de otro dato interesante: "El indio Ventura Matienzos, al recibir la dote de su futura consorte Rosa de Avendaño, hija del indio don Lorenzo de Avendaño y Tantta... declaró tres esclavos negros mayores de edad, y uno menor, para el servicio de la casa chacara. Ventura Matienzos era vecino natural de Jauja..." Harth-Terré nos da la información del sistema de alianza matrimonial de dos familias indias de privilegio, probablemente de nobles curacas de la época colonial, que poseían bienes materiales y también esclavos. Lo importante para nosotros es que se trata de la confirmación de la existencia de negros esclavos en Jauja del siglo XVIII. Por todos estos hechos históricos, los campesinos andinos de esta región tuvieron contacto con los negros, desde la etapa de la esclavitud y fueron testigos de sus desventuras y sufrimientos, tanto como lo vivieron ellos mismos.

Son estos hechos los que explican la extraordinaria variedad de danzas relacionadas con los negros en todo el territorio nacional. Éstas se escenifican desde Puno hasta el norte de Ancash, con denominaciones distintas como ya anotamos. Los negritos de Huánuco estudiados por Alarco se explican porque allí hubo negros desde la colonia para los trabajos en los cañaverales, pero esta danza se practica también en lugares donde no hubo presencia histórica de negros. Sobre este tema tenemos dos explicaciones: la primera sugiere que la danza de los negros se ha instituido en zonas donde existió influencia de negros esclavos; la segunda posición explica que la danza de negros es una forma de asimilación e identificación con la esclavitud de los negros. La mayoría de los autores consultados coincide con la segunda posición. Rosa Alarco dice al respecto: "... la danza misma se debería a la asimilación del problema de la esclavitud por la masa indígena, que se identificaría con los negros por la similitud de sus problemas y, habiendo también ellos sufrido castigos y humillaciones..." (Alarco, Op. cit.: 60). Más directamente, García Miranda justifica la danza opinando que: "La adopción de la población campesina de la sierra de las danzas relacionadas a pueblos negros constituye una manera de identificarse con el sufrimiento de

éstos (sic) y porque se consideran una suerte de pares segregados y marginados étnica y racialmente." (Carcía, 1999: 93). Concordante con la primera posición, pero refiriéndose a las formas de representación de negros en la región, Orellana nos dice: "Las variadas danzas de negritos, negrería, morenada, etc. que existen en el valle de Yanamarca, nos indican que el negro, aunque minoritario, radicó por períodos largos en los centros poblados de la región" (Orellana, 1988: 72). Sustentado en experiencias directas o sin ellas, lo cierto es que la danza de los negros, en sus distintas variedades se baila en casi todo el Perú. La pachahuara de Acolla es sólo una versión de este tipo de arte. Para el caso de Acolla, Juan De la Cruz Fierro aporta con una tercera versión: que fue inventada por don Aurelio Ortega, a partir de lo que él se documentó en los barrios negros de Lima. La música del baile que los negros llamaban pampas fue también transcrita por él y adaptada a la pachahuara de Acolla.

Desde la colonia, los negros cristianizados participaban en la adoración del Niño Jesús el 25 de diciembre. Organizados en cofradías y con la anuencia de sus amos, los negros rendían culto al Niño, bailando con la provisional libertad que le concedían los españoles. Cronistas como Guaman Poma de Ayala ofrecen datos que confirman esta actitud de los negros conversos. Los dibujos 275 y 336 del cronista indio muestran a los negros obedientes y dados a la fe cristiana, como a los que son rebeldes. El campesino andino, en cambio, tardó mucho en cristianizarse. El Arzobispado de Lima tuvo que enfrentar una tenaz persecución a los símbolos y ritos indígenas durante el siglo XVII, bajo la política eclesiástica de extirpación de idolatrías. Es probable que durante el siglo XVIII, los indígenas rindieron culto al Niño con canciones y bailes. Los villancicos y la huaylía o huayligía que prevalecen en las provincias del centro y sur del Perú son rituales de representación religiosa andina que se han construido durante casi tres siglos. La única evidencia del baile de los negros por los campesinos antes de la mitad del siglo XIX nos lo da Tschudi. Todo parece indicar que este tipo de danzas se propaga en los pueblos andinos después de la liberación de los negros por don Ramón Castilla. Por influencia directa de las comunidades de negros o por identificación sui generis, los campesinos andinos han adaptado en sus danzas las penurias de la esclavitud y las alegrías de la libertad.

Con extraordinario ingenio, los campesinos andinos han personificado en sus danzas las características físicas y culturales de los negros esclavos: en su lenguaje, en sus comportamientos, en el rostro, la vestimenta y toda la simbología que lo complementa. Las diferencias regionales de la danza de los negros son básicamente formales. Los caporales de Puno salen en cuadrillas de veinte a cincuenta danzantes, con atavíos bordados en oro y plata, bailando al ritmo de bandas de músicos. Danzantes similares del norte de Lima y de Ancash bailan en grupos generalmente de doce, vestidos con terno oscuro, sombrero de paño y corbata o cubiertos de amplios ponchos similares a frazadas, como lo hacen en

Cajatambo, con acompañamiento de orquesta de cuerdas y viento. Ejecutan tres tipos de coreografías: la *pachahuara*, que simboliza la salida madrugadora de los negros de hacienda a los trabajos de campo; el *yahuarmayo*, danza que reproduce el triste lamento lloroso de los negros (río de lágrimas de sangre) por los sufrimientos de la esclavitud; y el *corta huarango*, que simboliza al duro trabajo de cortar los bosques del huarango, la parte más dinámica de la danza. Este último consiste en escenificar 24 mudanzas o pasajes de la vida del negro en la cotidianeidad de la esclavitud. En los pueblos del norte, la pachahuara es sólo una parte del complejo esquema de representaciones que los danzantes negros ejecutan en distintas fiestas patronales del calendario religioso.

En los tres tipos de danzas que hemos descrito, los signos de la identidad cultural de estos pueblos no siempre están directamente relacionados con su propio pasado o con los acontecimientos vinculados a sus vidas colectivas. Los carnavales han sido adoptados por influencia de los colonizadores, que trajeron de Europa y que a su vez fue copiada de Grecia y Roma. La pachahuara es una danza que recuerda los sufrimientos de otra raza, la negra africana, que vino en situación de esclavitud y sufrió la dura opresión de los colonizadores. En este caso, la similitud de situaciones vividas de indios y negros parece ser la causa fundamental de esta representación artística. En cambio, la maqtada hay que entenderla como una forma de rememoración de lo vivido y actuado en sus propios territorios. Una guerra tan cruel y despiadada como fue la fase de la ocupación chilena a los pueblos del centro del país, que dejó profundas heridas y levantó comprensibles entusiasmos por muchas aunque pequeñas victorias, no podía quedarse en el olvido del tiempo, en pueblos y comunidades que hicieron suyos el honor y la defensa de la patria invadida. Se plasmó en representaciones como la de los maqtas, de los avelinos y de los auquis. Se asemejan a otras danzas que tienen las mismas raíces y que han sido instituidas para rememorar otros significativos acontecimientos sociales, políticos y culturales, como la danza de los doctorcitos de Paucartambo, que simboliza a los administradores de justicia que nunca favorece al campesino o la representación de los capitanes (Pizarros) e incas (Atahualpas), que caracteriza al colapso del Tahuantinsuyo con la captura y muerte de Atahualpa en Cajamarca. Estas danzas son mensajes que se transmiten, año tras año, durante las fiestas, para refrescar la memoria colectiva de los que no saben leer y de los que sabiendo leer no leen. Son mecanismos geniales que el pueblo ha creado para recordar los pasajes importantes de su historia social, que a fuerza de repeticiones se convierte en parte de su cultura local y regional y se engarza en sus vidas como pieza importante del complejo corpus de su identidad cultural.

Nota

- 1 Los estudios antropológicos realizados en Sicaya y Muquiyayuo en los años cuarenta demostraron los esfuerzos de estas comunidades por implementar servicios públicos y energía eléctrica. Gabriel Escobar estudió el proceso de cambios de Sicaya en 1947 y lo presentó como tesis en la Universidad San Antonio Abad del Cusco y Richar Adams estudió la comunidad de Muquiyayuo y publicó varios trabajos en inglés sobre el proceso de cambios en esta localidad, entre 1951 y 1959.
- 2 Hatunmayu y Huancamayu son los nombres antiguos del río que hoy se conoce como Mantaro.
- 3 La feria de Huancayo se popularizó en el antiguo camino inca, conocido como la calle o avenida Real. El mejor estudio de esta tradicional feria huancaína fue trabajada en detalle por José María Arguedas en 1957.
- 4 La división de los centros poblados en cuarteles fue implementada durante el siglo XVIII, según el modelo de las poblaciones de Castilla de la época de la reconquista. De acuerdo a esta división, Lima colonial estuvo dividida en cuatro cuarteles de diez barrios cada uno. En las ciudades del interior se fueron implementando como parte de la estructura de los ayuntamientos. Este modelo de organización perdió importancia con el advenimiento de la República, pero en algunas regiones del país, como en el valle de Yanamarca, sigue vigente este antiguo patrón de subdivisión poblacional.
- 5 José Matos Mar dirigió en 1963 un proyecto de estudio del Departamento de Antropología de San Marcos en el valle de Yanamarca, en la que colaboraron los estudiantes Hereclio Bonilla, Rodrigo Montoya, Emilio Mendizábal, Jorge Trigos, Alejandro Ortiz y otros ocho estudiantes de Antropología. Participaron también, el profesor Moisés Ortega natural de Acolla y el Ing. Agrónomo Andrés Castro.
- 6 El distrito de Acolla fue creado en 1886 cuando era Presidente de la República don Andrés Avelino Cáceres, como reconocimiento a su patriótica participación en la guerra de resistencia contra el ejército chileno dirigida por él.
- 7 Yauyos era originalmente un ayllu de mitimae que los incas trasladaron de la actual provincia de Yauyos. Al ser anexado sus tierras a favor de la hacienda de Yanamarca, la población desapareció y su gente se dispersó hacia otras reducciones de la época colonial.
- 8 Es un instrumento de confección artesanal, hecho de cuerno de toro, que en esta región lo denominan *haujla* o *huajlapuco*. En otras zonas del país se le llama *huajra*, *cacho*, *corna*, etc., según las variantes dialectales.
- 9 La flauta prehispánica, sola o asociada con la tinya y otros instrumentos, continúa vigente hasta nuestros días. Las organizaciones musicales contemporáneas de Puno, las denominadas "roncadoras" del Callejón de Huaylas y de Conchucos, y de las orquestas típicas de Cajamarca, son algunos ejemplos de continuidad de estos antiguos instrumentos musicales con las innovaciones de estos tiempos.
- 10 Según las indagaciones de Melinda Martínez, en los años 1942-1943, el único músico que tocaba saxo en una orquesta de cuerdas de Acolla, era don Teodoro Rojas. Fue este músico quien introdujo y propagó el saxo en todo el valle.
- 11 Por el proceso de sustitución de símbolos aparecieron, en todo el territorio colonial, una abundante gama de imágenes de la religiosidad cristiana como el señor de Huamantanga, el señor de Muruhuay, el señor de Cochabambas, el señor de Huanca, señor Captivo, etc., simbolizando a la cruz, además la aparición de santos y vírgenes como Santiago, Chapi, Carmen, Cochabambas, Asunción, las Nieves y muchos otros.
- 12 Los acollinos que le sucedieron a Teodoro Colca en el papel de Tayta Cáceres tuvieron que ganar prestigio en distintos papeles. Una vez logrado este objetivo lo ejercen de por vida, como ocurre hasta hoy.

- 13 Javier Pulgar Vidal y De la Cruz Fierro se han ocupado en sus trabajos sobre el tema de la introducción pionera de la educación rural que iniciara en esta localidad don Aurelio Ortega, cuando la población del valle era eminentemente quechuahablante.
- 14 Este Instituto se formó en 1966 con el nombre de Escuela Regional de Música, bajo la dirección del maestro Gualberto Mallma. Desde 1986 tiene la categoría de Instituto Superior. En el año 2003 era su director el maestro Raúl Sánchez Rojas. Funciona como un centro superior equivalente al Conservatorio Nacional de Música. De este Instituto salen los mejores maestros de música y los instrumentistas de bandas de músicos y orquestas típicas más renombrados de la región.
- 15 La competencia en las artes danzantes no sólo se da en estos pueblos de la provincia de Jauja, es una tradición arraigada en todo el valle del Mantaro. En cada localidad, de acuerdo al calendario de las festividades, se organizan concursos de haulyarsh, tunantadas, tropas de Cáceres, huayligías y también de pachahuaras.
- 16 Rosales y De la Cruz (1975) consideran que el negro mayó representa al mestizo o negro de confianza del hacendado, los negros pallandé, a los negros que trabajan en el campo o chacranegros; los negros pongos o pogos, a los del servicios domésticos. Durante la danza, los negros pallandé llevan campanillas y los negros pogos llevan puros o poronguitos a los que sacuden al ritmo de la música.
- 17 Robles (2000), en su libro *La banda de músicos*, analiza este proceso de modernización de las bandas en el sur de Ancash, con la adición de instrumentos nuevos como la tuba gigante y los saxos, como también por el aumento numérico de algunas líneas de otros aerófonos.
- 18 Don Aurelio Ortega es un personaje importante en la historia cultural del valle de Yanamarca. Llegó a Lima como conscripto y allí aprendió música y su transcripción en el pentagrama. Conoció la vida cotidiana, costumbres y artes de los negros ya liberados. A su regreso a la tierra se dedicó a tres actividades pioneras: implantó la educación rural para niños y adultos, organizó la primera banda de músicos con 60 instrumentistas y recreó la danza de los pachahuaras con estilo propio.
- 19 Mas allá de los relatos de la historia oficial sobre las acciones militares contra las fuerzas de ocupación a la región del centro, con motivo del Centenario de la Guerra con Chile se publicaron distintos episodios poco conocidos de la guerra de resistencia, entre las que figuran los trabajos de Aquilino Castro, Nelson Manrique y otros. La Universidad de San Marcos dedicó dos volúmenes al Centenario de la Guerra, en 1979 y 1984.

Bibliografía

- Alarco, Rosa (1975). "Danza de los negritos de Huánuco". En: *Revista San Marcos*, N.º 13, Lima: UNMSM.
- Álvarez, Félix; Fierro, Martín y Roncal, Odar (1991). *Danzas típicas del Perú*. Lima: Video Impres S. A.
- Arguedas, José María (1957). "Evolución de las comunidades indígenas". En: *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVI, Lima.
- (1957). *Estudio etnográfico de la feria de Huancayo*. Lima: Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (mimeografiado).
- Bonilla Mayta, Heraclio (1974). *El minero de los Andes*, Lima: IEP.
- Caballero Martín, Víctor (1980). *Imperialismo y campesinado en la sierra central*. Lima: Instituto de Estudios Andinos.
- Cáceres, Andrés A. (1973). *La guerra del 79. Sus campañas* (Memorias). C. Milla Batres (Editor), Lima.

- Castro Vásquez, Aquilino, (1982). *Los guerrilleros de Chupaca en la guerra con Chile*, Lima.
- (2000). *Kayanchichami!, Existimos todavía!* Chupaca, Junín.
- CENCIRA, Comunidades campesinas (1977). *Proceso histórico de diferenciación regional*, Lima.
- Contreras, Carlos (1988). *Mineros y campesinos en los Andes*. Lima: IEP.
- De la Cruz Fierro, Juan (1978). "La danza de la pachahuara en el valle de Yanamarca". En: *Boletín de Música y Danza*, N.º 1, Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Espinoza Camarena, Héctor Nemesio (1995). *La danza de la pachahuara: metodología de enseñanza-aprendizaje*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore (Tesis).
- Espinoza Soriano, Waldemar (1972). "Los huancas, aliados de la conquista". En: *Anales científicos de la Universidad Nacional del Centro del Perú*, N.º 1, Huancayo.
- Flores Galindo, Alberto (1974). *Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900-1930*, Lima: PUCP.
- García Canclini, Néstor (1992). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo.
- García Miranda, Juan José (1997). "Danzas de negros en el valle del Mantaro, Perú". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Vol. 12, Buenos Aires.
- "Las tropas de Cáceres, una tradición popular andina". En: *El Legendario*, N.º 2, año II, Huancayo, 1997.
- García Rosales, Gerardo (1999). *Entre caretas y cullucaras*. Jauja: Holckon editores.
- Harth-Terré, Emilio (1973). *Negros e indios*, Lima: Editor Juan Mejía Baca.
- Iriarte Brenner, Francisco (2000). *Historia de la danza*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Kruijt, Dirk y Bellinga, Menno (1987). *El cerro y el proletariado minero-metalúrgico*, Lima: ADEC - ATC.
- Manrique, Nelson (1981). *Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile*, Lima: CIC.
- Matos Mar, José (1964). "El valle de Yanamarca", Departamento de Antropología, Lima: UNMSM, Separata de la *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXIII.
- Mayta Inga, Apolinario (1993). "La pachahuara o el himno nacional de Acolla: danza de esclavos en Navidad". En: *Música y danzas de la región Cáceres y del Perú*, Huancayo.
- (2002). *Danzas y estampas de Jauja*. Huancayo: Ediciones "Tierra adentro".
- Mendoza, Zoila S. (1989). "La danza de los avelinos, sus orígenes y sus múltiples significados". En: *Revista Andina*, año 7, N.º 2, diciembre, Cusco.
- Moreno de Cáceres, Antonia (1974). *Recuerdos de la campaña de la Breña*. C. Milla Batres, Lima.

- Orellana Valeriano, Simeón (1972). "La huaconada de Mito". En: *Análes científicos de la Universidad Nacional del Centro del Perú*, N.º 1, Huancayo.
- (1988). "La pachahuara de Acolla: Una danza de los esclavos negros en el valle de Yanamarca". En: *I Seminario sobre poblaciones inmigrantes*, Tomo 2, CONCYTEC, Lima.
- (2004). *La danza de los sacerdotes del dios Kon: la huaconada de Mito*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Ortega Rojas, Moisés (1999). *Acolla: informes para el pueblo y para el tiempo*. Jauja: Holckon editores.
- Rivera Martínez, Edgardo (1972). *Imagen de Jauja, 1534 - 1880*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.
- Robles Mendoza, Román (1979). "Participación del campesinado en la guerra de resistencia contra la invasión chilena". En: *La guerra del Pacífico*, Vol. I, Lima: UNMSM.
- (1984). "La resistencia campesina y el folclore". En: *La guerra del Pacífico*, Vol. II, Lima: UNMSM.
- (2000). *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Lima: UNMSM.
- (2000a). "Arpas y violines en la cultura musical andina". En: *Rev. Investigaciones Sociales*, N.º 6, Lima: Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.
- Romero Cevallos, Raúl (Editor) (1993). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Instituto Riva-Aguero PUCP.
- (2002). *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*, Instituto Riva-Aguero, PUCP, Lima.
- (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Rosales Huatuco, Odón y De la Cruz Fierro, Luis (1975). "La pachahuara en el valle de Yanamarca". En: *Revista Folklore Americano*, N.º 19, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Valenzuela, Rubén (1984). *La orquesta típica del centro del Perú*. Lima: Escuela Nacional de Música (Tesis).
- Vilcapoma, José Carlos (1999). "Los maqtas de Cáceres: recuerdos de guerra". En: *Cuadernos Arguedianos*, N.º 2, año 2, II época, Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".