

SUMAQ WILLAKUYKUNA más allá de las letras

Chupaca y Pucará

Edición de
Maria Rosa Rupalla Salvador
Kathia Basurto Salazar



SUMAQ WILLAKUYKUNA
MÁS ALLÁ DE LAS LETRAS

SUMAQ WILLAKUYKUNA más allá de las letras

Chupaca y Pucará

Maria Rosa Rupalla Salvador
y Kathia Basurto Salazar
(editoras)

Rupalla Salvador, Maria Rosa y Basurto Salazar, Kathia (editoras). *Sumaq willakuykuna: Más allá de las letras. Chupaca y Pucará*. 1.ª ed. Lima: Editorial Vida Múltiple y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2024. 310 pp.

Libro electrónico en formato PDF.

Literatura oral/Relatos orales/Testimonio/Chupaca y Pucará/

Serie Vocales 1

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2024

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Fondo Editorial

Ciudad Universitaria, Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1

© Editorial Vida Múltiple S.A.C., 2024

Jr. La Hoyada 167, Rímac, Lima - Perú

RUC: 20608148745

Teléf: 955677222

editorialvidamultiple@gmail.com

Serie Coediciones:

En el marco de la política de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de promover y apoyar la realización de acciones propias de la investigación y la formación profesional de la comunidad universitaria.

RD-N.º 000990-2024-D-FLCH

Edición: Maria Rosa Rupalla Salvador y Kathia Basurto Salazar

Diseño: Christian Cachay Luna

Diagramación: Estrella Rodríguez Yauri

Corrección de estilo: Sergio Luján Sandoval

Primera edición digital: julio de 2024

Libro electrónico disponible en www.vidamultiple.com

ISBN 978-612-49367-9-1

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2024-06118

Se permite la reproducción parcial siempre y cuando se cite la fuente.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Palabras necesarias	11
Prólogo	17
Introducción	27
Parte I - Chupaca	
Relatos vivos: La oralidad como herramienta educativa en Chupaca y el arte de narrar de los niños de San Pedro de Yauyos <i>Nayeli Huertas Pilco y Lucero Milagros Perez Corrales</i>	35
La voz de los libros vivientes en Chupaca <i>Axel Anicama Zamora y Marelin Yucra Mamani</i>	57
Parte II - Pucará	
Sincretismo religioso andino: Figura simbólica de la Santísima Cruz San Cristobal de Pucará <i>Jazmin Torres Rojas y Sofia Regina Sanchez Quispe</i>	77
Ritual agropecuario: Lavado de tripa en la celebración a la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará <i>Jazmin Torres Rojas y Jeferson James Llaccolla Chayña</i>	97
Don Minayo: tesoro Huanca del huaylarsh antiguo <i>Lorena Melendez Vega y Kathia Basurto Salazar</i>	113
Waytakunapa rimaynin : Tradición oral en Pucará. <i>Beatriz Mariela Cano Blas y Axel Anicama Zamora</i>	131
Entre el castigo divino y la sátira: los relatos de los monjes hacendados <i>Anais Milagros Llantoy Guzman y Marelin Yucra Mamani</i>	147

Conservación del legado histórico de áreas rurales: un estudio sobre Pucará, Huancayo <i>María Sánchez Quispe y Pyero Santos Quispe</i>	165
Parte III - Voz, letra y pintura	
Josué Sánchez : El pintor de los Andes, maestro del color y la tradición <i>María Rosa Rupalla Salvador y Nayeli Huertas Pilco</i>	181
Letras y voces	197
Historias capturadas	273
Crónica de un viaje	297
Ayllu	309

Agradecimientos

Deseamos expresar nuestro profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que hicieron posible la ejecución de este proyecto. Su invaluable apoyo y contribución han sido fundamentales para alcanzar nuestros objetivos académicos.

En principio, a Kiko Astete Lopez, director de la I.E. N.º 30073 San Pedro de Yauyo, por su disposición y colaboración en todo momento. Asimismo, a Cesar Augusto Castro Aliaga, director de la Asociación Achikyay, por su compromiso y dedicación en el fomento de la lectura y la cultura en Chupaca. De igual modo, a los niños y niñas estudiantes de la institución referida por compartir sus tradiciones. Los llevaremos siempre en el corazón.

Además, extendemos nuestro reconocimiento especial a todos los testimoniantes que generosamente compartieron sus experiencias y saberes: José Eduardo Díaz Delso, Pierre Alan Quispe Díaz, Roberto Anibal Limaymanta, Jesús Mago Iparraguirre Aguilar (Don Minayo), Antonia Iparraguirre Laveriano, Rayda Laurente Chahua, Olga Chávez Paraguay y Juan Rojas Medrano. Sin duda, sus valiosos aportes han enriquecido de forma significativa el presente trabajo.

Un agradecimiento especial también para Josué Sánchez Cerrón, quien nos ofreció una lúcida entrevista y compartió su arte con todos. Asimismo, a Estefani Gabriel, Gino Damas, Gladis Damas y Daniel Díaz Erquinio, alcalde de Pucará, pues nos brindaron su incondicional ayuda y su cálida hospitalidad durante nuestra estancia en Pucará. Su generosidad y amabilidad serán siempre recordadas.



En esta lista, por supuesto, es necesario incluir a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ofrecernos un espacio en el que convergen el conocimiento y la pasión por todas las facetas de la literatura. Y, por supuesto, va la gratitud de nuestro pequeño *ayllu* del curso de Literaturas Orales y Étnicas del Perú II (semestre 2024-I), a nuestro querido profesor, el Dr. Mauro Mamani Macedo, sobre todo por compartir con nosotros su amor por el mundo andino y la tradición oral. Profesor, esta experiencia y sus enseñanzas las llevaremos en el corazón.

No podemos dejar de mencionar a Jair Pérez y Julia Ponce, quienes se preocuparon de nuestra estancia y del provechoso trabajo en los pueblos que visitamos. A su vez, a Sergio y a Christian, por el compromiso que asumieron para con el proyecto y en el cual trabajaron incansablemente. Su esfuerzo significa mucho para nosotros y les vamos a estar agradecidos siempre.

Finalmente, al destacado grupo que formamos en el viaje y que se mantuvo siempre unido durante todo el recorrido hasta la publicación de este libro. Fue un enorme gusto haberlos conocido y estamos seguras de que el lazo de *ayllu* que formamos siempre nos conectará de alguna u otra manera. Queremos dar las gracias a nuestra hermana Maria Alberta Sanchez Quispe, por su liderazgo, camaradería y paciencia hacia todo el grupo, ya que sin una presencia tan brillante y confiable no podríamos haber llegado tan lejos. A Lorena Melendez, por su trabajo creativo y altruista en la crónica de nuestro viaje, y a Anais Llantoy, por el apoyo que nos brindó hasta el último momento, aun cuando escapase a sus obligaciones

A todos ustedes, nuestro más profundo agradecimiento por su invaluable soporte y por hacer posible la realización de este proyecto. Su constancia y compromiso, sin duda, fueron fundamentales para lograr todo lo que nos trazamos.



Voz y letra

Las historias de nuestros pueblos parecen distantes. A veces, se han detenido en una suerte de olvido o se tiene de ellas una memoria borrosa; en otras, en cambio, hay fricciones sobre las versiones que muestran los distintos autores. No obstante, esta confrontación, a la larga, concita una suerte de acuerdo entre todos al punto tal que suelen ser las versiones oficiales que todos escuchamos, pero un sanmarquino, una sanmarquina, lo sabe: esas son las primeras que nos llegan, y no nos bastan, por lo que conviene volver a recoger las otras, es decir, aquellas que se quedaron en los márgenes.

Si a través de la escuela nos obligaron a tener una tradición común y perdimos inicialmente nuestra historia, esta continúa en la memoria de nuestros abuelos y en la ternura que tenían cuando nos la volvían a narrar. No sé cómo se contará la violencia que vivimos en los años 80 del siglo pasado, pues no es cercana a la nueva población; también desconoceremos cómo será narrado lo que experimentamos durante la peste del COVID-19, y ni qué decir lo que se vivirá cuando este gobierno termine por destruir la historia y las instituciones. Es posible que nuestros niños y niñas piensen que estamos fabulando o creando historias tenebrosas, pero no.

Al leer los trabajos de *Sumaq Willakuykuna: más allá de las letras. Chupaca y Pucará*, estos me devuelven la alegría que desde Letras, desde San Marcos, volvemos a las prácticas que no debiéramos perder, a saber, la relación de la academia con la comunidad. El trabajo que ha dirigido mi colega, el doctor Mauro Mamani, en el curso de Literatura Orales y Étnicas del Perú II, revela un entendimiento dinámico de la tradición oral del país; en este

caso concreto, me refiero a la comprensión hecha desde el evento que se vive y que aflora en la conversación. Esto, desde luego, supone entender al sujeto narrador como libro viviente que, en general, en las comunidades tradicionales los reconocemos como sabios. Así, se pone en juego el vínculo de la voz y la letra o la manera en que aquella se fija en el diseño de esta, y cómo desde la propia letra se vuelve a producir el texto o se termina por colapsar las tradiciones ancestrales de nuestro pasado distante y acaso cercano.

Se trata de un pasado que tendrá, en otros relatos, esa abierta relación con el ritual y la persistencia identitaria con los santos patrones de la religión cristiana. De allí, por ejemplo, la importancia de la festividad de San Cristóbal de Pucará y los rituales que la acompañan, tales como las procesiones, la muerte del toro y el lavado de tripas; y sin dejar de lado un aspecto básico, la música, por ello el hauyllarsh se encuentra en este trabajo. El presente ejemplar, a su vez, incluye las pinturas de Josué Sánchez que nos permiten ingresar a las formas mediante las cuales la literatura oral se actualiza (en este caso lo pictórico), ya que gracias a su condición de arte, dialoga con la tradición.

Es importante no olvidar que se trata de los primeros trabajos de largo aliento de nuestros estudiantes. En ese sentido, apreciamos y destacamos el empeño, la dedicación, el manejo adecuado de lecturas y la metodología empleada. Y como dijimos al inicio, este libro envuelve la fragancia fresca que emana de las hierbas en el campo, pero esta vez porque se tiene que trazar un nuevo concepto, una nueva comprensión de la literatura oral. El retorno de este ejemplar a Chupaca y Pucará, sin duda, enriquecerá la perspectiva sanmarquina y el profundo respeto hacia nuestra memoria cultural, la tradición oral y sobre las formas que nos aproximen a una identidad de la diversidad.

Gonzalo Espino Relucé



Vivir en el mundo y con el mundo

La universidad no es solo un ámbito cerrado donde se desarrollan sofisticadas investigaciones; por el contrario, es un espacio en el que se fomentan a los estudiantes para involucrarse con las necesidades de nuestra sociedad. Esto cobra un particular relieve cuando los trabajos están relacionados con las tradiciones orales y las maneras en cómo las comunidades resisten o asimilan los aportes de la tecnología actual.

Este libro tiene la virtud de, precisamente, dar cuenta de ese profundo contacto entre jóvenes investigadores y las colectividades andinas. En este caso, específicamente, se trata del bello valle del Mantaro en que se ha estudiado las comunidades de Chupaca y Pucará en el marco de un hermoso ritual, el Tayta mayo. Pero también en el ámbito de la tradición oral, la cual se mantiene gracias al esfuerzo de profesores que trabajan con los niños contadores de cuentos.

El legado de la tradición oral que articula las diversas dimensiones del tiempo resulta fundamental en la construcción de una identidad heterogénea. En efecto, a través de los relatos que los niños aprenden en el seno del hogar se vincula diferentes maneras de orientación en la vida, como por ejemplo las reglas éticas o los mecanismos de intercambio y reciprocidad que permiten la endoculturación de los infantes en el proceso de socialización. En otros términos, gracias a estos relatos, en muchos casos de raíz mítica, los niños subrayan un aspecto fundamental y necesario en nuestro país, a saber: vivir en comunidad, lo que implica compartir y comprender,



desde lo más profundo, la relación entrañable con todo lo que nos rodea, y esto significa vivir en el Mundo y con el Mundo.

Pero los jóvenes investigadores sanmarquinos de literatura autores de este libro no solamente se centraron en esta experiencia de trabajo con los niños, ya que una verdadera y profunda enseñanza es aquella en la que se produce el “contacto” con las tradiciones que ellos también reproducirán al generar la transmisión de una memoria viva. Hay otra dimensión que este libro actualiza: la gran fiesta de Tayta mayo o Cruz de mayo.

Uno de los meses o *killa Pacha* más importantes del calendario festivo andino es el mes de la abundancia, cosecha y celebración de la vida. En él, han cesado las lluvias que fertilizan al mundo y que permiten que la Pachamama entregue toda de sí, alimento que es vida, que es celebración. La cruz de mayo, en efecto, no es sino la evidencia de un profundo sincretismo con el huanca prehispánico, protector de las chacras y protector del pueblo, y cuya configuración en forma de piedra vertical se asocia con los niveles de la realidad, es decir, *hanan, kay y uku pacha*.

El huanca y la cruz llegaron a formar un todo, de modo que también en el ritual se celebra una continuidad cuyas raíces son milenarias. Pero además de celebrar la vida con la cosecha de diversos productos, existe una cuestión más importante referida a la articulación comunitaria cuando se asume que una persona es, porque está en comunidad. En tal sentido, el ritual comunica, identifica y torna al individuo en persona colectiva, sin dejar de ser a la par un sujeto individual.

Uno de los momentos más interesantes y de carácter ritual en la celebración es el denominado lava tripa, que consiste en lavar en parejas las vísceras del toro en el río de Pucará. Los momentos rituales nunca son arbitrarios ni casuales; por el contrario, todos simbolizan algo, y es que la unidad mínima del ritual, como sabemos, es el símbolo. ¿Qué carga de sentido, entonces, encierra el lava tripa? En nuestra perspectiva, se relaciona con el trabajo en conjunto a partir de un elemento concreto de la naturaleza, y esta tarea compartida entre varón y mujer conduce al amor. A fin de cuentas, en el ritual de la Cruz de mayo se está celebrando la vida, porque ahí está la verdad.

Una dimensión que también investigan nuestros jóvenes literatos sanmarquinos fue uno de los bailes más emblemáticos del gran valle del Mantaro, el huaylas en su variante antigua. Su cultor, el último que testimonia



en memoria y cuerpo esta antiquísima danza, es Jesús Mago Iparraguirre Aguilar, conocido como Don Minayo, a diferencia del huaylas actual o moderno, danza de competencia que ha tendido a reflejar los procesos tensionales y complejos que sufre en la ciudad. El huaylas antiguo da cuenta de la siembra, especialmente de la papa; de allí los pasos del varón y de la mujer, aquel abriendo surco y ella poniendo la semilla. Una vez más, el acto amoroso de sembrar la vida, tal como se percibe en la fiesta del Tayta mayo.

Como indicamos al inicio, la universidad y la comunidad no son ámbitos ajenos, debido a que la sabiduría popular también se nutre de la universidad y tanto más cuando la gestión realizada por nuestros estudiantes estuvo dirigida por un gran maestro que palpita como un árbol que da múltiples frutos, como es el Dr. Mauro Mamani Macedo, quien con su magisterio está presente en este bello libro y en la pasión de sus autores.

Manuel Larrú Salazar



Prólogo

José María Arguedas expresó con intensidad y verdad sobre el Perú: “No hay país más diverso”. Este enunciado engloba la *cosmovivencia* de las diferentes culturas que existen en nuestras tierras y donde cantan mientras siembran o cosechan, porque todo debe ser celebrado. Así, en el calendario andino, todo acto va acompañado de una música y de un canto específicos para cada fecha, de allí el rico repertorio musical que exhiben en cada ocasión en que la comunidad desarrolla sus actividades.

En estos pueblos de las alturas, sus habitantes ríen ríen y lloran en medio de granizadas y relámpagos, pues son señales que germinan el tiempo nuevo, como el canto encelado de los zorros que anuncia el arribo de las lluvias, o la convocatoria de estas a cago de las ranitas o los sapos reguladores de los tiempos húmedos. En ese sentido, se trata de gente que sabe leer la aparición de un pájaro durante un tiempo en que no debe volar por esos lados o la forma en que canta al anunciar el color del tiempo que vendrá, o que incluso saben mirar con respeto siempre al sol, a la luna y a las estrellas para sentir cómo irá la vida.

Estas son comunidades en las que las personas se enternecen con el tejido y la vestimenta multicolor, ya que allí está la gramática de su memoria: hilo, color, trama, textura y figura escriben el relato de sus vidas. Allí también están sus *amarus* con sus caminos zigzagueante, su hilera de cordilleras coronadas de nieve refulgente, su *mama qucha* con sus aguas de cielo, sus pumas fieros, sus cóndores majestuosos; allí está su escritura multicolor en



poncho, en *lliklla*, en chullo toda vez que se trata de uno de sus libros que vive en la *Pachamama*, madre tierra.

Son hombres y mujeres que se abrazan para acercar sus corazones latientes con aroma de tierra recién llovida, porque es el sentimiento cultural el que los amarra y los convierte en *yawarmasi*, como hermanos de sangre; y porque esa es la altura efectiva los comuneros, a saber, proceder por el mandato del corazón, porque nada es ajeno, todo es familia, todo es comunidad. En efecto, son tierras en las que no se vive a las quitadas, “te quito esto”, “te quito esto otro” (alma de gamonal/ alma de perro); por el contrario, se vive a las convidadas, “llévate estito”, “tal vez te sirva esito”, y así comparten, con latido indio-*runa* (alma comunal), cosas, animales, plantas o historias porque todas ayudan a vivir.

En estas tierras, asimismo, madura la cebada, la quinua, la papa, la oca, el maíz alentados por el canto de los ríos y de los pájaros, debido a que todos contribuyen con criar bien la vida, todo es *ayni*, y todos necesitamos de todos para ser; pueblos donde el bramido de los toros, que entregan la vida par ser ofrenda y asegurar el bienestar de la comunidad, carga de coraje a los hombre y mujeres; *ayllus* que agradecen con canto, danza, con golpe de tambores, porque con esa reciprocidad se hace florecer los campos.

Asimismo, se trata de alturas desde las cuales las nubes hacen sus nidos y son sopladas por los dioses montaña, quienes lanzan la lluvia desde los cielos y dejan discurrir los ríos que son sus venas, caudal que bajan de los andes y llegan a las tierras de la costa para fecundar; grandes cerros en los que las cruces de mayo firmemente paradas muestran su pecho de madera a los vientos fieros que quieren arrancar su vestimenta de flores, mientras vigilan desde su altura el andar de todos y todas.

Por ello, en estos pueblos habitan los *hombres y mujeres testimonio*, los *libros vivientes* que son padres y madres que atravesaron el *pacha llaki* (tiempos de dolor) y *pacha kusi* (tiempos de felicidad); ellos son seres mayores de afirmada raíz que hacen que el caudal ancestral del saber de la tierra siga vivo, porque su memoria es la reserva cultural de sus pueblos, no por nada en algunos se les dice abuelo con la misma palabra que se nombra al dios montaña. De igual modo, ocurre con las palabras *achachila* en aymara y *awki* en quechua, pues son los espíritus o abuelos protectores, de ahí que cuando parte un hombre testimonio, un *auki*, un *achachila*, una *awicha*, no



solo su familia se conduele, sino toda la colectividad habida cuenta de que una memoria de la comunidad se marcha. A dónde ir cuando ya no está; en esos momentos, se siente su partida y se pierde un aspecto importante del grupo social si no se escuchó o se guardó bien su palabra.

Allí el magisterio de la historia es correntada viva. Por ejemplo, algunas explican que uno no debe enamorarse de gente que no conoce, así un cóndor puede ser un joven bien parecido que roba tu corazón y lo hace sufrir, aunque siempre hay animalito pequeño que salva; *willakuykuna*, que enseñan que no siempre el más grande y poderoso vence, como el hijo de oso, que es capaz de vencer a los animales salvajes; pero también gente pequeñita puede burlarse de los temidos, tal como lo hace el ratón que engaña y vence al zorro, o como el sapito que le gana la carrera al *atoq*, porque no sabe del poder de la colectividad, este pretencioso zorro que es un burlador burlado. Tales historias advierten que no se deben juntar en amor con gente que está prohibida; de lo contrario, se convertirá en *runa mula*. A su vez, estos relatos narran que debemos cuidarnos de los *naqaq*, de los degolladores, esos a quienes nunca se les acaba su hambre como el de los condenados que fueron gente mala, sin corazón (*mana allin sunqu*), que no pueden acabar de morir, por ello siguen, como en la vida, deambulando hambrientos de almas, hambriento de todo, como el *kita wiraqucha*, el poderoso sin ley y cuyo vientre no tiene fondo.

Así, hay otras ciencias no criadas en aula, otros caminos del saber que enseñan los señalados, los hijos de *illapa*, los tocados por el rayo que son capaces de curar males y arreglar la vida. Esos que conocen las hierbas para bajar el calor del cuerpo o aumentar la temperatura; ellos son los que saben espantar los miedos. Inclusive, poseen el conocimiento de cómo llamar al *ajayu*, a la *nuna*, al *llathuy* para que el cuerpo no ande todo desganado, sino, más bien, firme como árbol. En síntesis, esta es la ciencia de la voz, de aquellos que enderezan el camino con historias, de los que curan con cantos.

Precisamente uno de los lugares donde existió y existe una gran riqueza cultural es el valle del Mantaro, tierra protegida por el Huallallo Carhuanchu, esa *wak'a* que aparece peleando con fuego contra Pariacaca, quien se defiende con lluvia de colores, tal como se registra en *Dioses y hombres de Huarochirí*; también los huancas están cuidados por el nevado Huaytapallana (lugar donde se recogen las flores), ya que en sus sólidas nieves se enterró una bella historia de amor. Se trata de una divinidad de la que el poeta quechua de estas tierras, Eduardo Ninamango Mallqui, autor de *Pukutay*, escribió lo



siguiente: “De nuestras manos nace la vida/y tú, anciano padre escondes/
sobre tu cabellera blanca, /como la flor de lima-lima/el grito, las penas/ de los
abuelos”.

Este lugar ha sido motivo de atención por parte de los cronistas como Pedro Cieza de León y Guaman Poma de Ayala. Luego de ello, encontramos los trabajos notables de José María Arguedas, quien vivió, compiló historias y estudió la tradición oral del valle del Mantaro, en el que recogió de la voz de los hombres y mujeres las historias de condenados, de encantos, de degolladores, de toros devoradores de *pihstacus*, canciones de la trilla nocturna que cantan los jóvenes con voz alta; entre otras. En este lugar, se ve maravillado por su mítica feria que convoca a pueblos de los caseríos lejanos que traen sus cosechas, sus productos para el intercambio, pero también se vende todo tipo de manufacturas; es decir, una feria que no cesa de crecer, por lo que le dedicó un estudio etnográfico. Así escribe el autor sobre el valle y el río:

El río Mantaro en la parte alta de su curso, desde los 4,500 metros de altura, forma una quebrada con las características de la naciente de un río amazónico peruano. Las cadenas de montaña se forman junto con el río y se alinea a una y otra orilla. A medida que el río avanza las montañas se hacen más altas y el río crece en caudal. Pequeños afluentes que bajan por quebradas angostas incrementan sus aguas.

También se encuentran las investigaciones y compilaciones que realiza Emilio Barrantes con su obra *Folklore de Huancayo*; asimismo, está el libro *Cuentos populares de Jauja* de Pedro Monge Córdova. De tal modo, la generación de investigadores es continua; por ejemplo, los trabajos de Jair Pérez sobre la huida mágica, esa historia que promete amar hasta la muerte y se cumple con su palabra; o los del profesor Gino Damas sobre la tradición oral de Huancayo o de su tierra de Pucará. La bibliografía es extensa. En todas estas investigaciones, el aporte de los profesores y estudiantes de los colegios y escuelas ha sido fundamental, puesto que ellos fueron los que trajeron las historias de sus padres, madres, abuelos y abuelas, y con ello contribuyen al fortalecimiento de la memoria e identidad de sus pueblos. En efecto, resulta innegable que nos dejaron un inmenso catálogo magisterial de historias para el escarmiento o para la celebración.



Los estudiantes de la asignatura de Literaturas Orales y Étnicas del Perú II (2024-I), de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decidieron continuar con este andar. Para ello, revisaron la tradición del valle del Mantaro: sus historias de almas en pena, de cabezas voladoras; los rituales del enamoramiento, matrimonio o de la construcción de las casas y también de los cantos de celebración y desengaño. Premunidos de esta tradición oral y de las bases teóricas necesarias, decidieron partir al valle del Mantaro. Prepararon su material, sus preguntas, sus guiones, sus esquemas para hacer el viaje de la letra a la voz; del libro inmóvil al “libro viviente”; de las aulas universitarias a los Andes maestros. Ahora bien, se eligieron a Chupaca y Pucará: en el primero, el objetivo era escuchar a los niños *cuenteros*; en el segundo, oír a las memorias mayores de la comunidad.

En este camino, varios actores confluyeron. Así, en Chupaca, hay directores que están en el mismo latido del señor César Castro, director de la Biblioteca Intercultural *Achiyay* (amanecer), quien recibe a los estudiantes y comparte un desayuno típico para afirmar su estadía en tierra huanca. Mientras muestra los libros, va reseñando las diversas actividades para fomentar la lectura, pero también recuerda a *libros vivientes* que caminan por los pueblos llevando el *q’ipi* de sus historias. El caudal de saber de don César Castro es torrencial.

En el mismo sentir, se encuentra el señor Kiko Astete, director del I.E. N.º 30073 Yauyo-Chupacha, quien ya tiene varios trabajos publicados vinculados al rescate de las memorias de los pueblos en los que el maestro errante y sensible se ha detenido. Ahora, en su escuela, los niños son los protagonistas, niños *cuenteros* que, con memoria alerta y tierna, comparten su saber asimilado en la casa y en el pueblo, además de exhibir sus grandes libros cartoneros con la emoción de quien ha creado algo fabuloso y cierto; allí, las madres también celebran el conocimiento que sale de los labios de sus hijos tiernos. Se trata de madres mayores que son la evocación de la comunidad y que suspenden sus labores para ir a la escuela y compartir sus historias que caminan por las sendas de la memoria. En este punto, la lección fue que la escuela y la comunidad deben andar siempre en *yanantin*, siempre juntos, pero también verificar la continuidad de la memoria de la abuela y del niño, y en ese tránsito el maestro es puente fundamental. Entonces, la escuela no es un lugar de ejecución de políticas educativas



distantes, sino un centro de creación de sus políticas y de sus materiales educativos para orientar la formación de los niños y las niñas de la comunidad; es decir, un espacio en el que la voz es protagonista, porque en ella hay latido de la tierra y memoria viva ancestral vigente.

El día en que llegaron los estudiantes a Pucará se vivía, como en todos los pueblos del Ande, la fiesta de la Cruz de Mayo; aquí es la Santísima Cruz de San Cristóbal, donde los pobladores dicen con palabra firme: “Profesor, este pues sí es Cerro San Cristóbal, no como ese cerrito que tienen en Lima, y orgullosos toman foto”, y en verdad el San Cristóbal de Pucará es inmenso, un *apu*, una montaña que protege al pueblo. En sus faldas, se despliega la andenería y su vientre tiene varias venas que caminan bajo la tierra por las chacras y que llegan a brotar del subsuelo en las plazas y calles del pueblo de Pucará en forma de *pukyos* (manantiales, ojos de agua) con agua limpia y vaporosa. También en su *ukhu pacha*, en su tierra de abajo, existe un río subterráneo en el que los postores de las alturas han abierto sus caminos para descender y escuchar el tránsito de sus aguas; en esa misma pampa donde el *ichu*, es paja brava andina, crece a más de 4000 metros sobre el nivel del mar y en el que las vizcachas gobiernan su tiempo sin temor. Más abajo, ya vecino al río, está el pueblo.

Este recibe y acoge a los estudiantes con una plaza de corazón alegre: todos están en el ajetreo de la fiesta y hay bandas tocando por las calles y afinando los instrumentos para la actuación central. Apenas llegaron, el alcalde Daniel Pedro Díaz Erquinio viene a recibirlos, a ofrecer el apoyo, a contar historias de su pueblo, a desear buena estadía y a agradecer la visita; por su parte, los estudiantes muestran su reciprocidad por medio de aplausos y de su compromiso. En efecto, hay un ansia de saber y de compartir.

Estamos en el tiempo central de la fiesta de la Cruz de San Cristóbal. Ese viernes 3 de mayo es la víspera, lo cual también se encuentra registrado en la *Chakana* en la cruz andina. Por ello, en la noche hay misa y luego la procesión de las dos cruces, cruces gigantes de madera: una de ellas es cargada solo por las mujeres y la otra por los hombres. Ambas forman parte de una procesión de velas cuyas candelitas desafían al viento, y la lluvia es nada, es apenas caricia; en este evento, los estudiantes también ponen el hombro y agarran ritmo en la cargada. La larga procesión rodea el pueblo hasta que vuelve a entrar a la plaza en la que es recibida con fuegos artificiales, fuegos que encienden de luces multicolores el cielo de Pucará. En



medio de danzas y cantos, se guardan las cruces para la mañana siguiente, mientras continúa el contrapunteo, el *atipanakuy* de las bandas.

Nuevamente, en la mañana, se realiza la misa y el camino de la cruz rumbo a la cima del Cerro San Cristóbal. Llegar a la pampa, que es una parte intermedia en el camino a la cumbre, es ya un desafío. De allí continúa la cruz en los hombros de los hombres y mujeres preparados, con sus rostros firmes; a su vez, brilla la fe en sus ojos y respiran la devoción, hasta que llegan a la cumbre y se ve de qué forma se para la gran cruz de madera allá arriba. Entonces, todos y todas, desde la pampa, la observan, la señalan con fervor. En suma, se sienten alumbrados porque llega su fuerza hasta ellos, y las danzas se desatan con mayor intensidad: La cruz gobierna al pueblo y a sus corazones.

En este andar, los estudiantes no son espectadores, no van tras una historia oral solamente, sino que a la vida y a la fiesta, ya con alma de comuneros, con el latido de sus padres y abuelos en su sangre y movidos por la fuerza del ritual cargan la cruz; de igual manera, con el mismo respeto, participan en el ritual de la muerte del toro, del *lavado de la tripa* en el río. Sobre esta ceremonia que se realiza al borde del río, los pobladores dicen que si hombre y mujer juntitos lavan la tripa del toro, y la lavan bien, entonces, su amor no se romperá, porque estará amarrado con tendón de toro. Y así lo hicieron los estudiantes, a la primera triunfaron en lavado de la tripa, por ello recibieron un ají como reconocimiento y no fueron castigados por el rabo-zurriago. En todo ello hay reciprocidad y *ayni* con el prójimo y con las divinidades, pues se afirma el amor de pareja y se consolida el vínculo con sus dioses, como la madre tierra (*Pachamama*) o el padre río (*Taita mayu*).

Este tránsito religioso y las historias que están en la cabeza de los *libros vivientes* tanto de Chupaca y Pucará fueron recopilados por los estudiantes con curiosidad, ternura y respeto. Pero ellos no se detienen en lo vivido y grabado, sino que llegan a Lima y las transcriben y realizan reflexiones, ya que sienten que deben reciprocitar la palabra.

Así se tejió este libro, del que apenas soy testigo de un trabajo de tremenda ternura y valentía de estos notables estudiantes, quienes juntaron sus ideas y sus soles, y decidieron andar para conocer y sentir; para ver si el control de "lectura obligatoria" vale la pena o no, y constatan que siempre a la letra le falta. A su vez, comprueban que hay complementariedad, que hay



yanantín entre corazón y cabeza, debido a que con sentimiento también se orienta el camino de la vida. Entonces, todo tiene su valor.

Sumaq willakuykuna: Más allá de las letras. Chupaca y Pucará (2024) se compone de varias fibras con su luz y su color. De este modo, Kathia Basurto y María Rosa Rupalla, en su función de editoras, articulan el libro que tiene un carácter aditivo como ese signo de la tradición oral andina en el que se suman eventos a los relatos orales y crean la sensación de un crecimiento permanente. Podemos afirmar, con claridad, que el libro está bien tejido.

Este se compone de tres partes fundamentales: lo compilado y lo analizado en Chupaca, y en Pucará, y la entrevista a un hombre símbolo de Huancayo: Josué Sánchez. Cada capítulo de libro está redactado con rigor teórico, con indagación bibliográfica pertinente, pero, sobre todo, con lúcidos análisis de cada uno de los temas que abordan y que fueron compilados en estos dos pueblos de Huancayo. En ellos, no hay cabeza solitaria, sino *ayllu* académico, como también se llaman los estudiantes en el aula con convicción: “Somos un ayllu”. En ese sentido, se trata de un libro escrito por los estudiantes investigadores para el mundo; en suma, un texto cargado de ternura, valentía e inteligencia.

En él, Nayeli Huerta y Lucero Perez analizan la oralidad como una herramienta educativa, y explican la forma en que la palabra se carga de memoria y trasciende su valor comunicativo; asimismo, exploran cómo esta palabra deviene una suerte de formadora que conecta raíz cultural y escuela. Axel Anicama y Marelin Yucra, por su parte, proponen el tema del tránsito y confrontación entre la voz y la letra, motivo por lo que subrayan el valor del pasado en la construcción y afirmación de una identidad, y de qué modo, en estas dinámicas, los *libros vivientes* son la piedra angular. Desde otro ángulo, Jazmin Torres y Sofía Sanchez estudian el sincretismo religioso en la Cruz de San Cristóbal de Pucará al explicar de qué manera se producen las asimilaciones culturales y religiosas de divinidades migrantes, y cómo esta fe se concretiza en las prácticas rituales andinas. A su vez, Jazmin Torres y Jefferson Llacolla indagan sobre el ritual siguiendo los tiempos claves que se organizan en la *chakana*, la cruz andina, y también estudian el entretejido de reciprocidades entre las divinidades, los animales y el hombre, por lo que se focalizan en el evento del *lavado de la tripa* en el río (*mayu*).

En su texto, Lorena Meléndez y Kathia Basurto abordan el tesoro huanca del Huaylarsh de Huancayo y presentan la discusión de su origen; además,



sostienen que existen personas que preservan la práctica de esta danza en sus formas antiguas que articulan componentes culturales e identitarios. Beatriz Cano y Axel Anicama exponen la tradición oral en Pucará; para ello, presenta un corpus de *willakuy* de historias formadoras que conducen los valores morales que propicien un *sumaq kawsay* (buena vida) en la comunidad. Anais Llantoy y Marelin Yucra analizan la relación que existe entre el castigo y la sátira, y toman la figura de los hacendados convertidos en condenados por no practicar los principios de la comunidad; a su vez, con ello demuestran que las historias cumplen un rol magisterial. Por su parte, María Sánchez y Pyero Santos abordan el legado histórico de Pucará, motivo por el que incursionan en la memoria histórica a fin de explorar el contenido de lugares institucionales como casas y museos donde se encuentra los símbolos del pasado que sirven para explicar el presente del pueblo, y destacan la importancia de la preservación del patrimonio cultural. Desde otra perspectiva, Nayeli Huertas y María Rosa Rupalla entrevistan a Josué Sánchez, el pintor de los andes; en su trabajo, las autoras presentan a este notable pintor para después interpretar su obra, y en la que advierten la diversidad de símbolos que grafican la crisis y el cambio en color y dibujo, un *pachakutiy*. Cierran el libro con la crónica de palabra y las imágenes del tránsito de la investigación, lo cual comprende el proyecto de andar en la búsqueda de la voz hasta llegar a este magnífico libro.

A los jóvenes estudiantes que tejieron este libro y que lo entregan como ofrenda, en forma de agradecimiento, debo destacar su valor para andar, escuchar, sentir y escribir con la lucidez de todo sanmarquino que sigue los caminos de Arguedas, de Vallejo, de Scorza, de Cornejo Polar, quienes crearon libros caminantes; en efecto, este libro entregado por los jóvenes posee dicha vocación, pues sintieron el latido de la tierra. A cada uno, mi admiración por su esfuerzo, su modestia y su gran generosidad; también reconocer el apoyo de su familia, de sus padres y de sus compañeros. Gracias, jóvenes, por su actitud firme de decidir y cumplir. A los apreciados lectores, en cambio, pido me disculpen si en mis palabras hay exceso de orgullo, pero es lo que siento en este momentito mientras recuerdo y escribo.

Este libro seguro tendrá diversos caminos, aunque hay uno que no podrá evadir, que es el retorno al lugar donde fue semilla: el valle del Mantaro, y, en especial, a los pueblos de Chupaca y Pucará, comunidades que nos recibieron con corazón abierto; de esas tierras salió la palabra hirviente que llega



a la virtualidad, y desde allí vuelve a las madres que entre sus flores y velas cuentan sus historias con risas cómplices, a las madres que comparten con cantos las hazañas de sus mayores, madres que con generosidad de tiempo y saber acompañan el crecimiento y formación de sus hijos.

Así, en firme, llegará el libro a los bibliotecarios que no sacan solamente las historias de sus libros, sino de su cabeza y su corazón en los que viven trenzadas con sus recuerdos; la palabra volverá a los hombres-testimonio que, entre sus maderas, relatan mes a mes la historia de sus pueblos, de sus fiestas, de sus rituales, de sus dioses que los protegen, de las cruces a las que si se acercan con buen corazón bendice con la abundancia. También con fe, llegará a los hombres que mientras riegan sus pequeñas chacritas cuentan historias de hacendados corregidos por la vida, y mientras frotan sus manos de 84 cuatro años vida, expresan lo que deberíamos hacer por nuestro país. De igual modo, debe llegar a hombres danzantes, testigos de un siglo que vieron nacer el huaylarsh y que libran su batalla ante el avasallador avance de la modernidad; hombres que mueven palabra y cuerpo para decir que así es como se baila, así el ritmo, así el movimiento, similar al que se hace en el trabajo con la tierra y la planta.

Y, por supuesto, siempre, con tierna esperanza, debe llegar a los profesores y niños quienes se pusieron su vestimenta especial para evento singulares, su ropa de su tierra para que así pudieran compartir su canto y su cuento con la convicción de que lo relatado no se detendrá, sino que andará por los pueblos en la cabeza y en el corazón de quien los escuchó.

Siento verdaderamente, aquí en el *sunqu ruru*, que este es un libro-río de aguas mansas que avanzará sin molestar a nadie, que caminará feliz su caudal abrazando sus dos orillas, que continuará su suave andar buscando a sus lectores, así como lo hace ese viento-voz que es la tradición oral que atraviesa tiempos y pueblos para esparcir su saber vivo como vuelo y aleteo de paloma viajera.

Mauro Mamani Macedo



Introducción

Huancayo, la ciudad de los huancas y capital de la región Junín, se sitúa en la sierra central del Perú. Con una altitud de 3259 m. s. n. m., se destaca por su rica herencia cultural e histórica al ser un importante centro comercial y agrícola, así como un núcleo de tradiciones y costumbres que han perdurado a lo largo del tiempo. A unos 13 km al suroeste de Huancayo, se encuentra Chupaca, una provincia de la región Junín. Chupaca es reconocida por su fuerte sentido de comunidad y su devoción en la preservación de sus costumbres ancestrales. Un poco más al sur, en la misma región, está Pucará, ciudad con una significativa riqueza cultural. Conocida por sus festividades religiosas y agrícolas, Pucará es un lugar donde la tradición oral sigue siendo una forma vital de preservar la historia y las enseñanzas de los antepasados.

La tradición oral, tan arraigada en nuestra vida cotidiana, abarca una infinidad de saberes acumulados y manifiesta la complejidad de los sistemas de valores y la concepción del mundo de la comunidad a la que pertenece. Su rol es fundamental para conservar la memoria colectiva e histórica de los pueblos. Por ello, la transmisión de estos conocimientos fortalece la cohesión social y los lazos comunitarios al comunicar las luchas, logros y desafíos del pasado; en efecto, son advertencias, celebraciones, ejemplificaciones y recordatorios para las nuevas generaciones.

No se trata de un conocimiento estricto o inflexible, ya que una de las características de la oralidad es la adaptación y readaptación. Cada generación e individuo realiza este proceso para asegurar la incorporación



de nuevos saberes, personajes, miedos, peligros y nuevas críticas. Así, al añadir nuevos elementos a narraciones populares y se crean nuevas versiones, cada una digna de estudio. El proceso de la colonización es uno de los escenarios más importantes para estudiar el sincretismo y los resultados en las variaciones del saber colectivo. Sin embargo, la tradición popular también tiene elementos de autoría individual, ya que cada habitante deja algo de sí mismo en cada historia que cuenta: su voz, el énfasis en las oraciones o la moraleja que ellos mismos interpretan del discurso que comparten con el entrevistador.

Por tal motivo, las fuentes de la tradición oral son diversas y se encuentran en el núcleo familiar, así como también en los espacios habituales de las ciudades. En el presente trabajo, se puede descubrir una cantidad de textos provenientes de distintos individuos, pero todos comparten la condición de ser depositarios de la memoria ancestral de sus pueblos.

En un mundo globalizado en el que las identidades se entrelazan, la tradición oral sigue siendo un elemento crucial para conectar al individuo con su grupo familiar, social y étnico. Asimismo, es fundamental para reconocer nuestra propia identidad, comprender nuestro origen y mantener viva la memoria del pasado y presente al que pertenecemos. En medio de la amenaza de la homogeneización cultural, la tradición oral se convierte en un bastión de resistencia y preservación de la diversidad cultural, por lo que cada relato, historia, canto o poema transmitidos oralmente representan una pieza valiosa del rico mosaico cultural de la humanidad.

Ahora bien, en un país pluricultural como el Perú, la tradición oral enfrenta diversos desafíos y problemáticas que amenazan su preservación y continuidad. A pesar de la riqueza que posee, esta forma de circulación de conocimientos y saberes ancestrales se encuentra en riesgo, sobre todo debido a factores como la aculturación y a la falta de políticas eficaces para su salvaguardia.

Si bien uno de los principales retos que enfrentaban los estudios de la tradición oral era la dificultad de conservar la complejidad del habla mediante la escritura, afortunadamente la modernidad trajo consigo nuevos avances tecnológicos que permitieron las grabaciones de entrevistas y de narraciones con la finalidad de resguardarlas de manera permanente y fidedigna, pues, sin un registro tangible, resultaba más complejo para los investigadores, académicos y estudiosos acceder a estas fuentes de conocimiento ancestral y



analizarlas en profundidad. Esto limita la posibilidad de preservar y comprender cabalmente el valor cultural, histórico y simbólico que encierran estas tradiciones orales.

En efecto, estas historias, transmitidas de generación en generación a través de la tradición oral, carecen de un soporte escrito, audiovisual o digital, lo que las coloca en un estado de vulnerabilidad al correr el riesgo de perderse gradualmente si no hay portadores o narradores que las mantengan vivas, o si se rompen los lazos comunitarios que permiten su transmisión intergeneracional. Asimismo, la ausencia de registros obstaculiza la difusión de estas narraciones a un público más amplio. En ese sentido, sin un soporte físico o digital, es más difícil llevar estas historias a otros contextos y entornos, lo que limita su alcance y su capacidad para trascender fronteras geográficas y culturales.

Es por ello que la creación de un libro que recopile y preserve la tradición oral es una iniciativa importante para salvaguardar el legado cultural de nuestras comunidades. En principio, este proyecto permitiría resguardar la memoria colectiva de los pueblos y evitar que se pierdan invaluable relatos, mitos, leyendas y conocimientos ancestrales que han sido transmitidos a lo largo del tiempo.

Al plasmar estos relatos en un formato escrito, se garantiza su preservación tangible y se asegura que futuras generaciones puedan acceder a este acervo cultural para mantener viva la sabiduría de sus antepasados. Además, un libro de esta naturaleza contribuiría significativamente a promover y valorar la diversidad cultural que caracteriza a nuestro país. Al dar visibilidad y difusión a las tradiciones orales de diferentes comunidades, se fomenta el diálogo intercultural y se reconoce la riqueza de las cosmovisiones, saberes y expresiones culturales que conforman la compleja pluriculturalidad del Perú.

La narración oral, conocida como *willakuy*, se desarrolla en los momentos de encuentro y convivencia. A través de estos relatos que representan un intercambio de conocimientos, se transmiten lecciones sobre respeto, solidaridad, reciprocidad y armonía con la naturaleza, principios fundamentales en la cosmovisión andina. Estas narraciones son expresiones orgánicas de la identidad, las costumbres y la continuidad generacional de la cultura en la que se manifiestan, y cabe indicar que surgen de manera espontánea como fenómenos de expresión cultural.



Sumaq Willakuykuna es un título que encierra una gran variedad de significados en el mundo quechua, lengua en la que una palabra puede englobar múltiples significados dependiendo del contexto. El *willakuy*, ligado a la memoria y a la oralidad, se contrapone directamente a la escritura y desafía la concepción occidental que lo considera como primitivo. Esta colección de ensayos explora la trascendencia de los saberes populares, la rica tradición oral y las diversas manifestaciones artísticas de las comunidades de Chupaca y Pucará, lo que implica también la búsqueda por comprender y valorizar las expresiones de los narradores.

En el contexto de la tradición oral andina, el *willakuy* se refiere a una forma discursiva del arte verbal que se opone al cuento moderno occidental, asociado a la escritura y al libro. Aquella se encuentra estrechamente ligada a la memoria y la tradición de los pueblos andinos, concebida metafóricamente como un tejido verbal que requiere la participación activa del narrador y el oyente para su materialización.

El narrador no solo apela a la memoria y la palabra para contar una historia, sino que también utiliza todos los recursos semánticos posibles para crear la sensación de un acontecimiento vivo y objetivo. Esta experiencia se complementa con la presencia activa del oyente, quien lejos de escuchar pasivamente, participa en el proceso narrativo.

A diferencia de la perspectiva occidental en la que el público tiende a ser pasivo y distante, en el contexto del *willakuy* no existe una separación clara entre narrador y oyente. Esta explicación sobre el *willakuy* añade una capa de comprensión más profunda sobre la importancia de la tradición oral andina y su dinámica interactiva entre narrador y oyente, lo que enriquece la esencia en función del contexto cultural.

Por estas razones, es fundamental implementar estrategias y proyectos de registro y documentación de las narraciones orales. Esto puede incluir la recopilación de testimonios, la grabación audiovisual, la transcripción y publicación de estos relatos, o incluso el desarrollo de plataformas digitales que permitan su almacenamiento y difusión. Solo a través de estos esfuerzos podremos garantizar que esta riqueza cultural no se pierda en el olvido y que pueda ser compartida y disfrutada por generaciones futuras.

De esta manera, se promueve el respeto y la apreciación por la diversidad al fortalecer los vínculos de unidad en la diferencia. Asimismo, este proyecto editorial representaría una herramienta invaluable para fortalecer



la identidad cultural de las comunidades. Al recopilar relatos que transmiten valores morales, éticos y culturales propios de cada pueblo, se brinda a las nuevas generaciones la oportunidad de conectar con sus raíces, fortalecer su sentido de pertenencia y valorar sus tradiciones ancestrales; hecho que contribuye a la preservación de la identidad y la cohesión social de las colectividades.

Otro aspecto relevante es que un libro de tradición oral puede contribuir a la revaloración y difusión de las lenguas originarias. Muchos de estos relatos han sido transferidos, ya sea parcial o totalmente, en idiomas como el quechua, y su registro escrito permitiría preservar y promover el uso de estas, así como evitar su eventual desaparición. Con la publicación de este texto, entonces, se pretende proteger, aunque indirectamente, un patrimonio lingüístico invaluable que forma parte de nuestras raíces culturales.

El proyecto de crear un libro de tradición oral representa un aporte significativo al enriquecimiento del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país. Se trata de un reconocimiento a la sabiduría y a las cosmovisiones de nuestros pueblos originarios a fin de dejar un legado para las generaciones futuras. Esta iniciativa contribuiría a preservar y difundir una parte fundamental de nuestra identidad cultural, y a fortalecer nuestro orgullo y sentido de pertenencia como nación.

Debido a esto, como objetivo primordial, se propone explorar y analizar la riqueza de las narraciones otorgadas por los informantes. El presente texto está estructurado en varias secciones sobre diferentes aspectos de la tradición oral. La primera sección aborda la urgente necesidad de salvaguardar este patrimonio intangible como puente cultural, constructor de identidades colectivas, repositorio de valores morales y éticos, herramienta pedagógica y muestra viva del sincretismo y el imaginario andino que permea todas las esferas de la vida y el arte popular.

La colección se centra en la conservación del legado histórico en la comunidad de Pucará, Huancayo, y aborda de qué manera la memoria histórica contribuye al desarrollo cultural y educativo, y a la construcción de una identidad colectiva. Uno de los aspectos fundamentales es la tradición oral en Pucará, que se destaca como constructora de valores que permiten el *sumaq kawsay* o buen vivir comunitario. Además, se indagan en las reflexiones sobre el amor y el temor al *pishtaco* presentes en estos relatos.



Las investigaciones también profundizan en el uso de la oralidad como herramienta educativa en Chupaca y el arte de narrar de los niños de San Pedro de Yauyos, debido a que se integran las historias y relatos transmitidos oralmente al proceso de aprendizaje. Debido a ello, en la sección “Letras y voces” se encuentran las transcripciones de los relatos orales que pudimos captar para que pueda ser consultado eficientemente. Otro enfoque importante es la configuración ritual y simbólica de la figura de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará, como muestra del sincretismo religioso vigente en las manifestaciones de corte andino.

Asimismo, se analiza el ritual agropecuario del “lavado de tripa” en la celebración de la misma festividad y se examinan los componentes de la cosmovisión andina en este ritual vinculado al calendario agrofestivo. Por otro lado, se aborda la danza del huaylarsh desde los testimonios de Jesús Mago Iparraguirre con el objetivo de resaltar la necesidad de revalorar y difundir estas expresiones como patrimonio cultural.

Finalmente, se explora la obra del artista plástico Josué Sánchez Cerrón, por lo que se destaca cómo captura y continúa el legado del arte prehispánico en sus pinturas, murales y esculturas al reflejar la ideología y las vivencias del mundo andino. En conjunto, estos ensayos resaltan la vital importancia de revalorizar y preservar los saberes tradicionales, la tradición oral y las expresiones artísticas andinas y rurales como componentes esenciales del rico patrimonio cultural peruano.

Los invitamos cordialmente a sumergirse en las páginas de este libro, pues encontrarán un viaje fascinante a través de las tradiciones orales, los saberes ancestrales y las dinámicas culturales de nuestras comunidades andinas. Cada ensayo, meticulosamente elaborado por jóvenes investigadores apasionados por el estudio de las literaturas andinas, los llevará a advertir diferentes aspectos de nuestra vasta herencia cultural. Desde las narraciones profundas y conmovedoras hasta las expresiones artísticas vívidas y simbólicas, este ejemplar ofrece una ventana para comprender y apreciar la diversidad y la profundidad de nuestras tradiciones.

Kay hatun warmikunapa, alli runakunapa, yachayninkunata riqurishun.

Allim chayamuruyki



Parte I
Chupaca

Relatos vivos: la oralidad como herramienta educativa en Chupaca y el arte de narrar de los niños de San Pedro de Yauyo

Nayeli Lesly Huertas Pilco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
nayeli.huertas@unmsm.edu.pe

Lucero Milagros Perez Corrales
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
lucero.perez2@unmsm.edu.pe

En el corazón del Perú, donde los Andes se elevan majestuosamente y las nubes están al alcance de la mano, se ubica el distrito de Chupaca, provincia del departamento de Huancayo, en pleno valle del Mantaro, vibrante de historia y de cultura. El presente trabajo se encarga del estudio de la oralidad y los relatos recopilados en la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo, espacio en el que la voz de los niños resuena con la sabiduría de generaciones pasadas. Esto nos recuerda que la palabra no es solo un vehículo de comunicación, sino también una herramienta pedagógica que conecta a los estudiantes con sus raíces y enriquece su aprendizaje. Así, la tradición oral, con sus ritmos y cadencias, es una práctica que ha perdurado a lo largo de los siglos en las comunidades andinas, y como muestra de ello se han producido cantos, historias o testimonios, tales como “El ganadero y la tapada”,



“La utilización de lana de cordero”, “La leyenda de los shapish”, los cuales abordaremos. Ahora bien, esta tradición oral encuentra un nuevo hogar en las aulas, ya que los relatos se convierten en valiosos recursos educativos al contribuir con la preservación de la identidad cultural y con el fomento de la creatividad a través de la narración de mitos locales y la creación de libros cartoneros. Asimismo, las historias contadas por los abuelos son transmitidas gracias a la narración oral, lo que permite que cobren vida en las voces jóvenes de los estudiantes, quienes las hacen parte de su proceso de aprendizaje diario.

Para explorar la importancia de la oralidad en la educación, se realizó un detallado trabajo de campo con estudiantes de primaria en la I.E. N° 30073 de Chupaca. La compilación de narraciones de alumnos de diferentes grados reveló un panorama complejo sobre el relato oral, a saber: de un lado, este fomenta habilidades lingüísticas y cognitivas, y, de otro lado, fortalece el sentido de identidad y pertenencia de los estudiantes. Estos encuentros permiten captar la esencia de cómo la oralidad se vive y se siente en el ámbito educativo, y de qué manera se subraya su papel como una especie de puente entre el pasado y el presente. Para el análisis de los cuentos recopilados, apelamos a algunas categorías propuestas por Walter Ong (1982), destacado investigador que realizó estudios acerca de la oralidad y la escritura, y en los que menciona que la cultura oral es aquella que carece de un conocimiento sobre esta última. Además, distingue dos tipos de oralidad: la primaria, que sucede cuando no hay escritura; y la secundaria, que se presenta al emplear la escritura y la oralidad en el lenguaje.

El objetivo del presente trabajo es demostrar la importancia de la oralidad en la educación y en el fomento de la cultura, debido a que los niños son los principales depositarios de los relatos de sus abuelos y de la comunidad. Por su parte, la recopilación de fuentes orales lo han trabajado diversos autores y maestros, tal como señala Salazar (2020) en “Jose María Arguedas y la Revista *Pumacahua*: creación literaria e investigación etnográfica”. En este artículo, el crítico estudia la experiencia educativa desarrollada por el autor andahuaylino cuando este se desempeñaba como profesor en el Colegio Nacional Mateo Pumacahua, ubicado en Sicuani, Cuzco. Se trató de una metodología que implicaba la escuela activa y la investigación-acción, toda vez que lo planteado por Arguedas era una educación que valorara las viven-



cias de los alumnos y que, a su vez, fomentara su expresión personal, así como el conocimiento de la vida social y de la comunidad.

Siguiendo esta línea, Barrantes (1940), en su libro *Folklore de Huancayo*, elabora una recopilación de las tradiciones, leyendas, costumbres, canciones y danzas de dicha ciudad junto a los estudiantes del cuarto año del Colegio Nacional de Santa Isabel. En este grupo de textos, los protagonistas son los alumnos, quienes ofrecen un aporte valioso al conocimiento del folklore de la región. Además, Arguedas (1953), en una separata de la revista *Folklore Americano*, publica *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: Folklore del valle del Mantaro*, que es un estudio etnológico y antropológico del folklore, y de informes escritos por los maestros de educación de todo el Perú acerca de los aspectos de la cultura del país. Este estudio resalta la labor de los docentes en tanto informantes, sobre todo aquellos que trabajan en las regiones y pueblos de los que son oriundos, ya que son portadores del imaginario de sus provincias.

A lo anterior, cabe agregar el trabajo de Arguedas e Izquierdo Ríos (2011 [1947]) en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Se trata de un libro compuesto por narraciones populares de la costa, sierra, selva recogidas por maestros y alumnos que buscaban preservar la cultura oral. Asimismo, este volumen es empleado como instrumento para la educación; y aparte de servir como método de enseñanza de lectura, los mitos y las leyendas generan un conocimiento vital y directo del espíritu popular peruano. Por último, Viera (2022), en su artículo “El libro cartonero: inclusión y acceso a la información desde el trabajo colaborativo”, menciona la importancia de los libros cartoneros para el libre acceso a la información, lo que va de la mano con el impulso de la educación para la formación integral de los ciudadanos. En tal sentido, los libros cartoneros son un abanico de posibilidades que fomentan la inclusión social, promueven la cultura y difunden la información de forma democrática.

CHUPACA, LA CIUDAD HEROICA

En el corazón de Junín, entre montañas y valles, se encuentra la provincia de Chupaca, conocida con orgullo como la “Ciudad Heroica”. Esta tierra, rica en historia y de vibrante cultura, es un testimonio viviente de los tiempos ancestrales y de las gestas heroicas de su pueblo; ubicada a unos kilómetros de



la ciudad de Huancayo, se extiende majestuosa y revela secretos milenarios. Hace miles de años, entre el 10000 y el 7000 a. C., sus suelos fueron el hogar de diversos grupos de cazadores y recolectores que se refugiaron en los abrigos rocosos de Acuripay. Con el tiempo, alrededor del 6000 a. C., surgieron aldeas en lugares como Paccha, Acla Hausi y Willka Ulo, donde los primeros agricultores comenzaron a domesticar la tierra y a dejar una huella indeleble en la historia de la región (Municipalidad Distrital de Chupaca, s.f.).

En efecto, la actividad agrícola de Chupaca se caracteriza por su rica tradición y diversidad de cultivos, pues, desde la época precolombina, esta ha sido un pilar fundamental de la economía y la cultura locales. Al respecto, Pariona, Bullón y García (2021) mencionan que la agricultura en Chupaca es del tipo intensivo y que sus principales productos cultivados son la papa, el maíz, el trigo, las habas, la cebada, las hortalizas y las frutas.

Ahora bien, el vocablo “Chupaca” proviene del quechua “*chuju*” (ichu) y “*pacca*” (cosa encubierta), y se refiere al “escondite de ichu”, planta que crece en la puna. Este nombre, cargado de simbolismo, encierra la propia esencia de esta tierra y de su gente que han sabido proteger y cultivar sus tradiciones con esmero (Municipalidad Distrital de Chupaca, s.f.). A su vez, los habitantes de Chupaca, conocidos por su hospitalidad y valentía, llevan en su sangre el espíritu heroico que les fue reconocido oficialmente el 24 de agosto de 1971, cuando el Gobierno del Perú les otorgó el título de “Pueblo Heroico”. Este reconocimiento se elevó aún más el 5 de enero de 1995 a causa de la promulgación de la Ley N.º 26428, que estableció a Chupaca como provincia a la vez que celebraba su contribución histórica y su relevancia cultural (Gobierno del Perú, 1995).

Por otro lado, la vida en Chupaca se desenvuelve en un ritmo armonioso mientras los ecos de las antiguas tradiciones se mezclan con las voces modernas de sus pobladores. Así, los chupaqueños, poseedores de una rica y poderosa herencia cultural, participan en festividades y celebraciones en las que la música, la danza y las historias orales juegan un papel fundamental para la preservación de su identidad.



LA I.E. N° 30073 SAN PEDRO DE YAUYO: UNA ESCUELA INNOVADORA

La I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyos está ubicada en el barrio Yauyo, provincia de Chupaca del departamento de Junín, y ofrece el nivel de educación inicial y primaria con un promedio de 548 niños entre ambos. Es una institución bilingüe toda vez que alberga estudiantes huancaínos y de otras provincias y regiones en las que se habla el castellano, el quechua chanka o el quechua wanka. En suma, se trata de institución comprometida con la sociedad y procura que sus estudiantes innoven en cuanto a metodologías para el aprendizaje y con respecto a la preservación de la cultura.

Esto se refleja en los premios obtenidos, entre los cuales destaca el del Concurso Nacional de Proyectos de Innovación Educativa, FONDEP 2024. En dicho evento, el colegio participó con el proyecto “El Tikchiquilap”, que destaca las competencias de gestión responsable, el espacio y el ambiente en los estudiantes del nivel primario. La institución resultó ganadora en la categoría 3, concerniente a proyectos de investigación-acción para la innovación. La propuesta presentada consistía en fomentar nuevas normas de convivencia en el entorno educativo que hicieran frente al *bullying* y al acoso escolar, mediante la elaboración de *flyers*, *lapbook*, *tiktoks*, carteles, etc. De igual manera, es necesario resaltar que, en el 2023, ganó el primer lugar en la región Junín en el FERCYT EUREKA ENTISPAYENI¹, evento organizado por la Dirección Regional de Educación Junín, con el proyecto titulado “Formamos conciencia ambiental en la escuela, con los jardines verticales ecológicos”. Este concurso, por su parte, buscó promover y generar soluciones ecológicas para preservar el medio ambiente.

Además, la institución fue reconocida por la UGEL Chupaca como una de las mejores del 2023, y el año 2022 ganó el Concurso Nacional de Innovación Educativa FONDEP con la propuesta “Reescribimos la memoria con la feria sabatina de Chupaca, para gestionar aprendizajes comunicativos”. Este proyecto buscó fortalecer la elaboración de diversos textos escritos del currículo nacional de la Educación Básica Regular basados en la feria sabatina de Chupaca; para ello, se redactaron algunos sobre los saberes ancestrales transmitidos de generación en generación.

1 Las siglas se deben al siguiente nombre: Feria Escolar Regional de Ciencia y Tecnología Eureka.



En efecto, la I.E. N° 30073 es un modelo a seguir en materia de innovación de la educación en el Perú, pues tiene como objetivo formar a sus estudiantes en los saberes de ciencia y cultura; de esta forma, propone soluciones ante los problemas que se presentan en la actualidad. A su vez, inculca el valor de las manifestaciones ancestrales que, lamentablemente, se están perdiendo en las provincias, motivo por el que la institución ha presentado la cartografía social de la feria sabatina de Chupaca. Por otro lado, también expresa su preocupación por el medio ambiente con un proyecto acerca de los jardines verticales ecológicos en el que los estudiantes muestran su interés crítico por el planeta. A raíz de estas prácticas, la I.E. N° 30073 se convierte en una suerte de paradigma educativo.

UN MAESTRO QUE DEJA HUELLAS: EL CASO DE KIKO ASTETE LÓPEZ

Siguiendo los trabajos de los grandes maestros como Arguedas y Barrantes, el profesor y director de la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo, Kiko Astete (1964, Manzanares, Concepción), desarrolla una gran labor como líder junto a otros docentes, padres de familia y estudiantes, gracias a la implementación de proyectos y metodologías innovadoras. Astete es licenciado en Pedagogía y Humanidades por la Universidad Nacional del Centro del Perú, Magister en Docencia y Gestión Educativa por la Universidad César Vallejo, y especialista en Educación Continua para el Magisterio por la Universidad de Chile. Se inició en la docencia en 1986 y laboró en diversas escuelas rurales de la selva y la sierra central del país; también fue docente y director en la escuela IPLE-Parco, en la provincia de Jauja, y coordinador de la Red Educativa de Escuelas Rurales Unidocentes “Innovando Juntos”-UGEL Jauja.

Cabe indicar que, en el 2015, Kiko Astete fue condecorado por el Ministerio de Educación como el ganador del III Concurso Nacional de las Buenas Prácticas Docentes. Sumado a ello, entre su destacada producción, destacan libros como *Aquisito nomás* (2005), *Jatun Mayu* (2008) o *IPLE, un pueblo inolvidable. La cartografía social en la escuela* (2018). Aparte de ser el director de la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo-Chupaca, es artista plástico, a saber: realiza la técnica del tallado en madera y crea esculturas con raíces. También es promotor de las danzas huancaínas, pues fue coordinador del



Comité de Salvaguardia de la Danza de Los Auquish, baile tradicional de origen prehispánico en el que se destacan elementos de origen wanka, inca, colonial y republicano, y que se practica en las provincias de Concepción y Chupaca. Por último, Kiko Astete es miembro asociado de Achikyay, que es el centro de investigaciones y promoción de la lectura en Chupaca (ver figura 1).

CARTOGRAFÍA SOCIAL EN LA ESCUELA

Kiko Astete es un profesor comprometido con la educación futura de los niños que busca preservar las tradiciones y las costumbres de Huancayo. En ese sentido, se puede decir que continúa los pasos de Barrantes, quien, junto a sus alumnos, publicó el libro *Folklore de Huancayo* (1940), recopilación de relatos orales, mitos, fiestas, etc. Anteriormente, Arguedas había seguido esta línea en Sicuani, Cusco, cuando fue maestro y creó, en esfuerzo con sus estudiantes, la revista *Pumacahua*; así, su experiencia educativa en el colegio homónimo tiene un especial significado, porque lo convierte en promotor de la literatura y del folklore regional.

Kiko Astete, en el 2018, decide publicar *IPLE², un pueblo inolvidable. La cartografía social en la escuela* con el apoyo de profesores y alumnos de la I.E. N° 30463 del anexo de IPLE, distrito de Parco, ubicado en la UGEL-Jauja. En dicho texto, se recopilan mitos que son considerados como las primeras formas poéticas que explican el origen de los pueblos, la tradición oral y la religiosidad. Con dicho ejemplar, se busca despertar y reactualizar la memoria colectiva de la comunidad, así como los saberes que podrían correr el riesgo de desaparecer. Ante ello, es importante entender que la pérdida de una tradición supone también la pérdida de la cultura viva de todo un pueblo, tal como ha sucedido con las lenguas puquina o mochica, por ejemplo.

Por ello, el riesgo que corren ciertas comunidades es catastrófico si no se saben sus costumbres, ya que estas pueden ser vistas como un pueblo invisible que “nunca” surgió. Ahora bien, el libro de Astete está dividido en tres partes. La primera expone el proceso evolutivo, histórico y geográfico, y explica los nombres de los lugares plasmados (léase la toponimia) que se encuentra en las lenguas originarias; a su vez, contempla la riqueza natural,

2 IPLE significa tierra de búhos y lechuzas.



las plantas que existen en el pueblo, la herbolaria, la medicina tradicional y el registro del patrimonio etnográfico. En la segunda parte, aparecen los cuentos recreados en el aula a partir de la recopilación de las fuentes orales. En la tercera parte, por último, se grafica el proceso de la cartografía social y de cómo fue aplicado en la escuela. En palabras del autor:

Esta cartografía social implementada en la escuela como estrategia permitió construir el conocimiento de los estudiantes en un proceso didáctico de enseñanza- aprendizaje que ayudan a comprender los hechos del ambiente natural y social, a partir de la información de los padres, los pobladores de la comunidad [...]. Buscando actualizar la memoria individual y colectiva. (Astete, 2018, p. 107)

Ante lo expuesto, Astete menciona la importancia del proyecto de la cartografía social al ser una herramienta educativa de aprendizaje que construye saberes y que permite la comprensión de nuestro complejo entorno.

Tras la pandemia, lamentablemente, el proyecto se estancó; sin embargo, el profesor Kiko continuó con esta metodología de aprendizaje en el colegio en el que labora actualmente, a saber: la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo. En dicho espacio, se replicó una cartografía social, pero teniendo en cuenta la Feria Sabatina de Chupaca, que es tradicional de la región y un espacio para el intercambio de productos y de conocimientos, gracias al esfuerzo conjunto que realizan los niños, los docentes y los padres de familia. Esta feria, además, se caracteriza por la presencia del sector ganadero, el sector agrícola, la comida tradicional, los productos alimenticios, etc., así como por la participación individual y colectiva. Por su parte, las actividades se realizan mediante entrevistas, observaciones, empleo de los cuadernos viajeros o entrevistas a los "libros vivientes", personas sabias de la comunidad con un gran bagaje de conocimientos ancestrales. Es importante conocerlas y entrevistarlas, ya que, cuando parten de este mundo, se llevan todo su conocimiento sobre las tradiciones, las vivencias y las historias.

Al final, se realiza la sistematización de estos saberes y una interpretación crítica de lo recogido mediante la publicación de los trabajos y la construcción de los libros cartoneros. Este proyecto, por tanto, tiene como objetivo actualizar la memoria individual y colectiva, y para ello se utilizará como recurso a la Feria Sabatina de Chupaca, debido a que en ella se fortalece la identidad, se refuerza el sentido de pertenencia hacia su propia cultura y se



forman niños investigadores con conciencia frente a los problemas de la sociedad. Por lo tanto, ellos son parte de un eslabón en la cadena generacional que transmite y preserva los conocimientos colectivos.

LOS NIÑOS CUENTEROS DE SAN PEDRO DE YAUYO (CHUPACA)

Para llevar a cabo este recojo de información, un equipo de estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos realizó un trabajo de campo en la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo. Durante la recopilación, los niños compartieron historias que les habían transmitido sus abuelos y la comunidad, y revelaron también la profunda conexión que existe entre las distintas generaciones y la importancia de mantener la memoria colectiva de la comunidad.

El proceso comenzó con la narración por parte de los alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la finalidad de intercambiar historias. Luego de ello, se procedió a la compilación de las narraciones y se les consultó a los alumnos si deseaban participar voluntariamente en la actividad llamada “Los niños cuenteros”, en la que actualizan relatos compartidos por sus padres o sus abuelos y por la comunidad. A partir de esta actividad, se recopilaron diferentes versiones de alumnos entre el primer grado hasta el sexto grado de primaria gracias a las grabaciones. De este modo, “Los niños cuenteros” es una dinámica que el maestro Kiko Astete trabajó en el anterior centro educativo, es decir, en el colegio N° 30463 del anexo de IPLE, UGEL-Jauja. No obstante, ahora replica este proyecto en Chupaca para promover nuevas metodologías de enseñanza innovadoras con el alumnado, tal como él mismo lo recalca. Leamos:

Es un proyecto que se inició formalmente, anteriormente ya había trabajado en Jauja 31 escuelas rurales ahora aquí en Chupaca se ha institucionalizado, están institucionalizando. [...] los niños que van a remitir la oralidad a través de actividades pedagógicas, las oralidades se están practicando en la escuela, la oralidad que parten de los saberes de nuestros ancestros personas mayores, libros vivos, que son la fuente y los niños recopilan en la escuela los niños narran imágenes estrategia en la cuentería. (Astete, 2024, s/p)

En la cita, se menciona el proyecto “Los niños cuenteros”, cuya finalidad es recopilar la tradición oral de los libros vivos. Estas actividades no solo fomentan la imaginación y la creatividad de los pequeños, sino que



también fortalecen su conexión con la cultura y la historia de su comunidad. Duch (2015), por ejemplo, propone que la narración debe estar presente en los procesos educativos toda vez que se trata de un pilar fundamental. En efecto, a pesar de las transformaciones de la tradición oral, es necesario que la escuela vele por la comprensión holística del ser humano.

Durante el trabajo de campo, se prestó especial atención a la interacción de los niños con los materiales de los libros cartoneros, y de qué manera estos repercuten en los alumnos de la I.E. N° 30073. Tal experiencia, desde luego, pretendió comprender la forma en que los libros cartoneros son utilizados como herramientas educativas y culturales en el contexto de la educación primaria de dicha provincia.

Para ello, se observó cómo los niños (de aproximadamente 6 a 12 años) seleccionaban sus relatos orales a fin de declamarlos. Cabe indicar que estos fueron plasmados y registrados en los libros cartoneros, y muchos de ellos escritos a mano o algunos impresos; el contenido, por su lado, abarcaba los diversos tipos de texto, a saber: desde el argumentativo o el descriptivo hasta instructivos en los que se señalaba el procedimiento para la cura de mal de ojo, así como también pasajes sobre hierbas medicinales, animales de la comunidad, entre otros. En ese sentido, estos niños se comportan como verdaderos transmisores de la tradición oral, pues realizan una gran labor en la preservación de los relatos de toda una región. Es importante resaltar, por supuesto, el rol de los libros vivos, porque son la fuente de conocimiento; así lo enfatiza el profesor Astete (2024): "Hay muchos libros vivos, si ellos se van, nos quedamos sin fuente oral" (s/p). Por lo expuesto, la tradición oral es relevante para la identidad cultural, dado que es el sello narrativo que permite diferenciar a una comunidad de la otra.

Al finalizar los cuentos de los estudiantes de primaria, se realizó la mediación de lectura con la obra *Cholito, ¡Vienen las voladoras de Cachiche!* (2023), de Óscar Colchado Lucio, y luego de la lectura los niños expresaron su entusiasmo a raíz de la aventura del protagonista del libro. Al finalizar, se propuso una ronda de preguntas en la que respondieron activamente, lo que permitió una interacción recíproca entre ponentes y las mediadoras de lectura (ver figura 2).



LOS LIBROS CARTONEROS: GUARDIANES DE LA TRADICIÓN ORAL

Los libros cartoneros son verdaderos tesoros que recopilan las historias y costumbres de los niños; de esta forma, se preserva la riqueza de la tradición oral de la comunidad. Según Civallero (2015), un libro cartonero se define como cualquier volumen que está encuadernado a mano y que utiliza tapas de cartón. Este tipo de libro abarcaría una amplia variedad de diseños, pero todos comparten una característica esencial: tener cubiertas hechas de cajas recicladas.

Diseñar un libro cartonero es sencillo, no resulta costoso y sirve de soporte para la recopilación y el registro de los relatos de los niños cuenteros. Asimismo, se trata de un testimonio vivo de la identidad cultural y, en este caso particular, del patrimonio de San Pedro de Yauyo. Por tal motivo, dichos proyectos permiten explorar y compartir las historias transmitidas por generaciones en la medida que rescatan voces del pasado y les ofrecen un lugar destacado en el presente. Sus contenidos abarcan mitos y leyendas, anécdotas familiares, elaboración de una comida, uso de herramientas campesinas, información de plantas medicinales, textos argumentativos, descriptivos e instructivos, entre otros, y resulta innegable que cada página se encuentra impregnada de la esencia del pueblo.

En nuestro trabajo de campo, encontramos varios libros cartoneros que fueron elaborados por los estudiantes. Estos textos están divididos por temas que aluden a los productos agrícolas (que se comercializan en la feria de Chupaca), a la curandería, a la medicina tradicional y demás aspectos. Finalmente, vale enfatizar que estos objetos cumplen una función primordial para las futuras generaciones, debido a que son los depositarios del imaginario de la comunidad (ver figura 3).

ANÁLISIS DE LOS RELATOS DE LOS NIÑOS CUENTEROS

En el siguiente apartado, se analizarán tres relatos recopilados por los niños cuenteros y que se titulan: “El ganadero y la tapada”, “La leyenda de los Shapish de Chupaca” y “La utilización de la lana de carnero”. Los dos primeros son leyendas de Huancayo; así, mientras “la tapada” se trata de un relato de corte fantástico muy particular en la región, los shapish, en



cambio, es una narración que alude a una danza guerrera-folklorica que se ejecuta en la fiesta de la Cruz de Mayo. Por otro lado, el último relato es una instrucción de cómo se debe utilizar la lana de carnero mediante la *pushka*, procedimiento milenario propio de las mujeres en las épocas prehispánicas y que ahora, con la presencia de las nuevas tecnologías, se ha dejado de realizar. En suma, los relatos seleccionados son relevantes, pues aportan conocimiento sobre la cultura de la región.

1. “El ganadero y la tapada”

En la actualidad sobre los tesoros se puede decir que muchos de los seres humanos murmuran sobre los tapados, [...] se producen en forma de fuego en ciertos lugares donde existe el tapado, como también se presentan por medio de animales cuadrúpedos que caminan y desaparecen, luego se debe señalar este sitio con una camisa para adquirir dinero. En ciertos casos se presenta en pueblos donde no existen viviendas ni personas, en zonas solitarias. El tapado se puede sacar, pero con unos regalos que se tiene que brindar para obtener el tapado. (Kato, 1991, p. 173)

El relato “El ganadero y la tapada” fue narrado por Miranda Rojas, una estudiante de 11 años, y cuenta la historia de un ganadero de Viñac que vivía entre los linderos de San Miguel de Pinche y Buenos Aires en San Pedro de Yauyo, cerca al río Cunas en la región de Chupaca. Este personaje, un día después de vender todos sus animales y de beber con sus amigos hasta tarde, decide regresar a su casa a pie; no obstante, en el camino se encuentra con un toro que lo espanta y lo hace correr, pero después este animal desaparece misteriosamente. Luego se topa con un pavo real y repara que se trata de una señal sobre una “tapada” (un tesoro escondido), motivo por el que se quita el saco y lo lanza sobre el ave que, a su vez, se transforma en otro saco, pero en uno lleno de monedas y de objetos de oro. Tras este suceso, decide excavar y encuentra un saco más grande que los anteriores repleto de tesoros que lleva a casa; una vez allí, le cuenta a su esposa lo sucedido. Eventualmente, este ganadero se convierte en un hombre muy afortunado y rico.

Ahora bien, el relato inicia con la descripción del protagonista que es un ganadero. El momento en el que se introduce una tensión narrativa es



cuando la rutina de este personaje se interrumpe, lo cual prepara al oyente para un encuentro con lo inexplicable y el misterio. Así, tras un día de trabajo y de celebraciones, el ganadero decide regresar a su casa a pie y es en medio de la noche que ve a un toro en el camino, acontecimiento que supone un primer encuentro con lo sobrenatural. Al respecto, Kato (1991) recopila fuentes orales sobre las tapadas; y uno de los informantes es Jorge Chávez Zacarías, quien menciona lo siguiente:

[...] en sitios desolados como cerros, orillas de ríos se encuentran estos tesoros escondidos [y aparecen] señales o algo que los anuncia [...] un toro encadenado, o alguna luz [...] Todo este tesoro proviene cuando los españoles penetraron a suelo peruano [...] los incas escondieron por distintas partes sus riquezas (citado en Kato, 1991, p. 184)

Ante este fragmento, podemos decir que la tapada es un tesoro escondido que se encuentra en lugares desolados o descampados, tal como sucede en el relato de la estudiante Miranda Rojas, sobre todo si reparamos en que el ganadero caminaba de noche por un ambiente escasamente concurrido. La pronta aparición de animales como el toro o el pavo real, además, son indicios del hecho fantástico, pues mientras el primero hace huir al ganadero, el segundo le permite encontrar la tapada a raíz de que esta ave se metamorfosea en un saco de oro. El relato, en resumidas cuentas, es favorable, porque culmina con el encuentro del tesoro.

Pero no siempre el hecho de hallar una tapada conlleva a un final armónico. Esto lo señala la informante Exaltación Altasa Cáceres, quien asevera que los incas:

[...] escondieron su tesoro para que no les quitaran los españoles, también se cree por el tiempo [...] que se han endiablado y es porque dicen las tapadas andan y si una persona se encuentra con ella muere, porque el tesoro le transmite el antimonio y la persona sufre una enfermedad incurable (citado en Kato, 1991, p. 175)

Este testimonio evidencia la muerte de la persona que encontró el tesoro, evento que difiere de lo narrado por Rojas (en cuyo relato el ganadero se convierte en un hombre próspero); es más, para que las tapadas no transmitan el mal, se desprende que es necesario realizar un sacrificio. Por ejemplo, la informante Animillas Villanueva, de 78 años, menciona que la señora Josefa Grado encontró un baúl de plata y otro de oro, y que, ade-



más, “en el cajón había ollas, platos, tenedores de oro y plata. [Sin embargo,] Luego de encontrar el tesoro mataron a un perro para que no muriera ninguno de sus familiares” (citado en Kato, 1991, p. 174).

Es decir, el sacrificio de un animal ayuda a evadir el mal o, en su defecto, a que no recaiga en la persona que encuentra el tesoro ni tampoco en sus familiares. Tal evento no se visualiza en la narración de la estudiante, ya que el ganadero solo obtiene riqueza (las monedas de oro y otros objetos). Por otra parte, el relato de Miranda Rojas, aparte de ser propio de la ciudad de Huancayo, tiene cierta conexión con el personaje de Catalina Huanca, una mujer cacique de gran opulencia que aparece en las *Tradiciones peruanas* (2007 [1894]) de Ricardo Palma. Allí, el escritor menciona que Catalina Huanca:

fue mujer de gran devoción y caridad. Calcúlase en cien mil pesos ensayados el valor de los azulejos y maderas que obsequió para la fábrica de la iglesia y convento de San Francisco [...]. Doña Catalina pasaba cuatro meses del año en su casa solariega de San Jerónimo, y al regresar a Lima lo hacía en una litera de plata y escoltada por trescientos indios (pp. 256-257).

Ante lo expuesto, se indica que este personaje es caritativo, pues, al poseer mucho dinero, ayuda a las personas necesitadas y a las instituciones religiosas. No obstante, se cree que las riquezas de Catalina Huanca fueron obtenidas porque ella conocía uno de los lugares en los que se escondía el tesoro de los indios. La leyenda de esta mujer persiste, e inclusive se dice que escondió sus tesoros en San Jerónimo y en otros lugares. Esto, desde luego, guarda similitudes con las tapadas, que también aparecen como tesoros ocultos en el relato de la estudiante.

Ahora bien, cabe considerar algunos principios fundamentales sobre la oralidad que, según Ong (1982), implican el uso de fórmulas y patrones mnemotécnicos, así como la redundancia, la participación del oyente y la importancia de la memoria. Esto se evidencia también en el relato, pues advertimos oraciones como “«Soy rico, soy rico», decía mientras cogía unas monedas antiguas y objetos de oro en sus manos” (Rojas, 2024, s/p). Esta repetición es empleada por el personaje al momento del hallazgo del tesoro, lo que enfatiza en aquello que se quiere comunicar. Por otro lado, hay referencias a los lugares de la provincia de Huancayo como el barrio de San Pedro de Yauyo, ubicado a las orillas del río Cunas; este detalle, desde



nuestra lectura, se comporta como una forma de anclar (léase situar) la historia en una realidad tangible para los oyentes.

Siguiendo con el análisis, Rojas (2024) hace las veces de emisora, ya que se introduce mediante una presentación personal, característica común en la práctica oral, es decir, se establece una conexión directa con el interlocutor. En consecuencia, existe una atmósfera de autenticidad y cercanía. Finalmente, es necesario mencionar que “El ganadero y la tapada” es una narración de gran significado para la región, dado que hace referencia a la tapada. Esta, como se refirió, es un tesoro escondido que muchas veces genera prosperidad y regocijo, aunque en otras ocasiones puede suponer un peligro y una maldición que afecta incluso a los familiares de quien la encuentra. Asimismo, los relatos contados por la estudiante Rojas están permeados del folklore huancaíno, por lo que resulta innegable que estas historias fantásticas viven en la memoria colectiva de la región.

2. “Leyenda de los Shapish de Chupaca”

El presente relato es narrado por la estudiante Aleska Gómez. Se trata de una historia sobre un grupo étnico que valoraba profundamente su libertad y que decidió huir a los bosques del Huallaga, en medio de la conquista inca en la región de Junín, para evitar ser gobernados. Después de la caída del gobierno de los incas, regresaron a su tierra natal y trajeron consigo nuevas costumbres, pero también debieron enfrentar ciertos problemas.

La historia subraya tanto el desafío de mantener la autonomía frente a la opresión como las transformaciones culturales resultantes de los eventos históricos. De tal forma, en honor a los referidos hechos históricos y a la valentía de los pobladores del valle del Cunas, se realiza la danza de los Shapish, dedicada a la Santísima Cruz. Este baile simboliza la resiliencia y el amor por la libertad, y su identidad cultural y herencia histórica; a su vez, es pertinente subrayar que el significado del vocablo “Shapish” vendría a ser “hombre guerrero y hermoso”. Siguiendo esta línea, Albarran (2021) menciona sobre la danza que la tribu de los huancas-chupakos resistió al dominio del Inca Pachacútec y que huyeron a la selva, y cuando fueron derrotados por los españoles, los Wankachupacos regresaron a su tierra (Chupaca) tras no ser conquistados. Es más, trajeron los elementos selváticos de los trajes típicos de los Shapish.



El relato presentado es una narración transmitida por el señor Jesús E. Dorregaray, quien es un músico y compositor nacido en Chupaca, y reconocido por su importante contribución a la preservación y difusión de la danza de los Shapish. Ha dedicado gran parte de su vida a investigar, rescatar y difundir esta tradición cultural. También vale recalcar que grabó por primera vez la música de la danza junto a la orquesta Los Filarmónicos de Huancayo y ha participado en diversos eventos culturales en los que se presenta dicho baile. De esta manera, se transmite el principio de la oralidad primaria, es decir, aquel en el que la autoridad del conocimiento se basa en la persona que cuenta la historia: el señor Dorregaray.

Ahora bien, volviendo a la narración de Aleska, advertimos que esta muestra una estructura repetitiva, lo que permite que sea fácil de recordar, aspecto clave para la transmisión oral. Incluso este relato se nutre de eventos históricos y de ciertas culturas en específico como el caso de la invasión de los incas, acontecimiento en el que la comunicación oral está profundamente enraizada con el contexto situacional y pragmático de la comunidad (Ong, 1982). De tal modo, “La Leyenda de los Shapish de Chupaca” es una narración que entrelaza determinados elementos históricos, culturales y simbólicos a fin de destacar la libertad y la resistencia.

Según Damián (2018), la danza de los Shapish es una importante expresión cultural del pueblo chupaquino y una manifestación viva de la historia. Se baila durante la fiesta de la Santísima Cruz de Mayo, que también constituye un elemento central de la identidad cultural de Chupaca; asimismo, si bien la danza ha incorporado elementos de la cultura colonial y republicana, todavía conserva su esencia guerrera y su mensaje de lucha por la libertad. En efecto, se caracteriza por su ritmo vibrante, sus movimientos enérgicos y su vestimenta colorida. Los danzantes, por su parte, vestidos con trajes particulares, combinan elementos indígenas y representan a los guerreros Shapish; llevan lanzas y escudos, y ejecutan pasos que simulan el combate. En paralelo, todo ello se acompaña con música tradicional gracias a instrumentos como el *pincullo*³ y la *tinya*⁴.

La danza de los Shapish, entonces, es una importante expresión cultural del pueblo chupaquino y una manifestación viva de su tradición que sigue

3 Instrumento de viento en forma de una pequeña flauta, de 30 cm a 35 cm de largo, con 5 orificios en la parte superior y uno en la posterior. Es propio del noroeste argentino, de Bolivia y de Perú.

4 Instrumento andino de percusión similar a un tambor que genera un sonido vibrante y agudo.



fortaleciendo la identidad comunitaria. Los movimientos y la música no solo recrean eventos históricos, sino que también transmiten valores fundamentales de resistencia y unión. Además, al participar en esta danza, los miembros de la comunidad celebran su pasado y refuerzan su sentido de pertenencia y cohesión social, lo que asegura la continuidad de su herencia cultural para las futuras generaciones. Finalmente, destacamos que esta danza es una expresión vital para Chupaca, debido a que, merced de su evolución y adaptación, ha mantenido su esencia y sirve como un vínculo vivo entre el pasado y el presente de la colectividad.

3. “Utilización de la lana de carnero”

Esta última narración fue transmitida por doña María, una mujer de 72 años, pero narrada por la estudiante Sarita Díaz, y en cuya historia se brindan instrucciones sobre el proceso de *pushkar* la lana de oveja, que es una actividad ancestral. En este relato, se explica que la lana es una fibra natural extraída de diversos animales como la alpaca, el venado, la llama y la oveja; y se ocupa específicamente de detallar cada paso referente a la técnica de *pushkar*. Luego, hay una descripción sobre cómo se corta la lana; para ello, es necesario sumergirla en agua hervida, y después de escurrirla se la debe enjuagar con agua fría hasta dejarla secar. Seguido de esto, se nos detalla de qué modo se utiliza un palo en forma de “Y” y otro llamado “caupo” para envolver y jalar la lana (ver figura 4).

El relato oral narrado por Díaz explica el procedimiento de la extracción de la lana y luego el de la *pushka*, actividad milenaria mediante la cual los incas también realizaron sus atuendos, sin perder de vista los procedimientos expuestos en el párrafo precedente. Como señala Cartwright (2015): “Para los incas los tejidos venían a simbolizar la riqueza como estatus [...]. Parece que tanto mujeres como hombres confeccionaban tejidos. [...]. El hilado se hacía con un huso de caída, comúnmente de cerámica o de madera” (párrs. 2 y 4).

Ante lo expuesto, se trata de una práctica que requiere mucho cuidado toda vez que utiliza cerámica y madera. En el relato, por su parte, Díaz expone que ha empleado el palo de un árbol llamado caupo, lo que comprueba que la naturaleza es parte de la elaboración de esta herramienta artesanal. Así, estamos frente a un relato instructivo que ofrece pautas y recomendaciones para el hilado o *pushka*. Según el blog *Reuelta* (2022),



a través de un estudio de los artesanos de Hualhuas (cerca a Huancayo), donde se practica esta técnica ancestral, el proceso del tejido empieza con el hilado en la *pushka*, una especie de palito transportable que les permite seguir con sus labores diarias. Este palito es delgado y posee un contrapeso llamado tortero (o *piruru*⁵ en quechua); de tal modo, la *pushka* les permite hilar un promedio de 250g-300g por día.

Entonces, se puede observar que existen diferentes procesos de *pushka*. El relato que cuenta Díaz, por ejemplo, menciona la forma de “Y” que presenta palito; en cambio, en la información que *Revueleta* recoge de los artesanos de Hualhuas, es de una herramienta artesanal distinta junto a un palito delgado y el tortero, similar a una piedrita. En ese sentido, resulta importante practicar estas costumbres ancestrales y transmitir las, ya que nos enseñan sobre el proceso de obtención de la lana por medio de la *pushka*, que algunas comunidades andinas siguen practicando.

Por otra parte, Ong (1982) menciona a la oralidad como un evento natural habida cuenta de que toda cultura aprende a hablar; por el contrario, define a la escritura como una tecnología por ser artificial a raíz de que no integra el cuerpo como sí lo hace la voz. El mismo autor propone dos tipos de oralidad. Una de ellas es la oralidad primaria, que no posee escritura y sostiene que los seres humanos de las culturas orales primarias “no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero «no estudian»” (p. 8).

Ante lo expuesto, se debe mencionar que, en la narración de Díaz, se ha recopilado el relato de la señora María de 72 años sobre el procedimiento de la *pushka*. Ella se inscribe en la denominada oralidad primaria, pues la actividad que realiza diariamente no está registrada por la escritura (o también conocida como tecnología). Siguiendo esta línea, se desprende que la oralidad secundaria, por su lado, supone el uso de la escritura y de la oralidad para conformar el lenguaje; así, esta “es la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio [...] que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (Ong, 1982, p. 10).

Con respecto a este segundo tipo de oralidad, es necesario indicar que la estudiante Díaz apela a ella al emplear la escritura. Tal es el caso cuando

5 Utensilio de madera en forma de disco que se coloca en el extremo del huso para evitar que se caiga la madeja.



registra esta narración en los libros cartoneros, lo que implica recurrir a un mecanismo que permite la permanencia del componente oral. Como argumenta Ong (1982), el conocimiento de la escritura puede ser empleado “con el objeto de reconstruir para nosotros mismos la conciencia humana prístina” (p. 13).

En ese orden, la escritura reconstruye la memoria de la tradición oral como sucede en la narración de Díaz, quien la emplea en la redacción de los libros cartoneros para reactualizar, en el presente, el procedimiento ancestral de la *pushka*. Como hemos observado, el libro cartonero es un soporte de la oralidad que sirve para registrar y transmitir, aunque también son de crucial utilidad los materiales audiovisuales (videos y fotografías).

Es indiscutible que los relatos orales desaparecen, pues su naturaleza es muchas veces situacional (dependen de un momento específico); inclusive, algunos de ellos son reemplazados y se les imponen nuevos significados, o en otras situaciones muchos quedan en el olvido. La importancia de los niños cuenteros, es que ellos realizan la recopilación de las tradiciones orales de los libros vivientes, para que dichas historias perduren y resistan frente a los cambios y procesos de globalización actuales. Por ello, es de vital importancia recoger las narraciones de la comunidad, dado que son parte de su cultura e identidad.

CONCLUSIONES

El estudio realizado en la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo, en Chupaca, revela cómo la narración oral es un medio de comunicación y una poderosa herramienta pedagógica que conecta a los estudiantes con sus raíces culturales. La tradición oral, presente desde hace siglos en las comunidades andinas, se integra en las aulas como recurso educativo que contribuye a la preservación de la identidad cultural y a la estimulación de la creatividad de los estudiantes a través de la narración de mitos locales, e igualmente a la creación de libros cartoneros. Asimismo, las recopilaciones de las narraciones de estudiantes muestran que estas no solo desarrollan habilidades lingüísticas y cognitivas, sino que también fortalecen el sentido de identidad y pertenencia de la comunidad. La oralidad, en suma, actúa como un puente entre el pasado y el presente al permitir que las historias transmitidas de generación en generación cobren vida en las voces de los alumnos.



La I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo, en Chupaca, Junín, se destaca por su compromiso con la innovación educativa y con la preservación de la cultura. A través de proyectos como “El Tikchiquilap” y “Formamos conciencia ambiental en la escuela, con los jardines ecológicos”, busca el desarrollo académico de sus estudiantes y su conexión con las tradiciones ancestrales y el entorno ambiental. Los logros obtenidos por la institución, como el primer lugar en el Concurso Nacional de Proyectos de Innovación Educativa FONDEP, corroboran el impacto positivo de sus iniciativas en el ámbito educativo, y de igual modo el reconocimiento a nivel regional y nacional. A su vez, el director Kiko Astete se destaca como un líder educativo comprometido con la excelencia y la innovación; su labor como docente y director, y sus proyectos como “IPLE un pueblo inolvidable. La cartografía social en la escuela”, reflejan su dedicación a la formación integral de los estudiantes y a la promoción de la cultura local.

Por su parte, la iniciativa de “Los niños contadores”, en la I.E. N° 30073 San Pedro de Yauyo, ha permitido recopilar historias transmitidas por generaciones mayores, lo que revela la profunda conexión entre los niños y las tradiciones de su comunidad. Esta actividad resalta la importancia de preservar la memoria colectiva y el patrimonio cultural a través de las narrativas orales. También, la implementación de proyectos como el citado refleja el compromiso de la institución educativa con la innovación pedagógica y el desarrollo integral de los estudiantes. De tal modo, gracias a la participación de los niños en la recopilación y en la narración de historias, se busca reforzar su sentido de identidad cultural y la promoción de las habilidades de comunicación y expresión.

La narración de historias y la elaboración de libros cartoneros no solo fomentan la imaginación y la creatividad de los menores, sino que también resaltan la importancia de la tradición oral en la transmisión de conocimientos y valores en la comunidad. Estas actividades ayudan a que los niños exploren y compartan las historias que forman parte de su imaginario. Además, la colaboración entre estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y los niños de primaria, a propósito de la recopilación de relatos, es una actividad que fortalece los lazos intergeneracionales y promueve el aprendizaje mutuo. Por su parte, la participación de padres y abuelos en la transmisión de historias es clave para generar el sentido de comunidad y de pertenencia en la institución educativa. Por lo expuesto,



sostenemos que la narración de historias y la elaboración de libros cartoneros, de un lado, promueven la preservación de la tradición oral, y, de otro lado, desarrollan habilidades comunicativas, creativas y culturales en los niños.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albarran, S. (2021). Danza los Shapish de Chupaca y la identidad cultural. Trabajo Académico de Segunda Especialidad, Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas". <https://repositorio.escuela-folklore.edu.pe/handle/123456789/47>
- Arguedas, J. M. (1953). Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: Folklore del valle del Mantaro. *Separata de la revista Folklore Americano*, 1(1), 15- 235.
- Arguedas, J. M. & Izquierdo Ríos, F. (2011 [1947]). *Mitos, cuentos y leyendas del Perú*. Editorial Siruela.
- Astete, K. (2018). *IPLÉ, un pueblo inolvidable. La cartografía social en la escuela*. Silbaviento Ediciones.
- Barrantes, E. (1940). *Folklore de Huancayo*. Colegio Nacional de Santa Isabel.
- Cartwright, C. (2015, 1 de febrero). Tejidos incas. World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/trans/es/2-791/tejidos-incas/>
- Civallero, E. (2015). Libros cartoneros. Olvidos y posibilidades. *Acta Académica*. <https://www.academica.org/edgardo.civallero/122>
- Damián Peralta, L. (2018). *La danza como forma de comunicación para promover identidad local: los Shapish de Chupaca*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12314>
- Duch Álvarez, L. (2015). Mito y pedagogía. *Praxis & Saber*, 6(12), 15-29. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S221601592015000200002&script=sci_abstract&tlng=es
- Gobierno del Perú (1995). Crean la provincia de Chupaca en el departamento de Junín. Ley N° 26428. <https://docs.peru.justia.com/fed okerales/leyes/26428-jan-5-1995.pdf>
- Kato, T. (1991). Los tapados en el Valle del Mantaro, Perú. *Anthropologica*, 9(9), 169-195. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199101.009>

- Municipalidad Distrital de Chupaca. (s.f.). Reseña Histórica. <https://municipalidadchupaca.gob.pe/portal/>
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Palma, R. (2007 [1894]). Los tesoros de Catalina Huanca. En Tradiciones peruanas. Cuarta Serie (pp. 175-366). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz8m7>
- Pariona Benavides, L., Bullón Ames, J. P. & García Pariona, L. (2021). Calidad de los suelos agrícolas y rentabilidad en cultivos de papa y cereales en la provincia de Chupaca-Junín, 2017. *Prospectiva Universitaria*, 15(1), 27-35. <https://doi.org/10.26490/uncp.prospectivauniversitaria.2018.15.850>
- Revuelta (2022, 5 de agosto). Inka Roca donde lo artesanal se hace cultura. Revuelta. <https://revuelta.pe/blogs/destinos/inka-roca-donde-lo-artesanal-se-hace-cultura#:~:text=EL%20PROCESO&text=La%20pushka%20les%20permite%20hilas,manejar%20el%20grosor%20del%20hilo>
- Salazar Mejía, N. (2020). José María Arguedas y la Revista *Pumacchua*: creación literaria e investigación etnográfica. *Revista Caracol*, (20), 378-409.
- Viera, I. A. (2022). El libro cartonero: inclusión y acceso a la información desde el trabajo colaborativo. *Revista Ensayos Pedagógicos*, 17(1), 121-130. <https://doi.org/10.15359/rep.17-1.5>



La voz de los *libros vivientes* en Chupaca

Marelin Vanessa Yucra Mamani
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marelin.yucra@unmsm.edu.pe

Axel Daniel Anicama Zamora
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
axel.anicama@unmsm.edu.pe

INTRODUCCIÓN

En el lenguaje de la instancia se halla reflejada la tradición oral y se advierte, en el alma de un pueblo, a aquellos individuos guardianes de la memoria colectiva que, a través de los años han conectado pasado y presente. A su vez, son ellos quienes adaptan y revitalizan la identidad cultural al asegurar que las historias y las enseñanzas ancestrales perduren y continúen resonando en las distintas comunidades. Estas personas, pues, son llamadas *libros vivientes*.

En un diálogo con el Dr. César Augusto Castro Aliaga, nace una reflexión sobre los *libros vivientes* y el valor que radica en encontrar su pasado, constatar y reconocer la identidad diferenciada de la comunidad de Chupaca. Esto a propósito del proyecto *Achikyay*, que busca promover la lectura e integrar tres espacios fundamentales: familia, escuela y comunidad. El



presente trabajo se basa en el estudio de la memoria oral de Chupaca por medio de cuatro casos recogidos por César Castro en los que se muestra, desde su posición como bibliotecólogo, su interés por guiar y conservar la historia de Chupaca hacia un saber pertinente de la mano de la biblioteca pública. Asimismo, se realizó una entrevista a la señora Victoria Casallo, pobladora del distrito Manzanares, quien ofrece sus saberes ancestrales a los estudiantes de la I.E. N.º 30073 San Pedro de Yauyo-Chupaca. Gracias a su sabiduría y su voz melodiosa, ella nos acerca al amplio universo de su pueblo y nos narra sus relatos orales junto a algunos huaynos, hecho que la reconoce como un *libro viviente*.

Para ello, es necesario situar a la oralidad en diálogo con nuestro tema en cuestión. Por ejemplo, Alva (2003), en “El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor”, sostiene que la oralidad, en dicha región, nace en un espacio cotidiano: la familia, que constituye la fuente esencial para la transmisión de saberes en los pueblos. Para dicho investigador, los relatos logran la verosimilitud a causa de que el integrante-cuentista es parte de una familia y, a su vez, alcanza una dimensión mayor cuando su testimonio es narrado en el ámbito exterior; esto trae la constitución de un sentir compartido en la comunidad. Asimismo, Vich y Zavala (2004), en *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, señalan a la oralidad como:

[...] una performance, y que al estudiarla siempre debemos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social. La oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. Situada siempre en contextos sociales específicos, la oralidad produce un circuito comunicativo, donde múltiples determinantes se disponen para construirla. (p. 4).

Entonces, el discurso oral adquiere significado a través de las imágenes, el contexto y la presencia de un público, lo cual conlleva no solo al retorno de la memoria, sino también al hecho de que existe una comunidad involucrada con su historia.

En segundo lugar, nos encontramos con el panorama de la oralidad y la escritura. Al respecto, Martínez Sagredo, en “La oralidad como instrumento para acceder al discurso andino colonial. El caso del *Manuscrito de Huarochiri*” (2008), nos habla sobre los rasgos distintivos de la oralidad respecto de la escritura, a saber: la contextualización y la diferenciación. Además,



muestra un panorama sobre las etapas de transición de la oralidad mientras se incluía la escritura. Así, la primera etapa corresponde a una oralidad primaria sin rasgos de escritura alfabética, y luego transita a una segunda etapa en la que hay una interacción sociocultural entre hablantes amerindios e hispanos que generan un espacio confrontacional. Esta última, en efecto, evidencia un sistema en el que los grupos que no asimilaban la escritura eran relegados a un rango menor. Por último, la tercera etapa presenta el aprendizaje de la lengua castellana por parte de los indígenas y, con ello, se torna visible la dicotomía oralidad/escritura.

El trabajo de González, titulado “La edición de textos recogidos de la tradición oral: el caso de los cuentos tradicionales” (2018), presenta la problemática de la edición de textos provenientes de transmisiones orales, debido a la pérdida de ciertos elementos que constituyen la *performance*. A raíz de esta situación, señala la importancia de un equilibrio entre no traicionar el origen del cuento ni tampoco excluir al lector, motivo por el que se presentan historias fuera de lo común que son apreciadas por la comunidad gracias a la dimensión estética.

Por su parte, Ortega y Gasset (1935), en “Misión del bibliotecario”, expresa que este debe estudiar un libro como función viviente. Además, destaca la autoridad de las personas mayores a causa de la sabiduría que poseen por tener una memoria más larga que los jóvenes; por ende, considera a aquellos como *libros vivientes* al hacer aproximarlos como una suerte de libros con más páginas.

En “*Libros vivientes para la preservación de la cultura e idioma Mayo a través de la Biblioteca Pública*”, por su lado, Meléndez (2021) señala que *los libros vivientes* es una noción relativamente nueva y muestra sus distintas definiciones. En Venezuela, se denomina “tesoros vivientes” a los ancianos que transmiten su legado a distintas generaciones para su preservación, ya que la tradición es una esencia viva para la permanencia en el tiempo y la construcción de un futuro. También se resalta la importancia de una transmisión de conocimientos por medio de la lengua materna que ayuda a que el patrimonio heredado no permanezca estático, pues forma parte de la unión cultural. Prieto Figueroa (2017), en *La magia de los libros*, enfatiza no solo en el valor cultural de las bibliotecas como organismos llenos de vida, sino también sobre las *bibliotecas vivientes* en torno a la importancia que supone el viaje del libro. En tal sentido, cabe recordar que: “El libro se hizo para ser



leído, y la biblioteca debe solicitar los lectores para sus libros, porque de lo contrario, carece de significación cultural” (p. 52). En Argentina, por ejemplo, los abuelos cuentacuentos son personas voluntarias que promueven la lectura en el espacio de las bibliotecas: y un caso similar encontramos en Perú con el Programa de Abuelas y Abuelos Cuentacuentos, impulsado por la Casa de la Literatura Peruana, que busca reivindicar el papel de la persona mayor como aquella que transmite conocimientos. Este proyecto está basado en dos ejes fundamentales: la narración oral y la lectura en voz alta.

Finalmente, Daniel Canosa, en el diario *El Ojiverde* (2015), menciona que los *libros vivientes* “son aquellas personas que conservan en su memoria un conjunto de conocimientos relacionados con el patrimonio cultural intangible de la comunidad a la que pertenecen” (párr. 1). De tal modo, se relieves que ellas son consideradas como guías espirituales de su comunidad, así como también el rol social del bibliotecario para la preservación del conocimiento frente a la problemática de la muerte de los *libros vivientes*; esto último, desde luego, los sitúa en condición de vulnerabilidad ante una posible pérdida definitiva del patrimonio de un grupo social. Por ello, Castro Aliaga (2018) insiste en el aporte de los libros vivientes, quienes son la conciencia de la memoria oral y aquellos que fortalecen la identidad cultural y el sentido de pertenencia.

LA ASOCIACIÓN ACHIKYAY Y LA ACTIVIDAD “30 MINUTOS DE ORO PARA LEER EN FAMILIA”

Achikyay es una asociación descentralizada que se ubica en la provincia andina de Chupaca de la región Junín en Perú, y está integrada, en su mayoría, por bibliotecólogos y profesionales de otras disciplinas relacionadas al fomento de la lectura y cultura de Chupaca (Ver figura 5). Entre sus actividades más resaltantes, encontramos las de lectura en casa, talleres culturales, conversatorios para estudiantes y padres de familia, maratones de lectura con apoyo de los municipios, reuniones escolares y encuentros colectivos como el *yanapanakusun* (que significa “ayudémonos” en lengua Wanka Limay). Este último tuvo como objetivo reunir e invitar a los profesionales de la especialidad de Bibliotecología y Ciencias de la Información para que dieran a conocer la función del bibliotecólogo en la organización y administración de espacios públicos de lectura en la región central del país.



Asimismo, como parte complementaria de esta iniciativa, los miembros de la delegación llevaron a cabo una demostración de fomento a la lectura dirigida a niños, profesores y padres de familia.

Entre otros proyectos, están los de la lectura e identidad cultural, las madres lectoras, *Community-Library Inter-Action* (CLIA) y los *libros vivientes*. Al respecto, en una entrevista realizada al Dr. César Augusto Castro Aliaga, director de este proyecto cultural, se nos informa lo siguiente:

[...] consideré oportuno dar mi modesta contribución a la promoción de la lectura y el esfuerzo por construir una comunidad de lectores modelo, esta vez desde la sociedad civil y con apoyo de un contingente de jóvenes bibliotecarios, docentes y otros profesionales, reunidos en una asociación denominada Achikyay (vocablo quechua que significa «la primera luz del día»), con sede en Chupaca (Junín). (citado en Quispe-Farfán, 2022, p. 49)

Bajo esta visión, *Achikyay* contempla tanto la preocupante situación de la lectura en su región como el desarrollo de estrategias y acciones que resuelvan la problemática de las bibliotecas públicas en el país. Con la dirección de César Castro, se intenta construir una colectividad de lectores enfocados en la familia, la escuela y la comunidad. El modelo de lectura de estos tres factores involucra la importancia de la familia al ser esta el núcleo del que parten la escuela y la comunidad. Esto es muy valorado en la región andina, por lo que construir un modelo a base de tales factores es una meta que *Achikyay* pretende lograr con proyectos como el de “30 minutos de oro para leer en familia”.

Ahora bien, existe una brecha entre la mayoría de los objetivos de alfabetización y el fomento a la lectura de adultos y niños, por un lado, y lograr una educación básica en materia de la distinta literatura que mejore las decisiones tomadas por todos los adultos de una comunidad (incluidos los recién llegados o quienes tienen un amplio trayecto vital), por otro lado. Pero alcanzar los objetivos básicos de cada proyecto es una gran tarea que no se puede realizar de manera simple, sobre todo con adultos; de ahí que sea necesario revisar los enfoques recientes de otros grupos, pues cada uno presenta las particularidades de su comunidad.

Por su parte, la Dirección Regional de Educación de Junín ha implementado una innovadora directiva (la N°023-2017-DREJ-DGP-EES) a fin de integrar a las familias y de potenciar el desarrollo de habilidades lectoras y



comunicativas en los estudiantes. Esta medida se basa en los resultados de la Evaluación Censal de Estudiantes (ECE) y forma parte del Plan Regional para la Mejora de los Aprendizajes.

La metodología consiste en dedicar treinta minutos diarios a la lectura de textos elegidos por los propios estudiantes, actividad que será supervisada por sus padres o apoderados. Esta dinámica se realizará todos los días de la semana y será complementada por la producción de textos escritos, documentados en un portafolio. Cabe indicar que la implementación de tal directiva requiere el apoyo constante de directores, subdirectores, tutores, asesores y docentes del área de Comunicación. Estos actores educativos proporcionarán orientación y evaluarán la ejecución de la estrategia al tener en cuenta el nivel educativo de los padres para ofrecer el apoyo necesario.

Desde luego, la participación de los padres es crucial, porque deben dedicar treinta minutos diarios a supervisar la lectura de sus hijos, lo cual contribuirá a su desarrollo integral. Las instituciones educativas y la UGEL que demuestren un cumplimiento efectivo de la directiva recibirán una Resolución Directoral de felicitación y, a su vez, se les otorgarán reconocimientos a los estudiantes y los padres más comprometidos. Los docentes, desde su tribuna, tienen la responsabilidad de garantizar la adecuada realización de esta rutina diaria, así como de capacitar a los padres en procesos de lectura por medio de evaluaciones semanales de progreso. Estas se llevarán a cabo mediante instrumentos específicos —elaborados por los docentes del área de Comunicación— que también se utilizarán para asignar puntajes en beneficio del rendimiento académico del estudiante.

El trabajo de los docentes deberá ser el de inspirar a los alumnos a desarrollar habilidades de interpretación y análisis crítico, leer en base a la apreciación del arte y desarrollar sus habilidades de alfabetización. Asimismo, como escribir es comunicar ideas con palabras, no existe una forma fija para hacerlo; por ello, a este papel se suma el núcleo base encarnado en la familia para lograr un efecto positivo con la finalidad de no generar ni estrés ni desánimo en los estudiantes. Al respecto, Contreras, Peralta y Doria (2017), en su trabajo *Leer en familia, ambiente de aprendizaje para fortalecer la lectura desde el vínculo familia-escuela en el nivel prejardín del instituto continental*, señalan la importancia que supone la incorporación de los padres de familia a este vínculo de lectura en formación:



No obstante, debe señalarse que los adultos (padres de familia, docentes, personal directivo y personal de mantenimiento) han quedado tradicionalmente aislados de estos esfuerzos, quizá bajo el supuesto de que ya leen. Por ello se hace necesario reivindicar la necesidad de brindar elementos comprensivos y prácticos a todos los adultos, principalmente a los padres de familia, desde la biblioteca escolar y la misma institución educativa, con el fin de que conozcan y acompañen los procesos lectores adelantados por los niños y jóvenes escolarizados. (p. 19)

La lectura es una actividad divertida en la que las personas pueden disfrutar de diversos contenidos en función de sus gustos. En ese orden, la escuela debe desempeñar un rol fundamental en el fomento de este hábito proporcionando los recursos y el apoyo necesarios para que los estudiantes desarrollen una competencia pertinente. Por tal razón, obligar a los niños a que lean es una de las razones que los hace rechazar dicha actividad. Por ejemplo, tal vez a un niño le pueda generar mucho placer la lectura de fantasía épica, terror o ciencia ficción, pero nunca se dio cuenta de ello, pues la escuela le obligaba a leer textos fuera de su contexto histórico y que no eran aptos para su edad; o también puede ser el caso de que a un niño le guste leer, pero se pone ansioso debido a una fecha límite que debe cumplir (ver figura 6).

El propósito de leer literatura en la escuela es analizar a los personajes, el significado o propósito de la historia, así como la intención del autor y el desafío de la comprensión del mundo del estudiante; todo ello cobra un relieve particular en la región andina, ya que posee una literatura muy rica en conocimiento de la lengua. Estas habilidades que el alumno irá adquiriendo le ayudarán a observar los problemas desde diferentes perspectivas y a sentir empatía por diversos acontecimientos que suceden en la vida diaria como en el mundo. Así, Contreras, Peralta y Doria (2017) mencionan los beneficios de una lectura compartida que se realiza desde una etapa temprana como el jardín de infantes, en la que elementos esenciales del hábito lector quedan arraigados tanto en el niño como en el adulto. Leamos:

[...] es importante también generar espacios en los que se invite a los padres de familia a que recuperen su historia y memoria y reflexionen sobre su propia vivencia personal en torno al libro y la lectura, ámbitos en los que la lectura en voz alta, la conversación sobre los libros leídos, la narración, las rondas y canciones para niños, el teatro y otros temas seleccionados para



los estudiantes, sean estrategias que contribuyan a que ellos se conviertan en mediadores de lectura en el hogar, pero también en unos grandes apasionados por la lectura y la escritura. (pp. 19-20).

Para conseguir esto, se promueve la inclusión de los padres en un afán de retomar, reconstruir y reformar la lectura desde el enfoque del estudiante como de aquellos, dado que, independientemente de si la historia tiene décadas o cientos de años, la lucha humana todavía es identificable y no resulta pertinente que todos los personajes sean clasificados como buenos o malos. Además, la falta de debates adecuados provoca que leer literatura sea más una tarea ardua que una experiencia agradable (ver figura 7).

EL CASO DE LAS BIBLIOTECAS HÍBRIDAS

Las bibliotecas híbridas emergen como una solución integradora que combina las ventajas de las bibliotecas digitales y tradicionales. El desarrollo de las primeras junto a las redes de bibliotecas digitales académicas, ya sea a nivel nacional como internacional, han impulsado el hecho de proporcionar acceso a información científica y tecnológica de última generación, especialmente a instituciones dedicadas a la investigación y la docencia. Las bibliotecas digitales especializadas, asimismo, han sido cruciales para los investigadores toda vez que les permiten acceder a data puntual y especializada independientemente del sector educativo.

En el contexto de la educación a distancia (o modalidad virtual), resultado del COVID-19, las bibliotecas digitales académicas se han convertido en un recurso esencial que apoya a la docencia y facilita la consulta de materiales educativos y de investigación. Sin embargo, estas también presentan limitaciones en términos de acceso universal, ya que solo pueden ofrecer documentos en formato digital sin abarcar la totalidad de publicaciones impresas. Aunque los catálogos en línea posibilitan la identificación de publicaciones, no constituyen un acceso completo.

Para abordar tales óbices, se ha desarrollado el concepto de la biblioteca híbrida; en palabras de Georgina Torres (2005): “La biblioteca híbrida explora e integra sistemas y servicios en medios electrónicos e impresos. Esta biblioteca debe dar acceso a los diferentes soportes de información usando las tecnologías del mundo digital y apoyándose en los diversos medios de comunicación” (p. 57). Este tipo de espacio de lectura, que



comenzó a conceptualizarse en 1998, integra recursos digitales e impresos, y ofrece una solución más completa y accesible. Las bibliotecas híbridas, en tal sentido, buscan combinar lo mejor de ambos mundos: por un lado, la accesibilidad y la conveniencia de los recursos digitales y, por otro lado, la profundidad y la riqueza de las colecciones físicas. De esta manera, proporcionan un acceso de carácter más universal a la información, lo que responde a las necesidades de investigadores, docentes y estudiantes en un entorno académico cada vez más digital y globalizado.

El papel de la biblioteca implica el espacio donde aparece el acompañamiento del bibliotecario como una figura clave en el proceso de lectura, sobre todo con respecto al acercamiento entre lo híbrido y lo tradicional. María del Pilar Echandi (2018) destaca el reto que lleva la biblioteca en formar una comunidad de lectores colaborativa y participativa, gracias al empleo de redes sociales como un medio atractivo en el que la generación actual se desliza casi de manera innata. Estas plataformas facilitan la argumentación y la conversación en red entre los lectores a través de la participación activa. Así, la revisión de buenas prácticas en la promoción de la lectura digital, desde las bibliotecas, muestra la necesidad de capacitar a bibliotecarios y lectores en el uso de herramientas de la web social para dinamizar la lectura. Es esencial, por ello, proporcionar formación sobre alfabetización digital y el manejo de herramientas a fin de gestionar clubes de lectura virtual.

En este orden de ideas, las bibliotecas son centros comunitarios que facilitan una gran cantidad de conocimientos a personas de todas las edades y orígenes de forma gratuita. A su vez, son espacios en los que cualquiera puede venir a aprender, explorar y conectarse, pues organizando horas de cuentos para niños, brindando acceso a Internet a quienes no lo tienen u organizando eventos locales, las bibliotecas ayudan a unir a las comunidades de maneras única e invaluable.

También desempeñan un papel importante en la promoción de la alfabetización y el aprendizaje permanente, debido a que brindan recursos para todos, desde alumnos que necesitan un espacio de estudio tranquilo hasta adultos que pretenden adquirir nuevas habilidades o personas mayores que buscan compañía a través de clubes de lectura. Según Andrade, Benavides y Zambrano (2021), la biblioteca se comporta como una especie de auxiliar (de niños, maestros y público) que “tiene como función fortalecer en el lec-



tor el interés por el conocimiento, aportando en el aprendizaje significativo a través del manejo de los libros para la búsqueda de datos” (p. 81). Su función principal es fortalecer el interés por el conocimiento en los lectores al facilitar un aprendizaje significativo. Esto se logra, por ejemplo, mediante el uso de libros como herramientas para la búsqueda y obtención de información. Por ende, la biblioteca no solo proporciona acceso a los recursos, sino que también fomenta el desarrollo de habilidades de investigación y autoaprendizaje.

En suma, se trata de uno de los únicos lugares en los que podemos existir sin expectativas; y, en medio de una era sobrecargada de información, también nos ayuda a navegar a través del ruido. Por su parte, los bibliotecarios son profesionales capacitados que pueden guiarnos hacia una información confiable y relevante, situación crucial ante la compleja y variada información existente.

LOS LIBROS VIVIENTES

Así como el fomento de la lectura es importante en nuestra cultura, también lo es la tradición oral, más aún, inclusive, en las actualizaciones de una biblioteca híbrida que cuenta con contenido escrito y audiovisual. Por ello, el presente apartado brindará el enfoque para definir a los *libros vivientes* y abordar los casos del proyecto *Achikyay*, asociación que se mantiene dentro del margen de la memoria y la biblioteca pública.

Para definirlos, es necesario recordar lo que expresa Mayra Meléndez (2021), quien identifica los criterios de Ortega y Gasset sobre los *libros vivientes* como una valiosa fuente de información que refleja la identidad de los pueblos y comunidades. De manera general, son personas ancianas que poseen conocimientos profundos sobre diversos aspectos de la vida de su comunidad (Castro Aliaga, 2018). Estas fuentes permiten recuperar información y conocimientos sobre tradiciones, costumbres, fiestas y cantos de los pueblos. Considerados los sabios de sus comunidades, estos individuos conservan los conocimientos de sus ancestros y aquellos que han acumulado a lo largo de sus vidas. Es fundamental destacar que los *libros vivientes* desempeñan un papel crucial en la preservación de la tradición oral y, por consecuencia, en la conservación de las lenguas.



Entonces, identificamos a los *libros vivientes* como individuos, generalmente ancianos, que tienen vastos conocimientos sobre la vida, la cultura y las tradiciones de sus comunidades, y que son personas que ayudan a la preservación de la identidad y del patrimonio inmaterial de los pueblos. De tal modo, desempeñan un rol clave en la transmisión de conocimientos ancestrales, pues enfatizan en la importancia de las fuentes orales en tanto testimonios valiosos que reflejan la memoria colectiva y las experiencias vividas; a su vez, la tradición oral sirve como una fuente histórica esencial para las sociedades sin escritura. Una cuestión importante que vale agregar es que el reconocimiento de la comunidad hacia los *libros vivientes* es necesario, puesto que, sin este, tales personas no son merecedoras de aquel título, tal como lo menciona el Dr. César Augusto en la entrevista (ver sección "Historias capturadas").

Para la cultura que existe en nuestra región andina, el valor del lenguaje es un aspecto que se va reconstruyendo a lo largo del tiempo a través del quechua o *runasími*. Al respecto, vale subrayar lo mencionado por Espino (2018) en su artículo "Elementos para el proceso y corpus de la narrativa quechua contemporánea" :

La lengua aparece como una conciencia que contiene el pensar andino. El gesto no solo se asocia a la inventiva, sino a cómo esta a su vez legitima la manera quechua que se reitera, resquebraja o reinventa la propia cultura andina. Las ficciones de estas narrativas tienen de creación original, memoria y tradición oral, la forma como se representa (vive, siente y concibe) la vida entre los quechuas. La lengua es una representación de la cultura, por lo que no corresponde al utilitarismo ni a la moda (p. 115)

Por tal motivo, los *libros vivientes* son custodios de información sobre tradiciones, costumbres, festividades, cantos y otras manifestaciones culturales, lo que permite recuperar y preservar conocimientos que de otro modo podrían perderse. La lengua quechua, por su lado, al ser una de las más antiguas y extendidas en América del Sur, enfrenta desafíos debido a la globalización y a la hegemonía de lenguas extranjeras. Los *libros vivientes*, frente a dicha problemática, mantienen viva la lengua a través de narraciones, canciones y enseñanzas cotidianas. Según lo que describe el autor quechua Rodolfo Cerrón-Palomino (2003), la oralidad es el vehículo principal para la transmisión del conocimiento y de la cultura quechua. Su contribución, en efecto, resulta vital en el rescate de la tradición oral y la preser-



vación de las lenguas indígenas, ya que estos saberes suelen compartirse oralmente de generación en generación.

Por todo lo expuesto, es necesario sostener que los *libros vivientes* no solo son fuentes de información cultural, sino también pilares en la resistencia de la diversidad lingüística y cultural de parte de las comunidades. Su rol es fundamental para mantener viva la herencia cultural y para garantizar que las generaciones futuras accedan a la riqueza de su pasado. De esa manera, tomaremos los casos recopilados por el grupo *Achikyay*, gracias a la entrevista realizada a propósito de dos casos de *libros vivientes*.

LA SIEMBRA DE LA ZANAHORIA EN LAS ALTURAS DE CHUPACA: MIGUEL ALIAGA

El caso de Miguel Aliaga, poblador de la región de Chupaca, quien además fue el primer agricultor en experimentar con la siembra de zanahorias en una zona alta del lugar, ejemplifica la función de los *libros vivientes*. Aliaga representa una fuente viva de conocimiento agrícola: su innovadora práctica introduce una nueva técnica de cultivo en su comunidad y preserva la experiencia de su implementación y éxito. Esta transferencia de conocimiento es crucial en comunidades agrícolas, hecho que demuestra cómo los *libros vivientes* contribuyen a la invención y adaptación de prácticas tradicionales.

A su vez, Aliaga documentó su experiencia y compartió sus logros y desafíos con su comunidad para asegurar que futuras generaciones pudieran aprender y mejorar las técnicas agrícolas locales. Esta línea también la toma en cuenta Espino Relucé (2001) en su artículo “Tradición oral y memoria colectiva indígena (indigenista) en nuestra comunidad indígena”:

La comunidad así mismo posibilita un sustrato cultural que tiene que ver con el sitio en la historia. Se trata de experiencias diseminadas a lo largo del país, pero estas están signadas por vínculos de tradición, es decir, comparten un universo cultural y ritual que permite la vida exitosa en términos culturales, aunque en términos materiales se pueda constatar carencias. [...] la comunidad estructura la vida de sus miembros, por eso, no solo constituye una experiencia colectiva (p. 261)

Su contribución ilustra de qué manera los conocimientos prácticos y las innovaciones pueden ser conservados y difundidos a través de la tradición



oral, lo que supone un aspecto vital para el desarrollo y la sostenibilidad de las comunidades andinas, tal como la provincia de Chupaca, por ejemplo.

LA FIGURA DEL PROFESOR EN EL TIEMPO: MOISÉS FERNÁNDEZ

Moisés Fernández, un profesor de 92 años, es otro ejemplo destacado de un *libro viviente*. A través de sus experiencias y enseñanzas, ha transmitido conocimientos académicos, así como también valores y normas culturales que han moldeado la identidad de su comunidad. Tal como mencionó César Augusto Castro, no cualquiera puede ser un *libro viviente*, debido a que debe ser reconocido por la comunidad. En efecto, Fernández ha logrado ello por documentar las prácticas históricas significativas de Chupaca sobre la migración agrícola y el progreso ganadero, tal como en la práctica y vínculo de la disciplina escolar, y el respeto mutuo entre alumnos, padres y profesores.

Su testimonio sobre el orden escolar y la consideración hacia los profesores ofrece una perspectiva invaluable sobre la evolución de la educación en su comunidad. El vínculo alumno-maestro-padre es un aspecto rescatable que pretende redirigir a los tiempos modernos, ya que en estos se ha perdido tal disciplina y respeto.

Asimismo, Fernández narra la historia de los jóvenes chupaquinos que migraron para trabajar en la costa, y que se trata de un relato que conserva aspectos significativos de la migración laboral y sus impactos socioeconómicos. También cuenta cómo un alcalde llamado Manuel Palacios realizó una gran gestión en favor de Chupaca, y de qué manera, durante su gobierno, impulsaron los discursos por defender tanto a la gente de dicha región como su desarrollo en sí representado en el *libro viviente* que es Moisés Fernández. Todo ello es fundamental para entender las dinámicas históricas y sociales que han influido en el desarrollo de la comunidad. Por su parte, Gerónimo y Ramos (2020) mencionan lo siguiente:

La memoria en los quechuas se dota de sentidos e interpretaciones conexos con el pensamiento andino y la realidad rural cambiante. La forma de organizar el pasado no solo admite al hombre como productor de memoria, sino que agrupa al no-humano con capacidad de rememorar y hacer historia (p. 162).



Esta propuesta añade una capa adicional de sentido sobre cómo la memoria se construye y se preserva en las culturas andinas, razón por la que no resulta antagónico, por ejemplo, integrar elementos humanos y no-humanos en un tejido histórico complejo y en constante cambio.

UN *LIBRO VIVIENTE* ENTRE LAS AULAS: VICTORIA CASALLO

Victoria Casallo es un libro viviente cuyo centro laboral son las aulas de la I.E. N.º 30073, San Pedro de Yauyo-Chupaca. La informante nos deleita con el relato de la “Zafa-casa” (ver figura 8), una costumbre ancestral de su pueblo que trata sobre una pareja que contrata a un maestro de construcción para el techado de su casa, y, a causa de dicho evento, toda la familia permanece unida para brindar su ayuda con los materiales y celebrar una gran fiesta llena de algarabía.

En el universo andino, cabe precisar que existe la costumbre del *wasi-chacuy*, es decir, una ceremonia sobre el techado de la casa que “congrega, confraterniza y fortalece lazos familiares y comunales” (Laura, 2010, p. 23). Inicialmente se realizaba con paja u otros materiales rudimentarios, y mientras los varones se dedican a la construcción, la preparación de la comida y las bebidas estaba a cargo de las mujeres. Los niños, por su parte, suelen acompañar dicha celebración como testigos del trabajo que realizan sus familiares mayores, para que en un futuro tejan lazos de reciprocidad con su comunidad. En el relato de Casallo, se establece la categoría del *ayni*, a saber: “un trabajo recíproco entre dos o más familias, pues si una de ellas ha contribuido, la otra tiene que desarrollar la misma acción en un tiempo futuro no como una obligación de devolver sino como una naturalidad de vida” (Mamani, 2019, p. 13).

De tal manera, ambas familias de la pareja se reúnen para ayudar al obrero con el techado de la nueva casa mediante el trabajo recíproco. Cada integrante muestra un compromiso con el desarrollo de las actividades, lo cual se manifiesta en una labor simultánea entre varones que enderezan los palos y mujeres que preparan la comida, tal como lo indica la narración de Casallo (2024): “sacaban el hollín de donde cocinábamos con leña” (s/p). Dentro de esta ceremonia, también se practica el principio de reciprocidad durante el trabajo realizado por los invitados (la familia



de la pareja y el obrero), quienes son retribuidos por los dueños de la casa con una fiesta, tragos y bailes.

Es pertinente indicar que Victoria Casallo desempeña un papel fundamental en la preservación de la memoria colectiva; así, a través de sus cantos y la narración de sus relatos, nos muestra distintas costumbres ancestrales y valores que predominan en la comunidad andina: “somos sencillas, humildes, todo este valle, vivimos así, siempre apoyándonos, ayudándonos en lo que uno necesita, a veces hay unas familias que de repente necesitan ayuda... siempre estamos allí” (s/p).

CONCLUSIÓN

En primer lugar, las preocupaciones por la lectura y la escritura nos informa que hay una memoria y una voz que persisten en el eco de nuestra región andina. Por ello, el trabajo en los núcleos familiar y escolar van de la mano con el saber del *ama qilla*. Esto impulsado por proyectos como el grupo *Achikyay*, que, con su programa “30 minutos de oro para leer en familia”, nos ofrece los primeros pasos de un modelo que a futuro debería ser una preocupación insoslayable en materia de educación.

En segundo lugar, *Achikyay*, al igual que otras iniciativas de recopilación de memoria oral, reconoce el valor de estos individuos. Al documentar y compartir sus experiencias, dichas iniciativas preservan la cultura y la historia locales, y fomentan un sentido de identidad y continuidad en la comunidad. La metodología de recopilación de memoria oral en Chupaca, por ejemplo, evidencia cómo los conocimientos y experiencias de los *libros vivientes* se integran en un recurso accesible para todos los miembros de la comunidad.

Finalmente, la entrevista a César Augusto Castro nos muestra la importancia del proyecto *Achikyay*, que busca promover la lectura y cuidar del conocimiento de las colectividades quechuas. La mención de casos como el de Miguel Aliaga, Moisés Fernández y Victoria Casallo, en este contexto, subraya la relevancia de los *libros vivientes* como fuentes primarias de conocimiento y cultura. Así, al preservar tradiciones orales y prácticas culturales, aseguran que estas resistan ante la globalización y que mantengan viva la rica herencia cultural que caracteriza a sus pueblos.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alva Mendo, J. (2003). El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor. *Tradición oral, culturas peruanas, 1*, 63-91.
- Andrade Sánchez, G. J.; Benavides Bailón, J. & Zambrano Cedeño, E. R. (2021). Estrategias para el fomento de la lectura en la Biblioteca de la Universidad de las Artes de Guayaquil. *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales, 6*, 74-83. <https://doi.org/10.33936/REHUSO.V6IESPECIAL.3776>
- Canosa, P. D. (2015, 23 de junio). Libros vivos. *El Orejiverde*. <https://www.elorejiverde.com/la-biblioteca/libros-vivientes>
- Casa de la Literatura Peruana (2024). Programa de Abuelas y Abuelos Cuentacuentos. *Casa de la Literatura Peruana*. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/programas/abuelos-cuentacuentos/>
- Castro Aliaga, César Augusto (2018). "Libros Vivos: fuentes de información y conocimiento de la biblioteca pública". En *Fortalecimiento, organización y preservación de la información originaria. Volumen 1 = Kúntantskua, uinhaperantskua ka patsakua jucha anapu uantantskua. Ma jamani karantskata*, coordinado por César Augusto Ramírez Velázquez y Hugo Alberto Figueroa Alcántara, v. 1, 107-120. UNAM. http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2023
- Cerrón-Palomino, R. (2003). *Lingüística Quechua*. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas". 2da ed. p. 323-349.
- Contreras Díaz, A.; Peralta Jaime, L. & Doria Quintero, Y. (2017). *Leer en familia, ambiente de aprendizaje para fortalecer la lectura desde el vínculo familia-escuela en el nivel pre jardín del Instituto Continental*. [Tesis de Licenciatura, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/7303/1/UVDTPED_ContrerasDiazAnais_208.pdf
- Echandi Ruiz, M. del P. (2018). Millennials en la biblioteca: promoción de la lectura recreativa en el entorno digital. *Cuadernos de Documentación Multimedia, 30*, 35-58. <https://doi.org/10.5209/CDMU.62807>
- Espino Relucé, G. (2018). Elementos para el proceso y corpus de la narrativa quechua contemporánea. *Letras, 89(129)*, 98-127. <https://doi.org/10.30920/LETRAS.89.129.5>



- Espino Relucé, G. (2001). Tradición oral y memoria colectiva indígena (indigenista) en *Nuestra comunidad indígena*. *Letras*, 72(101/102), 253-272. <https://doi.org/10.30920/LETRAS.72.101-102.15>
- Gerónimo Carbajal, A. G., & Ramos López, J., Gerónimo, A. Y., & Ramos, J. (2020). Yuyaynanay (recuerdo doliente): la memoria y emoción en los pueblos quechuas de los andes peruanos tras el paso de la guerra. *Alteritas*, 9(10), 149-174. <https://doi.org/10.51440/UNSCH.REVISTAALTERITAS.2020.10.30>
- González, A. (2018). La edición de textos recogidos de la tradición oral: *Crítica textual*, 197-206. <https://doi.org/10.2307/J.CTV6MTC1G.19>
- Laura, N. (2010). *La práctica de valores andinos de los educandos bilingües del sexto grado de la institución educativa primaria de aplicación N° 72724 - Azángaro* [Tesis, Universidad Nacional del Altiplano]. <http://tesis.unap.edu.pe/bitstream/handle/20.500.14082/158/EPG374-00374-01.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mamani, M. (2019). *Purun Yachana*. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Jornaler@s*, (4), 11-22. <https://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales4/MAMAN%C3%8D%20MACEDO-Conferencia-%20Purun%20Yachana.pdf>
- Martínez Sagredo, P. (2008). La oralidad como instrumento para acceder al discurso andino colonial. El caso del *Manuscrito de Huarochirí*. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (32), 7-20. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336242002>
- Meléndez Inda, M. C. (2021). *“Libros vivientes” para la preservación de la cultura e idioma mayo a través de la biblioteca pública*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3903
- Ortega y Gasset, J. (1935). Misión del bibliotecario. *Revista de Occidente*, (143), 121-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4600650>
- Prieto Figueroa, L. B. (2017). *La magia de los libros*. Fundación Editorial el perro y la rana. https://albaciudad.org/wp-content/uploads/2021/05/la_magia_de_los_libros.pdf
- Quispe-Farfán, G. A. (2022). Lectura y Bibliotecas. Entrevista a César Augusto Castro Aliaga, Director de Achikyay, Centro de Investigaciones



- y Promoción de la Lectura. *World Literature & Linguistics*, 1(2), 47-52. <https://doi.org/10.58720/WLL.VII2.40>
- Torres Vargas, G. A. (2005). *La biblioteca digital*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://doi.org/10.22201/CUIB.9703224717P.2005>
- Vich, V., & Zavala, V. (2004). El análisis del discurso. En *Oralidad y Poder. Herramientas Metodológicas* (pp. 45-73). Grupo Editorial Norma.



Parte II

Pucará

Sincretismo religioso andino: la figura simbólica de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará

Jazmin Yamillet Torres Rojas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jazmin.torres1@unmsm.edu.pe

Sofia Regina Sanchez Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sofia.sanchez1@unmsm.edu.pe

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo investigar la configuración ritual y simbólica de la figura de la Santísima Cruz San Cristóbal Pucará viéndola como una muestra del sincretismo religioso vigente en el imaginario andino. Se emplearán los testimonios recopilados y posteriormente analizados por medio de la teoría de la pragmática para corroborar dicha hipótesis. Además, el marco teórico se esboza a través del concepto de sincretismo, por lo cual se rescatarán los aportes planteados por la antropología a fin de identificar definiciones, procesos y componentes sobre el fenómeno evidenciado en tal festividad. La necesidad de preservar las tradiciones y la memoria oral de nuestras comunidades indígenas, así como de construir un corpus académico, desde la literatura, en torno a la cosmovisión andina



contemporánea, fundamenta la estructura de este trabajo académico. Por ende, se espera que la presente investigación ayude a comprender mejor el proceso mediante el cual el hombre andino asimila e incorpora elementos culturales foráneos en su cosmovisión, los cuales le permiten resistir frente al avance desmedido de la imposición cultural extranjera.

Las festividades que celebran a la Cruz San Cristóbal simbolizan una muestra de la tradición folclórica ampliamente arraigada en nuestras comunidades andinas. Estas celebraciones, entre otras manifestaciones, no solo revelan la presencia de un símbolo ideológico y religioso del dominio occidental, sino que también son una muestra del acervo que perdura hasta la actualidad. Así, gracias al sincretismo entre lo occidental y lo andino, se logró amalgamar ambos mundos en celebraciones valiosas y en saberes populares que permiten la peregrinación de los devotos que cada año retornan a su tierra a venerar a la Cruz San Cristóbal de Pucará. Esta festividad, organizada por la comunidad, es una tradición arraigada que se celebra con fervor y devoción, y que tiene sus raíces en la historia precolumbina y colonial de la región. La cruz, originalmente un instrumento de castigo y suplicio, se transformó en un emblema de redención y esperanza con la llegada del cristianismo a América Latina. A su vez, esta celebración data desde la primera mitad del siglo XX, exactamente desde 1929¹, en ella los pobladores se organizan en comunidades y son responsables de llevar a cabo el evento por grupos familiares comandados por los mayordomos, quienes toman la batuta junto a familiares y vecinos.

Al ritmo de las bandas, la noche de cada 3 de mayo inicia la víspera, en la plaza principal del distrito de Pucará, de lo que será una festividad de cuatro días de algarabía incesante. La víspera comienza con la vestimenta de las cruces en la iglesia San Lorenzo por parte de los fieles, que las adornan con bellas flores y cintas coloridas, y es seguida de una misa y de una procesión nocturna que recorre las calles principales del pueblo en compañía de seguidores que portan velas y hacen fila para cargar las cruces durante sus catorce estaciones para luego regresarlas a la iglesia. Al día siguiente, desde temprano, los fieles lugareños se preparan para acompañar el ascenso de una de las cruces (la masculina) hasta su pedestal de piedra labrada en el cerro San Cristóbal en compañía de las bandas y comparsas de danzas típicas huancaínas.

1 Dato obtenido a través de la entrevista a José Díaz (véase la transcripción).



A través de los testimonios recopilados y el análisis pragmático, podemos afirmar que esta festividad surgió de una iniciativa comunitaria de dos pobladores que, tras visitar el cerro San Cristóbal en Lima, sugirieron la fabricación de una cruz de madera. La idea fue bien recibida y se organizó una reunión para discutir la propuesta, e incluso la comunidad recibió la donación de alimentos y de algunos materiales que podían emplearse para la celebración. Además, se conoce que la elección de la ubicación de la cruz, en la cima del cerro, está relacionada con la posición alineada de la constelación Cruz del Sur y del cerro San Cristóbal durante esta época del año, situación que la comunidad interpretó como una señal divina de aprobación. Si bien a lo largo del tiempo esta costumbre ha evolucionado adaptándose a los cambios culturales y sociales, aún prevalece su esencia de la manifestación andina que tomó el símbolo de la cruz en aras de recontextualizar su significado original y asignarle un nivel superior de espiritualidad y de unidad comunitaria andina.

INVESTIGACIONES Y DATACIONES DE LA SANTÍSIMA CRUZ SAN CRISTÓBAL DE PUCARÁ

Los trabajos en torno a la figura de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará son escasos; a su vez el análisis de la representación de este elemento sincrético insertado en festividades de otros departamentos aún no se ha desarrollado extensamente. Por ende, en este apartado se pretende rescatar las referencias bibliográficas más significativas con respecto a ella. Inicialmente, cabe resaltar la loable investigación de Sergio Quijada Jara, quien defendió la cultura popular andina y, a través de sus innumerables publicaciones, dio a conocer la memoria y las tradiciones de nuestros pueblos. Se rescata *Estampas huancavelicanas* (1985), libro en cuyo primer apartado de festividades desarrolla un recorrido sobre cómo se celebra la Fiesta de las Cruces en el departamento de Huancavelica. Por otro lado, se remarca el artículo de Ramírez (2009), que marcó el inicio de la presente investigación. Este artículo se destaca por ser uno de los pocos estudios que abordan con profundidad el fenómeno del sincretismo en la festividad andina, y se enfoca principalmente en la celebración de la Fiesta de las Cruces en Huamantanga. Además, es necesario reconocer el aporte de Ríos (2008) a propósito de sus investigaciones sobre el rol que cumple el



elemento andino y católico de la cruz en el contexto de las fiestas religiosas populares.

Por otro lado, las primeras referencias bibliográficas sobre la festividad en honor a la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará se encuentran en los *Apuntes para un inventario general de fiestas tradicionales del Perú* (2001), documento dirigido por el Instituto Nacional de Cultura (INC). Este texto compila las fiestas tradicionales de todos los departamentos del Perú, así como danzas, ferias y festivales. En el departamento de Junín, provincia de Huancayo y distrito de Pucará, destacan cuatro fiestas tradicionales, entre las que aparece la de San Cristóbal de Pucará, celebrada el 4 de mayo. Otro material bibliográfico destacable es el *Directorio Nacional de Principales Festividades a Nivel Distrital* (2013), elaborado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Este documento recopila y organiza las festividades locales según su ubicación geográfica y fecha de celebración en todos los departamentos. En el cuadro sobre el departamento de Junín, por ejemplo, se nombra a esta festividad como la Fiesta de las Cruces Señor de San Cristóbal, cuya fecha también es el 4 de mayo con duración total de cuatro días. Finalmente, resulta necesario rescatar la conservación de esta festividad por medio del contenido audiovisual, tal como filmaciones gestionadas desde el 2008² hasta la actualidad, lo que evidencia el paso del tiempo y permite mostrar la evolución y transformación de dicha celebración.

Ante este panorama, el presente trabajo se erige como un punto de partida para futuras investigaciones y, desde luego, como una invitación entusiasta a la comunidad académica para que explore esta manifestación sincrética en la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará. En efecto, abordar este tema ayudará no solo una comprensión más profunda de nuestras tradiciones, sino también la preservación de la memoria de nuestros pueblos. Asimismo, el hecho de sumergirse en la tradición cultural y contribuir a desvelar el significado que subyace en tales festividades permite brindar un mayor reconocimiento y una valoración de nuestro patrimonio cultural

2 El registro audiovisual, que data del 2008, está dividido en cuatro partes o volúmenes, y se puede consultar a través de los siguientes enlaces:

https://www.youtube.com/watch?v=isukP3zIRcE&ab_channel=edwinjesusrojasmayhuasca

https://www.youtube.com/watch?v=UuIIVx3urZ4&t=761s&ab_channel=JacintoNavarro

https://www.youtube.com/watch?v=IO0CJDsIL64&t=5512s&ab_channel=edwinjesusrojasmayhuasca

https://www.youtube.com/watch?v=dmYE8tdVpbA&ab_channel=edwinjesusrojasmayhuasca



andino. La escritura y la oralidad no se contraponen; por el contrario, se entrelazan como hilos de un mismo tejido que cuenta una historia en aras de reforzar varias identidades.

MARCO TEÓRICO

Nuestra investigación pretende identificar y analizar la figura sincrética de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, por lo que es de suma importancia desarrollar el concepto de sincretismo. Al respecto, Shaw y Stewart consideraban que este era un proceso de interacción cultural y religiosa en el que diferentes tradiciones y sistemas de creencias se fusionan, se adaptan y se entrelazan entre sí. En su libro *Syncretism/Anti-syncretism: the politics of religious synthesis* (1994), indagan el sincretismo religioso como un fenómeno beneficioso a nivel cultural, pero a la vez como una situación problemática de conflicto y resistencia. Otro investigador que aborda dicho conflicto es Sanchis (1994), quien critica la opinión que considera al sincretismo como “una invención ideológica de las clases dominantes para legitimar su dominación” (p. 5; traducción nuestra)⁵. Pues argumenta que tal dinámica puede ser una herramienta conceptual útil para comprender los centros de poder cultural dominante y de las periferias, y que, además, puede manifestarse en tanto forma de resistencia cultural de los grupos socialmente subordinados. En tal sentido, esta es postura que tomaremos en cuenta al analizar la simbología que caracteriza a la figura del Santísima Cruz. Por otro lado, también se reconoce al sincretismo como un proceso o un flujo bidireccional en el que distintas tradiciones interactúan y se entretienen.

Partiendo de lo anterior, en la celebración de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará se observa de manera clara el papel que cumple el sincretismo, a través de la iglesia, durante la celebración. A pesar de la existencia de componentes ideológicos cristianos, esta festividad se halla profundamente impregnada de elementos culturales andinos que serán analizados con detalle. Por ejemplo, durante la peregrinación hacia el cerro San Cristóbal, algunos pobladores expresan su descontento ante la presencia de costumbres paganas, y caracterizan a la festividad como una fecha

3 “Uma invenção ideológica das classes dominantes para legitimar a sua dominação” (Sanchis, 1994, p. 5).



de expiación de pecados y de reflexión en diálogo con la ortodoxia cristiana. No obstante, cuando la cruz llega a su altar ubicado en la cima del cerro, son ellos mismos quienes celebran su llegada mediante bailes, cantos y demás elementos característicos de la ritualidad andina. Así, se puede observar el entramado de esta celebración como un fenómeno que subraya la integración de tradiciones cristianas y andinas, sin dejar de lado su complejidad.⁴ Por otro lado, respecto a la herramienta de análisis discursiva, la pragmática será útil en el abordaje de los testimonios recopilados y transcritos con el fin de recuperar aquellas ideas necesarias que nos ayuden a corroborar la imagen sincrética de la figura de la Santísima Cruz, sobre todo desde la voz de los pobladores endoculturados. A su vez, la pragmática nos permitirá la interpretación del contexto del enunciado, así como analizar su intencionalidad, identificar los actos del habla y determinar sus presuposiciones.

ANÁLISIS. RECORRIDO DE LA CRUZ DE EUROPA A PUCARÁ

Antecedentes histórico-culturales: desde Europa hasta América, la figura de la Santísima Cruz

La historia de la cruz como objeto de veneración tiene su origen en civilizaciones antiguas, y quizá uno de los episodios históricos que contribuyó a ello, al igual que cierta información sobre su procedencia, sea la crucifixión de Jesús de Nazaret. Es conocido que la cruz ha sido un símbolo importante en la historia del cristianismo en calidad de emblema y recordatorio del amor divino; por ello, a lo largo de los siglos ha sido venerada y santificada como un ícono de fe. Es más, se la considera elemento fundamental en la liturgia y en la iconografía de la iglesia cristiana y católica, ya que, para ambas religiones: "La cruz no sólo es venerada sino santificada, ella limpia, dignifica y castiga" (Ramírez, 2009, p. 196). De tal modo, su presencia se ha extendido por diferentes culturas y civilizaciones, lo que también la ha convertido en un símbolo universal de amor, esperanza y salvación divina para los creyentes.

Para la cultura europea, sobre todo, la cruz es una suerte de representación del triunfo de su religión oficial frente a las creencias y prácticas paganas

4 Se ejemplifica la complejidad a partir del 25' del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QlMI2h1YaHE>



de sus colonias. Ahora bien, la presencia de la cruz, en las ceremonias católicas y cristianas hispanoamericanas, tiene su origen en la mayoría de los territorios colonizados durante el plan de adoctrinamiento impuesto en los virreinos con el fin de facilitar el proceso de subordinación de la población conquistada. La inserción de doctrinas consistía en la imposición del dominio occidental de los conquistadores a través de los símbolos base de su fe, tales como los santos, la Virgen, la cruz y Cristo. De igual manera, la cruz, en los andes peruanos, está asociada con la historia de la extirpación de idolatrías. Cabe indicar que los indígenas eran básicamente politeístas y animistas, pues encontraban una particular conexión con su entorno natural, motivo por el cual le agradecían por medio de ofrendas habida cuenta de las funciones que cumplía en la comunidad. Según narra Pablo Joseph de Arriaga (1999)⁵, en un documento enviado a la corona con pormenores de las prácticas paganas, los indígenas:

Adoraban al sol con nombre de Punchao que significa el día; a la Luna, a algunas estrellas, especialmente a Oncoy que son las Cabrillas.[...]. Adorar estas cosas no es todo los días, sino el tiempo señalado para hacerles fiesta, y cuando se ven en alguna necesidad o enfermedad o han de hacer algún camino, levantan las manos y se tiran las cejas y las soplan y las tiran hacia arriba, hablando con el Sol y con Libiac, llamándoles su hacedor y criador y pidiendo que les ayude. (p. 26)

Es precisamente este jesuita español uno de los partícipes de la extirpación de idolatrías, prácticas que, por medio de un largo proceso de adoctrinamiento e imposición, buscaban dominar y eliminar gradualmente los símbolos y las representaciones indígenas. En efecto, paulatinamente estos fueron sustituidos por elementos cristianos que diluyeron el significado religioso de aquellas manifestaciones que encontraron a su llegada. Así, lo colonial se fue arraigando en la cultura andina e integrándose en su tradición y vida diaria.

Por ejemplo, la celebración en honor a la Cruz de Mayo es una festividad que tiene lugar el 3 de mayo en diversas partes de España y América Latina. Su origen se remonta a la tradición europea, sobre todo en la zona mediterránea, inclusive desde “la época del Imperio Romano, pues con ella rememoraban sus ritos precristianos de adoración a la naturaleza a la que

5 Jesuita español que tuvo a su cargo la abolición de las idolatrías en Huarochiri.



ofrendaban con muchas flores, especialmente en este mes de la primavera, con el que comienza un ciclo de vida nueva” (Ramírez, 2009, p. 200). Ante la presencia del cristianismo, la Cruz de Mayo se sincretizó con la celebración de la Exaltación de la Santa Cruz. Fundamentalmente, en España⁶, se celebra con cruces adornadas de flores y otros objetos que representan la cultura y las tradiciones locales; también incluyen procesiones y coronaciones de cruces y bendiciones, lo que destaca la importancia de este símbolo. Cabe indicar que las cruces se colocan en lugares públicos y están acompañadas de festividades con música, bailes y concursos.

Por otro lado, la celebración de la Cruz de Mayo, en América Latina, es una manifestación colorida de fe y cultura que difiere según el país que la celebra, hecho que refleja la diversidad de costumbres en la región. En la mayoría, las comunidades decoran cruces con flores y otros adornos, y las ubican en lugares públicos para su veneración. Estas cruces a menudo se convierten en el centro de festivales locales que incluyen música, danzas folclóricas y comidas tradicionales. Mientras que en Perú, por su parte, las cruces se llevan en procesión por las calles, acompañadas de cantos, oraciones y fuegos artificiales. En otros países sudamericanos, las celebraciones pueden incluir ferias a la par que eventos culturales que destacan el arte y la artesanía local. La competencia por la cruz mejor decorada es un aspecto destacado en muchos de estos festivales en los que hermandades y asociaciones vecinales se esfuerzan por crear la más hermosa y original. Esto también fomenta la participación comunitaria y el orgullo de la misma al salir victoriosa; además de ser una competencia, la celebración de la Cruz de Mayo es una oportunidad para que las personas se reúnan, compartan y celebren su herencia cultural y religiosa.

En el Perú, una referencia directa que ejemplifica la imposición española es la celebración que rinde honor a la Cruz de San Cristóbal en Lima, celebrada cada 3 de mayo con una “gran peregrinación desde la Alameda de los Descalzos” (Ramírez, 2009, p. 196). Por su parte, en la fiesta de Huamantanga, provincia de Canta, las comunidades se organizan y destinan un monto de dinero por cada barrio con el objetivo de destacar uno del otro. Así lo narra Bernardino Ramírez (2009):

6 Registro de la festividad de las cruces en Granada, España: <https://www.youtube.com/watch?v=k5GDwhEOxy0>



En cada barrio se designa a los comuneros para trasladarlas hasta el pueblo y a su vez retornarlas a sus pequeños altares donde permanecen hasta el año entrante. La pintura, la vestimenta de los negritos y la orquesta, así como otros gastos, también los asumen los barrios; sólo el pago al sacerdote por las vísperas y la misa del 6 de enero se hace por cuenta de la Sindicatura del pueblo (p. 208)

Asimismo, en el ande peruano se registra una amplia variedad de celebraciones a la Cruz, tal es el caso de aquella registrada por Sergio Quijada Jara en *Estampas Huancavelicanas*, libro en el que data y analiza la celebración de más de nueve cruces vestidas y asignadas a un cerro distinto, y que incluye bailes, cantos tradicionales y quema de fuegos artificiales. Por la noche, se procede con el “Cruz velay”⁷ en el centro de la plaza. Al día siguiente (3 de mayo) continúa la celebración con la misa en honor a las cruces y se organiza la gran corrida del toro para luego asistir a las casas de los mayordomos a compartir el almuerzo.

Por último, en el caso del Valle del Mantaro, pretendemos explorar la festividad de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará. Aun cuando se conoce poco acerca de su origen, podemos afirmar, gracias a las entrevistas⁸ realizadas, que hubo un grupo de personas pertenecientes a esta comunidad que, por decisión colectiva y con el respeto a la tradición de sus ancestros, continúan celebrando esta festividad que no deja de conmemorar lo ancestral del rito.

Asimilación y resistencia: llegada de la figura de la Santísima Cruz a Pucará

La figura de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará es un ejemplo significativo de la interacción entre la cosmovisión andina y el cristianismo durante y después del período colonial. Esta figura no solo representa la asimilación de elementos cristianos en la cultura andina, sino que también ilustra formas de resistencia cultural frente a la imposición. La veneración de la Santísima Cruz, en Pucará, revela un proceso de sincretismo en el que las tradiciones andinas y el pensamiento occidental cristiano se amalgaman, dinámica que permite la emergencia de una nueva expresión de fe que honra las costumbres culturales milenarias prehispánicas. Esto se realiza mediante el empleo de elementos ideológicos provenientes de Occidente.

7 Acción realizada por los devotos de encender velas para pedir deseos a la Cruz.

8 Entrevista a José Eduardo Díaz-Delzo y al señor Rojas Medrano.



El presente apartado propone analizar cómo la figura de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará actúa en tanto vehículo de identidad cultural y resistencia de la cosmovisión andina. Para ello, se explorarán las prácticas y creencias asociadas con esta figura, que, a su vez, ponen de manifiesto la capacidad de las comunidades andinas para adaptar y reinterpretar los símbolos foráneos en un contexto que reafirme sus propias tradiciones.

[3 de mayo] La víspera: Viernes por la tarde, el primer día de celebración, y el pueblo de Pucará asiste a la iglesia San Lorenzo para vestir a las cruces de madera que se encuentran en su interior. La vestimenta de las cruces incluye tela bordada de color rojo para la cruz masculina y de color rosado para la femenina, y se atan flores frescas, cortadas de las tierras de los pobladores, alrededor de las dos cruces (ver figura 9). Posteriormente, se desarrolla la misa para bendecir la procesión que se llevará a cabo ese mismo día por la noche, además de inaugurar la festividad en honor de la Santísima Cruz. Mientras estos sucesos suceden en el templo, fuera de él las comparsas interpretan sus mejores

composiciones musicales junto a algunos asistentes que bailan con gallardía. Al finalizar la misa, las dos cruces salen de la iglesia cargadas por los fieles que la acompañarán en la procesión. Una es cargada solamente por varones; la otra, por mujeres.

La ruta de la procesión se traza por las calles principales de Pucará y aproximadamente son tres horas de caminata. Los fieles que siguen a la cruz llevan velas encendidas, sinónimo de reflexión sobre los pecados cometidos en vida, y están acompañados de la orquesta que interpreta un popurrí de piezas musicales. Las paradas o estaciones de la Santísima Cruz son catorce, número representativo para el cristianismo a propósito del vía crucis de Jesucristo. Así, en cada estación se realizan pequeños descansos ya sea sobre alfombras confeccionadas por los devotos o sobre pequeños altares en honor a San Cristóbal; además, se reza el Padre Nuestro y el Ave María (ver figura 10). Finalmente, al terminar la procesión, se debe regresar a la plaza principal de Pucará para guardar las cruces que al día siguiente serán sacadas nuevamente; la cruz masculina será trasladada hacia la cima del cerro San Cristóbal, mientras que la otra, la femenina, se dejará en el altar afuera de la iglesia.

En los exteriores de dicho recinto, están las bandas, las orquestas y los fieles quienes celebran la llegada de las cruces con fuegos artificiales; y



luego de guardarlas, la plaza se llena de algarabía, se construyen castillos pirotécnicos, toros locos; y las bandas, por su parte, ejecutan sus mejores melodías compitiendo entre sí. En paralelo, los asistentes adquieren bebidas alcohólicas como el calentito⁹ y pasan la noche celebrando hasta las primeras horas de la madrugada del día siguiente.

A pesar de las evidentes manifestaciones cristianas del pensamiento religioso occidental que envuelve a la primera etapa de la celebración de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, también identificamos ciertos componentes de la cosmovisión andina en la víspera de la festividad. Estos últimos, desde luego, requieren un análisis profundo que permita advertir el sincretismo latente en la figura y en la celebración en honor a la Santísima Cruz.

Por un lado, el pensamiento occidental se halla en el rol que cumple la procesión para los devotos de San Cristóbal, pues cargarla implica un gran esfuerzo físico que va acompañado de constantes reflexiones sobre los pecados cometidos. Tal situación evoca la práctica devocional del vía crucis, que conmemora el sufrimiento y la muerte de Jesucristo; además, a los creyentes se les permite meditar sobre dicho evento, reflexionar espiritualmente, hacer penitencias, fortalecer su fe y expresar solidaridad con quienes sufren. Por ende, la víspera cumple la función de una especie de expiación de las “malas acciones” que desagradan al santo, razón por la que, en cada estación, debe orarse al Padre y a la Virgen. Estos ruegos se acompañan con súplicas del cura para eliminar o lavar los pecados de los devotos, así como para bendecir a las familias que acomodaron las estaciones con pequeños altares o con alfombras hechas de flores y aserrín.

Por otro lado, los componentes del pensamiento andino también están presentes en la víspera. Por ejemplo, el plano comunitario supone que la festividad se lleve a cabo correctamente por medio de la práctica del *ayni*¹⁰. La iglesia San Lorenzo esboza este concepto a través del siguiente testimo-

9 Se trata de una bebida ingerida en la zona andina que ayuda a combatir el frío extremo de la región. Está preparada a base de aguardiente, infusión, chancaca o miel y cítricos.

10 El *ayni* fortalece los lazos comunitarios, ya que fomenta la cooperación y el apoyo mutuo entre los miembros de la comunidad. Todos contribuyen al bienestar colectivo y, a su vez, se benefician del apoyo de los demás. Estos preservan sus lazos internos mediante el principio de reciprocidad; ya sea por medio del *ayni*, relación simétrica, o por la *minka*, relación asimétrica.



nio del señor Limaymanta (2024)¹¹, en el que se resalta la importancia de la cooperación de la comunidad para la preservación de espacios sagrados:

Está bien pintadita [porque] hay una directiva llamada la Junta Directiva de la Hermandad de Cargadores, que tiene un presidente, secretario y vocal, todos ellos trabajan para pintar la iglesia y hacer algo dentro de ella, todo para mejorarla. Más antes el techado no era así, todo el pueblo colaboramos para mejorar la iglesia. (s/p)

De modo semejante al componente occidental, es posible encontrar dos cruces, a saber: una femenina y la otra masculina, lo cual da señales del principio de dualidad y complementariedad que rigen a la cosmovisión andina. Según Estermann (2006 [1998]), la dualidad se entiende como una relación intrínseca y necesaria entre dos elementos que son distintos, pero interdependientes; esta idea contrasta con la visión occidental en la que la dualidad a menudo implica oposición y conflicto. A su vez, lo expuesto por Estermann evoca al *yanantin*, categoría que refiere a la dualidad complementaria y armónica de dos elementos opuestos (masculino y femenino, luz y oscuridad, tierra y cielo) que se necesitan mutuamente para existir. Al respecto, Mamani (2019) menciona que: “Yanantin es la categoría que expresa todo aquello que va en parejas, sea hembra o macho o del mismo género (dos machos o dos hembras), porque entre ellos se concretizan los siguientes principios del mundo andino: relacionalidad, complementariedad, reciprocidad” (pp. 192-193). Es decir, no hay una jerarquía entre estos elementos toda vez que ambos son igual de importantes y valiosos.

Asimismo, cabe subrayar que la complementariedad es un principio central en la cosmovisión andina. En efecto, Estermann (2006 [1998]) sostiene que las fuerzas opuestas coexisten, se complementan y se fortalecen mutuamente, lo que asegura el equilibrio y la armonía del cosmos. Un concepto que ilustra este principio es el de *chachawarmi*, que representa la complementariedad entre hombre (*chacha*) y mujer (*warmi*). En este punto, resulta necesario enfatizar que la complementariedad no se limita a la relación de género, ya que también abarca la participación conjunta y equilibrada en la vida comunitaria; es más, la cosmovisión andina estructura

11 Roberto Aníbal Limaymanta Yupanquí es un poblador pucarino con conocimiento sobre las tradiciones y la memoria oral de la comunidad, dado que las practica. Además, su voz tiene validez por los cargos que asumió en la comunidad; actualmente forma parte de la Orden de la Legión Mariscal Cáceres, sede de Pucará. Su testimonio se encuentra transcrito al final de este artículo.



y organiza su aparato social a través del principio de dualidad. Por ende, en la festividad de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, se evidencia la integración de los principios del pensamiento andino como el *ayni*, *yanantin*, dualidad y complementariedad. Estas nociones vitales, aparte de su carácter teórico, sobre todo destacan porque se encarnan en las prácticas comunitarias y rituales de la festividad, las cuales son ejecutadas para preservar el sistema de creencias y la memoria oral de la localidad.

[4 de mayo] La peregrinación: Es sábado por la mañana, segundo día de celebración, y los pobladores de Pucará asisten a misas para cambiar las flores de las cruces, amarradas el día anterior durante la víspera, ya que deben ser reemplazadas por arreglos florales más frescos. Mientras tanto, las congregaciones folklóricas organizadas por los mayordomos y capitanes se acercan a la iglesia San Lorenzo con sus respectivas cuadrillas de bailarines. Una de estas es la de chonguinos de San Cristóbal, de la familia Loardo¹², que llega al compás de la orquesta bailando la chonguinada con elegancia. La cuadrilla, en las puertas de la iglesia, le da una reverencia al santo patrón San Cristóbal y luego ingresa a la parroquia. Durante la celebración litúrgica, se agradece el trabajo de los mayordomos y capitanes en la organización de la festividad de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, y también se pide por la salud de algunos pobladores y por el descanso de los fallecidos. Por último, se expresa gratitud a todos los devotos que enviaron sus donaciones para mejorar la celebración.

La Junta Directiva de la Hermandad de Cargadores, por su parte, informa sobre su plan de gestión para la próxima festividad; así, ellos prometen que el siguiente año se realizará la reconstrucción del altar en el que yace la cruz. Al culminar la misa, aproximadamente a las once de la mañana, los devotos salen de la iglesia para encaminarse al cerro San Cristóbal. En este tramo, es pertinente resaltar que la cruz masculina es bendecida, porque será llevada hacia la cima del cerro, y su complemento, la femenina, se deja adornada con flores y lazos en el altar que está en el exterior de la parroquia. En paralelo, las comparsas tocan piezas musicales de procesión; y mientras los varones cargan la cruz masculina, las mujeres sujetan los lazos a los extremos.

12 El registro audiovisual de dicha mención se puede corroborar en el siguiente enlace: <https://n9.cl/4qvsem>



La organización de la procesión es la siguiente: delante van los mayordomos y capitanes subidos en caballos, continúan los cargadores que son rodeados por los devotos y detrás se encuentra la orquesta. En la peregrinación, también hay paradas en las que se reza el Padre Nuestro y el Ave María; además, algunos pobladores aprovechan la oportunidad para comprometerse en algún tipo de actividad que favorezca a la continuidad de la celebración en honor a la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará. El camino hacia la cima del cerro es extenso, abrupto y empinado habida cuenta de su gran altitud; por ello, la mayoría de fieles solo llegan hasta el paraje de Chuhucló (ver figura 11). Aquí hay un ambiente de celebración en el que orquestas, comparsas y una feria gastronómica se encargan de velar por los pobladores mientras esperan a que la Santísima Cruz sea colocada en su altar. Al respecto, el señor Limaymanta (2024) comenta que:

Todos acompañan a nuestra Santísima Cruz hacia el paraje que se llama Chuhucló. En ese lugar ya tienen sus carpas las vivanderas y ahí llegamos para tomar un pequeño descanso, después de esto la cruz sigue su camino hacia el cerro San Cristóbal. Hay un grupo de devotos de nuestra Santísima Cruz de San Cristóbal que la acompañan con una banda hasta arriba [a la cima]. Mientras eso todos se quedan en Chuhucló; los bailarines [bailarines] y comparsas hasta que vean a la cruz llegar [a la cima] y la hagan parar, entonces todos hacen una viva [celebración], las orquestas y bandas [tocan] ta ta ta ta ta tan [imita los sonidos de las trompetas]. Todos están alegres porque ya está en su sitio nuestra Santísima Cruz, pero antes de esto hay un almuerzo general, los que están celebrando la fiesta dan un almuerzo a todos los asistentes que participan; por ejemplo en este grupo yo estoy con los Shapish, a todos ellos se les da el almuerzo y su cerveza, la cerveza no falta porque a cada momento se brinda entre cinco a diez cajas como agradecimiento. Todo es para compartir en ese lugar. [...] Una vez que la cruz está en su sitio todos bajan hacia la plaza y es ahí donde festejan en conjunto, algunos van a sus propios locales donde preparan la cena. Todos los que bailan tienen cerveza, comida y música para que bailen, las personas que han ido van a celebrar y gozar. (s/p)

Una vez en la cima, la Hermandad de Cargadores, junto a algunos fieles y a la comparsa, oran y agradecen no solo a todos aquellos que acompañaron a la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, sino también a quienes ayudaron con algún tipo de donación a la festividad. En este lugar, amarran flores frescas en la cruz de madera y la colocan en el presbiterio mientras



*chacchan*¹⁵ coca. Finalmente, al ritmo de huaynos y cantos festejan que un año más el vigilante de Pucará está en su altar.

Similar a la *víspera*, la peregrinación implica cargar la cruz como símbolo de penitencia. E incluso, a pesar que en la actualidad la cantidad de devotos que la acompaña hasta su objetivo final ha disminuido, la religiosidad se mantiene durante dicho momento. La misa, las paradas y las oraciones que se realizan en este recorrido son necesarias para justificar la presencia de las creencias cristianas. Por otro lado, la cosmovisión andina también resuena en la peregrinación; por ende, este análisis se centrará en lo que representa la Santísima Cruz San Cristóbal para el poblador puca-rino a fin de comprender por qué es llevada hacia la cima de un cerro. A través de los testimonios recopilados, se determinará el rol que esta cumple y se descifrará la magnitud de devotos que atrae en la región de Junín, y que llegan a Pucará a participar en la celebración. Asimismo, se explorará el vínculo entre el santo cristiano y la divinidad andina encarnada en la Santísima Cruz San Cristóbal para evidenciar el sincretismo de esta figura. Por último, se analizará la capacidad del hombre andino para asimilar ideologías foráneas a la par que resiste ante el avance y la imposición de otras culturas sobre los rituales tradicionales.

Ahora bien, la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará es una divinidad de naturaleza ambivalente capaz de simbolizar diversas entidades que van desde Jesús hasta una persona de a pie. También es necesario precisar que las interpretaciones sobre la cruz están vinculadas con las funciones que cumple, dado que, al revelarle al devoto alguna información o sugere-ncia por medio de los sueños, este solo la escucha, pero no la puede ver. La ausencia de rostro, en ese sentido, podría relacionarse con las creencias andinas sobre las divinidades, tales como aquellas manifestaciones que se traducen en fuerzas naturales o energías universales que trascienden la dimensión física. Leamos dos casos:

Según el que tiene esa devoción y fe en San Cristóbal, él es un policía alto y blancón que te revela, yo he tenido la oportunidad de que me ha **revelado**, por eso les cuento, les digo, porque aquellos que verdaderamente le tienen fe y están con él, les revela en su **sueños**. Es una **persona alto** y **blancón** que

13 "Masticar de manera continuada hojas de coca, mezcladas a veces con pedacitos de cal u otros componentes, e ir formando poco a poco una bola o acullico" (Real Academia Española, s.f. s/p, definición 1).



muy poco le ves la cara, te habla y te conversa pero muy poco le ves (Lima-manta, 2024, s/p; énfasis nuestro)

Y es ahí donde nosotros lo tomamos como una petición hacia el pueblo, una señal de que aún nos sigue protegiendo. Y ahí hacen la alabanza, hacen los bailes, las ofrendas se hacen en ese momento, cuando llega ya la cruz. (Quispe, 2024, s/p; énfasis nuestro)

No obstante esta ambivalencia, los testimonios coinciden en describirla como una figura bondadosa cuya principal función es cuidar, revelar y vigilar a su comunidad (ver figura 12). Por ende, esto permite que la Santísima Cruz San Cristóbal pueda adaptarse a diversas necesidades y situaciones, y también a que pueda encarnar tanto la protección divina como la vigilancia terrenal. La capacidad de revelar es particularmente importante en la cosmovisión andina, debido a que las deidades son consultadas para obtener consejos y soluciones a problemáticas que aquejan al hombre de los andes. Asimismo, la cruz vigila a la comunidad; sin embargo, algunos mencionan que solo es con el distrito de Pucará, mientras que otros aseguran que abarca a todo el valle del Mantaro. Las divinidades andinas también cumplen esa función, sobre todo para custodiar que se cumpla el *yanantin* en la comunidad. Por tal motivo, si un poblador quiebra los principios que forjan el equilibrio de los opuestos en la localidad, es castigado; por el contrario, si garantiza la continuidad de las normas y de los valores tradicionales por medio de las prácticas rituales, es beneficiado. Esto lo corroboramos en el siguiente pasaje:

Yo tuve la oportunidad de cuando mi hijo salió a trabajar lejos a Cerro de Pasco yo como padre pensaba cómo le irá, qué le va a suceder entonces **lo que hice es ir con San Cristóbal y pedirle por favor que no le pase nada a mi hijo** y que llegue a un buen lugar. **En mi sueño me encontré con él y me dijo que no me preocupe que iba a ir bien todo**, entonces así revela y verdad era, pues me entero que [mi hijo] estaba en buen trabajo y que le iba muy bien. Esa es una revelación que te hace, y no solamente eso, sino que cuando tú tienes una fe bastante te hace milagros, por ejemplo, me recuerdo yo de un amigo que antes jugabamos nosotros, y [él] tenía un hijo que quería postular a la Guardia Civil, **yo le dije si tú eres de acá y devoto de San Cristóbal entonces caramba encomiéndate a él** [San Cristóbal], así le recomiendo, **le digo cholo encomiéndate y se va hacer realidad**, yo sé que lo va hacer porque él [San Cristóbal] es policía. Y verdad pues, **papá e hijo**



madrugaban arriba [cima del cerro San Cristóbal] **llevándole sus florci-
tas** [florecitas], y así llegó el momento para que postule y verdad [el joven]
ingresó a la Guardia Civil. [...] **La fe es grande que cuando uno la tiene hasta
nueve montañas**, hasta una piedra que está ahí te hace milagros, entonces
la fe es así, pues como ustedes ven que vienen con su carrito nuevo... por
ejemplo el ómnibus [empresa] San Cristóbal viene hace años, al inicio vino
con solo uno, pero va aumentando porque **tiene una fe grandísima**, uuuf,
y todos aquellos que quieran emprender con el negocio es muy bueno el
santo San Cristobal para invertir en uno, por eso bastantes jóvenes que se
fueron [de aquí] ahora son grandes empresarios. (Limaymanta, 2024, s/p;
énfasis nuestro)

Por otro lado, para lograr que San Cristóbal beneficie a alguien, hay que tenerle fe, lo que implica participar en la celebración en su honor y donar ciertos elementos que lo alegren “porque un ritual no tiene sentido fuera de la creencia común y su eficacia ya que la fe en el gesto que se realiza, es todo su razón de ser” (Urbano, 1976, p. 122). Resulta pertinente mencionar que la celebración dura cuatro días y cada uno de ellos supone una práctica ritual sincrética distinta en la que se entrelazan el pensamiento cristiano con la cosmovisión andina. El primer día es la víspera: el segundo, la peregrinación; el tercero, el lavatripa; y el cuarto, el cura cabeza. Es durante los dos primeros días de celebración en los cuales, físicamente, la cruz masculina está en el pueblo de Pucará; y en el segundo es subida al cerro San Cristóbal para que ejerza sus funciones. El tercer día, por su parte, se celebra el lava tripa, que es la práctica ritual agropecuaria que contempla un *pagapu*¹⁴ a la divinidad encarnada en la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará y a la madre tierra (*Pachamama*) para fertilizarla y multiplicar el ganado de los pobladores.

De tal modo, se sacrifica a cinco toros y se lava la sangre de las tripas en el río Pucará; a su vez, las donaciones comprenden flores frescas, coca, oraciones, pero, sobre todo, destaca el tenerle devoción y confiar en su incidencia sobre la comunidad. En la cosmovisión andina, los cerros son considerados sagrados y representan a los *apus*, es decir, divinidades protectoras de las comunidades que residen en sus faldas. Esta concepción es fundamental en el vínculo entre el hombre y su entorno, ya que la montaña no es solo un accidente geográfico, sino un ser vivo con el cual se establece

14 Se trata de un pago u ofrenda que se ofrece a las divinidades andinas en forma de agradecimientos o como medio de petición.



una relación de reciprocidad. En el artículo “Lenguaje y gesto ritual en el Sur andino”, se menciona lo siguiente:

[...] Pero no hay que olvidar que el status de la *Pachamama* es específico en cuanto reproductora y fecundable. Su rol es ejemplar. Así, todas las veces que se desea simbolizar la fecundidad de la naturaleza, de los animales o de los hombres, se recurre a ella. Desde el punto de vista simbólico, quien la fecunda, son los *Apus*. (Urbano, 1976, p. 146)

En ese orden, durante la festividad de la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, el cerro homónimo se convierte en un escenario sagrado al que acuden los devotos. Así, el acontecimiento de llevar la cruz hasta la cima de la montaña, establece un nexo simbólico y sincrético entre la figura cristiana de la cruz y la representación de la divinidad andina en el *apu*. La veneración de la cruz en la cúspide, entonces, implica el reconocimiento hacia el *apu* San Cristóbal como una entidad vigilante y guardiana de la comunidad. Esta relación que se teje con él se refleja en los pobladores, quienes interactúan con el cerro durante la celebración y, posteriormente, al ejecutar prácticas rituales de ofrenda y de agradecimiento como el lava tripa.

CONCLUSIÓN

La intersección de lo sagrado y lo terrenal se manifiesta de forma particular en las tradiciones andinas, pues en ellas el sincretismo religioso no es tanto un fenómeno cuando una narrativa viva inmersa en el tapiz cultural de aquellas comunidades que han resistido los embates del tiempo y la opresión. En el corazón de estas tradiciones, encontramos a la Santísima Cruz San Cristóbal de Pucará, que es un símbolo de la fusión de las cosmovisiones andina y cristiana, y que, desde luego, se comporta como un faro de identidad cultural y de espiritualidad adaptativa. Por tal razón, ella representa a la figura religiosa cristiana y a la capacidad de asimilación y resistencia del poblador andino ante la amenaza impositiva de ideologías ajenas a su cosmovisión. A través de rituales como la peregrinación en la que los devotos llevan la cruz hasta la cima del cerro San Cristóbal, se manifiesta el arraigo de la comunidad de Pucará con sus tradiciones ancestrales, así como también su capacidad para reinterpretarlas en la actualidad.



Por su parte, la dualidad y la complementariedad, evidenciadas en las cruces femenina y masculina que encarnan la interacción equilibrada de fuerzas opuestas, articulan la protección, la vigilancia y el cuidado de la comunidad. Además, la festividad revela el sincretismo religioso, puesto que elementos cristianos se entrecruzan con prácticas ancestrales comunitarias, tal como el ritual agropecuario del lava tripa en el que se realiza el *pagapu* al *Apu* San Cristóbal. A través de esta amalgama de elementos, dicha celebración se ha convertido en una expresión espiritual y comunitaria arraigada en la cosmovisión andina contemporánea; en ese sentido, la cruz, originalmente asociada al cristianismo, todavía conserva el sustrato místico de los pueblos indígenas. Finalmente, la investigación y preservación de estas tradiciones nos permite comprender cómo el pueblo de Pucará ha sabido integrar y adaptar diferentes aspectos culturales a lo largo del tiempo, y resistir ante la influencia cultural extranjera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga, P. J. de (1999). *La extirpación de la idolatría en el Perú (1621)*. Centro de Estudios Regionales Andinos.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-extirpacion-de-la-idolatria-en-el-peru--0/html/ff49f4c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_16.html
- Estermann, J. (2006 [1998]). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. 2ª ed. Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología.
<https://es.scribd.com/document/339497940/Estermann-Josef-Filosofia-andina-pdf>
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (2001). *Apuntes para un inventario general de fiestas tradicionales del Perú*. Instituto Nacional de Cultura. <https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/230/Apuntes%20para%20un%20Inventario%20general%20de%20fiestas%20tradicionales%20del%20Peru%20-%20%20Julio%202016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2013). *Directorio Nacional de Principales Festividades a Nivel Distrital*. Instituto Nacional de Estadística e Informática. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/>



file/4199991/Directorio%20Nacional%20de%20Festividades%20a%20 Nivel%20Distrital.pdf

Mamani, M. (2019). *Yanantin*: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, 8(16), 191-203. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3392/3390>

Quijada, S. (1914). *Estampas huancavelicanas*. Empresa Tipográfica Salas e hijos.

Ramírez, R. (2009). Las Fiestas de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena. *Investigaciones Sociales*, 13(22), 195-226. <https://doi.org/10.15381/is.v13i22.7247>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s/f). Chacchar. *Diccionario de americanismos (DPD) [en línea]*. 2.^a edición (versión provisional).

<https://www.asale.org/damer/chacchar>

Ríos, S. (2008). Los elementos andinos y católicos en el contexto de las fiestas religiosas populares. *Artesanías de América*, (67), 179-211. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1541>

Sanchis, P. (1994). Pra não dizer que não falei de sincretismo. *Comunicações do ISER*, (45), 4-11.

Shaw & Stewart. (1994). *Syncretism/anti-syncretism: the politics of religious synthesis*. Routledge.

Urbano, E. (1976). Lenguaje y gesto ritual en el Sur andino. *Allpanchis*, 9(93), pp. 121-150. <https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/1087/80>



Ritual agropecuario: lava tripa, celebración a la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará

Jazmin Yamillet Torres Rojas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jazmin.torres1@unmsm.edu.pe

Jeferson James Llacolla Chayña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jeferson.llacolla@unmsm.edu.pe

INTRODUCCIÓN

La celebración de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará constituye una festividad relevante que se caracteriza por el uso del gesto ritual practicado por el hombre andino, y mediante el cual se refleja la relación simbiótica con su entorno. El primer día de la festividad es conocido como la víspera; y durante esta primera etapa, la comunidad se reúne para adornar las cruces con flores, velas y otros elementos decorativos. También se ofrecen misas y oraciones en la iglesia de San Lorenzo, recinto en el que los fieles piden protección y bendiciones para la comunidad. Asimismo, se lleva a cabo la procesión por todos los barrios que conforman el distrito de Pucará



en la que se advierte la combinación del fervor religioso y la celebración comunitaria mientras la música, el baile y los fuegos artificiales marcan el inicio de la festividad. El segundo día, por su parte, está dedicado a la peregrinación, que consiste en llevar la cruz desde la iglesia hasta la cima del cerro San Cristóbal. Este acto de devoción es concebido como un símbolo de penitencia y sacrificio que se sincretiza los elementos cristianos y ciertas prácticas rituales andinas. El tercer día, en cambio, es conocido como el lava tripa, ritual agropecuario que encarna la fertilidad y la prosperidad de la tierra y el ganado. El cuarto y último día de la festividad es llamado como el cura cabeza, y está marcado por la despedida de la celebración, a la par que los capitanes y los mayordomos ratifican su compromiso o, en su defecto, trasladan su responsabilidad a una nueva directiva. Toda esta festividad se celebra con cañas, almuerzos y con la ingesta de cerveza.

La presente investigación tiene por objetivo analizar los componentes y características de la cosmovisión andina en el ritual agropecuario del lavado de tripa que se desarrolla el domingo (tercer día de la festividad). Cabe resaltar, además, que se abordará este evento festivo desde los siguientes ejes: la contribución a la fertilidad de la tierra, la prosperidad de las cosechas, la multiplicación de ganado, el simbolismo y la función de los gestos como medio de comunicación con las deidades andinas.

Otro asunto primordial es el estudio de la dimensión comunitaria del ritual, ya que fortalece los lazos entre los participantes y su identidad cultural. Por último, se examinarán las raíces históricas vinculadas al calendario agrofestivo que tiene como figura representativa a la *chakana*. Así, mediante un enfoque interdisciplinario, pretendemos ofrecer una visión integral del lavado de tripa y de la posición que esta asume en la celebración de Cruz de Mayo, en la cosmovisión andina y en la tradición cultural.

CONTEXTUALIZACIÓN

GESTO RITUAL

La festividad de la Santísima Cruz se organiza a través de las siguientes prácticas rituales: la peregrinación al cerro San Cristóbal, el ritual del sacrificio del toro y el posterior lava tripa. Estos procesos se preservan en la memoria oral gracias a la performance que revalora y transmite el ima-



ginario del poblador andino. El primer ritual se lleva a cabo el sábado 4 de mayo en el segundo día de la celebración; en él, los participantes expresan su fe mediante la procesión con la cruz —inclusive se escenifican paradas que simbolizan las caídas de Jesucristo— y cuyo destino final es la cima del cerro. El esfuerzo físico demuestra la devoción hacia la cruz, puesto que, en ocasiones, la altura y el cansancio producen descompensaciones u otras consecuencias perjudiciales para la salud de los devotos; no obstante, de esta forma se pretende el acercamiento al plano de lo sagrado. El siguiente paso es la ejecución del “velay toro”, que es una ceremonia en la que, simbólicamente, velan al toro antes de ser sacrificado al siguiente día.

En el tercer día, el domingo 5 de mayo, se lo sacrifica. Esta acción es una suerte de ofrenda que busca el favor de las divinidades para asegurar la prosperidad de la comunidad, la protección y multiplicación del ganado y la fertilidad de la tierra. Cuando el animal muere, se trasladan sus entrañas al río para el ritual conocido como el “lava tripa”, un proceso repetitivo y formal que refuerza las normas y los valores de la comunidad.

MARCO TEÓRICO

Ahora bien, revisemos algunas nociones teóricas. Por ejemplo, Enrique Urbano (1976) desarrolla los tres principios que rigen al gesto ritual en la cosmovisión andina. Estos, desde luego, representan un elemento clave que selecciona y resalta aspectos significativos de la vida cotidiana —como la siembra y la cosecha—, por lo que estas prácticas rituales reflejan las preocupaciones e intenciones del hombre andino. Asimismo, los rituales presentan una función comunitaria, pues reúnen a los miembros de una región regidos por principios, valores y normas aceptados colectivamente, hecho que afirma no solo las necesidades individuales frente a los desafíos, sino también una solidaridad vinculada a la vida comunitaria¹. Por su

1 Al respecto, el *ayni* fortalece los lazos comunitarios, ya que fomenta la cooperación y el apoyo mutuo entre los miembros de la comunidad. Todos contribuyen al bienestar colectivo y, a su vez, se benefician del apoyo de los demás. Estos preservan sus lazos internos mediante el principio de reciprocidad; ya sea por medio del *ayni*, relación simétrica, o por la *minka*, relación asimétrica. El *ayni* es un principio esencial de la cosmovisión andina que se centra en la reciprocidad y en la cooperación mutua dentro de una comunidad. Se trata de un sistema de intercambio que ayuda a garantizar el bienestar colectivo y la sostenibilidad comunitaria, y se aplica tanto a las relaciones entre personas como a las interacciones con las divinidades encarnadas en las fuerzas de la naturaleza.



parte, el carácter objetivo del ritual proporciona una comprensión profunda de la lucha cotidiana del campesino frente a la naturaleza y también con respecto a otros grupos sociales. Este conocimiento ayuda a definir su identidad como poseedor de ganado o de tierra, y como miembro de una comunidad que forma parte de una sociedad más amplia. Por ello, advertir la repercusión que ejerce el ritual en el poblador andino y en su grupo comunitario es fundamental para comprender la cosmovisión y las dinámicas sociales y culturales que los sustentan. Así las cosas, los rituales en las comunidades andinas no son simplemente actos ceremoniales aislados, sino que se encuentran profundamente entrelazados con el tejido social y con la identidad colectiva; en otras palabras, no existe un “yo” que no aluda a un “nosotros”.

LA FIGURA DEL TORO

La figura del toro, en la festividad pucarina, se origina con la llegada de los españoles al mundo andino, debido a que ellos trajeron a dicho animal que luego se convertiría en una entidad fundamental para el ande. Leamos una cita breve: “lleuome a verlos vn exercito de Yndios q de todas partes yuan a lo mifmo, atonítos y afombrados de vna cofa tan monftruofa, y nueua para ellos y para mí” (Garcilaso de la Vega, 2002, p. 244). De este fragmento, se desprende que el primer encuentro entre el toro y el habitante de los andes de aquella época produjo asombro y misterio; no obstante, después sería una entidad clave para su cosmovisión.

EL TORO COMO SIMBOLISMO DE LA FERTILIDAD

A dicho animal se le atribuye ser un sinónimo de fertilidad. Una situación similar comenta el filósofo alemán Otto (2017), quien relaciona a la imagen del toro con la figura del dios griego Dioniso, a raíz de que es la representación de la fuerza pura y la virilidad que simboliza la fertilidad; por su parte, aquella divinidad también se asocia al crecimiento vegetal, al vino en tanto símbolo de la vida eterna y a la fertilidad, tal como lo avala Díez (2013).

Ambos autores concuerdan que el toro implica la fertilidad. Es más, vale agregar que si la presencia de dicho animal, en Grecia, se vincula con lo fecundo; en Egipto, por su parte, se lo relaciona con la personificación



de las aguas cósmicas, y, por tal motivo, la inundación ocasionada por el Nilo fue vista como un “regalo del toro”, porque representaba la fertilidad del país (Vázquez, 2009). Con ello, se pone de manifiesto que, en Europa y Oriente, el toro se encuentra asociado con lo fértil.

EL TORO EN EL MUNDO ANDINO

Con el paso del tiempo, este fue formando parte del mundo andino y adquirió un valor mítico. Inclusive, a pesar de solo estar presente los últimos cinco siglos, los pobladores sitúan su presencia a un tiempo previo al de su llegada; así figura en una leyenda cuzqueña llamada “La conquista española” en la que se relata que los incas empujaron un toro de oro a la laguna para proteger su tesoro de los conquistadores (Condori & Gow, 1982).

En efecto, el toro y su relación con la identidad andina está tan fuertemente consolidada que hasta la presencia del Amaru (la serpiente) ha llegado a ser sustituida y confundida con él en algunas representaciones. Al respecto, Anrup recupera a Camino Calderón, quien habla sobre el Amaru como una entidad mitológica con forma de toro; o también a Antonio Raimondi, quien identifica al toro con el Amaru, y de igual modo a los pobladores andinos cuando observan a un ser que baja por las quebradas furioso como un torrente (citado en Murguía, 2011, p. 221). Por su parte, Arguedas & Izquierdo Ríos (2011) refieren que:

La sustitución del Amaru por el toro ha causado, por supuesto, al mismo tiempo, una transformación del antiguo personaje mítico: se trata de una de las formas de la retradición cultural del toro y de la conversión de un símbolo antiguo que toma la forma de un elemento incorporado, que sufre una nueva reencarnación. (p. 186)

De esta forma, se produce el fenómeno de un sincretismo cultural en un animal extranjero que adquiere propiedades andinas, hecho que crea una nueva tradición con características de ambas culturas. En tal sentido, el toro ha sido adoptado y adaptado por los pobladores al integrar sus características con las del mítico Amaru, así como también concediéndole un nuevo cuerpo para ejercer su poder y dominio.



RITUAL DEL ALLASHQUI PAAY

En la noche del “velay toro”, los pobladores se dirigen a la casa de la cultura que se encuentra cerca del parque San Martín, antes conocido como el Toro Plaza, pues ahí se sacrificaban a los bovinos. El ritual consiste en ver si el animal donado por uno de los devotos sufrirá mucho o no.

Se inicia con la adivinación de la hoja de coca por un chamán que la coloca al lado de la *tinya*², sobre la que pone una pequeña figura fabricada por cigarro (como una suerte de cuerpo) y palitos mondadientes o cerillos para que hagan las veces de patas. Todo ello representa al toro que se va a sacrificar.

Al ritmo de las *waqrapuku*, cornetillas compuestas de varios fragmentos de cuernos vacunos unidos, la figura del toro se va moviendo mientras los pobladores acompañan el ritual *chacchando* coca y tomando el llamado calentito (infusión combinada con bebida alcohólica). A la par, se espera que “el torito” hecho de cerillos, y que también está “bailando” en la *tinya*, caiga por cuenta propia acompañado de la música que emite la *waqrapuku*.

Cuando ello sucede, los espectadores aseguran su posición; en la entrevista que José Díaz (2024) nos brindó, explica que:

Si el torito cae patas arriba... significa que el toro en el momento de ser sacrificado el día cinco (día del lava tripas) va a sufrir, pero si digamos el torito cae paradito, eso es sinónimo de que el toro va a tener una muerte tranquila, rápida, no va a sufrir y muchas veces me han comentado que eso coincide, ha caído patitas arriba el toro sufre. (s/p)

Al día siguiente, por la mañana, se lleva a cabo el lava tripa (*Allashqui paay*). Ahora bien, antes de realizar el sacrificio del toro, los pucarinos se dirigen a tomar el desayuno en la casa o local del mayordomo, donde se encuentra el toro antes de ser sacrificado (ver figura 13). Esto sucede a raíz de que el señor Manuel Alonso, dueño de la hacienda “La Colombina”, fue quien obsequió el aliso³ y ofreció el primer desayuno de la actividad en 1929, y de esta forma dio inicio a una nueva tradición.

Se inicia temprano con el sacrificio del toro en “rosas puquio” o también llamado “vila puquio”, lugar en donde, como nos relata el señor Limaymanta

2 Es un instrumento musical andino similar a un tambor pequeño.

3 Este árbol se encuentra en toda la sierra peruana.



(2024): “hay un especialista que clava en el cerebro del animal un punzón, el toro *pum* cae y le cortan el cuello” (s/p) (ver figura 14). En este intervalo, se corrobora el sufrimiento o la muerte tranquila del animal, tal como el chamán había anunciado la noche anterior en el “velay toro”. Algunos de los asistentes recogen la sangre que cae de la herida y la beben con el fin de conseguir fuerza, adquirir valor y fortalecer su estado espiritual. El señor Limaymanta (2024), una vez más, nos cuenta su experiencia: “es medio dulce (dulce) el sabor de la sangre del toro y que te ayuda en la salud aunque algunos pueden engordar o agarrar cuerpo” (s/p). La idea de que la sangre es beneficiosa para la salud no solo es parte de la población de Pucará; la localidad de Cajamarca, por ejemplo, también le otorga un uso medicinal. Según Iberico (citado en Murguía, 2011, p. 236), esta sirve para curar las enfermedades y es vista como un tónico para la debilidad.

Por su lado, el poblador pucarino José Díaz (2024), en su relato, nos comenta que: “es algo bien peculiar esto en Pucará no puedes observar eso en ningún otro distrito del valle de Manantari [Mantaro]”(s/p). En paralelo, la sangre es empleada para rendirle culto a la pachamama, debido a que, en palabras de Álvarez de Miranda, es la “poseedora de la virtud mágica en orden a la fertilidad y la fecundidad, debe ser esparcida a la muerte del animal” (citado en Fernández, 2022, p. 5). Para reforzar lo concerniente a la calidad de la sangre del bovino para la pachamama, Flores, Kuon y Samanez (2009) añaden que se trata de: “una ofrenda que entregan las comunidades y en agradecimiento las divinidades otorgarán un año venturoso, de cosechas óptimas y ganado próspero; es seguro que los comuneros recibirán lo que necesitan” (p. 103). Con ello, se activa el mecanismo de reciprocidad en el que, mediante el sacrificio del toro y la ofrenda de su sangre, la comunidad expresa su agradecimiento hacia la tierra.

Luego, se dirigen a pie al río Pucará para ejecutar el *allashqui paay*; entonces, se recogen las tripas del toro para colocarlas una canasta grande de carrizo que la lleva es una persona —previa selección—, y que lidera la procesión con una bandera del Perú. Este grupo es acompañado por los mayordomos y los pobladores, quienes bailan separados en dos filas (hombre y mujeres) al ritmo de las bandas y junto con los capitanes; también se forman círculos grandes conformados por mujeres u hombres.



El mayordomo, por su parte, debe llevar el *wakapinchu*⁴. De acuerdo con lo que comenta Murguía (2011): “la verga es la más apreciada por su valor simbólico, termina de látigo del mayordomo y símbolo de autoridad” (p. 243), mientras que, en la cabeza, se lleva a manera de chullo la bolsa de los testículos del toro en señal de fertilidad. En cambio, la mayorala (léase la mayordoma) lleva la cola del toro y viste su grasa como una manta *lliclla*⁵. Es necesario indicar, además, que tanto el mayordomo como la mayorala usan el *wakapinchu* y la cola del animal sacrificado para castigar a quienes no bailen.

Al llegar al río, la persona encargada de llevar la canasta llena de tripas todo el camino, y también se encarga de cortarlas y separarlas para que se repartan entre todos los participantes que las lavan en parejas. Según nos cuenta José Díaz (2024): “no puede ser un varón solo o una mujer sola, tiene que ser en pareja” (s/p). Por su parte, Axel y Beatriz, estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que participaron en el ritual, nos relatan que para lavar la tripa es necesario retirar primero la grasa con la ayuda de un palito delgado de eucalipto, de modo que esta quede estirada y sin grasa (la que impide su flexibilidad); asimismo, el palito es empleado para voltear la tripa y limpiarla por dentro y por fuera.

Al lavar las entrañas de los toros que fueron sacrificados, específicamente en el río Pucará, la comunidad está limpiando los restos de la ofrenda y también se asegura que las aguas del río, impregnadas con dicha sangre sagrada, bañen y nutran las tierras circundantes, lo cual promueve la fertilidad de los campos y la prosperidad del ganado (ver figura 15).

Cuando se culmina con el *allashqui paay*, se le presenta la tripa ya lavada a la persona responsable de verificar que esté completamente limpia. Una vez que se comprueba que se ha realizado correctamente, se ofrece un ají amarillo, que representa las primeras donaciones hechas durante la primera fiesta; y de beber, un cañazo puro. Por el contrario, si el lavado no es el adecuado, se recibe un castigo que puede ser ingerir el contenido de una botella de cerveza o un vaso entero de caña.

Tras el lavado, además, las personas deben bailar sí o sí; si no lo hacen, serán golpeadas con el *wakapinchu*. En la entrevista realizada a Piere Quispe y José Díaz, ellos nos cuentan que duele mucho y que, coloquial-

4 Se refiere al miembro viril del toro.

5 Es una manta andina que se utiliza para cubrirse los hombros y la espalda.



mente, te hace ver estrellas. Según los propios pobladores, el acto de lavar la tripa representa la limpieza del pecado del ser humano; por ello, si “las tripas están completamente limpias es símbolo de que en el año irán bien las cosechas y la ganadería” (Rojas, 2017, p. 20). Mientras unos lavan la tripa, los demás, en calidad de testigos, bailan con la música de fondo y toman cerveza o cañazo.

Los estudiantes Axel Anicama y Beatriz Cano también participaron en el ritual del lavado de tripas y nos cuentan su experiencia personal. Por ejemplo, Anicama (2024) nos relata que “el ambiente para el lavado de tripas tenía esa magia y espíritu vigoroso, desde mi perspectiva era increíble que esto se logre por limpiar las tripas del toro” (s/p). La compañera Cano (2024), a su vez, nos comenta la emoción que sintió al participar en dicho evento, e incluso invitó al compañero Axel a lavar con ella habida cuenta de la dualidad andina de la festividad; en sus palabras: “fue una experiencia maravillosa y extraordinaria. Así que un día regresaré a Pucará a disfrutar nuevamente de todas las actividades que se realizan en honor a la cruz de mayo” (s/p).

Cuando todas las tripas han sido lavadas, se regresa a la casa del mayordomo en la que se sirve el caldo con la carne del toro sacrificado para todos los invitados. En tanto se espera que la comida esté lista, los invitados toman cerveza y bailan; al respecto, el señor Limaymanta (2024), con cierta hilaridad, nos asegura lo siguiente: “cada invitado se le da su caldo y su segundo, o sea en esta fiesta no te quedas de hambre, no te vas morir de hambre en esta fiesta [risas*]. Así es que barriga llena, terminaste de cenar sigue la fiesta hasta las últimas consecuencias” (s/p).

LA SANTÍSIMA CRUZ DE SAN CRISTÓBAL, LA *CHAKANA* Y EL LAVA TRIPA

La cruz cuadrada, también conocida como cruz andina o *chakana*⁶, es un símbolo profundamente significativo en la cosmovisión andina. Su referencia más citada proviene del cronista aymara Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamayhua, específicamente de su *Relación de las antigüedades del Reino del Perú* (1613), texto en el que ilustra la constelación de la Cruz del

6 Esta palabra está compuesta por dos términos: *chakay* = cruzar y *na* = lo que hay que...; o también *chaka* = cruce y *hanaq* = lo superior.



Sur,⁷ a la que llama *chakana*. Este elemento, traducido como puente o escalera, supone la conexión entre el *hanan pacha*⁸ y el *kay pacha*⁹; y aunque su uso particular desapareció en algún momento de la historia prehispánica o colonial, ha sido objeto de muchas investigaciones arqueológicas e históricas en el siglo XX. Así, se cree que la *chakana* tiene orígenes en la constelación de la Cruz del Sur y se la concibe como una de las figuras religiosas más importantes del mundo andino. También representa al calendario agrícola andino en el que aparecen los conceptos astronómicos de fases lunares, ordenamiento territorial, los principios de dualidad y complementariedad, y posee cuatro lados que se corresponden con los cuatro elementos de la naturaleza y los puntos cardinales.

Vista así, la *chakana* ejemplifica el proceso de sincretismo religioso que se halla en la celebración de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará, puesto que ha evolucionado y se ha transformado a lo largo de los siglos, sobre todo a raíz del contacto y la fricción con la cultura europea durante la invasión. En efecto, esta festividad ilustra cómo la cruz cristiana, símbolo de la fe católica, reemplazó a la *chakana*, ícono sagrado de la cultura andina precolombina. La imposición de la primera sobre la segunda fue, aparte de un acto de dominación cultural, una estrategia de asimilación y de adecuación que permitió a los pueblos andinos conservar aspectos fundamentales de su cosmovisión bajo el manto del cristianismo. Tal como lo menciona López (2011):

Con la conquista la *chakana* fue reemplazada por la cruz cristiana, como una forma de reconversión del mundo indígena al catolicismo, mediante la asimilación de su iconografía y su adecuación. Este sincretismo religioso se aprecia claramente en la celebración de la Cruz de Mayo o Vera Cruz (2 y 3 de mayo), donde actualmente se venera la cruz donde murió Cristo, sin embargo al mismo tiempo refleja el culto a la constelación del sur, que alcanza su alineación perfecta con la tierra, traspasándose así toda la energía del cosmos a la pachamama. (p. 42)

7 El hombre andino utilizó el recorrido de la constelación de la Cruz del Sur para organizar su calendario agrícola-festivo (*chakana*). El calendario permitía identificar las temporadas de lluvia y sequía.

8 Su traducción es mundo de arriba y es un espacio vinculado a las divinidades y a lo sagrado.

9 Su traducción es mundo de aquí y es un espacio profano en el que el poblador andino realiza sus actividades.



En la cosmovisión andina, la constelación de la Cruz del Sur marcaba el inicio de la época de cosechas, un tiempo crucial en el calendario agrícola. Esto se reflejaba en las festividades principales del año como el Inti Raymi¹⁰ y el Capac Raymi,¹¹ que coincidían con las cosechas y otros eventos agrícolas importantes. La observación de la Cruz del Sur y su alineación con la Tierra, durante estas festividades, no solo tenía un significado simbólico, sino también repercusiones concretas para las comunidades andinas. La constelación, en ese sentido, actuaba como una guía para determinar el momento preciso para sembrar y cosechar, lo que asegura una máxima productividad y la sostenibilidad agrícola. Esta conexión entre el cielo y la tierra, desde luego, se manifestaba en una serie de rituales que buscaban armonizar la vida humana con los ciclos naturales. Sobre ello, sugerimos reparar en el siguiente gráfico que ejemplifica el recorrido de la Cruz del Sur; este ha sido extraído de Valladolid (2017) (ver figura 16).

En la actualidad, muchas de estas prácticas y creencias han perdurado por medio de procesos sincréticos en los cuales elementos pertenecientes al cristianismo y a la cosmovisión andina se integran (aunque no siempre armónicamente). La festividad de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará, en particular, muestra cómo estas tradiciones se han entrelazado, pero sin dejar de lado las dinámicas ancestrales prehispánicas, sobre todo en un contexto que supone una amenaza para su permanencia. Con relación a lo expuesto, José Díaz explica esta relación:

Otro detalle bien interesante es de por qué lo ubican [el porqué ubican a la cruz] en la cima del cerro San Cristóbal, porque en estas fechas, en un día despejado, la Cruz del Sur se ubica exactamente a la altura del cerro San Cristóbal, pueden apreciarlo más noche. A partir de las nueve van a ver la Cruz del Sur ahí. Días previos como el 3 de mayo, visualizaron justamente eso los pobladores y construyeron el pedestal, también la pequeña capilla de piedra labrada. Entonces, también llegaron [donaciones] ofrecimientos; por ejemplo, para matar toros porque se tenía que dar pues comida y todo esto a los visitantes, a los mismos pobladores, cada barrio sacrificó un toro.

10 Esta festividad se celebra el solsticio de invierno el 24 de junio y es una de las más importantes del calendario incaico.

11 Esta, por su parte, se celebra el solsticio de verano el 21 de diciembre, y marca otro momento importante en el ciclo agrícola andino. Además, coincide con la maduración de las cosechas, lo cual es ocasión para agradecer a los *Apus* y a la Pachamama por su protección y abundancia.



En total eran cinco toros sacrificados y eso se replica hoy en día cada 5 de mayo. (Díaz, 2024, s/p)

Por lo expuesto, en esta investigación se considera que el ritual del lava tripa, celebrado el 4 de mayo, es de naturaleza agrícola y se vincula con el calendario predispuesto por la *chakana*. Por tal motivo, se debe tomar en cuenta que la figura cristiana de la cruz de San Cristóbal encarna la presencia de una divinidad andina, a saber, el *Apu*; ambas entidades se sincretizan a través han sincretizado a través de procesos de asimilación y resistencia. A su vez, la celebración del lava tripa y la importancia de la *chakana*, en la cosmovisión andina, subrayan la integración de dinámicas rituales de corte agrario. Gracias a ellas, aún se mantiene y se celebra la continuidad de la vida y la fertilidad de la tierra y del ganado, situación que refuerza la conexión entre los pobladores y las divinidades. Por ende, la víspera y la peregrinación forman parte de los ritos desarrollados en honor al *Apu* San Cristóbal, y resulta crucial que los pobladores lleven la cruz hasta la cima del cerro para que esta cumpla su función de divinidad protectora, vigilante y fecundadora. Esta peregrinación, en suma, simboliza simboliza la devoción, el pedido de protección y el derrame de bendiciones de bendiciones para la comunidad.

De tal modo, el ritual del lava tripa, llevado a cabo el tercer día de la celebración, se encuentra intrínsecamente conectado con el pago a la tierra. El sacrificio de los toros y el posterior lavado de sus entrañas en el río Pucará simbolizan la fertilización de la *Pachamama*¹², hecho que asegura la abundancia de las cosechas y razón por la que este acto ritual es una clara muestra de agradecimiento y de reciprocidad hacia la madre tierra, entidad esencial en la cosmovisión andina. Asimismo, esta ceremonia sincretiza dos ritos fundamentales para el hombre andino: de un lado, el agradecimiento y veneración al *Apu*, representado por la cruz de San Cristóbal, y, de otro lado, el pago a la *Pachamama* a través del lava tripa. Para Urbano (1976):

Apu y pachamama conservan el secreto de la reproducción abundante y solo ellos pueden proteger al ganado contra los enemigos que lo atacan al traer la abundancia y los favores del Apu y la Pachamama es entonces la intención última en todo el ritual ganadero. (p. 145)

12 Su traducción al castellano es madre tierra.



Esta síntesis de prácticas religiosas ilustra la capacidad de las comunidades andinas para integrar elementos cristianos y prehispánicos. Con ello, mantiene viva su identidad cultural y aseguran la continuidad de sus tradiciones ancestrales. En este orden de ideas, el gesto ritual es de vital importancia para el poblador andino, ya que representa el nexo con sus divinidades. Estos actos suponen devoción y agradecimiento, y resultan fundamentales para garantizar la fertilidad de la tierra, la protección y el bienestar de la comunidad. A través de los rituales como la peregrinación y el lava tripa, los pobladores reafirman su relación de reciprocidad con el *Apu San Cristóbal* y la *Pachamama*, lo que asegura la continuidad del *yanantin*¹⁵ en la comunidad.

CONCLUSIÓN

En síntesis, la figura del toro posee una gran importancia en los andes habida cuenta de la fertilidad, rasgo compartido en otros lugares (Grecia o Egipto). Si bien al inicio su presencia causó un fuerte impacto en la población andina, luego aparecerá como una figura importante (y ya no visto como un ser ajeno). Por ello, su figura forma parte de cosmovisión no-occidental e implica una pertenencia profunda, sobre todo si reparamos que solo el toro está presente en la festividad de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará.

Teniendo en cuenta este valor, el sacrificio en el ritual del lava tripa y el derramamiento de su sangre simboliza la ofrenda a la *Pachamama*. Esto se suele realizar para obtener su bendición y pedir en favor del bienestar de las cosechas y de la ganadería por todo el año para Pucará. Por estos motivos, la festividad de la Santísima Cruz de San Cristóbal posee una estrecha relación con la agricultura, pues se celebra alrededor del día de la *chakana*, la cual, como se indicó, aparece en su calendario agrícola. De esta manera, los pucarinos refuerzan su vínculo con las deidades andinas sin dejar de agradecerles; y esta dinámica es una forma de reciprocidad.

13 Término que refiere al equilibrio y armonía por medio de la continuidad de los principios y valores que rigen a la comunidad andina..



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Miranda, A. (1962). *Ritos y juegos del toro*. Taurus Ediciones.
- Arguedas, J. M. & Izquierdo Ríos, F. (2011). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Punto de lectura.
- Condori, B. & Gow, R. (1982). *Kay Pacha. Tradición oral andina*. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas". <https://archivodefolkloreboliviano.org/wp-content/uploads/2021/04/Kay-Pacha-Rosalind-Gow.pdf>
- De la Vega, G. (2002). Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los yncas, reyes que fveron del Perv, de sv idolatria, leyes, y gouierno en paz y en guerra: de fus vidas y conquiftas, y de todo lo que fue aquel Imperio y fu Republica, antes que los Efpañoles paffaran a el. En *Los comentarios reales de los incas*. Ediciones de Cultura Hispánica.
- Díez, F. (2013). Dioniso en la figuración arcaica. En A. Bernabé, A. I Jiménez & M.A. Santamaría (Coords.), *Dioniso. Los orígenes: textos e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia Antigua* (pp. 275-399). Liceus.
- Fernández, J. (2022, 25 de julio). El toro-mitos, ritos y juegos. El toro en las religiones místicas. *Hispanoteca. Lengua y Cultura*. <http://www.hispanoteca.eu/Cultura%20ES/35.%20El%20toro%20en%20las%20religiones%20mist%C3%A9ricas.pdf>
- Flores, J., Kuon, E., & Samanez, R. (2009). *Cuzco, el lenguaje de la fiesta*. Banco de Crédito. <https://www.fondoeditorialbcp.com/assets/pdf/CUZCO-LENGUAJE-DE-LA-FIESTA.pdf>
- Murguía, L. (2011). *Toro Puqllay: escenario de diálogo intercultural*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//handle/20.500.12404/1411>
- Otto, W. (2017). *Dioniso: Mito y culto*. Editorial Herder.
- Rojas, B. (2017). Tradiciones que borran el pecado Ayasquipay. *El Huacón*, (198), 18-20. https://issuu.com/luciabartolotovar/docs/web_huacon_198
- López, A. (2011). Simbología del mundo andino: la presencia de la Chakana y la Wiphala en el imaginario colectivo chileno. En F. Fernández & F. López *et al.*, *SANTIAGO JACHA MARKA: Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano* (pp. 39-46). Editorial Quimantú. https://www.quimantu.cl/wp-content/uploads/2018/07/Santiago_Jacha.pdf#page=43



- Valladolid, J. (2017). *El calendario ritual agrofestivo en la enseñanza comunitaria e intercultural*. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga/Lluvia Editores. https://oficinas.unsch.edu.pe/vri/wp-content/uploads/2022/02/df_227836.001_Libro-Calendario-Ritual.pdf
- Vázquez, A. (2009). *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Editorial UNED
- Urbano, E. (1976). Lenguaje y gesto ritual en el Sur andino. *Allpanchis*, (9), 121-150. <https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/1087/803>



Don Minayo: el tesoro huanca del huaylarsh antiguo

Lorena Adely Meléndez Vega
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
lorena.melendez@unmsm.edu.pe

Kathia Tereza Basurto Salazar
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
kathia.basurto@unmsm.edu.pe

1. INTRODUCCIÓN

El huaylas, también conocido como huaylarsh, es una danza ancestral peruana que ha sido practicada por generaciones en el valle del Mantaro, específicamente en la región de Junín. Esta manifestación artística, además de reflejar la rica cultura y las tradiciones de los pueblos andinos, ha evolucionado a lo largo del tiempo, lo que ha dado lugar a dos variantes principales: el huaylas antiguo y el huaylas moderno.

El huaylas antiguo, también llamado “huaylarsh agrícola”, tiene su origen en las actividades agrarias relacionadas con el cultivo de la papa, uno de los productos más emblemáticos del Perú. Esta variante se caracteriza por sus movimientos suaves y pausados que imitan las labores de siembra y cosecha, tal como el hecho jalar la tierra con una pala. Asimismo, sus pasos y coreografías representan el vínculo profundo entre el ser humano y la



tierra, así como los rituales y tradiciones ancestrales asociados al cultivo de este tubérculo. Por otro lado, el huaylas moderno, que surgió alrededor de la década de 1950, presenta una evolución en cuanto a su ritmo y sus movimientos, motivo por el que incorpora pasos más enérgicos y acelerados, y una vestimenta más vistosa y colorida que incluye pañuelos, chalecos y sombreros decorados. A pesar de estas transformaciones, el huaylas moderno sigue siendo una representación de la identidad cultural de la región y un símbolo de alegría y celebración. Ambas variantes han sido transmitidas de generación en generación y se han convertido en un patrimonio cultural invaluable para el pueblo huanca y para todo el Perú. Sin embargo, gracias al incansable esfuerzo de personas como Jesús Mago Iparraguirre Aguilar, conocido cariñosamente como “Don Minayo”, esta danza se preserva y se difunde a lo largo de los años.

Don Minayo, un hombre de 84 años de edad y originario del distrito de Pucará, ha dedicado gran parte de su vida a cultivar y promover el huaylas antiguo. Con su grupo de danza “Akshu Tatay Qori Soncco Pucará” (recultivo de la papa corazón de Oro Pucará), recibió numerosos reconocimientos y premios, tanto a nivel regional como nacional, por su destacada trayectoria y su compromiso con la preservación de esta tradición milenaria. A través de sus enseñanzas y presentaciones, Don Minayo inspira a nuevas generaciones, incluyendo a sus propios familiares, para que continúen practicando y valorando esta expresión cultural. Su legado trasciende las fronteras de su pueblo natal, lo que lo convierte en un ícono de la identidad huanca y en un ejemplo vivo de la importancia de preservar y transmitir las tradiciones ancestrales.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

Las danzas peruanas poseen un encanto inigualable, sobre todo cuando se aprecian en su lugar de origen, pues no solo impactan los vestuarios que emplean, sino también los movimientos que forman parte de la coreografía. Este es el caso del “huaylas” o “huaylarsh”, que posee dos variaciones importantes y cuyo origen es disputado por algunos pueblos. Durante el trabajo de campo realizado en el distrito de Pucará, provincia de Huancayo y departamento de Junín, recopilamos un relato sobre el origen del huaylas,



el cual se asemeja con lo desarrollado por Galindo García y Giron Com'un (2022), tal como observa en la siguiente cita:

El ancestral ritual Akshu Tatay que consiste en el recultivo de la papa congrega en el distrito de Sapallanga a los jóvenes y adultos quienes son los que más se identifican con esta actividad tradicional que es el preámbulo de los carnavales en la zona sur de Huancayo y especialmente en el distrito e hipotéticamente es uno que dan origen a la danza del Huaylarsh (p. 54).

Independientemente del lugar de origen —lo cual discutiremos más adelante—, esta danza proviene de la acción de recultivar la papa luego de una primera etapa de siembra. Dichas acciones dan como resultado tanto los tubérculos más variados que posee nuestro país como los pasos más notorios de tal emblemático baile. Este se caracteriza por realizar un movimiento de brazos que simula cuando se jala la tierra con una pala, lo cual se relaciona más con los pasos del huaylas antiguo.

Una acepción similar sobre el huaylas está vinculado con el simbolismo del enamoramiento. Al respecto, Galindo García y Giron Común (2022) mencionan que “es una danza cuyo origen se pierde en el tiempo y espacio, al ser una danza que simboliza la fertilidad en ella existen pasajes sobre el enamoramiento y competencia entre parejas transmitiendo en ella mucho jolgorio y alegría” (p. 51). Esto es referente al huaylas moderno, que sigue vigente y es practicado más por jóvenes. Entre otras descripciones de carácter simbólico, se menciona que:

El Huaylarsh Antiguo es una de las danzas que simbolizan las fases de la siembra, cultivo y cosecha de la papa, maíz, quinua, cebada, entre otros productos. Esta danza es la expresión de las faenas agrícolas y es un ritual a la Mamapacha para lograr una abundante cosecha de papa. Se cree que este tubérculo fue sembrado por el padre Sol en el seno de la madre Tierra, y por eso los incas abrían los surcos con una chaquitacla de oro (Paz, 2014, s/p).

Si bien Galindo García y Giron Común (2022) plantean que “es una danza cuyo origen se pierde en el tiempo” (p. 51), otros investigadores proponen distintas hipótesis sobre el surgimiento de esta ancestral danza, aunque algunas no son claras. Por ejemplo, García (2019) sostiene que “la zona donde se asienta Huayucachi, se considera el origen de esta danza altamente difundida en la zona andina, pero con las dificultades de explo-



rar con certeza dicho comienzo” (p. 27). Este primer lugar hipotético limita con Sapallanga, segundo pueblo con el cual se disputa el origen del huaylas. Galindo García y Giron Común (2022), en cambio, sugieren que “la tradición agrícola empieza muy temprano en la pampa de San Isidro, reviviendo el Ayni y la Minka, revalorando la ayuda mutua en ella se comparte comida, coca y caña como recompensa al esfuerzo, respectivamente” (p. 54). Cabe precisar que la pampa de San Isidro pertenece al distrito de Sapallanga, por lo que se alude el origen del huaylas a dicho lugar.

A su vez, se menciona un tercer espacio en el que podría haber surgido. Sobre ello, Parra (2022) declara que “los orígenes se dieron en Pucará en las conocidas rondas, en el tiempo se fue desplegando en otros distritos y se generó la variante de antiguo y moderno” (s/p). Esta afirmación coincide con la información obtenida durante la fiesta de Cruz de Mayo en el distrito de Pucará, y así lo explica Roberto Aníbal Limaymanta Huamani, originario y vasto conocedor de las tradiciones huancas y pucarinas, en el siguiente fragmento de la entrevista realizada:

Pucará está considerado como el origen del huaylas. Aquí en Pucará se inició el huaylas. Aquí en Pucará se inició con el sembrío de la papa. Marcavalle, Pasos, toda esta parte alta siembran la papa nativa. Papa nativa [...] Y dentro de esto inicia pues los carnavales en la época del recultivo de papa. En esa época del cultivo todavía la papa no está como para madurar los polones, porque cuando crece la mata sale unas bolitas que ese es el polón, polones. Entonces, ¿qué sucede con esos polones? Como algunos ya están ya muy maduros. Entonces, los varones iban a hacer el recultivo, ¿no? el recultivo, y las damas preparaban el almuerzo. Después de terminar el recultivo, se ponían a jugar, entre los jóvenes se ponían a jugar los carnavales. Y eso de las papas, los polones que ya estaban podridos, con eso pintaban en todo, el pelo, ¿no?. Y la ortiga, se llevaban ortiga y con eso jugaban. Entonces, ¿el huaylas antiguo cómo nace de ahí, no? Justamente los movimientos, ¿no? Entonces, a la hora que tú jalas la pala, el azadón, pa jalar la tierra hacia la papa, das un movimiento y el otro del otro lado también hace movimiento. Entonces, de eso sale el huaylas antiguo. Por eso, cuando se baila, se baila ¿no? así [realiza los pasos]. Entonces, bailas haciendo ese gesto. Entonces así nace. (Limaymanta, 2024, s/p)

Tal como se puede observar, a pesar de los diversos pueblos que se debaten el nacimiento del huaylas, existen dos afirmaciones en común que no admiten discrepancias. Por un lado, que el huaylas se originó en el Valle



del Mantaro y, por otro lado, que este surge como parte de las actividades agrícolas del producto más diverso que posee nuestro país: la papa.

Ahora bien, es necesario subrayar que el huaylas antiguo ha variado a huaylas moderno, y este último posee tintes más festivos y sus movimientos son más raudos al momento de ejecutarse. Además, su origen se remonta a los años 50. “Más tarde, en 1949, el compositor Zenobio Dagha Sapaico estrenó la muliza, huayno, huaylarsh y fuga “Mi Tierra Wanka” y en 1950 fundó la orquesta Juventud Huancaína, asentando así las bases del Huaylarsh Moderno” (Paz, 2014, s/p). Este se caracteriza por las composiciones musicales alegres y festivas con alusión a los carnavales. En ese sentido, Roberto ILiLimaymanta (2024) nos explica acerca del cambio de los pasos del huaylas antiguo al moderno. Leamos:

Posteriormente, ya con el tiempo, eh, bueno, el huaylas... el huaylas era pues pausado, un huaylas que se bailaba suave, ¿no? Ritmo, suave. En cambio, con el tiempo, se transforma y viene el huaylas moderno, que ya ahora, asu, se mueven para quí, se mueven, hacen malabares. Y bueno, es así. (s/p)

Desde luego, la alegría que contagia esta danza a los pobladores trasciende las fronteras del Valle del Mantaro, pues el huaylas es bailado en otras partes del país, aunque con otros fines. Por ejemplo, García (2019) señala que “las apropiaciones sobre esta danza y la gran cantidad de grupos o asociaciones que la bailan, incluso en Lima donde hay un concurso nacional, tiene claros tintes económicos y de prestigio” (p. 27).

3. ANÁLISIS

Jesús Mago Iparraguirre Aguilar, más conocido entre los huancaínos como don Minayo, es un gran impulsor de la variante del huaylarsh antiguo y que él sigue bailando muy entusiasta a sus 84 años de edad. Don Minayo perteneció al grupo “Los patanlaycos” en su juventud; así, para Gino Damas, pucarino nato, los patanlaycos significa aquellos que tocan los instrumentos con la barriga. Esta orquesta típica estaba conformada por varios hermanos que se caracterizaban por ser barrigones. De tal modo, Minayo y sus compañeros (todos pucarinos) iniciaron el camino del huaylas antiguo que, en la actualidad, solo él continúa, pues todos los integrantes del que un día fuera el grupo “Los patanlaycos” ya no se encuentran con vida.



Sin embargo, en su camino por continuar con el baile, Don Minayo funda el grupo “Akshu Tatay Qori Soncco Pucará”. Este nombre del conjunto de huaylarsh basa su etimología en dos palabras del quechua huanca “*quri*” y “*soncco*” que significan, respectivamente, “oro” y “corazón”. En esta agrupación, don Minayo enseña a las nuevas generaciones el huaylarsh antiguo con el objetivo de que esta danza no sea olvidada.

Cabe indicar que “Akshu Tatay Qori Soncco Pucará” ha ganado diversos premios tanto regionales como nacionales, y fue una de las agrupaciones más conocidas e importantes del trigésimo primer concurso de Huaylarsh “Nación Wanka”-Campeón de campeones. Asimismo, representa un baluarte para la conservación y la revaloración de una danza que es concebida como el patrimonio cultural de Huancayo y del Perú. Debido a ello, el propio don Minayo ha recibido muchos premios y reconocimientos por parte de autoridades regionales y nacionales, así como diversos saludos por su rol de cultor del huaylarsh antiguo y por su contribución al desarrollo e impulso de la danza tradicional del Valle del Mantaro.

Es así que don Minayo, a sus 84 años, se ha convertido para su querido Pucará y para Huancayo en una figura que genera admiración y respeto, y que es conocida por grandes y pequeños que ven en él un símbolo de inspiración. Esto se debe gracias a todo lo que ha logrado a lo largo de su vida y que aún sigue logrando ahora mediante la enseñanza y la preservación del huaylarsh antiguo, aunque no abandona totalmente el hecho de subir a los escenarios y mostrarle al mundo su arte.

3.1. El primer contacto con el huaylarsh

Para muchos, el huaylarsh nace de una actividad de cultivo o, en su defecto, de una dinámica que está relacionada con la agricultura, pues lo que se representa en la danza es una labor de cooperación entre los comuneros para motivarse durante el trabajo. Sin embargo, existen teorías que mencionan el nacimiento del huaylarsh relacionado con concursos entre pretendientes por la atención de la chica. Tal como se refiere a continuación:

El Huaylash es una danza cuyo origen se pierde en el tiempo y espacio, al ser una danza que simboliza la fertilidad en ella existe pasajes sobre el enamoramiento y competencia entre parejas transmitiendo en ella mucho jolgorio y alegría (Galindo García & Giron Común, 2022, p. 51).



Del fragmento, se desprende que la danza es sobre el enamoramiento y la competencia entre parejas, afirmación que se entrelaza con la posición de don Minayo acerca del nacimiento del huaylarsh: “Allí nació huaylas, en cerro” (Iparraguirre, 2024, s/p). Además, don Minayo sitúa el inicio de su carrera en el huaylarsh agrícola, específicamente en el cerro Ullukanña, donde de joven iba a pastar sus toros. Para él, el huaylarsh nacía de la competencia por la atención de la chica que era la enamorada de uno de ellos, y este sujeto tenía que pelear por el amor de la mujer tanto en el baile como físicamente. Leamos:

bonito era, ahí era la pelea por las chicas. Su enamorado el varón tenía que demostrar. después de bailar venía la pelea. comienzan a cantar las chicas el otro varón decía no, con él quiero (elegían con quien querían pelear) y tienes que salir porque está tu enamorada ahí (entre risas). (Iparraguirre, 2024, s/p)

Los chicos primero concursan en la danza mientras las muchachas cantaban, y luego de ello la pelea se tornaba física. A su vez, los oponentes eligen con quién desean luchar; y el enamorado, por su parte, debe aceptar la pelea, porque la chica se encuentra mirando y no puede quedar mal frente ella. En efecto, parece un baile ritual o una especie de *atipanakuy*, es decir, una competencia para ver quién se va con la muchacha. Según David Quihua:

el Atipanakuy literalmente significa competencia o contrapunteo, es una expresión artística, musical y dancística de origen andino e hispánico”. En ese sentido, el Atipanakuy, en base a la experiencia musical, es una competencia de danza entre dos o más grupos de ayllus o barrios, organizado. (citado en Huamanculí, 2019, s/p).

Cuando don Minayo era joven y pastaba su ganado en la puna, tal como nos refiere, veía estas representaciones. A partir de estas experiencias, aprende a bailar el huaylarsh que, más adelante, practicó profesionalmente durante más de cincuenta años.

3.2. Diferencias entre huaylarsh antiguo y moderno

Al hablar de huaylarsh o huaylas, la imagen evocada nos conduce a una vestimenta colorida y a movimientos rápidos y rítmicos. Sin embargo, el huaylarsh, como danza, posee dos variantes: la primera y más conocida es el



huaylarsh moderno, y el huaylarsh antiguo o agrícola, que es la variante que don Minayo practica. Ahora bien, ante la pregunta sobre qué diferencia el huaylarsh antiguo del moderno, él muy amablemente explica lo siguiente:

Sí, hay diferencia, hay. Por ejemplo, el huaylas antiguo todo es bayeta¹ nomás, pantalón caído nomás. En cambio el moderno, es moderno, pues, ¿no? Tiene su vestimenta, su vestido, su pantalón hasta acá doblado con todo, su chaleco, su pañuelo, su sombrero. Es distinto, no es como el huaylas antiguo. (Iparraguirre, 2024, s/p)

Tal como se advierte, don Minayo primero explica la diferencia entre las vestimentas de ambos estilos. Sobre el huaylarsh antiguo, enfatiza en que su vestimenta es más simple, y lo ejemplifica con el pantalón caído, el cual se asemeja mucho más a un pantalón usado para las labores agrícolas (remangado hasta las rodillas y complementado con un calzado elaborado con pieles de animales). Por el contrario, el huaylas moderno ostenta un pantalón elegante y decorado con una franja blanca en la basta; asimismo, se lo complementa con zapatos negros de tacón bien lustrados. Don minayo también se refiere a los demás aditamentos del huaylarsh moderno, que destaca por su chaleco colorido, un pañuelo blanco con el que marcan los pasos y un sombrero negro empleado para las coreografías. Dado ello, se percibe que el huaylarsh antiguo está más ligado a los orígenes del propio huaylarsh y, como su nombre lo indica, el huaylarsh moderno, en cambio, evolucionó al hacer más vistosa y entretenida a esta danza.

En tal sentido, el orgullo de don Minayo radica en identificarse con la variante antigua, aunque tampoco dice no conocer ni niega haber bailado la variante moderna. Con ello, aseveramos que, en su carrera como artista, ha cultivado con más ímpetu el huaylarsh de los orígenes. Así lo refiere él:

Moderno poco, más el antiguo. El antiguo es más fácil que el moderno (entre risas). En los pasos hay diferencias, hay bastante diferencia. El moderno es más movimiento. En cambio el huaylas antiguo tiene sus pasos. Cada paso tiene su número, por ejemplo uchutacay. Triuhuska, Ustaka takay. Todo tiene su número. En cambio el moderno no, no tiene pasos (Iparraguirre, 2024, s/p)

1 La bayeta es un tejido de lana, muy floja y rala de largos pelos, algunas veces lisa pero muy comúnmente cruzada del género de las castorinas, de las que solo difiere en la ancharía y el aderezo



En este pasaje, se menciona otra distinción —quizá más subjetiva— del huaylarsh moderno y del antiguo, pues aclara que para él resulta más fácil bailar este último. Aquí don Minayo habla de un aspecto más técnico de la danza referido a los pasos de baile y al movimiento. Por ejemplo, el movimiento del huaylarsh moderno, como describe don Minayo, no necesariamente se relaciona con los pasos de baile ejecutados, ya que, como él menciona, desde su perspectiva el huaylarsh antiguo tiene pasos característicos; por el contrario, el huaylarsh moderno ha variado esta dinámica por otros que involucran distintas partes del cuerpo, motivo por el que da la sensación de poseer más movimiento que la variante antigua.

Sobre esta distinción entre dichas variantes, existe una discusión sobre cuál simboliza mejor la identidad huanca o sobre cuál es más vistosa al ser ejecutada. Para muchos estudiosos, entre ellos Castro (2018), ninguna de las dos danzas representa la cultura wanka, pues menciona que están españolizadas en la medida que ejecutan el zapateo flamenco. No obstante, esto no es del todo cierto, porque al ver la representación del huaylas antiguo y de sus pasos, advertimos que no se trata de un zapateo flamenco, sino que los pies se jalan hacia atrás imitando el comportamiento de los trabajadores al momento de cultivar la papa. Asimismo, el calzado que utilizan en las dos variedades también dice mucho de la finalidad: mientras en el huaylas moderno se usa un zapato con tacón para enfatizar en la apreciación y en relieve del taconeo, en el huaylarsh antiguo, en cambio, se emplean ojotas o zapatos elaborados manualmente con pieles y que están destinados al trabajo en el campo. Asimismo, las coreografías del huaylarsh antiguo representan el origen de la danza, el trabajo en el campo, la siembra, el uso de herramientas de siembra antigua y los ritos agrícolas como *chacchar*² coca. Por tanto, no resulta factible afirmar que ambas variedades representan el taconeo español y ningún elemento de la identidad huanca.

3.3. Otras fiestas

El contexto de la entrevista realizada a don Minayo fue durante las festividades del *Tayta* mayo celebrada en Pucará desde la noche del 3 de mayo, que se realiza la víspera, hasta el lunes 6 de mayo. A proósito de ello, don

2 Masticar de manera continuada hojas de coca, mezcladas a veces con pedacitos de cal u otros componentes, e ir formando poco a poco una bola



Minayo nos habló de los distintos bailes que se representan dependiendo de la celebración que se realice.

En primer lugar, menciona que, en la fiesta del *Tayta mayo*, el baile que se ejecuta como homenaje es el de los chonguinos; así nos lo indica: “Todo moderno, chonguino nomás (se baila en la fiesta de la Cruz de Mayo en Pucará), no entramos nosotros” (Iparraguirre, 2024, s/p). Los chonguinos, o también llamada chonguinada, es una danza típica de las regiones de Junín y Pasco proveniente de la época colonial, pues nace de la imitación del minuet español. Estas danzas siguen presentándose en las festividades religiosas de los diversos pueblos que conforman estas regiones (Benza, 2020).

Asimismo, en Pucará fuimos testigos de que esta se practica en la fiesta del *Tayta mayo*, dado que muchas comparsas de chonguinos se presentaron en el frontis de la iglesia para el acto de la adoración que consiste en mostrar sus respetos al santo (o símbolo) por quien se celebra la fiesta o la misa. También pudimos verlas en la plaza cuando ofrecieron una exhibición de elegancia y buen gusto. Don Minayo menciona que ellos —los danzantes de huaylarsh— no entran en esa festividad, lo que demuestra la organización y la pertinencia de las diversas danzas del Valle del Mantaro. De tal modo, habida cuenta de que el huaylarsh es alegre y divertido, se danza en los carnavales, pero para las fiestas religiosas se ejecutan bailes más sobrios o dolientes, tal como el caso de la chonguinada.

Otra festividad que recuerda don Minayo es la del popular Santiago, que empieza el 24 de julio y dura toda la última semana de ese mes; a su vez, muestra el sincretismo, pues combina la fiesta por la fertilidad de la tierra, que también incluye a los animales y a Santiago que es considerado protector de la comunidad, de las áreas de cultivo y del ganado en general (*El Peruano*, 2023). Esta festividad es realizada en todo el Valle del Mantaro, por lo que don Minayo comenta sobre cómo se realiza en su natal Pucará:

Antes todas estas fiestas, la misma cosa tocaban. Cuando es Santiago, se toca Santiago. Es palo de Yungor³. Todas las familias se hacen su pandilla y bailan. Sacan otros su orquesta, otros con yungor. El yungor es más legítimo, legítimo Santiago. Primerito era el Yungor, tocaba con su espada, Ahí se bailaba, de último ya las orquestas. (Iparraguirre, 2024, s/p)

3 Trompeta natural americana elaborada a base del tallo del maguey.



Don Minayo enfatiza en un instrumento musical antiguo utilizado tradicionalmente en la fiesta de Santiago; sin embargo, menciona que ya no se suele usar en la actualidad, a saber: el yungor. Se trata de una especie de trompeta natural elaborada con el tallo hueco de una planta natal de la sierra peruana llamada maguey. El recojo de esta se realiza en determinadas condiciones, y quienes fabrican dicho instrumento lo cortan en la noche de luna llena. Incluso, tampoco se elige cualquier tallo, sino uno florífero de yemas rojizas toda vez que se le reconoce mejor calidad sonora (Civallero, 2023). En ese orden, don Minayo concede al yungor el título de legítimo en su papel durante la festividad de Santiago, pues resulta representativo frente a las interpretaciones modernas en las que se recurre a una orquesta.

Este recuento y revaloración del pasado, en el caso del yungor, indica la nostalgia hacia las representaciones pasadas de las festividades. Ahora bien, en los días de trabajo realizado en el distrito de Pucará y a lo largo de las diversas entrevistas, se pudo identificar las comparaciones entre el pasado y la actualidad, y destacar que lo pasado era mejor. Don Minayo no es ajeno a tal sentimiento de nostalgia: “Antes era bonito el Santiago, casa en casa iban. Daban su cañita, los hombres se vestían de mujer. Llegas a una casa, te hacen emborrachar, porque el dueño de la casa te da alcoholcito y te emborracha.” (Iparraguirre, 2024, s/p). Desde que dice “antes”, ya se advierte la clara diferencia respecto de su visión en la evolución de las fiestas a lo largo del tiempo. Luego menciona costumbres que involucran bebidas alcohólicas como la caña, que es muy popular en el distrito de Pucará. También se resalta el espíritu de hospitalidad del dueño de la casa, quien está presente en todo momento, sobre todo en tiempo de fiesta; y debe brindar bebidas alcohólicas hasta emborracharse es costumbre andina no rechazar nada de lo que se ofrece a uno, pues se considera un grave desplante. Por ello, se bebe hasta quedar completamente ebrio y el dueño de casa está obligado a cuidar de su huésped (dejarlo dormir en su casa y proveerle alimento).

Entre otras de las tradiciones que se celebraban antiguamente en la fiesta de Santiago, don Minayo comenta una muy particular:

Los varones se vestían de mujer igualito, se prestaban de sus amigas, pues. Los varones estaban con poncho. De casa en casa iban Santiago. Bonito era. Eso era en julio, 25 de julio, hasta el 28. El 28 sigue la fiesta de Santiago. Bonito es el Santiago. (Iparraguirre, 2024, s/p)



Él se refiere a una costumbre antigua llevada a cabo en el contexto de las festividades de Santiago. El cambio de vestimenta, en el que los varones se visten de mujer, sugiere una representación de lo carnavalesco en la festividad, debido a que es una transgresión a las costumbres implantadas como orden normal en la vida de los pucarinos. Además, existe una fecha para las celebraciones que va desde el 25 de julio hasta el 28 del mismo mes. Si bien antes se había establecido otra calendarización para la festividad, al ser varios poblados en los que se celebra, no es extraño que en cada pueblo empiece y termine en distintas fechas. Por último, en las declaraciones de don Minayo se mantienen la remembranza y la nostalgia hacia pasado, específicamente cuando menciona que este era bonito, ya que, en las representaciones modernas, muchas costumbres se han perdido.

3.4. Trayectoria de don Minayo

Ya se ha mencionado la importancia de Jesús Mago Iparraguirre Aguilar, don Minayo, para el huaylarsh de Pucará y de Huancayo. A sus 84 años, posee una amplia experiencia en esta variante del huaylarsh, pues ostenta una gran y prolífica carrera. Ante la pregunta sobre su experiencia en el baile, menciona lo siguiente: “Yo bailé en tres conjuntos. Primerito bailé en el conjunto para patalaycos. Eso bailo huaylas antiguo. Y como había bailado, me había gustado bailar, pues, ¿no?” (Iparraguirre, 2024, s/p). Según don Minayo, en su juventud se integró al conjunto Patalaycos junto a más personas para bailar el huaylarsh antiguo; así, representaban a Pucará en diversos concursos y en las fiestas de carnavales celebradas en marzo en el distrito de Pucará, así como también en todo el Valle del Mantaro.

Aunque no hemos accedido a referencias de estudios de los Patalaycos, es importante su mención, ya que gracias a este conjunto don Minayo recibió su formación que sigue cultivando hasta el día de hoy. Asimismo, es importante revalorar estos grupos llenos de arte y cultura que, lamentablemente, se han perdido con el tiempo. Leamos el testimonio: “Los comuneros de Pucará, 15 años ha durado (el grupo Patalaycos). Estaba bueno, bueno, bueno. De ahí ya los compañeros míos han fallecido, todos han fallecido. Yo soy el único que estoy viviendo.” (Iparraguirre, 2024, s/p). Don Minayo menciona que los integrantes (todos pucarinos) ya no se encuentran con vida, y que él es el último representante del conjunto que le enseñó todo lo que sabe sobre el huaylarsh antiguo. Este dato es relevante para acreditar a don



Minayo como un libro viviente toda vez que, en la actualidad, es una voz autorizada para dar testimonio de lo que fue el grupo Patalaycos.

Del conjunto Patalaycos recibió las bases y los pasos que le han servido de cimiento para formar otro grupo que dirige, pero en el que también enseña en la pista de baile durante los concursos a los que se presentan. Don Minayo no dice que: “En ese conjunto Qori Soncco, ahora que estoy bailando, ya está bailando mi hijo ya. Entonces faltaba y le dije vente, vente, y vamos ya. Ya está bailando ahí, son 50 años ya, 50 años bailando” (Iparraguirre, 2024, s/p). Aquí nos explica que él es fuente de inspiración y que ha influenciado a que su familia pueda unirse al conjunto a fin de continuar cultivando esta variante del huaylarsh que, poco a poco y gracias a su labor, se está volviendo más popular con el paso del tiempo. Con esta nueva agrupación, don Minayo se ha presentado en diversos concursos con resultados bastante favorables: “El concurso ganábamos primer puesto nomás” (Iparraguirre, 2024, s/p). Es así que Akshu Tatay Qori Soncco Pucará ha sido acreedor de múltiples premios grupales y personales, lo que destaca a don Minayo habida cuenta de su gran labor en el cultivo y preservación del huaylarsh antiguo.

3.5. Reconocimiento a don Minayo

Muy célebre es aquella afirmación que indica que los premios y homenajes deben hacerse en vida. En el caso de don Minayo, esto se está cumpliendo parcialmente, pues se tiene conocimiento y registro de todos los premios de los que fue acreedor a lo largo de su vasta carrera como danzante y cultor del huaylarsh antiguo. Desde el primer momento de la entrevista, no pudo evitar mencionar sus distintos reconocimientos e, incluso, propuso que sería bueno tener registro de estos a través de fotografías:

Años ya, reconocimiento me han dado el alcalde de Huancayo, el congreso, todo, me han dado reconocimiento. Es que ya bailo años, pues. Desde joven. Bailando, cincuenta años bailando. A mí nomás (me premiaron). Al conjunto también, pero más a mí me han hecho medalla. (Iparraguirre, 2024, s/p)

Don Minayo nos cuenta que ha sido reconocido por la Municipalidad de Huancayo, institución que emitió una resolución que reconoce a Jesús Mago Iparraguirre Aguilar como personaje destacado por difundir la cul-



tura ancestral del huaylarsh agrícola antiguo al ser una festividad que forma parte de la historia y de la cultura milenaria wanka (Resolución de la alcaldía de Huancayo, 2023). A su vez, menciona que fue galardonado, junto al conjunto Qori Soncco, en eventos como el “VII Concurso de huaylarsh”, en el que ganaron el primer lugar. En dicha oportunidad, fueron premiados en el Congreso de la República por el congresista por Junín Ilich López (Despacho congresista Ilich López Ureña, 2024), y así lo indica: “Ya dos veces he entrado al congreso yo, adentro. El 75, no, el 80 “.(Iparraguirre, 2024, s/p). En efecto, don Minayo estuvo presente en la premiación y le genera orgullo haber llegado a tales instancias de una institución del Estado. Asimismo, tal acontecimiento sirvió para el anuncio de la presentación de un proyecto que, significativamente, podría elevar el huaylash a los ojos del mundo:

López Ureña presentó la iniciativa legislativa (PL N° 07132-2024), que tiene como finalidad fortalecer la preservación cultural y fomentar la difusión a nivel internacional de la danza del Huaylarsh de la provincia de Huancayo, en la región Junín; para obtener el reconocimiento por parte de la UNESCO. (Despacho congresista Ilich López Ureña, 2024, s/p)

En caso de aprobarse esta iniciativa, sería un gran paso para la cultura huancaína y peruana al ampliar, a nivel mundial, el alcance de las danzas peruanas y de la cultura que representan. Esta séptima edición del concurso de huaylarsh fue organizado por la Asociación Peruana de Mujeres Empresarias y la Asociación Tesoro Wanka:

Premio Tesoro Huanca. Eso ha organizado la señora Peregrina, la doña Peregrina allá. Ahí ha organizado y hemos ido a concursar y hemos ganado. La premiación era en el congreso. Teníamos que ir a recibir al congreso el premio. Sí. Los congresistas (nos entregaron el premio). El presidente del congreso ahora actual actual es huancaíno también. (Iparraguirre, 2024, s/p)

La representante de la Asociación Tesoro Wanka es doña Peregrina Gilvonio Toribio, quien se encargó de gestionar el premio. Sobre el tipo de huaylas que se baila en este concurso, don Minayo menciona que: “Lo que más se baila en estos premios es huaylas antiguo.” (Iparraguirre, 2024, s/p). Es decir, también se danza el huaylas moderno, pero se presenta en mayor cantidad la variante antigua. Don Minayo siempre habla con orgullo al referirse a su baile y a los premios que ha conseguido practicándolo. Entre los más llamativos, se encuentra la copa del último concurso “Tesoro Huanca”,



celebrado en marzo de este año: “El último es la medalla que tengo” (Iparraguirre, 2024, s/p); también resalta mucho la medalla entregada en el Congreso de la República y los demás premios que logró obtener a lo largo de su carrera y que conserva cuidadosamente .

3.6. El legado de don Minayo

A lo largo de su vida, don Minayo se ha dedicado a practicar y a cultivar el huaylarsh antiguo, lo que le ha permitido representar a su distrito y región en diversos concursos en los cuales se ha hecho acreedor de trofeos, diplomas y medallas. Su destacada carrera ha significado el reconocimiento y el respeto en todo el Valle del Mantaro: “Todos, todos me conocen en Huancayo, todititos. Basta que me ven, “tío Minayo”, me dicen, “tío, tío, tío Minayo” (Iparraguirre, 2024, s/p). Don Minayo muestra el mismo orgullo tanto cuando habla sobre sus medallas como cuando destaca el reconocimiento que tiene por parte de sus paisanos. Es increíble y alentador ver la consideración y el cariño de los pucarinos hacia él. De nuestra parte, pudimos comprobar, en el contexto de la fiesta del *Tayta* mayo, que siempre había una persona llamándole por su nombre o dedicándole una sonrisa o un gesto amable. Ante todo ello, don Minayo correspondió muy contento y gentilmente.

Además, él no solo cumple un rol protagónico y de ejecutor en la danza del huaylarsh antiguo, sino que también, con la creación de la agrupación Akshu Tatay Qori Soncco Pucará que dirige, ha desempeñado la función de maestro: “Sí, tengo que enseñar a bailar. ¡Quiero bailar! Ya pues, bailamos.” (Iparraguirre, 2024, s7p). Don Minayo siempre se muestra con una gran disposición ya sea para hablar, bailar o enseñar el huaylarsh. Por ello, la mejor forma que alguien tiene de aprender a bailar como don Minayo es observándolo.

Este conjunto lo integran diversas personas, y una parte de ellas es la propia familia de don Minayo que ven en él una figura admirable y de gran valor para la su cultura, por lo que quieren preservar sus enseñanzas, de ahí que se muestre agradecido: “Es la única definición que tengo, pues. Mis nietitas también bailan, todas mis nietas bailan. Ahora la chiquitita mi nieta también baila con un pie nomás, chiquitita, baila de todo” (Iparraguirre, 2024, s/p). Don Minayo está feliz de que su huaylarsh, el antiguo, el huanca, siga siendo cultivado y preservado por las nuevas generaciones (en esta oportuni-



dad, encarnado por su nietas que pertenecen a la agrupación). Por tal motivo, gracias a todas las muestras de reconocimiento recibidas a lo largo de su vida y al hecho de que cada día más gente conoce su huaylarsh (el antiguo) y su gran historia de vida, puede sentirse contento y conforme con todo lo que ha logrado. Esto lo menciona entre risas y con una sonrisa: “Alegre, contento, alegre, siempre estoy contento” (Iparraguirre, 2024, s/p), situación que grafica una clara síntesis de su personalidad y su sentido del humor.

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto en este pequeño estudio de la carrera de don Minayo y el huaylarsh, podemos decir que esta danza tiene dos variantes principales: el huaylas antiguo y el huaylas moderno. El primero está relacionado con las actividades agrícolas, especialmente el cultivo de la papa; el segundo, en cambio, surge como una evolución más festiva y enérgica del baile original. Asimismo, el origen del huaylas se remonta a los pueblos del Valle del Mantaro en la región Junín, aunque existen diversas teorías sobre el lugar exacto del que habría surgido. Por tal razón, pueblos como Pucará, Sapallanga y Huayucachi se disputan ser la cuna de esta danza ancestral.

Jesús Mago Iparraguirre Aguilar, conocido cariñosamente como don Minayo, es una figura clave en la preservación y difusión del huaylas antiguo. A sus 84 años, ha dedicado gran parte de su vida a enseñar y mantener viva esta tradición a través de su grupo de danza “Akshu Tatay Qori Soncco Pucará”. Además, ha recibido numerosos reconocimientos y premios por su labor como cultor del huaylas antiguo a nivel regional y nacional. Habida cuenta de ello, instituciones como la Municipalidad de Huancayo y el Congreso de la República han resaltado su contribución al patrimonio cultural peruano. En ese sentido, la transmisión generacional es fundamental para su preservación, por lo cual don Minayo ha involucrado a su familia (sobre todo a sus nietas) en la práctica y enseñanza de esta danza a fin de asegurar que su legado continúe vigente.

La vida artística y la impronta de don Minayo son admirables, pues es una figura de lucha permanente por revalorar el huaylarsh agrícola, el de la siembra de papa, que es originario de su natal y querido Pucará. Don minayo no lucha con armas o con su voz, sino con su arte. A pesar de su avanzada edad, sigue bailando y demostrando la belleza de esta danza; de



este modo, es una fuente de inspiración para las futuras generaciones que ven en él un modelo a seguir.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benza, R. (2020). Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento*, 2(38), 1-26. <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200009>
- Castro, A. (2018). Huaylars de los pueblos del valle del Hatun Mayu. *Cuadernos Arguedianos*, 17(1), 95-123. <http://cuadernosarguedianos.escuela-folklore.edu.pe/index.php/ca/article/view/61/59>
- Civallero, E. (2023). Las trompetas largas de los andes peruanos. *Revista Instrumentum*, 3, 3-21. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/135966>
- Despacho congresista Ilich López Ureña (2024, 5 de marzo). Congresista Ilich López premia a ganadores del VII Concurso “Huaylarsh Patrimonio Cultural de la Nación. *Portal Congreso de la República*. <https://comunicaciones.congreso.gob.pe/damos-cuenta/congresista-ilich-lopez-premia-a-ganadores-del-vii-concurso-huaylarsh-patrimonio-cultural-de-la-nacion/#:~:text=>
- El Peruano. (2023). Fiesta de Santiago: ¿Por qué es una de las efemérides más notables de los Andes peruanos? *El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/217814-fiesta-de-santiago-por-que-es-una-de-las-efemerides-mas-notables-de-los-andes-peruanos>
- Galindo García, V. A., & Giron Comun, R. (2022). *La identidad cultural en los jóvenes del distrito de Sapallanga -2021* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional del Centro del Perú]. <https://repositorio.uncp.edu.pe/handle/20.500.12894/8237?show=full>
- García, V. (2019). El zumbanacuy: enfrentamiento ritual entre negros mayores y negritos bailadores en los Andes centrales de Perú. *Investigaciones Sociales*, 22(41), 19-36. <https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16755>
- Huamanculí, A. (2019). La danza navideña en Huancasancos, Ayacucho. *Pacarina del Sur*, (38). <https://pacarinadelsur.com/nuestra-america/indoamerica/1711-la-danza-navidena-en-huancasancos-ayacucho>
- Parra, L. (2022). Felicidad y coraje por Día Nacional del Huaylarsh. Plataforma *Digital Única Del Estado Peruano*. <https://www.gob>



pe/institucion/munihuancayo/noticias/588341-felicidad-y-cora-
je-por-dia-nacional-del-huaylarsh

Paz, L. (2014). *Hablar de Huaylarsh es hablar del Valle del Mantaro, la cosecha, la siembra y el enamoramiento de las parejas*. RPP. <https://rpp.pe/peru/actualidad/el-huaylarsh-danza-wanka-moderna-y-antigua-noticia-671554>

Perú 21. (2016). *Huancayo: Conoce el huaylarsh, la danza del zapateo*. Perú 21. <https://peru21.pe/cultura/huancayo-conoce-huaylarsh-danza-zapateo-fotos-211410-noticia/>

Resolución de Alcaldía N° 153-2023-MPH/A. Municipalidad de Huancayo (2023) (promulgada). <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/4516273/RESOLUCI%C3%93N%20DE%20ALCALD%C3%8DA%20N%C2%B0%20153-2023-MPH-A.pdf?v=1683302262>

RPP. (2014). *Hablar de Huaylarsh es hablar del Valle del Mantaro, la cosecha, la siembra y el enamoramiento de las parejas*. RPP. <https://rpp.pe/peru/actualidad/el-huaylarsh-danza-wanka-moderna-y-antigua-noticia-671554>



Waytakunapa rimaynin: Tradición oral en Pucará

Beatriz Mariela Cano Blas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima - Perú
beatriz.cano1@unmsm.edu.pe

Axel Daniel Anicama Zamora
Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima - Perú
axel.anicama@unmsm.edu.pe

*“Soy huanca de pura sepa
rebelde hasta la muerte”*
Flor Pucarina

INTRODUCCIÓN

En un mundo en el que la escritura está ganando más prestigio y reconocimiento, la tradición oral ha sido relegada a un segundo plano; así, mientras a aquella se la sitúa al nivel del logos, el conocimiento y el progreso, la oralidad es considerada como la expresión de “creencias” o de un saber bárbaro. Esta situación ya la venía planteando Lienhard en *“Oralidad”* (1994), texto en el que impugna las ideas que consideran a esta como un sistema de comunicaciones para un sector marginado en una América colonial y post-colonial. Bajo este margen, analizamos el problema que presenta la oralidad en su materia de evolución, pues Alfredo Mires Ortiz, en su artículo *“La Tierra cuenta. Oralidad, lectura y escritura en territorio comunitario”* (2017), nos comenta la situación de la misma bajo el flagelo de ser “indios” en el esquema de esta estructura colonial, e incluso sabiendo que la escritura es fruto de la oralidad en su misma naturaleza. Por ello, la recuperación de la oralidad implica un sistema de descolonización cultural, así como dejar



de lado la carga que la literacidad trae consigo en la esfera de la élite para arraigarse en la estructura de su propio sistema de identificaciones.

Con este trabajo, pretendemos demostrar que la tradición oral es más que un simple relato mítico o legendario sin objetivos ni trascendencias. Abordaremos su importancia como fuente de conocimiento, transmisión y construcción de valores morales que favorecen a una buena convivencia en comunidad, o lo que se denominaría como *sumaq kawsay*. Esta noción la tomaremos de la propuesta de Lalander y Cuestas-Caza, quienes la desarrollan en su artículo “El Sumak Kawsay y el Buen-Vivir” (2018), el cual nos sitúa en una representación ideal que supone una re-apropiación por parte de los pueblos indígenas y una re-adaptación por parte de la élite académica; esto, desde luego se encuentra, en permanente construcción. De igual manera, revisamos el concepto de *sumak kawsay*, planteado por Michael Arellano Rosero (2024), y que se concibe “como un estado de bienestar personal y colectivo propio de la cultura quechua, vinculado a la dignidad humana y a los niveles de justicia social que permiten el disfrute pleno de la vida digna” (p. 4). Esta integración busca fomentar un entorno con respeto, solidaridad y sostenibilidad, y no solo en la comunidad, sino también en un sentido natural y en un marco de equilibrio armonioso.

ANTECEDENTES

Por su parte, Cocimano (2006) afirma que la oralidad es una forma de representación en la que la memoria está en constante cambio y adaptación; por ello, las distintas tradiciones orales de cada región, suelen tener similares tópicos a partir de distintos personajes, símbolos y tramas. Cabe destacar que una herramienta fundamental para la transmisión del conocimiento presente en la tradición oral también entendida como, “un repertorio de medios y códigos expresivos que apuntan a todos los sentidos de percepción” (Lienhard, 1994, p. 371) - es el *willakuy*. Esta noción designa un procedimiento de narración en el que confluyen diversos mecanismos semánticos con la intención de mostrarnos una historia real y objetiva. Escobar Albornoz (2018), por ejemplo, precisa que “el *willakuy* es un fenómeno dialógico y la manera cultural de transmitir experiencia en el mundo andino. Está vinculado a la memoria y tradición de esta cultura fundamentalmente oral” (p. 267). En tal sentido, este trabajo se basa en un *willakuy* ejecutado por dos



señoras del distrito de Pucará en Huancayo: Rayda Laurente Chahua y Olga Chávez Paraguay, quienes, a través de tres relatos, nos permitieron conocer personajes míticos del imaginario andino como el condenado, el *qarqacha* y el *pishtaco*.

Salazar (2019), en “*Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en Mitos, leyendas y cuentos peruanos de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos*”, identifica al condenado como un personaje recurrente en los relatos orales inscritos en un trasfondo cristiano, y en los que el alma es castigada y dicho sujeto sufre al ser rechazado por Dios, por lo que expía sus culpas entre los seres vivos. Por otro lado, Pérez (2009) considera que los relatos del Valle del Mantaro suelen apelar a elementos (o personajes) de control social, y uno de ellos es el condenado, pues se lo identifica como alguien que infringe las normas.

De igual manera, el relato del *qarqacha* tiene puntos de contacto las propuestas que se presentan en la clasificación de Kappler (1986), sobre todo en el aspecto de la naturaleza híbrida del animal, debido a que su simbología de llama-hombre está cargada de la creencia popular, un ser relacionado al castigo incestuoso. Otra versión que tomaremos en cuenta es la de Efraín Morote Best (1953), quien recoge al *qarqacha* con el nombre de “karkar” -en versiones de la región de Huancayo-, y de quien se muestra un aspecto que va transformándose a medida que transita por las rutas del sujeto que cometió aquella acción.

El *pishtaco* es otro de los personajes recurrentes en los relatos orales. Se sabe que se trata de un personaje que infunde temor entre la población, razón por la que lograr escapar a la maldad de este ser, implica una hazaña extraordinaria. La definición de Arguedas (1981) los refiere como entidades degolladoras de seres humanos. Según Takahiro Kato (1990), el *pishtaco* es un “ser con existencia real y auténtica” (p. 55); por ello, los runas andinos le temen. Incluso dan cuenta de un encuentro directo con el *pishtaco*; y si no es la historia del propio individuo, es la de algún familiar o un miembro de la comunidad. De igual manera Melendez Herrera (2009), nos subraya que la presencia del *pishtaco* se halla envuelta de terror y, con frecuencia, es un mecanismo colectivo de catarsis frente a lo incomprendido o ante el miedo de su origen.



EL CONDENADO Y EL CONFLICTO DEL AMOR

RAYDA LAURENTE CHAHUA

El *willakuy* del condenado desarrollado por la señora Rayda refiere los siguientes sucesos: un hombre y una chica que estaban durmiendo juntos en una choza son encontrados por el padre de ella, este mata al joven de un golpe con un “palo” y aquel, después de su entierro, sale de su tumba con su cajón y ya transformado en el “condenado”. Tras el suceso, la chica llora mucho por su muerte, pero se da cuenta de que él ha regresado a buscarla; y luego de muchos intentos y advertencias, logran escapar juntos y trascender entre la vida y la muerte. La reflexión final de este relato que nos contó Rayda versa sobre el amor real: “como es querer entre una pareja, aunque de muertos tú te quieres de veras, te logra, si no te quieres, si un varón solamente por gozarte nomas hace, te deja” (Laurente Chahua, 2024, s/p). Aquel comentario plantea la idea de un amor auténtico e imperecedero, cuyos principios no se basan en la atracción física, mucho menos en el deseo sexual. Es un sentimiento fortalecido en la promesa de los amantes: permanecer juntos siempre. Por otro lado, es importante señalar la actitud de la señora ante este relato, pues la reflexión se aparta de los sucesos iniciales y de la naturaleza del hombre como “condenado” para advertir o aconsejar; de tal manera que se evite caer en amores fugaces y placeres banales.

Volviendo a la versión mítica, en efecto, el condenado es un ser que ha transgredido las normas. En el relato, los padres de la joven no aceptan al chico como pareja de su hija (no se aclaran motivos), son rechazados por la familia y por la comunidad. Jair Pérez (2009), por ejemplo, trabaja su tesis sobre “*La huida mágica*”, relato en el que a los jóvenes enamorados se les impide la unión amorosa, pues la familia no está de acuerdo. El joven igualmente retorna de la muerte y logra huir junto a la chica (su amada) y ambas parejas infringen lo dictaminado por sus respectivas familias. Es por eso que son sancionados, aunque, en ambos casos, el hombre recibe un castigo mayor que el de la mujer, ya que pasa a la naturaleza de “condenado”. El hecho de que la familia del hombre y de la mujer estén de acuerdo con las uniones tiene que ver con el principio de reciprocidad en el mundo andino. Por tanto, “el acto de la huida invalida el reconocimiento de la pareja como *runas*, instalándolos en la condición de *wakchas*, seres descalificados para ser recíprocos (Pérez, 2009, p. 93). Un matrimonio concertado, entonces,



abre las puertas a un buen vivir tanto en familia como en comunidad. En ese sentido, el matrimonio “garantiza la vida emocional y económica de la comunidad, así como su continuidad”(p. 93).

El aspecto del amor es un tema interesante a tratar habida cuenta de que nuestra narradora lo enfatizó reiteradas veces. El amor, según López (2009), es un constructo social moderno que afecta las normas matrimoniales de las comunidades andinas. A su vez, considera que el amor, en el mundo andino, no está basado en afinidades sentimentales ni gustos; por el contrario, es entendido como una estrategia que favorece el crecimiento socioeconómico de la familia o del grupo social.

Por otro lado, también debemos recordar que el amor se vincula con una de las acepciones de *yanantin*, categoría andina que abraza aquello que va en parejas y que implica una relación en la que se cumplen los principios de relacionalidad y complementariedad (Mamani, 2019). Continuando en esta línea de investigación, se identifica el término *yana* respecto de una persona enamorada o de un pretendiente (ya sea del hombre o de la mujer). Al respecto, existe otro término quechua que desarrollan Lira y Mejía (1956):

Yanasanáchiy. Formar vínculo de amistad dos personas. Vincular con promesa de noviazgo a una mujer con un varón. Yanasanákuy o yanasákuy. Formar amistad, trabar amistad dos personas. Prometerse por novios una mujer con un hombre. Yanasántin. El novio con su novia o prometida, o la novia con el novio. Yanaschakuy Casarse, unirse legalmente (citado en Mamami, 2019).

Tal como podemos advertir, no hay un significado literal de lo que es el amor; antes bien, lo que se explica son las interacciones de complementariedad que podrían aproximarse a una idea del amor. Incluso en un contexto occidental, definirlo resulta complejo. Según señala Hannah Arendt (2001), en *El concepto de amor en San Agustín*, este es entendido como un “deseo que anhela (*appetitus*)” (p. 36). Por su parte, con respecto al deseo se da entender que éste “media entre sujeto y objeto” (p. 36), lo que brinda la posibilidad a un acercamiento entre ambos que posiciona al “sujeto como amante y al objeto en amado” (p. 36). El deseo es latente, prolongado y solamente se detiene o “desaparece” al conseguir lo deseado. Teniendo en cuenta que lo más cercano a la definición de amor es el deseo, según San Agustín, el movimiento de este deseo/amor llega a su fin “con la posesión del amado y



con la conservación (*tenere*) de su objeto” (p. 37), “y este final es una misma cosa que la felicidad” (citado en Arendt, 2001, p. 37).

Continuando con el acercamiento al significado de “amor” en el mundo andino, nos encontramos con una palabra quechua interesante: *munay*, que en su traducción al español supone querer, desear o antojar. Este vocablo tiene relación con el “deseo” propuesto por San Agustín, porque se desea un objeto, cosa o persona en sí. Por ejemplo, “*Munanquiku tsay warmita / tsay ollquta*” o “*Munanquiku casarakuyta*” son expresiones interrogativas que significan, respectivamente, ¿quieres o deseas a esa mujer / a ese hombre?, ¿quieres casarte? Ciertamente, ambas están vinculadas a lo que entendemos por amor, según el constructo social -moderno-. Sin embargo, en una comparación entre el mundo andino y el mundo occidental, Góngora (2015) señala que el runa rige su comportamiento a partir del *munay* y del *sonkoy*, que vendría a ser el amor a la persona, así como a la colectividad y a la naturaleza; mientras que, en Occidente, solo se siente un “munay” y un “sonkoy” hacia una persona.

Bajo estas aproximaciones de la idea del amor, postulamos que, en primer lugar, el “amor” (idea moderna) que surge entre estos jóvenes contradice los códigos normativos de la comunidad, puesto que no hay un acuerdo entre familias que los beneficie socioeconómicamente. Es necesario indicar que, en ese contexto, no se concibe el amor como un “individualismo” o como un fenómeno que favorece solo a dos personas, sino que tiene implicancias mucho más grandes en una comunidad. Esto, sobre todo, sucede, porque es a partir de una pareja que se conforma una familia o un *ayllu*, “que es el núcleo de la sociedad andina” “ya que trasciende los vínculos sanguíneos y fortalece los lazos culturales” (Mamani, 2019, p. 197).

En tal sentido, en el relato también se advierte el choque cultural entre la idea de amor occidental, que es más individual, y la idea del amor andino, que es una cuestión de naturaleza colectiva. Los jóvenes amantes del relato tienen mucha más inclinación hacia el concepto de amor que postula San Agustín: el amor como deseo que encuentra la felicidad cuando se logra. En un inicio, se indica que, debido a los celos del padre de la chica, era complicado que estos jóvenes concreten su amor; pero finalmente lo logran. La pareja se encuentra unida (recuérdese que están juntos en la choza) y se podría decir que, en dicho momento, el deseo ha terminado y, por tanto, encontraron la felicidad. Sin embargo, la muerte intempestiva del joven los



separa y surge un nuevo deseo: volver a estar juntos. Este deseo moviliza a ambos personajes de la historia, sobre todo al condenado, quien, según lo narrado por Rayda, gritaba “salga yo te quiero, alcánzame una prenda que tienes yo te quiero yo te amo, sálvame este dolor que estoy llevando”. Tal situación, según nos narra Rayda conduce a que la chica sienta pena por él, a fin de que se compadezca y haga caso a sus súplicas: “la chica lo pasó dice la puntita de su trenza que tenía la puntita, ¡Flaaaaah! se lo ha jala'o el conde (condenado) se ha lleva'o dice” (Laurente Chahua, 2024, s/p). Después de este suceso, los personajes se encuentran y vuelven a estar juntos; es decir, el deseo culmina y su felicidad ha sido restablecida.

EL QARQACHA: CASTIGO Y JUSTICIA EN LA COMUNIDAD ANDINA - RAYDA LAURENTE CHAHUA

A través del relato oral de Rayda Laurente, podemos conocer una versión de las tantas que existen en la tradición oral sobre el *qarqacha*; en este caso, se trata del distrito de Pucará en Huancayo. El relato de la mujer andina tiene un sentido oral que, a menudo, puede ser más fiel a la narrativa que la tradición escrita. Esto no significa que la escritura sea inherentemente superior a la oralidad, sino simplemente una manera diferente de transmitir información. Es importante recordar, además, que tanto la oralidad como la escritura poseen sus propias fortalezas y debilidades, y es un error suponer que una es mejor que la otra. Por ello, cada una debería evaluarse según sus propios méritos en el sentido de que ambas puedan convivir sin la necesidad de cancelarse.

Bajo esa premisa, resulta importante señalar que la tradición oral desempeña un papel fundamental en el desarrollo lingüístico desde la infancia. Esto se debe a que se abarca una variedad de técnicas artísticas que incluye rimas, versos y composiciones que no solo enriquecen el lenguaje, sino que también estimulan la creatividad. A través de estas formas de expresión, los niños y los adolescentes tienen la oportunidad de crear (y recrear) a partir de experiencias pasadas; asimismo ello les permite actualizar y consolidar estas vivencias de manera que resuenen con sus propias identidades y raíces culturales. Tal como lo señalan Janela Beatriz Cedeño *et al.* (2023):

La tradición oral contribuye al desarrollo lingüístico de los niños y niñas basado en que esta se compone de diferentes técnicas en las que se demues-



tra el arte, donde se encuentran rimas, versos y composiciones, que hacen que el niño y adolescente pueda crear en base a algo que ya aconteció y que a partir de sus raíces actualice las vivencias y las consolide en algo que lo identifique. (p. 680).

Por ello, es preciso resaltar este asunto en el ámbito del relato del *qarqacha*, pues se trata de un relato que, desde la performance de Rayda, ha tocado el *willakuy* en ese sentido. En otras palabras, es una performance que se ha reconstruido tomando como base relato de su infancia y que fue contado por su padre.

Por otro lado, no todas las tradiciones orales son iguales. Por ejemplo, algunas culturas presentan un enfoque mucho más fluido de la tradición oral que otras, lo que a menudo puede conducir a una interpretación más creativa de la historia original. Esto no significa que la tradición oral sea inferior, sino solo diferente. Así, podríamos tomar de esta idea las diferentes interpretaciones que se realizan en la región andina, tal como el trabajo de Morote Best (1953), quien recoge diferentes versiones sobre este ser y su concepción diversa en cada una. Nos enfocaremos, especialmente, en la versión de Morote y su génesis para constatar la interculturalidad con respecto al relato de Rayda sobre el *qarqacha*:

Los infelices hasta quienes llega el castigo, sienten por la noche que les sobreviene un temblor violento. Casi insensiblemente se apoyan en las cuatro extremidades, se les proyecta la cara y dilata los ojos. A poco, constatan que se han transformado en llama o vicuña. (p. 4)

Estas personas a las que se refiere como infelices son juzgadas así por haber cometido actos incestuosos, hecho que supone una inmoralidad que se castiga con severidad en la región andina, y que trasciende a este mito: “la necesidad de lanzarse en dirección a las sombras, para vagar por diferentes sitios comiendo desperdicios, excremento humano, gusanos que cría ese excremento, sesos de niños i hasta hombres.” (Morote, 1953, p. 4). De tal forma, estos seres andan hasta ser enfrentados por valientes que se hacen con la fuerza para increpar a aquellos a fin de que sean castigados por la comunidad en un espacio público.

Entre los primeros relatos que aluden a estos seres, se encuentra que la conexión con la Iglesia cristiana se halla en la intolerancia hacia estos actos impúdicos. Eso se ilustra en lo que indica Wiesner:



“De la misma forma en los primeros tiempos de la Iglesia los cristianos confesaban públicamente sus pecados. Posteriormente se escribieron la lista de pecados y la penitencia de cada uno. Estas Guías, “llamadas penitenciales, incluían muchas actividades sexuales en sus listas de pecados” (Wiesner, 2001). El sexo oral, el incesto, el adulterio y el bestialismo solían recibir las penitencias y los castigos más duros.” (citado en Meléndez, 2009, p. 4)

Así, pues, se desarrollan las versiones del *qarqacha*, de las cuales nos interesa la recopilada en la región de Huancayo, Junín, y en la que este ser tiene el nombre de “Karkar”. La característica interesante del relato es que este “karkar” toma las rutas que el incestuoso debe caminar al día siguiente. De igual modo, el “Karkar” de San Jerónimo de Tunán (Huancayo, Junín) posee la peculiaridad de dar cara a este ser:

Si se encuentra con personas vivientes les provoca desvanecimiento, pero si el hombre es fuerte i se sobrepone al terror, puede pintar la cara del “Karkar” i reconocerlo al día siguiente, porque, después de las andanzas de la noche, al amanecer readquiere la forma normal i nada denota sus aventuras de bestia. (Morote, 1953, p. 5.)

Nuestra información sobre cómo se transmitió la tradición oral del relato es muy limitada y los estudiosos que intentan reconstruirla tienden a confiar en gran medida en la oralidad. Sobre lo que seguramente, debe haber sucedido a cada persona, lo que, francamente, la mayoría de las veces se parece más a su imaginación sobre lo que ellos mismos habrían hecho si estuvieran en la posición de los primeros relatos. Esta variabilidad es crucial para la supervivencia de la historia, ya que permite que cada generación la adapte a sus propios contextos sociales y culturales.

Por lo tanto, resulta instructivo ver cómo estos relatos se interconectan en una diferencia específica, pero que permanecen en el sentido de identidad de los pueblos sobre sus creencias, valores de la comunidad y tradición oral (Moreno-López *et al.*, 2020). Así, el relato de Rayda nos pone en la piel de su padre, un adulto de la comuna de Pucará que vivió de primera mano la experiencia de ser acechado por un *qarqacha*; además, gracias a la memoria colectiva, supo de este ser y de qué manera lidiar con él. En otras palabras, a raíz del conocimiento del mito, la persona sospechosa de cometer aquel acto indecoroso y de traer consigo aquel mal fue increpada por el padre de



Rayda, y, con ello, se supo el motivo de la aparición tanto del *qarqacha* como de los males sobre la comuna. Esta, por su parte, había confesado cometer actos indecorosos con su padre: “Dice verdad, mi papá se lo agarro dice pe’ a la señora ... “Disculpame, disculpame”, dice la señora ... “y con quien ‘tas tu comprometida”, dice .. “con mi papá”, le dice” (Laurent Chahua, 2024, s/p).

Finalmente, el relato concluye con esta persona que es juzgada por la comunidad de Pucará y puesta al cuidado de la Iglesia para expiar los pecados (que inicialmente fueron sancionados por dicha institución religiosa). A raíz de este suceso, podemos advertir ciertos elementos que aparecen en este relato, tales como la persona incestuosa, el castigo que trae el cometerlos, la justicia por parte de la comunidad y, sobre todo, la latencia de la tradición oral en el padre de Rayda, pues este supo cómo lidia con estos eventos que van en contra del orden de la comuna.

En última instancia, corresponde al individuo decidir qué enfoque prefiere. Algunas personas quizá encuentran más atractiva la flexibilidad de la tradición oral, mientras que otras optan por la estabilidad de la tradición escrita. En suma, no hay una respuesta correcta o incorrecta, por lo que es importante respetar las diferentes decisiones.

EL PISHTACO: LA FIGURA DEL TRAUMA - OLGA CHÁVEZ PARAGUAY

“El pishtaco es una criatura a la que resulta difícil clasificar de forma incuestionable a cualquiera de las categorías de los seres sobrenaturales. Tampoco existe alguna analogía a los seres de la cultura espiritual de las naciones pertenecientes a otras partes del mundo.” - Jodłowska; Mąka, 2016, p. 240

En distintas regiones andinas y pueblos del Perú, una de las leyendas más relevantes y que más se cuenta es la concerniente a seres que habitan estos lugares, y que cazan a sus pobladores y viajeros: los temidos *pishtacos*. Estos individuos no son descritos por los lugareños como animales o criaturas amorfas; por el contrario, tienen aspecto antropomorfo. Las versiones sobre este van desde un ser que se alimenta del sufrimiento de las personas



hasta un cazador que acecha por la noche a hombres y mujeres que viajan solos o en pequeños grupos.

Por su parte, Mąka y Jodłowska (2019) expone una configuración particular sobre la figura del *pishtaco*. En su artículo “La figura del pishtaco andino como expresión simbólica de trauma social, aculturación y conflicto (ss. XVI-XXI)”, nos habla sobre un temido degollador en el imaginario andino que emerge en un contexto histórico marcado por el terror, la explotación y la aculturación. A pesar de estas adversidades, la noción de continuidad temporal persiste y se manifiesta en la previsión milenarista de una reactivación del idealizado imperio inca. Este mito, que tiene que ver con *Inkarri*, ha perdurado a lo largo de los siglos hasta la actualidad, sobre todo gracias a relatos que refieren a la cabeza oculta de Atahualpa quien, gradualmente, recupera las partes de su cuerpo. Un relato extraído de Arguedas en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1981, p.175-180). Dicha narrativa establece una identificación ontológica entre Atahualpa y el organismo teocrático del Estado, lo que trasciende la mera metáfora y, más bien, sugiere que la reanimación del Inca conlleva a una reconstrucción simultánea del Tawantinsuyu. Así, la combinación entre el renacimiento biológico y la reconfiguración histórica se integran en la unidad homogénea del cosmos andino.

Ahora bien, esta narración de corte milenarista ofrece dos capas interpretativas complementarias respecto del período histórico contemporáneo: por un lado, un apocalipsis (léase *pacha-kuti*) que se distribuye a lo largo del tiempo, y, por otro, un proceso de creación de una nueva era, la cual está oculta bajo una réplica utópica e idealizada del mundo antes de la invasión y la conquista, tal como lo menciona Mirosław (2019).

La expansión de la figura del *pishtaco* adquiere dimensiones metafóricas que reflejan la realidad histórica de la región andina. Según este mito, que es uno de los más significativos en el Perú, los *pishtacos* surgieron en paralelo al periodo de la conquista y solo desaparecerán con su final. El personaje del degollador, a su vez, enmarca históricamente el inicio y el fin del “mundo al revés” predicho; es decir, se trata de una forma de ser nueva que concentra y densifica las características de las relaciones culturales significativas que corresponden a la traumática realidad de una brutal invasión; por ello, es su imagen la que aterra a la comunidad.



Para el relato de Olga Chávez Paraguay, tenemos una figura que se asemeja a la de un cazador y que no se limita a atormentar al esposo de Olga, sino al caballo que iba acompañándolo. El relato del *pishtaco*, contado por la pobladora de Pucará, es un *willakuy* cargado de miedo y preocupación, junto con el alivio y el susto que experimentó su esposo. La narración se configura en la voz de Olga, quien, al contar la historia, se vio envuelta en un susto y en un trauma que se advierten en la performance, esto es, durante la narración. La historia es la de Miguel, esposo de Olga, quien baja del monte con su caballo, y este se ve impedido de pasar por una especie de soga o “alambre” que había entre los árboles y del que su caballo está siendo obstruido. Miguel ve esta acción del caballo como una necesidad; sin embargo, entre los intentos por seguir adelante, el equino se dispara contra la soga y Miguel cae al suelo. Tras este acto, dicho sujeto sube la montaña escapando luego de que el caballo hubiera huido de esa manera. Es necesario subrayar que Olga relata la historia con terror y alivio al recordar que Miguel se salvó de aquel *pishtaco* gracias al caballo.

Los pobladores de Pucará poseen la noción y el conocimiento de este imaginario colectivo, y con ello el trauma y la magnitud de tales figuras. Asimismo, el terror profundo que se atrae por ser no una figura de animal, sino una de naturaleza antropomórfica. El *pishtaco*, en efecto, es una creación del imaginario colectivo, el cual es resultado de la interacción de factores históricos y psicosociológicos profundamente moldeados por la tradición autóctona.

En ese orden, el *pishtaco* ha perseguido a los runas andinos durante siglos, situación que lo ha convertido en una pesadilla recurrente. Su figura infunde un temor profundo que, en numerosas ocasiones, genera una psicosis colectiva en comunidades enteras. Sobre ello, leamos lo que menciona Rafael Meléndez Herrera (2009) sobre este personaje:

La presencia de la figura del Pishtaco aparece frecuentemente en las narrativas de los campesinos frente a la guerra. Cuando los campesinos describen la blancura, la elevada estatura y los ojos verdes de los terroristas o militares emplean la matriz simbólica que proviene de la narrativa del Pishtaco y convierten sus temores en una fuerza somática. (p. 5)

Entonces, el *pishtaco* no es simplemente un asesino en la medida de que su significado y su forma exceden las circunstancias variables y la intensi-



dad de un homicida ordinario. De ahí que represente a un asesino de hombres andinos, en un sentido simbólico y cultural, y que es capaz de sintetizar la brutalidad de la conquista en una categoría del lenguaje simbólico que ha perdurado a través de generaciones. Por tanto, Rafael Meléndez (2009) refuerza su idea:

Así, a través del mito logramos una comprensión de la realidad humana en su totalidad, mediante su reminiscencia y una expectación. En este sentido el mito otorga entendimiento y a la vez sirve como mecanismo colectivo de catarsis frente a lo incomprendido, frente al miedo. (p. 6)

Es innegable que todas las sociedades poseen tradiciones orales. No obstante, debemos tener en cuenta que las narrativas orales varían, por lo que cualquier información que no es como se narra, no la cancela en absoluto; de ahí que algunas culturas sean más conservadoras que otras en lo que respecta a su transmisión de narrativas. La justificación de que estas cambien tiene puede ejemplificarse en los cuentos populares (o leyendas) como el del *pishtaco*; por ende, dicha variación es evidencia clave de la historia y del carácter diferenciado de las historias.

CONCLUSIONES

1. El relato del *willakuy* nos presenta una historia de amor que transgrede las normas sociales y que desafía la concepción del amor en el mundo andino y en el occidental. La pareja, a pesar de las dificultades y la muerte, lucha por estar junta, y luego es guiada por un deseo profundo que finalmente conduce a ambos sujetos a la trascendencia. El relato nos invita a la reflexión sobre las ideas del amor y cómo predomina sobre la otra: occidental / andina. Asimismo, es conveniente señalar la importancia del relato bajo las categorías de *ayllu*, *yanantin* y *ally* o *suma qawsay*. El hecho de que los matrimonios se realicen bajo lo que signifique o no el amor en el mundo andino, permite que estas categorías no se olviden en la práctica. Esta es una cuestión relevante, ya que solo mediante estas prácticas se asegura un mundo andino fortalecido y en armonía que camina firme ante la modernidad invasiva de Occidente.
2. Por otro lado, la importancia del relato de Rayda Laurente sobre el *qarqacha* ilustra la riqueza y la complejidad de la tradición oral andina,



así como subraya su importancia en la transmisión de conocimientos culturales y sociales. Esta historia demostró cómo la oralidad no sólo preserva la historia, sino también los valores y las normas comunitarias, lo que refleja una interacción dinámica entre memoria colectiva e identidad cultural. Además, la figura del *qarqacha*, asociada con castigos por actos incestuosos, ejemplifica de qué modo estos mitos sirven para reforzar la moralidad y la cohesión social en las comunidades andinas.

3. De igual modo, el relato de Olga Chávez Paraguay sobre el *pishtaco* muestra la persistencia y el impacto de este mito en las comunidades andinas al reflejar la profunda conexión entre la vida cotidiana y los miedos ancestrales. La experiencia de su esposo Miguel, quien se salvó de un encuentro con el *pishtaco* gracias a su caballo, enfatiza en el terror que produce esta figura y en su capacidad de generar psicosis colectiva. Así, este mito actúa como un símbolo del trauma cultural y de la resistencia frente a la explotación histórica, dado que sintetiza las relaciones culturales y las complejas realidades de la región andina.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, J. M. (1981). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo Veintiuno Editores <https://revistadesvioblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/03/argues-josc3a9-maria.-formaci-c3b3n-de-una-cultura-nacional-indoamericana.pdf>
- Cedeño, J. B. C., Meza, S. M. C., Montesnegro, Y. J. C., & Bermeo, I. M. I. (2023). La tradición oral para el desarrollo de la conciencia lingüística. *Polo del Conocimiento*, 8(3), 673-683. <https://doi.org/10.23857/pc.v8i3.5329>
- Cocimano, G. (2006). La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente. *Araucaria*, 8(16), 23-36. <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1125>
- Cubillo-Guevara, A. P., & Hidalgo-Capitán, A. L. (2015). *El sumak kawsay genuino como fenómeno social amazónico*. *OBETS*, 10(2), 301-333. <https://doi.org/10.14198/OBETS2015.10.2.02>
- Escobar, J. (2018). "Leyendo a Arguedas con Antonio Cornejo Polar: El willakuy andino en Todas las sangres". En *Actas del I Congreso Internacional Teoría, Crítica e Historias literarias latinoamericanas*. *Celebrando*



- la contribución de Antonio Cornejo Polar* (pp. 265-273). Latinoamericana Editores/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Góngora, M. (2015). Llankay, yachay, sonqoy valores históricos del pueblo en el Tawantinsuyo. *Alma máter Segunda época*, 2(2), 171-190. <https://revista-sinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/alma/article/view/11895>
- Mąka†, M & Jodłowska, E. (2019). *La figura del pishtaco andino como expresión simbólica de trauma social, aculturación y conflicto (ss. XVI-XXI)*. *Estudios Latinoamericanos*, 39, 131-141. <https://doi.org/10.36447/studios2019.v39.art8>
- Jodłowska, E. (2016). *PISHTACO. El fenómeno de la simbolización del trauma cultural en las comunidades Andinas*. Kraków, Zakład Wydawniczy „Nomos”, pp. 243, ryc. 22. https://www.academia.edu/36755920/PISHTACO_El_fen%C3%B3meno_de_la_simbolizaci%C3%B3n_del_trauma_cultural_en_las_comunidades_Andinas
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Akal.
- Lienhard, M. (1994). Oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 371-374. <https://doi.org/10.2307/4530780>
- Mamani, M. (2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8 (16), 191-203. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3392>
- Meléndez Herrera, R. (2009). *El Pishtaco y la Qarqacha: hegemonía y subalteridad en el cine*. <https://www.scribd.com/doc/135219917/Ensayo-El-Pishtaco-y-El-Qarqacha>
- Moreno-López, N. M., Sánchez-Torres, A. I., Pérez-Raigoso, A. D. P., & Alfonso-Solano, J. N. (2020). *Tradición oral y transmisión de saberes ancestrales desde las infancias*. *Panorama*, 14(26), 184-194.
- Morote Best, E. (1953). *QARQACHA*. Comissao Catarinense de Folclore - Boletim Trimestral, 15/16, 200-209. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/qarqacha.pdf>
- Ortiz, A. M. (2017). La Tierra cuenta. Oralidad, lectura y escritura en territorio comunitario. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40(1), 95-103. <https://doi.org/10.17533/UDEA.RIB.V40N1A09>
- Pérez, J. (2009). *La Huida mágica: literatura oral, control social y prácticas matrimoniales en el Valle del Mantaro*. [Tesis de licenciatura, Univer-



- sidad Nacional Mayor de San Marcos]. CYBERTESIS-Repositorio de Tesis Digitales.<https://hdl.handle.net/20.500.12672/603>
- Rosero, M. A., & Builes, J. C. (2024). Revisión sistematizada sobre el Sumak kawsay en la educación. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 11(1). <https://doi.org/10.15648/COLLECTIVUS.VOL11NUM1.2024.3965>
- Salazar, N. (2019). Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. *Boletín De Literatura Oral*, (9), 223-248. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4768>
- Serrano, A. (Ed.). (2001). *El concepto de amor en san Agustín. Hannah Arendt*. Ediciones Encuentro.
- Takahiro, K. (1990). Una metáfora: el Pishtaco. Cuaderno CANELA: *Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana*, 2(2), 54-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8000356>



Entre el castigo divino y la sátira: los relatos de los monjes hacendados

Anais Milagros Llantoy Guzman
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
anais.llantoy@unmsm.edu.pe

Marelin Vanessa Yucra Mamani
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
marelin.yucra@unmsm.edu.pe

En nuestro país, la tradición oral de las múltiples regiones se enriquece no solo a través de la memoria colectiva y la sucesión de relatos que se transmiten dentro de la comunidad, sino también gracias a la práctica del *willakuy*, el viaje de la voz y el saber. Dichas narraciones contienen, en su tejido testimonial, una vasta cantidad de personajes característicos de la cosmovisión andina que han navegado antes y después de la época colonial. En el presente trabajo, se busca enfatizar el estudio de dos relatos seleccionados en el territorio Pucará-Huancayo sobre los monjes que, en este caso particular, hacen las veces de hacendados y/o condenados, y que abarcan temáticas como el castigo divino por la negación de la reciprocidad, la sátira y la práctica de justicia. Para tales fines, se emplean los rasgos distintivos de ciertas figuras (el monje, el condenado y el alcalde) como base para el posterior análisis discursivo con elementos hermenéuticos.



1. LA SABIDURÍA EN LA ORALIDAD: EL TESTIMONIO DE JUAN ROJAS MEDRANO

Por medio de una coordinación previa, en la mañana del día domingo 5 de mayo de 2024, se realizó una entrevista al señor Juan Rojas Medrano, un poblador del distrito de Pucará. Con el sonido de fondo, producido por la banda de la festividad de Cruz de Mayo, el testimoniante relató pasajes breves de su vida, así como también el origen de la celebración mencionada y algunos relatos orales pucarinos heredados de su línea familiar —especialmente, de su abuela materna— a lo largo de varias generaciones que se remontan a las culturas prehispánicas.

El informante se dedica al cultivo de hortalizas junto a su familia con una técnica practicada por sus abuelos, los cuales, a su vez, aprendieron de los italianos (ver figura 25, pag. #). Antiguamente, en Pucará, el cultivo era solo para la supervivencia y se desarrolló entre los años 1900 y 1945, época en la que el horticultor trabajaba con tierras de riego continuo. Los procedimientos de los agricultores se reforzaron a raíz de la emigración de algunos jóvenes que salieron de su pueblo natal hacia zonas urbanas por un mejor futuro laboral. En esta búsqueda, llegaron a las huertas de ciudadanos japoneses y chinos, y se convirtieron en lugares estratégicos de conocimiento sobre los secretos del cultivo. De hecho, Rojas Medrano (2024), en la entrevista, confirma esta información:

Ya, pues en el 1800, después de la independencia, posiblemente los italianos habían llegado al Perú, con ellos nuestros abuelos trabajaron hasta el 1910. De ahí, ya han trabajado también con los chinos en Lima. Entonces, acá en el valle se hacía cultivo solamente para supervivencia, claro había papa, maíz, algunas cosas. (s/p)

En el Perú, la ola migratoria consistió en un intento de conseguir mano de obra para las actividades económicas que permitieran el flujo comercial tras el proceso de independencia y las medidas de abolición esclavista del entonces presidente Ramón Castilla. Estas ocupaciones se componían del trabajo minero, agropecuario y agrícola. Sobre ello, el estudio de Chiaramonte (1983) destaca la perspectiva laboral de los migrantes italianos, cuya concentración poblacional radicó principalmente en la zona de la costa



(léase espacio urbano); allí, realizaban labores comerciales en los puertos pesqueros o las pulperías.

Además, la autora subraya el trabajo agrícola de los migrantes italianos en propiedades como las del conde Ulderico Tenderini en la ciudad de Chorrillos, quien se dedicaba al “cultivo de frutales, viñedos, plantas ornamentales y flores de variadas y raras especies” (p. 23). Este contexto excepcional consistió en la comunicación entre la comunidad migrante andina y la italiana, ya que intercambiaron saberes sobre el sector agrícola y, en especial, acerca del cultivo en huertos de frutales como naranjas y uvas que, por ser escasos, contaban con una gran demanda en la época inicial republicana (Chiaramonte, 1983). Incorporada en tal medio, la familia migrante del señor Rojas Medrano recibió influencias de variada nacionalidad —italiana, china, japonesa, entre otras— sobre el labrado de la tierra que, hasta la actualidad, se transmite de generación a generación.

En los extractos de la grabación, Rojas Medrano (2024) destaca el trabajo comunitario en la construcción de una represa eléctrica y en la preservación de áreas de pastoreo para el ganado, lo cual benefició a los pobladores. A su vez, acerca de la celebración de la Santísima Cruz de Mayo de San Cristóbal, enfatiza en las antiguas costumbres de la fiesta de caña y quinto, pues originalmente los pucareños tocaban la corneta de cacho como instrumento.

Acercándose a la tradición oral, el señor Medrano relata sobre los siete manantiales característicos alrededor de Pucará. Esto es importante, puesto que la comunidad afirma que ella misma se mantuvo saludable debido a la bendición de los manantiales, mientras que en otros pueblos existían el bocio, la pérdida del movimiento muscular o cuerpos extremadamente delgados. Asimismo, apela al relato de “Llamamachay”, al cual denomina como inédito y que son formaciones rocosas con figuras de llamas que se encuentran encima de cuevas como si estuvieran pastando en el cerro. En la parte final de la conversación, Rojas Medrano (2024) deleita a los presentes tocando la guitarra y cantando hermosas canciones de su pueblo: “A mí no me gusta, muchacha bonita. / A mí no me gusta, muchacha hermosa. / Eres subida como la escalera / y como la copa de vaso besao”; estos fragmentos muestran la picardía del hombre andino (ver figura 26, pag. #).

El vasto corpus testimonial expuesto ratifica la riqueza del libro viviente encarnado por el señor Rojas Medrano, quien con su sabiduría y juicio



crítico, ofrece un universo de costumbres, relatos y musicalidad. Al interior de esta miscelánea, rescatamos para el estudio las historias sobre los monjes y su círculo social que, en ellos, supone un sentido de autoridad y de religiosidad que continúa influyendo en el imaginario colectivo de la comunidad huancaína para representar el castigo divino y la excelencia (ver figura 27, pag. #).

2. ESPACIOS DE VIOLENCIA: LAS HACIENDAS

Durante los siglos XVII y XIX, las haciendas funcionaron como un sistema de dominación, dado que la cabeza (el hacendado) ejercía un puesto de poder que le permitía la explotación indígena y la ejecución de torturas. Por ejemplo, hubo mecanismos de subyugación como el robo de los ganados o los productos cosechados por los campesinos, así como también el endeudamiento o el trabajo gratuito que obligaba al indígena a situarse en una relación vertical, es decir, sin la práctica del equilibrio que implica la reciprocidad.

Al respecto de las haciendas a cargo del clero, Luna (2023), en su ensayo “Haciendas en el mundo andino, siglos XVI-XIX”, señala que aquellas fueron espacios predilectos por la institución católica para la recepción de donaciones, tierras y herencias. Además, resalta el despojo de tierras por parte de los religiosos y la acumulación de riquezas mediante tratos desequilibrados y corruptos en coalición con otras instituciones en perjuicio de los pobladores andinos. Luna (2023) condensa su hipótesis de esta forma: “Las órdenes religiosas y los curas doctrineros, actuando muchas veces de concierto con hacendados y encomenderos, aprovecharon durante mucho tiempo y por múltiples canales la fuerza de trabajo cautiva, gratuita o semi-gratuita, de los repartimientos indígenas andinos” (p. 143).

3. LAS FIGURAS DEL MONJE Y EL ALCALDE

En el contexto histórico de la invasión española y sus consecuencias genocidas, la imagen y el influjo religiosos fueron herramientas de subyugación contra la población indígena que se aferraba a sus prácticas y deidades ancestrales. De tal forma, los sacerdotes, los curas y los monjes se convirtieron en figuras que impartían la religión católica mediante la evangeli-



zación u otras prácticas (pedagógicas o violentas). Inevitablemente, con repercusión en el presente, el poder de estas eminencias ha evolucionado junto a la historia peruana que atravesó procesos como la época gamonal, de los hacendados y la revolucionaria. En específico, en los relatos seleccionados, cabe destacar la presencia de un escenario de tierras en el que los hacendados erigían la dominación e injusticia hacia la comunidad andina.

No obstante, la posición de poder no era exclusiva de las figuras religiosas. En el virreinato, el sistema de curacas y caciques fue un instrumento que sirvió para ejercer control económico, militar, político y social sobre los indígenas. En este punto, se citan los postulados del artículo “Alcaldes y mayordomos: liderazgo indígena en el contexto andino y colonial (Doctrina de Belén, 1782-1813)”, que relievaa la participación de los líderes étnicos en las transformaciones de la estructura colonial, lo cual produjo un entretejido complejo de “mitos, continuidades, rupturas, adaptaciones e invenciones” (Inostroza & Hidalgo, 2016, p. 3). La influencia de estos líderes no cesó, ya que se reconfiguraron en personajes más contemporáneos: los curas y los alcaldes.

Como resultado del entrecruce hegemónico de las autoridades, se produjeron relaciones heterogéneas y de alianza entre figuras religiosas, políticas y sociales. Es decir, si en alguna situación extraordinaria los proyectos y las aspiraciones personales coincidían entre prefecto y monje, ello permitía la construcción de una asociación de apoyo para los intereses de los involucrados. Sin embargo, el procedimiento era de carácter dicotómico, dado que, en circunstancias antagónicas, hubo entornos como el siguiente: “los alcaldes debían contar con la aprobación de curas, subdelegados e intendentes, pues de lo contrario ellos anulaban su elección” (Inostroza & Hidalgo, 2016, p. 5). Así, el vínculo monje–alcalde conlleva al análisis desde dos opuestos posibles que revelan la multiplicidad de resultados y las consecuencias presentes en la tradición oral.

En un acercamiento más completo a la autoridad del alcalde, se le caracteriza comúnmente con las virtudes de “ejemplaridad, templanza y moderación” (Salazar, 2018, p. 227). Asimismo, para la comunidad, este sujeto era el representante de la opinión colectiva, de ahí que poseer el temple e inspirar a sus semejantes sean requisitos para convertirse en una figura de respeto; inclusive su discurso debía defender la serenidad y lo que se considera razonable. El incumplimiento de estos requerimientos signi-



ficaba la presencia de un dirigente incompetente, el cual era víctima de frases satíricas o de denuncias directas.

En la literatura, el discurso de denuncia se formula desde divergentes aristas mediante manifiestos, la creación de un universo mítico o por medio de la sátira y la burla. Para Chen Sham (2016), por ejemplo, “la actitud satírica-reformadora siempre ha apuntado contra el poder y las instituciones que lo detentan” (p. 65). Desde la etapa medieval, las autoridades religiosas fueron el blanco para la poesía satírica que se burlaba y denunciaba los excesos cometidos por estos. Como parte significativa de la herencia colonial, los relatos orales contienen la acusación solemne y el componente crítico contra la autoridad en tanto formas de resistencia.

4. LA FIGURA DEL CONDENADO

En la cosmovisión andina, el condenado es un ente sobrenatural que deambula por el mundo terrenal y cuyo castigo se basa en ideas mágico-religiosas, sobre todo cuando el hombre andino rompe con la reciprocidad del espacio en que vive. Por tanto, dicha entidad representa el mal que se relaciona con la imagen de terror. En conjunto, siguiendo los lineamientos presentados, se precisa que: “el mito del *condenado* sirve para satisfacer profundas necesidades religiosas y morales de un grupo social, en cuanto funge de regulador de comportamiento de sus integrantes” (Cáceres, 2007, p. 16).

En efecto, el hombre andino integra elementos católicos dentro de su imaginario para preservar su religión, por lo que los condenados adquieren un sentido de naturaleza hispano-quechua. De tal manera, el condenado —mezcla de terror y de tristeza— encarna una suerte de metáfora de la situación de explotación que vivía el indio, tal como lo plantea el propio Arguedas:

Quienes cometieron «perversidades» se quedan «penando» en el mundo en calidad de condenados. Vagan aullando, devorando bestias y seres humanos, hasta que alguna intervención casual mágica o, de Dios (el católico), los salva. Para eso tienen que morir otra vez, sufrir la muerte verdadera, su separación de «este mundo» (de la sociedad humana) (citado en Vilca, 2015, p. 20).



Por ello, el individuo que actúa de forma cruel y sigue obteniendo riquezas, no puede morir; así, cuando pasa por la muerte, este recibe como castigo otra vida de sufrimiento y se convierte en una amenaza para otros. Al respecto, Fourtané (2017), en su libro *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*, establece la relación entre las almas en pena y los condenados. Como ejemplo, este personaje puede tomar la apariencia humana para engañar a los pobladores, pero aun así su condición se revela cuando se niega a mostrar su rostro esquelético, porque camina encorvado o lleva un bastón de hueso. Otra característica que lo distingue son los gritos extraños y la capacidad de transformarse en un animal. Asimismo, se señala su condición sincrético-religiosa mediante el miedo, pues los relatos se convierten en una especie de control social para evitar el desorden.

En el mundo occidental, por su parte, se emplea el discurso teológico que atribuye un concepto moral a las almas en pena que regresan al mundo terrenal para reparar sus faltas y, a su vez, aquella narrativa se relaciona con la salvación eterna. En el universo andino, en cambio, el condenado es un alma pecadora que vive en las cordilleras sin obtener la salvación y sale durante las noches para aterrorizar a las personas. En tal sentido, ingresa en una etapa de vagabundeo sin descanso, debido a la gravedad de sus pecados o tras haber pasado por una muerte trágica. En el valle del Mantaro, los narradores muestran los relatos de los condenados como un hecho autobiográfico; mientras que otros informantes señalan la identidad del alma y el lugar donde habita, lo cual contribuye a mostrar autenticidad. Entre los condenados, es más, existe una jerarquía que se basa en la sociedad: “simple ciudadano, alcalde y gobernador. Claro, el último es el más peligroso porque, sin duda, cometió faltas más graves que los demás” (Fourtané, 2017, pp. 97-98).

Ahora bien, en la obra *La ética andinocrisiana de los relatos de condenados*, se muestra el imaginario del hombre andino que concibe al condenado no solo como una figura de mayor complejidad, sino que también permanece de forma parcial en el mundo terrenal. Se basa en la “relación entre lo que se hace y lo que se recibe” (Portocarrero, 2014, p. 65). Además, su sufrimiento es considerado justo, porque cuando este estaba vivo, no hubo un verdadero arrepentimiento ni tampoco una reconciliación con las personas maltratadas; por lo tanto, “los peores condenados, los más terribles y sufrientes, son aquellos que están pagando una vida de abuso y de depredación del pró-



jimo” (Portocarrero, 2014, p. 65). Ante la sociedad andina, se trata de un ser rechazado y cuyas acciones implican tentaciones, dado que la persona se caracteriza por ser ambiciosa y abusar de su poder, vale decir, no controla la voracidad.

5. ANÁLISIS DEL RELATO “EL HIJO CONDENADO DE LOS TOVAR”

El relato oral de Rojas Medrano sobre una de las tantas versiones de condenados muestra la historia de un monje hacendado que recibe el castigo divino a causa de sus malas acciones cometidas a lo largo de su vida (ver figura 28, pag. #). Medrano (2024) relata lo siguiente:

Los poderosos de ese sector eran, pues los monjes: Los Tovar. Pero, manejaban comunidades enteras. Los Tovar tenían haciendas. El hacendado... una de sus haciendas a un hijo, el otro al otro, el otro al otro: repartía sus haciendas. Entonces, cuenta uno de ellos de que, uno de ellos, de los hijos, era muy malo con la gente, muy malo, muy malo. Ellos dicen, pues de que por ser malo, por abusar de la gente, de las mujeres y tratar mal a su gente que trabajaba dentro de hacienda. Dios lo ha *condenao*, osea que él era condenado ya. En sus épocas, cuando ya iba a morir, ya era un condenado en vida. Y, cuando... al finalizar ya cuando estaba por morir, dicen que él jugaba con lo que había *defecao* inclusive comía lo que ha *defecao*, entonces eso era ya, pues la venganza que Dios le había dado por abusarse de su gente. (s/p)

Cabe precisar que el condenado es un ser que ha infringido las normas sociales, por lo que obtiene el rechazo de la sociedad andina. Desde un inicio, el narrador resalta la figura de los monjes hacendados descritos como personajes de mucho poder adquisitivo y que manejan comunidades enteras. El personaje del hijo hacendado, por su lado, se caracteriza por ser una mala persona que abusa de las mujeres y que trata mal a los trabajadores de su hacienda. El protagonista, entonces, encarna una figura de poder que mantiene tratos desproporcionados hacia la comunidad andina. Teniendo en cuenta ello, recordemos que, en el universo andino, la persona que se dedica a cometer el mal pagará todas sus acciones y no podrá alcanzar la felicidad; por ende, es visible la imagen del hacendado explotador e incapaz de calmar su voracidad. Cada encuentro con el otro —mujeres o trabajadores— supone constantes abusos. En consecuencia, el hacendado, cuyas



acciones se inclinan siempre al mal, se convierte en un personaje malévolo y recibe la sentencia de adoptar la naturaleza de condenado.

El castigo, en los contextos andinos, se origina por cuatro motivos comunes: la condición de muerte, la sexualidad, ciertos aspectos relacionados al espacio familiar y, por último, lo concerniente a lo material. Respecto con esta última cuestión, el condenado, en diversos relatos, está asociado a los objetos metálicos que representan tesoros escondidos, y cuya profanación implica una falta grave contra la Pachamama (la madre tierra) habida cuenta de que los metales le pertenecen y debe existir una relación de reciprocidad con ellos. Además, la acumulación de riquezas excesivas significa la condena después de la muerte. De tal modo, las personas con mayor poder adquisitivo representan la avaricia al no compartir con los otros (las personas pobres), hecho que Vilca (2015) resume así: “el rico es aquel que no se cansa de comer al igual que un condenado” (p. 25). La avaricia del rico se agrava por el acto despiadado, esto es, la explotación del indígena. Leamos al respecto:

... para la mentalidad indígena, el mero hecho de ser rico constituye un pecado irremisible, agravado generalmente por la explotación sin piedad del indio. Los ricos tienen un corazón vil y perverso que los empuja a la envidia, a la codicia y a la avaricia, y los hace sordos a los gritos de los pobres y pequeños (Fourtané, 1997, p.290)

Retornando a nuestro objeto de estudio, el relato se basa en uno de los hijos del hacendado y se refuerza su condición adquisitiva. La codicia personal y el anhelo de enriquecimiento son considerados como “vicios del individualismo (Cornejo, 1997, como se cita en Vilca, 2015, p. 25) y que se encuentran en el personaje referido, quien emplea su poder para maltratar a los demás. Lo dicho se distancia de la fraternidad característica del pueblo andino en el que pervive el principio de reciprocidad. De acuerdo al relato, el pecado se origina con las terribles acciones del actante, pues, en varias ocasiones, se recalca que es una mala persona: “cuenta uno de ellos de que, uno de ellos, de los hijos, era muy malo con la gente, muy malo, muy malo” (Rojas Medrano, 2024, s/p). En tal sentido, los abusos también forman parte de la explotación del otro, que es representado por el colectivo femenino y los trabajadores.



Para Fourtané (2017), este es un muerto reciente que no ha sido echado del mundo terrenal y, por ello, se encuentra vagando entre dos mundos. En el pensamiento andino, la persona reconoce el estado de condenado a raíz de la gravedad de sus pecados o tras haber sufrido una muerte adversa, situaciones que lo imposibilitan de obtener la salvación. Adicionalmente, se resalta su presencia como el causante de un mayor grado de mortalidad.

Según Portocarrero (2014), el mal que realiza el condenado se basa en lo ético y lo ontológico. En ese orden, los actos malévolos son producto de la libre elección al estar sujeto a una vida envuelta en la voracidad, y en razón de esto las actitudes reprochables atraen el mal. Por otro lado, para el hombre que convive con el condenado, la mala muerte de cualquier habitante se convierte en una amenaza que pone en peligro la vida de los demás; por ello, se establece la responsabilidad colectiva a fin de que los integrantes del pueblo practiquen la justicia y rechacen las prácticas abusivas.

Como ejemplo, en el relato que comentamos, el hijo muestra comportamientos cuestionables y faltas graves que son el retroceso en cuanto a los valores que rigen la sociedad andina, lo cual repercute de forma negativa en el desequilibrio de la comunidad. Ante esta situación, el personaje atrae el mal al lugar donde habita —se convierte en condenado— y da pie a una serie de posibilidades cargadas de amenaza.

Respecto a las necesidades vitales, Fourtané (2017) señala que el condenado revela ciertos elementos que indican su no pertenencia al mundo terrenal, pero, al mismo tiempo, presenta necesidades similares a las del ser humano. El hábitat de esta entidad se encuentra en los nevados donde padece por el frío; y también el sufrimiento a causa del hambre, puesto que, en la tradición oral, se advierte que los condenados no suelen comer los alimentos.

Es necesario precisar que lo expuesto no acontece en el relato analizado; el propio informante menciona que: “En sus épocas, cuando ya iba a morir, ya era un condenado en vida” (Rojas, 2024, s/p). Aunque el hijo del hacendado aún no había fallecido, era considerado un condenado en vida, lo que indica que cometió faltas muy graves y reprochables en perjuicio de la sociedad. Así, el atropello cometido por el condenado deja sin retribución a otros personajes víctimas (mujeres y trabajadores de la hacienda); esto, desde luego, es una negación de la reciprocidad y del sentido de justicia. En



el caso de los subordinados que prestan sus servicios al hacendado, no son retribuidos y, además, se exponen a un trato desmedido.

Las necesidades del hacendado condenado similares al ser humano aluden a la alimentación y al juego; vale resaltar que este ser muestra su identidad mediante la alimentación repugnante, lo que revela que su naturaleza no es la del mundo terrenal. Por su parte, Krögel (2010) indica que, para el narrador andino, el condenado es un personaje que ingiere alimentos desagradables o extraños, y suele rechazar todo tipo de comidas sin que el otro se entere. En la narración que nos compete, el hacendado ingiere sus propias heces y se divierte con ellas, situación que retrata una imagen visual repugnante: “Dicen que él jugaba con lo que había defecado inclusive comía lo que ha defecado” (Rojas, 2024, s/p).

El componente religioso también se inscribe dentro de estos relatos orales, debido a las ideas de condenación y de salvación de la religión católica presente en el imaginario del mundo andino. Por tal motivo, el sincretismo está latente, pues, en palabras de Arguedas: “Podemos encontrar en los cuentos de «Condenados» elementos funcionales de ambas religiones, de la local indígena y de la católica y no únicamente formas estereotipadas como en la mayoría del aparato externo católico que encubre los ritos indígenas religiosos” (citado en Vilca, 2015, p. 68).

Adicionalmente, el discurso religioso en el tiempo de las haciendas se articulaba por la noción del pecado, el cual estaba relacionado con la acumulación de riquezas y con la explotación del trabajo indígena. En el caso de “El hijo condenado de los Tovar”, es el hijo el que paga el mal que se ha cometido mientras sigue con vida: atraviesa por el sufrimiento de comer heces y otras peripecias. Mediante la sentencia, el personaje dominante se convierte en un individuo relegado a una miseria que le da un aspecto repulsivo. En consecuencia, el castigo divino se vincula con la justicia del hombre andino, dado que el ser perverso recibe la sanción que le corresponde en vida. De tal manera, el cuento de Juan Rojas Medrano (2024) realiza una denuncia directa e intencionada contra los abusos cometidos por los hacendados a causa del irrespeto hacia las normas que rigen la sociedad.

6. ANÁLISIS DEL RELATO “EL SUBPREFECTO Y EL MONJE”



A diferencia de “El hijo condenado de los Tovar”, que elabora un discurso de denuncia explícita, la transcripción que ahora nos compete no retrata un castigo divino que sea respuesta a la injusticia o la falta de reciprocidad. Así, el narrador denomina su propio relato como un “chiste”: “Ahí está otro tipo de chistes [risas]. Así hay, ¿cuántos no habrá?, pe’. Los pueblitos ¿sí o no? Un pueblito chiquito sabe historias miles y miles...” (Rojas, 2024, s/p). Por lo tanto, se plantea que la narración está elaborada con la sutileza y el tono ameno del humor andino.

Ahora bien, para los fines de la investigación, proponemos la siguiente segmentación narrativa a partir de la hermenéutica literaria: primera sección, la burla por las papas verdes; segunda, el chiste del camino de Pampas. Esto se realizará para el respectivo análisis de cada parte, puesto que las acciones del monje varían respecto de la actitud del alcalde, lo cual establece una relación de consecuencia que es imperativa en el relato.

A modo de introducción, el narrador establece, desde un principio, el vínculo amical del monje con el alcalde mediante un carácter humorístico: “era amigo del subprefecto de Pampas, del alcalde de Pampas. Bueno, sus patas, sus amigos, pero se hacían sus jergas, sus bromas entre ellos” (Rojas, 2024, s/p). Aparentemente, la amistad entre ambos significaba el encubrimiento de las acciones erróneas del otro, tal como sucede en la obra *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Es decir, se pasan por alto los actos corruptos e injustos cometidos contra la comunidad andina, situación que supone una práctica sencilla si se tiene en cuenta que dichos personajes representan el poder religioso y político en el escenario de la historia. No obstante, y al contrario de la disposición ordinaria, el monje enfrenta el pedido del alcalde (el prefecto del pueblo de Pampas) con una con una dinámica divergente.

Retornando al relato, la situación conflictiva se origina con el pedido agrícola de la autoridad conocida como el alcalde: “Dice Don Alberto Monje, que era su amigo, le dice: –Sírname, enviar dos sacos de papas verdes” (Rojas, 2024, s/p). Con un mandato como el citado, presumible advertir lo que encarna tal figura política en esta historia.

A partir de postulados anteriores, el alcalde no solo ejerce políticamente, sino que también influye en la sociedad y en la medida de justicia (Inostroza & Hidalgo, 2016). Por ejemplo, tal es el caso de Rosendo Maqui, quien desempeña el mismo cargo en la novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro



Alegría; pero su labor es percibida como admirable y ejemplar. Sobre ello, se identifican las características de “ejemplaridad, templanza y moderación” (Salazar, 2018, p. 227) que debería poseer un alcalde o un líder andino. Sin embargo, la figura de autoridad política, en la narración “El subprefecto y el monje”, de Rojas Medrano, demuestra el sentido de exceso e irracionalidad tras una solicitud imposible —cultivar y traer papas verdes— que se le extiende al monje Don Alberto.

Frente a esta demanda, el monje decide obedecer el mandato del prefecto, pero no de forma convencional: “Ya. Entonces, él otro dice: –Ah, ¡caray!, mi amigo ese, papa verde no tengo, tendré que hacer verdear en el sol” (Rojas, 2024, s/p). Un aspecto significativo en las acciones del religiosos está en la respuesta a las solicitudes del alcalde: no lo desautoriza ni tampoco se rehúsa a realizar la tarea, sino que cumple el encargo a su propia manera.

Empero, ello no encarna el no reconocimiento de la irracionalidad detrás de la petición del alcalde. De hecho, el juicio crítico de Rojas Medrano (2024) se patenta en la narración: “Lo cosecha y lo hace verdear, pues ¿no? Entonces, pero él ya sabía que es lo quería. El error era del subprefecto” (s/p). De tal modo, se confirma que Don Alberto, en tanto dirigente y poblador, posee conciencia y distinción entre los valores positivos y negativos. Por ello, no se engeuece ante las maniobras del gobernante y, más bien, las reconoce y proclama de modo explícito y en forma oral.

Al momento del cumplimiento del mandato, el monje ordena a sus trabajadores lo siguiente: “Entonces, hace llegar, dice: ¡caray! Entonces, con su gente pes, sus muleros llega, con cuatro mulas. Ya” (Rojas, 2024, s/p). Una acotación adicional a la jerarquía de poder expuesta en el relato oral es la presencia de los muleros. Si bien la mención es secundaria, sobre todo por el enfoque principal hacia las dos autoridades, se deduce que los movimientos de estos repercute en la vida diaria de la población andina que debe acatar las órdenes de un líder irracional. En representación del trabajo de la masa, el monje se dirige al alcalde a fin de proclamar el término de la tarea impuesta: “Aparte le estoy mandado también papa nueva sin verdear, para que coma” (Rojas, 2024, s/p).

Como consecuencia del gesto astuto de Don Alberto, el alcalde reacciona coléricamente: “Entonces, el subprefecto entró en cólera: –¡Caray! ¿cómo se va a burlar de mí? Que esto que otro...” (Rojas Medrano, 2024,



s/p). Con una conducta reiterativa, el líder de la comunidad no manifiesta uno de los valores fundamentales de un alcalde que, según Salazar (2018), es la templanza. En efecto, se establece un vínculo entre la irracionalidad y el exceso que conduce a la carencia de moderación y a la explosión de rabia, las cuales deberían ser cualidades ajenas a un personaje jefe como este. Asimismo, el alejamiento de la razón en favor de las emociones y las reacciones de carácter personal, configura una perspectiva negativa del gobernante.

En ese orden, con la respuesta emocional del prefecto se cierra el primer segmento narrativo cuyo atributo primordial fue la solución sagaz del monje producto del capricho de la autoridad comunal. No obstante, el relato prosigue con una segunda sección que es posible a raíz de la sentencia injusta del alcalde: “Le manda una misiva, ya: –De hoy en adelante, estás prohibido pisar tierras de Pampas. Ya está y punto” (Rojas, 2024, s/p). La sanción atribuida a Don Alberto consiste en el exilio: el peor castigo posible para el hombre andino es alejarlo de su tierra y de su *ayllu*. En esta ocasión, el veredicto de la autoridad carece de sentido y de apoyo colectivo, ya que no se alude a ningún concejo que ejerciera el voto para determinar tal resolución.

Ante esta condición, el monje no adquiere una posición sumisa frente al alcalde; por el contrario, le responde con matices satíricos: “–Alístame treinta mulas. Ya, ustedes los cholos van a ir regando la tierra de mi hacienda hasta la Plaza de Pampas. Van a voltear la cuadra regando ahí y yo voy a entrar a saludar al subprefecto” (Rojas, 2024, s/p). La elección del personaje —de eludir el castigo mediante la astucia— revela la confrontación entre las figuras de autoridad que representan el dominio religioso, político y social. Además, en una etapa temprana, los alcaldes necesitaban el permiso de la jurisdicción religiosa, puesto que “de lo contrario ellos anulaban su elección” (Inostroza & Hidalgo, 2016, p. 5). En “El subprefecto y el monje”, entonces, esta disposición se ve trastocada por los excesos que despliega el alcalde, quien muestra una postura tiránica.

Por último, el monje culmina su participación mediante una frase que encierra una considerable potencia: “–Señor subprefecto, yo no estoy pisando tierras de Pampas” (Rojas, 2024, s/p). Lo anterior, desde luego, puede configurarse como el epítome del enfrentamiento que se destaca por la réplica sutil y no confrontacional de Don Alberto. Teniendo en cuenta el



análisis expuesto, el relato oral cumple con los planteamientos del concepto de sátira, según Chen-Sham (2016), quien denomina a un texto como satírico en la medida de su capacidad para burlarse críticamente de una figura de autoridad, en especial una religiosa. De tal manera, la ironía triunfa con la hegemonía del monje que manifiesta el poder mediante la ambigüedad en ambos segmentos narrativos estudiados.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Dentro del contexto histórico del mundo andino, los hacendados, los monjes y los prefectos fueron sujetos de poder que influyeron, mediante la tradición oral, en el aspecto social, político y económico para la población del distrito Pucará de la región huancaína. Como prueba de ello, los relatos “El hijo condenado de los Tovar” y “El subprefecto y el monje” toman estos personajes con el objetivo de denunciarlos, situación que varía de acuerdo a la intencionalidad del narrador.

En primera instancia, “El hijo condenado de los Tovar” retrata el castigo divino a causa de la ausencia de reciprocidad y del comportamiento opresivo del descendiente hacendado, cuya sanción pesa en el actor convirtiéndolo en un condenado que vive de manera indigna. En contraste, “El subprefecto y el monje” ejerce la denuncia hacia la falta de valores ejemplares del líder andino (el alcalde) por medio de la sátira a cargo de la figura religiosa: el monje. Ambos relatos cumplen la función de acusar el desproporcionado abuso de poder; aunque se narran con matices y tonos distintos, e incluso opuestos.

Por último, el testimoniante Juan Rojas Medrano brinda narraciones de diversa índole extraídos de la matriz de la tradición oral que revelan la idiosincrasia y la cosmovisión andina sobrevivientes, a pesar del dominio de los hacendados y de otras crisis humanitarias. Por consiguiente, resulta imperativo no solo incentivar la recolección de testimonios orales, sino también el futuro estudio de estos desde una perspectiva horizontal que ubique al relato como centro valioso de atención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- Arguedas, J. M. (2012b [1953]). Folklore del Valle del Mantaro. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. En *José María Arguedas. Obra antropológica* (pp. 15-239). Tomo III. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012c [1960-61]). Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca. En *José María Arguedas. Obra antropológica* (pp. 211-289). Tomo V. Editorial Horizonte.
- Cáceres, C. (2007). *El proceso comunicativo en los relatos sobre condenados de la tradición oral andina*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/18716/C%0c3%0a1ceres_rc.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Chen-Sham, J. (2016). Esos «monstruos de codicia y aun de lujuria»: El cura y el alcalde, seguimiento a una crítica del poder en la literatura latinoamericana en *Aves sin nido* y *Huasipungo*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, (42), 63-73. <https://doi.org/10.15517/rfl.v42i0.26465>
- Chiaromonte, G. (1983). La migración italiana en América Latina. El caso peruano. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, (13), 15-36. <https://repositorio.up.edu.pe/handle/11354/842>
- Fourtané, N. (1997). ¿Por qué se “condenan” en los Andes peruanos?: estudio de los motivos que conducen a la “condenación” en su dimensión histórico-social y religiosa. En Henríquez-Osvaldo Urbano (Comp.), *Tradición y modernidad en los Andes* (pp. 273-293). Cusco: CBC.
- Fourtané, N. (2017). *El condenado andino. Estudios de cuentos peruanos*. Instituto Francés de Estudios Andinos/Centro Bartolomé de las Casas.
- Giordano, V. (2005). La Resistencia Simbólica en las Haciendas de la Sierra Sur Peruana. *Estudios Sociales*, 11(1), 161-177. <https://doi.org/10.14409/es.v11i1.2369>
- Inostroza, X. & Hidalgo, J. (2016). Alcaldes y mayordomos: liderazgo indígena en el contexto andino y colonial (Doctrina de Belén, 1782-1813). *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 53(1), 81-101. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005000402>
- Krögel, A. (2010). Poderes de la narrativa oral quechua: Layqas, suq'as y “condenados”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (28), 69-108. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/963>



- Luna, P. F. (2023). Haciendas en el mundo andino, siglos XVI-XIX. Ensayo historiográfico: ¿Al conocer alguna(s), se conocen todas? *Investigaciones Sociales*, 1(48), 127-172. <https://doi.org/10.15381/is.n48.25354>
- Portocarrero, G. (2014). La ética andinocrisiana de los relatos de condenados. *Trama y fondo: revista de cultura*, (37), 61-76. <https://www.tramayfondo.com/revista/libros/172/GonzaloPortocarrero.pdf>.
- Salazar, N. (2018). Rosendo Maqui: Ejemplaridad y universalidad de un personaje de Ciro Alegría. *Cátedra Villarreal*, 6(2), 219-233. <https://revistas.unfv.edu.pe/RCV/article/view/287/1356>
- Vilca, E. (2015). *Alteridad en los relatos sobre condenados publicados por José María Arguedas* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4526/Vilca_me.pdf?sequence=1&isAllowed=y



Conservación del legado histórico en áreas rurales: un estudio sobre Pucará

Maria Alberta Sanchez Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mariaalberta.sanchez@unmsm.edu.pe

Pyero Alonso Santos Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
pyero.santos@unmsm.edu.pe

INTRODUCCIÓN

El *ayllu*, entendido como la entidad que comprende a la comunidad, guarda una herencia oral que es transmitida de generación en generación y que se manifiesta a través de leyendas, cantos, creencias, tradiciones y sucesos acontecidos en la comunidad; en otras palabras, todo aquello forma parte de la identidad colectiva. Así, la tradición oral andina es una innegable fuente de conocimientos, pues contiene información valiosa sobre los diversos grupos sociales.

Con el siguiente estudio, se busca resaltar la importancia, la preservación y la valoración de la memoria histórica al interior de la comunidad,



ya que resultan cruciales para la identidad y el desarrollo humano. Esta memoria, a su vez, permite conocer la historia, entender qué es lo que ha preservado a la comunidad hasta la actualidad y cómo esta puede crecer a partir de ello. La herencia milenaria tanto cultural e histórica del distrito de Pucará representan un ejemplo emblemático del modo en que mantienen vivas sus tradiciones y legados a pesar del avance del tiempo y de los embates de la modernidad. Este proceso engloba la conservación de monumentos y documentos históricos, y la transmisión de conocimientos y de prácticas ancestrales que son parte del tejido social.

Ahora bien, este trabajo recupera la entrevista realizada al señor Roberto Aníbal Limaymanta Yupanqui, poblador de 75 años del distrito de Pucará, quien se tomó el tiempo de detallar los eventos que marcaron a la población y de qué manera se han adaptado a ellos. El planteamiento central es preservar la memoria histórica en Pucará, lo que contribuiría significativamente al fortalecimiento de una identidad colectiva, así como al desarrollo cultural y educativo de la comunidad. A través del estudio de las estrategias de los habitantes de Pucará para preservar su memoria histórica, se pretende demostrar que estas acciones influyen tanto en la promoción de la cohesión social como en el enriquecimiento del acervo cultural de la región.

Por su parte, los objetivos se centran en varios aspectos. En primer lugar, se busca explorar las transformaciones experimentadas por Pucará desde el año 1900, pero subrayando los aspectos sociales, económicos y políticos que han moldeado la colectividad. Además, se analizará el papel de los lugares de memoria histórica, tal como la casa que hizo las veces de cuartel general para don Andrés Avelino Cáceres durante la guerra del Pacífico. Por último, se destaca la preservación de la historia local, así como la importancia de los museos comunitarios en la transmisión de la memoria colectiva y la educación histórica.

En tal sentido, lo que ahora presentamos es relevante para comprender de qué manera las sociedades andinas peruanas mantienen y revitalizan su historia y su cultura, ya sea a través de la memoria colectiva o de las tradiciones vivas. Asimismo, ofrece una perspectiva no convencional sobre cómo los eventos históricos siguen impactando significativamente en la vida contemporánea de un determinado territorio, sobre todo en términos de identidad y cohesión social. En un radio más amplio, también se contribuye al entendimiento de la relación entre historia, memoria y prácticas



culturales en ámbitos rurales, lo que puede tener implicaciones importantes para la preservación del patrimonio y la construcción de identidades heterogéneas en la región.

LA ORGANIZACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA DE PUCARÁ EN EL CONTEXTO ANDINO

El *ayllu* es la unidad básica de organización social en las culturas andinas; es más, se trata de un sistema que excede la simple relación entre personas, pues supone todo tipo de interacción entre los seres y las entidades de la naturaleza que se conciben desde un plano horizontal y con un papel y un valor equitativos en la comunidad. Entonces, no solo los humanos son parte de la comunidad, sino también el mundo natural en su compleja totalidad; tengamos en cuenta que:

El término *ayllu* se usa en algunas oportunidades, pero se aplica más apropiadamente a la comunidad como totalidad, o a cualquiera de los caseríos que la constituyen, y no a los grupos de parentesco que están dispersos en estas localidades. (Webster, 1980, p. 186; énfasis del autor)

En ese sentido, el *ayllu* se entiende como una entidad que comprende a toda la comunidad en lugar de referirse a partes dispersas de esta, razón por la que su esencia radica en su capacidad de representar a un grupo que funcione en conjunto, es decir, tanto social como económicamente. Asimismo, integra a sus miembros a través de la cooperación y la reciprocidad, lo que refleja la organización y cohesión, a la par que destaca la importancia de la unidad colectiva por encima de los lazos dispersos de parentesco.

También existe una interacción entre los miembros del *ayllu* que se basa en el intercambio y en la transmisión de conocimientos y saberes aprendidos al interno de esta red; esto no solo sucede entre personas, sino también con y desde la naturaleza. En efecto, la inclusión de la naturaleza como parte de la comunidad fomenta prácticas sostenibles y una relación respetuosa con el entorno, debido a que ello contribuye a la conservación de los ecosistemas andinos. Así, el *ayllu* se muestra como una estructura social imbricada por la cooperación entre sus miembros y como una entidad que integra de manera armoniosa a la naturaleza. Con este último rasgo, se enfatiza en la importancia de la sostenibilidad y el respeto ambiental en



tanto elementos esenciales para el funcionamiento de la colectividad y del cosmos.

Un ejemplo de esta estructura es Pucará, ubicado a 3362 m.s.n.m. y uno de los 28 distritos que conforman la provincia de Huancayo en el departamento de Junín en el centro de Perú. Es la tierra del huaylas huanca, ciudad natal de la emblemática Flor Pucarina y escenario de batallas importantes durante la guerra del Pacífico lideradas por el coronel Andrés Avelino Cáceres. Su nombre deriva de dos palabras quechuas: "*Puka - ra*", que significa "tierra roja"; a su vez, obtuvo su independencia del distrito de Sapa-llanga en 1900. En sus inicios, fue liderada por pobladores que, con buena fe, ocuparon el cargo de alcalde *ad honorem* para traer progreso a la comunidad. Así, Pucará ha contado con distintos proyectos que han beneficiado a su población, y algunos de los cuales aún permanecen y han mejorado con el tiempo y gracias a la tecnología. (Limaymanta, 2024).

El señor Limaymanta comenta que contaron con una empresa de transporte comunal que servía para el traslado de los ciudadanos en el tramo Pucará-Huancayo, y también con una granja comunal de ovinos desde 1945 con la que se dio pie a una serie de proyectos¹ en favor de sus habitantes. Todos estos recibieron el apoyo técnico y crediticio de agencias gubernamentales y de cooperación que operaban en la región. Es más, aunque la empresa comunal de transportes fue creada simultáneamente por los socios de esta cooperativa, con el transcurso de los años quedaría en manos de una familia local (Plasencia Soto, 2007).

Sin embargo, el señor Limaymanta, en la entrevista, afirmó que a causa de la ambición de algunas personas, todo lo que se había conseguido al final terminó en la bancarrota. La pérdida de los proyectos se debió a la atomización de la tierra, al desinterés de los técnicos y, sobre todo, a la desconfianza y a la falta de integridad entre los mismos pobladores (Plasencia Soto, 2007). Por tanto, la combinación de estos factores creó un entorno adverso para el éxito de las propuestas. El propio señor Limaymanta (2024) nos lo cuenta así:

Luego hemos tenido nuestra primera empresa de transportes comunales. Entonces, esta empresa de transportes también era, como digo, comunal.

1 En 1953, se funda la Sociedad Agrícola La Pucarina (SAP). Luego, en 1955, la granja de caprinos; y en paralelo, la comunidad se encargará de inaugurar un reservorio piscícola en la laguna de Yauricocha (Plasencia Soto, 2007).



Y servía para el traslado de los ciudadanos de acá, los compoblanos, hacia Huancayo. [...]. Y así, sencillamente, también tuvimos la primera granja comunal de ovinos, de ovejas. Posteriormente, hubo un lío entre la comunidad. Y se fue, como se dice, a la bancarrota, todo eso. Luego hemos tenido también la granja de caprinos, ¿no? Pura cabra en la parte alta. También igualito, ¿no? La ambición entre unos y otros ambiciosos lo dejaron, lo perdieron todo eso. (s/p)

Por otro lado, como área natural, el distrito de Pucará cuenta con la laguna de Ñahuimpuquio², que provee agua a la población. No obstante, nuestro entrevistado nos comenta que Pucará cuenta con una red de ríos subterráneos que forman los famosos puquiales de Pucará, y que cada barrio cuenta con uno, lo que también les sirve para satisfacer de dicho recurso a la población. De tal modo, este río subterráneo no solo abastece a Pucará, sino que también sigue su recorrido hasta Sapallanga hasta desembocar en el río Mantaro.

Finalmente, en una visita a “La Casa Museo Campaña de la Breña Pucará,” nos informó que Pucará fue escenario de tres batallas importantes durante la guerra del Pacífico: el 5 de febrero de 1882, el 9 de julio de 1882 y el 16 de agosto de 1883; ahora bien, vale señalar que este museo, en aquel tiempo, fue el cuartel general de Andrés Avelino Cáceres. Aparte de ello, el señor Limaymanta, quien fuera presidente de la comunidad y tras haber trabajado durante 15 años en dicho recinto cultural, realizó un recuento de todo lo sucedido durante ese periodo de incertidumbre, y comentó cómo surgió el proyecto de escenificación de la batalla de Marcavalle, que se analizará a continuación.

MUSEO “CASA HISTÓRICA DE LA CAMPAÑA DE LA BREÑA”

Un museo es una institución sin ánimo de lucro que investiga, colecciona, conserva y exhibe el patrimonio cultural tangible e intangible; se trata de espacios abiertos al público a fin de fomentar la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades y de otras instituciones

2 Ñahuimpuquio significa “ojo de agua” y es una laguna que esconde un tesoro de los antiguos jefes de Chupaca, quienes, enterados de la invasión española, decidieron entregar al lago todos sus tesoros, entre ellos una campana de oro y dos de cobre, las que todavía se oyen cuando el agua las golpea (Paz, 2013).



privadas o estatales, estos espacios exponen colecciones variadas y realizan eventos culturales que sirven para la investigación, la educación, la conservación y el intercambio de conocimientos.

Por su parte, el museo “Casa Histórica de la Campaña de la Breña” perteneció a la señora Rosa Vila y, en un principio, fue empleado por el mariscal Andrés Avelino Cáceres y sus tropas como cuartel el 4 de febrero de 1882 durante el conflicto bélico contra Chile (ver figura 29, página #). Este museo conserva y expone diversos objetos usados por Andrés Avelino Cáceres y su ejército a raíz de su estancia en este lugar, y también algunos utensilios recuperados de las batallas suscitadas en Pucará y Marcavalle a propósito de la misma guerra. Además, cuenta con otros objetos de diversas épocas y lugares que también son conservados ahí, ya sea por su importancia cultural e histórica, o como presente de algunos turistas que han visitado el museo a lo largo de los años. Sobre lo expuesto, leamos un pasaje ilustrativo:

Cuenta la tradición oral que Cáceres sufrió un atentado chileno en esta casa. En la actualidad, la casa es administrada por la Comunidad Campesina, la municipalidad y la Legión⁵ Cáceres de Pucará. [...] La casa contará además con varios ambientes donde se dispondrán colecciones permanentes y temporales. Por este motivo, la Dirección Desconcentrada de Cultura de Junín, a través de este museo, busca visibilizar y dar a conocer la valiosa participación y entrega de los hombres que lucharon por nuestra nación hace más de 130 años, en el único bastión de resistencia (el Valle del Mantaro) contra las huestes chilenas en el conflicto del Pacífico. (Ministerio de Cultura, 2013, s/p)

En la primera estancia, se aprecia una reconstrucción de la habitación en la que Andrés Avelino Cáceres residió durante un tiempo; en esta, se encuentra una cama de bronce y hierro con cabecera y pie de doble balaustrada⁴, así como de inferior sencilla y superior con decoraciones lobuladas y circulares. Cerca de ella hay un uniforme y varios baúles que probablemente pertenecieron a Cáceres; además, destaca una mesa torneada de estilo victoriano y hecha con madera de cedro, y unas sillas de madera de bambú,

3 La orden de la Legión Mariscal Cáceres fue creada el 7 de Marzo 1985 por ciudadanos civiles y militares, admiradores de la figura de Andrés Avelino Cáceres Dorregaray y constituida con el propósito permanente de honrar y difundir sus valores.

4 Se trata de cada una de las columnas pequeñas, generalmente con molduras, que con los barandales forman las barandillas.



ovalados y torneadas, modelo thonet, que han sido restauradas en la zona del asiento con mimbre y en las que Cáceres y sus oficiales discutieron sobre estrategias de batalla. Cabe recalcar que, en esta mesa, descansa una pluma de cóndor con la que firmaron y escribieron algunos documentos, y una medalla que posiblemente perteneció a Cáceres. El señor Limaymanta (2024) lo indica del siguiente modo:

Todo esto lo hemos adecuado con el Ministerio de Cultura. Entonces, todo ese trabajito que ustedes ven, esas sillas también lo han restaurado con un señor cusqueño que vino especialmente para poder poner el asiento de las sillas. ¿No? Sobre esto. Esto es de mimbre. [...] Lo hemos tratado de formar lo mejor que se puede hacer. Aquí, pues, en estas sillas se encontraban todos los oficiales. (s/p)

En las siguientes dos habitaciones, aún se conservan para la exposición al público diferentes artefactos y utensilios de guerra rescatados de las batallas tuvieron lugar en Pucará y Marcavalle. También hay unos mapas que muestran cómo se fueron desarrollando estos eventos durante los días que duraron, así como las zonas por las que los ejércitos de ambos bandos se desplazaron.

Entre las armas registradas, encontramos los fusiles de cerrojo, sables de acero, un fusil con su bayoneta, un sable de bayoneta que se podía sujetar al cañón de un fusil, proyectiles de cañón hechos de hierro y varios casquillos de bala de fusil. Una vez más, leamos el testimonio del señor Limaymanta (2024):

Acá tenemos un winchester, entonces cuando ya no había balas, ponían el sable adelante y empezaron a pelear cuerpo a cuerpo ¿no? vean ustedes, y [...] se ponían la punta y empezaban a pelear cuerpo a cuerpo. Aquí tenemos una espada, una espada que hemos rescatado en este armamento hay una cosa muy peculiar todo armamento se agarra ¿cómo se dice? la parte donde se va a disparar, se jala el gatillo para atrás, pero este es al revés este se empuja con el del pulgar hacia adelante. (s/p)

Además, se exhiben otros instrumentos improvisados que fueron empleados por los montoneros⁵ como una especie de lanza y cuya estruc-

5 Los montoneros, como lo ha definido Alberto Flores Galindo, eran fundamentalmente campesinos que actuaban en montoneras o montón, de allí el nombre, y que usaban como armas piedras y herramientas; asimismo, se desplazaban en desorden y tenían motivaciones políticas.



tura es una hoja puntiaguda de metal al interior de una vara larga de madera. También se encuentran herramientas de labranza denominadas “rejón”, usadas como armas, forjadas en metal y con una forma triangular, así como con un cono en la parte posterior para sujetar a una vara de madera. Por último, hay hondas y huaracas con las que se lanzaban piedras o balas de cañón, según su tamaño. En esta sección del museo, hallamos otros objetos, a saber: una paila y una olla grande de bronce y hierro en las que se preparaba la comida para las tropas, y unos maniquíes vestidos con los atuendos que llevaban los montoneros durante estas batallas, entre ellos, el de una rabona⁶ y el de un rejonero⁷ (ver figura 30, página #). El señor Limaymanta (2024) lo refiere:

Esto es un rejón este es un rejón entonces el soldado, el, el, el rejonero agarraba esto y empezaban porque no tenían armamento ¿no? y acá estaba la honda, la honda o huaraca la que ustedes están viendo allá colocada, esto, entonces las mujeres utilizaban la huaraca entonces con eso ponían la piedra en la parte del centro y con eso giraban, ¿no? Y se ponen la piedra y con eso giraban y disparaban y donde le caía, le caían. (s/p)

Entre otros pertrechos de guerra conservados en el museo, es posible reconocer un morral, bolso de lona en el que el soldado portaba sus provisiones o accesorios de indumentaria militar (como unos botones de cobre). También un tambor, instrumento utilizado para acompañar el avance de la tropa en estas batallas, y unas espuelas, accesorios de metal con espiga que termina en rodaja o en estrella con puntas, y que se sujetan al talón del calzado del jinete, con correas, para picar la cabalgadura; y unos estribos, objetos que se ajustan con correas a los laterales de una silla de montar para apoyar los pies. Sin embargo, la pieza más importante de esta sección es una bandera peruana hecha de tela de algodón que, según la tradición popular, fue utilizada por el regimiento de Cáceres en las batallas de Marcavalle y Pucará, así como una imagen que recrea su presencia permanente durante la resistencia de la Breña y una escultura de bronce de Andrés Ave-lino Cáceres donada por la Orden de la Legión Mariscal Cáceres (ver figura 31, página #). Según Manrique:

6 Se les conoce con ese término a las mujeres que solían acompañar a sus maridos a las campañas militares.

7 Aquel que usa el rejón, una barra de hierro cortante que remata en punta. Durante la campaña militar, a falta de armamento, se empleaba usaba este instrumento.



El Brujo de los Andes sumó en la campaña de la Breña dos tipos distintos de soldados: 1) Los campesinos movilizados en las guerrillas o milicias combatieron usando sus propios instrumentos de labranza y combatían en su propio territorio. 2) El ejército regular conformado por combatientes profesionales que podían ser movilizados en cualquier momento. (citado en Vadillo, 2022, s/p)

En la siguiente sección, se encuentran diversos objetos procedentes de otras épocas y lugares del Perú, e igualmente obsequios que los visitantes del museo han dejado, y unos cuantos libros y revistas referentes a la campaña de la Breña y a la Orden de la Legión Mariscal Cáceres. Entre los primeros, hay algunas armaduras, estribos y monturas para los caballos de la época de la guerra con España; también monedas y billetes antiguos procedentes de Chile y Perú, e instrumentos musicales, candelabros que funcionaban con combustible, vainas de espadas y una botella de champán que tiene más de 100 años. En las paredes, por su parte, cuelgan fotos de Cáceres y de cómo se veía el museo antes de su remodelación. Asimismo, se observan diversos utensilios de piedra usados como armas por las tribus preincaicas, huacos de la costa y de la sierra, y un vaso de plata. Para terminar, entre los presentes que ha recibido el museo están los siguientes: las dos réplicas en miniatura de los cañones de dicha época, donadas por la familia Ocampos, perteneciente de la “Legión Cáceres”; un jarrón grande, adornado con dibujos de flores, proveniente de China; un adorno de Ayacucho, una tetera azul y demás piezas de cerámica.

Ahora bien, es importante la memoria de los habitantes de Pucará, en especial la del señor Limaymanta y de otros trabajadores del museo y la “Legión Cáceres”, pues conservan este conocimiento y lo divulgan por medio de las visitas como a través de diversas festividades celebradas durante el año, o también durante la conocida escenificación de estas batallas que ayuda a mantener viva la tradición oral de esta comunidad. Sobre ello, Manrique nos dice que:

Lo que se recrea muestra tanto el cariño a Cáceres como la persistencia del nacionalismo campesino. El campesino tiene una memoria distinta. La nuestra es letrada, se hacen libros, investigaciones; en cambio, la memoria del campesino se recrea en rituales, fiestas, artesanía. Su sobre la guerra hay que buscarla en festividades como Los Avelinos, la Macctada, La tropa de Cáceres, en los mates burilados de Mayocc (Huancavelica) o en las llic-



llas bordadas. La conquista de la conciencia nacional del campesinado no terminó con la guerra. Esa reserva de nacionalismo continúa viva, vigorosa, año tras año. (citado en Vadillo, 2022, s/p)

La participación de los residentes en la conservación y la divulgación de la historia es una muestra de cómo un museo puede convertirse en un espacio dinámico y colaborativo. Esta interacción no solo enriquece la experiencia del visitante, sino que también impulsa a la comunidad a reconocer y valorar su contribución al patrimonio cultural. Además, la continua colaboración con la colectividad local y con otras instituciones culturales y educativas puede fortalecer su impacto y su relevancia a largo plazo (ver figura 32, página #).

ESCENIFICACIÓN DE LAS BATALLAS DE MARCAVALLE Y PUCARÁ

La escenificación⁸ de este enfrentamiento bélico surge a partir de una reunión entre el señor Limaymanta, quien era presidente de la Comunidad Campesina de Pucará en el 2005, y el nuevo general a cargo del cuartel general de Huancayo, Juan Gería Rondón, un ayacuchano que conocía la historia del valle del Mantaro. En tal contexto, este último propuso que se realizara la escenificación de la batalla, de manera similar a la que se lleva a cabo en las Pampas de Ayacucho⁹. Dicho proyecto fue bien recibido por las autoridades y pobladores de la comunidad de Pucará y alrededores, y ese mismo año se produjo tal evento. Leamos:

En el 2005, mi persona fue presidenta de la comunidad campesina de Pucará. Entonces, para ese tiempo, llegó el general Juan Gería Redondo, un ayacuchano, que se hizo cargo del cuartel general de Huancayo, 9 de diciembre. Y, bueno, nació de una reunión dándole la bienvenida a mis hermanos legionarios. Fuimos a entrevistarle, a darle la bienvenida. [...]. Y cuando conversamos con nosotros, pues, nos dio una idea de que podría-

8 El registro de la escenificación de las batallas de Marcavalle y Pucará del año 2023 se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://fb.watch/szb9Bk4vR5/>

9 "La Comisión Multisectorial del Bicentenario de la Batalla de Ayacucho, liderada por el Gobierno Regional de Ayacucho, y el Proyecto Especial Bicentenario del Ministerio de Cultura coordinaron esta enorme y realista recreación histórica [...]. Unos 15 mil espectadores se dieron cita en los alrededores para presenciar esta emotiva representación para la cual se confeccionaron nuevos trajes como preparativo del Bicentenario 2024" (Ministerio de Cultura, 2023, s/p).



mos hacer una escenificación de las batallas de Marcavalle Pucará, [...]. Y nosotros, ni muy ociosos ni perezosos, le aceptamos esa idea y le dijimos que podríamos hacerlo. Y se hizo realidad. Conversamos con el señor alcalde, conversamos con los compoblanos de los anexos y todos estaban con la idea de poder realizar. Y así es que en el 2005 realizamos la escenificación de las batallas de Marta Valle Pucará, que nos salió muy bonito con todas las comunidades. (Limaymanta, 2024, s/p)

Si bien al inicio la participación se limitó a la población y al municipio, luego de la primera escenificación, hacia el año 2006, otras instituciones se unieron al proyecto, a saber: universidades, colegios, la Guardia Civil y el Ministerio de Cultura. Es más, gracias a las gestiones del presidente regional, Manuel Duarte Valverde, se consiguió establecer un presupuesto fijo para asegurar la continuidad del proyecto, lo que marcó un hito importante, ya que la organización y el financiamiento antes dependían exclusivamente de la comunidad y del municipio, tal como se constata en este fragmento:

Y hoy en día, bueno, ya participan las universidades, participan los colegios, participan la Guardia Civil, muchas instituciones particulares participan. [...]. Bueno, se realizó eso en el 2005 y en el 2006 ya se institucionalizó. Con el señor presidente regional, el señor Manuel Duarte Velarde. Ya gracias a él tenemos una partida, un presupuesto para realizar cada año. Entonces desde el 2006 ya se realiza eso. Ya tenemos un presupuesto. Porque anteriormente hemos trabajado solamente en la comunidad y en el municipio (Limaymanta, 2024, s/p)

Por tanto, se hace hincapié en la capacidad de la comunidad para organizar y mantener viva una tradición histórica a través de la cooperación y el apoyo institucional. En la actualidad, son más de 2500 actores quienes participan en esta puesta en escena que se realiza todos los años en el paraje de Chuo Uclo, Pucará. Además, reúne a más de 2000 personas que se ubican alrededor de la pampa para ser testigos de este importante acto cívico, debido a que rinde homenaje a los soldados que participaron en la campaña de la Breña junto al general Andrés Avelino Cáceres.



CONCLUSIONES

La recreación de la habitación de Cáceres, la exposición de armas y utensilios de guerra, así como la variedad de artefactos de distintas épocas en el museo “Casa Histórica de la Campaña de la Breña”, son un gran ejemplo de cómo los museos tienen un papel importante en la conservación y en la difusión del patrimonio cultural. Por su parte, la escenificación de las batallas de Marcavalle y Pucará representa un papel igual de importante.

Por un lado, está el museo que no solo mantiene viva la memoria de la resistencia peruana durante la guerra del Pacífico, sino que también celebra la diversidad cultural y fomenta la sostenibilidad del patrimonio. Así, la puesta en escena implica un rescate histórico de dicho enfrentamiento bélico y lo que este representó para la colectividad. En efecto, tales elementos documentan las tácticas militares de la época y ofrecen una visión de la vida de los guerrilleros y de las estrategias utilizadas durante las batallas de Pucará y Marcavalle.

Ambos casos, a su vez, reflejan la cooperación comunitaria al momento de representar su historia, situación que fortalece la identidad y el sentido de pertenencia entre los habitantes y las instituciones. De ahí, pues, que se resalte la importancia de la memoria colectiva y el esfuerzo comunitario por conservarla y transmitirla a las generaciones futuras para que éstas conozcan su historia y sean parte de ella.

Por último, resulta pertinente subrayar la importancia de la tradición oral y la participación de la comunidad, especialmente de personas como el señor Limaymanta, quien fomenta la sostenibilidad y el respeto por el entorno y la historia de las comunidades, y contribuye así a la permanencia de la memoria histórica andina. La oralidad, en ese orden, es el soporte clave para brindar la información que existe detrás de cada pieza del museo, lo que permite también que los visitantes comprendan la importancia de los eventos históricos y cómo estos influyeron en la colectividad de Pucará. Por lo expuesto, es crucial mantener viva la memoria histórica y cultural de un determinado grupo social.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ministerio de Cultura (2013, 9 de julio). Ministerio de Cultura inaugura el Museo Casa Histórica Campaña de la Breña Pucará. *Plataforma digital única del Estado Peruano*. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/46621-ministerio-de-cultura-inaugura-el-museo-casa-historica-campana-de-la-brena-pucara>
- Ministerio de Cultura (2023, 9 de diciembre). Aniversario 199 de la batalla de Ayacucho: se realizó primera gran escenificación con más de 1000 escolares tras la pandemia. *Bicentenario del Perú*. <https://bicentenario.gob.pe/aniversario-199-batalla-ayacucho/>
- Paz, L. (2013, 14 de junio). Junín: Paca y Ñahuimpuquio, lagunas de leyenda. *RRP Noticias*. <https://rpp.pe/peru/actualidad/junin-paca-y-nahuimpuquio-lagunas-de-leyenda-noticia-604515?ref=rpp>
- Plasencia Soto, R. (2007). La modernización rural en el valle del Mantaro. *Gazeta de Antropología*, (23). <http://dx.doi.org/10.30827/Digibug.7052>
- Vadillo Vila, J. (2022). Cáceres y el nacionalismo indígena en escena [entrevista a Nelson Manrique]. *El Peruano*. <https://www.elperuano.pe/noticia/169609-caceres-y-el-nacionalismo-indigena-en-escena>
- Webster, S. S. (1980). Parentesco y afinidad en una comunidad indígena quechua. En E. Mayer & R. Bolton (Eds.), *Parentesco y matrimonio en los andes* (pp. 183-206). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9788489292451.005>



Parte III

Voz, letras y pintura

Josué Sánchez: el pintor de los Andes, maestro del color y la tradición

Maria Rosa Rupalla Salvador
Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima - Perú
maria.rupalla@unmsm.edu.pe

Nayeli Lesly Huertas Pilco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima - Perú
nayeli.huertas@unmsm.edu.pe

INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo se encuentra en una encrucijada en la que las influencias culturales se entrelazan y, a menudo, se enfrentan. Al interior de un campo dominado por el discurso occidental¹, el “otro” (léase el no-

¹ Edward Said, en su libro *Orientalismo* (2003 [1978]), identifica a esta práctica como la visión que Occidente forma de Oriente, por lo que trae como consecuencia una hegemonía del discurso occidental que supone un papel crucial en la forma en que se percibe y valora el arte de otras culturas, a menudo exotizándolas y reduciéndose a estereotipos. Esta construcción no busca el entendimiento ni el diálogo, sino la dominación. Lo “otro”, entonces, es visto como la antítesis de Occidente, y se presenta como lo salvaje o aquello aferrado a saberes falaces y demonizados.



occidental) desafía y amplía los preceptos hegemónicos con su propia existencia y abarcando aspectos que aquel no puede contemplar.

Los individuos que logran construir la complejidad del “otro” se vislumbran en diferentes culturas; de esta manera, representan y se auto-representan mediante su modo de vivenciar el mundo fuera de la mirada occidental, lo cual es esencial para la resistencia cultural de un país y sus regiones. En este contexto, los hombres dedicados al arte afirman la identidad en sus manifestaciones; así, en una entrevista concedida el 20 de mayo de 2024, el artista plástico Josué Sánchez Cerrón (Huancayo, 1945) expone hitos importantes de su carrera, sus maestros, sus discípulos, sus preocupaciones hacia el futuro, así como también de su técnica y su mirada crítica sobre el arte actual. En particular, este encuentro permitió acercarnos a las reflexiones de un creador representativo, original y único; en efecto, Sánchez es un artista que sigue los pasos de su gran maestro Gonzales Trujillo, más conocido por su seudónimo Apu-Rimak, destacado pintor del siglo XX que se desarrolló dentro de la corriente indigenista, pero desligado del movimiento oficial.

Con el tiempo, la pintura se ha visto afectada por los cambios estructurales: pasó por el proceso de colonización en que el arte se acomoda a los ideales occidentales, mientras que lo indígena, más bien, era relegado a lo salvaje y a lo indigno de estudio y de contemplación. Así, cabría replantearnos la clásica pregunta que Spivak (1985) a propósito de su famoso ensayo “¿Puede el subalterno hablar?”; allí, se interroga si el sujeto que no pertenece al círculo hegemónico puede entablar una conversación genuina sin ser ignorado o, en su defecto, sin ser traducido por otros individuos no subalternos. La respuesta tiene dos orientaciones: unos dirán que es imposible debido a su escaso y limitado saber; otros, en cambio, manifiestan que todo sujeto tiene palabra. En esta línea que valora los saberes alternos, se ubica la obra de Josué Sánchez, cuya labor es capturar y continuar el legado del arte prehispánico heredado de nuestros antepasados, motivo por el que utiliza y perfecciona su técnica para crear un estilo único lleno de color y misticismo en sus obras.

Dentro de esta pluralidad epistémica, consideramos también el empleo de los saberes ontológicos propuestos por Mamani Macedo (2019), pues el crítico sintoniza con la afirmación de que toda cultura tiene su saber; por ello, su propuesta es pertinente para el análisis toda vez que las categorías



andinas pueden dialogar con las pinturas de Huanca. Asimismo, es fundamental conocer el trabajo y el legado que Josué Sánchez en la corriente del arte peruano, a saber: se trata de un artista multifacético que trabaja la escultura, el mural y la pintura.

En este breve balance, presentamos los estudios realizados sobre la producción de Josué Sánchez. A partir de los diversos análisis y artículos, se descubre cómo su obra no solo refleja las costumbres y vivencias del hombre andino, sino que también reinterpreta y enriquece la herencia cultural prehispánica, es decir, su obra articula diversos tiempos.

Iparraguirre (2020), en su artículo “Los de arriba, los de abajo, los de aquí”, aborda la obra artística de Josué Sánchez que se halla en la Casa de la Literatura Peruana. El crítico describe la estructura del mural y analiza los símbolos, los colores y sus medidas; asimismo, explora las figuras míticas representativas en sus pinturas y el arte preincaico impregnado en sus trazos. Este texto, en suma, subraya lo pictórico y demuestra que la esencia de la cultura está marcada en la simbología, la mitología y la técnica. Estos elementos reflejan las costumbres y las vivencias del hombre que vive en el ande, la selva y la costa.

Siguiendo con esta línea, Janet Díaz Manunta (2003) estudia la cosmovisión andina latente en la pintura de Josué Sánchez en su artículo “Pintura y cosmovisión andina: Josué Sánchez”. La autora destaca que la relación entre el creador individual y su contexto cultural es recíproca, y que se retroalimentan mutuamente. Así, Josué Sánchez emplea técnicas propias y apela a la temática andina que resemantizan el indigenismo tradicional. En efecto, su arte se caracteriza por la representación de mitos andinos, la intensidad del color y la narración de historias a través de sus pinturas. A su vez, toma como elemento central a la cultura peruana en su trabajo artístico y relleva la necesidad de hacerla aún más partícipe del concierto mundial. Su obra se enmarca en la concepción tripartita de *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha*, y en cada nivel refleja aspectos de la mitología andina.

En el libro *Tradición y modernidad en la arquitectura del Mantaro*, Burga et al. (1992) presentan un estudio de la arquitectura de las viviendas de dicha región, además de realizar un análisis minucioso del proceso de las construcciones modernas que pretende despotricar contra las antiguas. En el capítulo IV de este texto, se presentan los tipos de techo y vivienda elaborados por Sánchez. Asimismo, desliza la idea de construir una casa museo



en la que se puedan conectar tiempos y memorias. Esta obra, entonces, nos permite conocer la estructura de las viviendas del valle del Mantaro y la propuesta de Josué Sánchez sobre la tipología de las estructuras. Mediante sus propias imágenes, las ideas se tornan tangibles; es más, la portada del libro, creada por él, grafica el tema tratado.

VIDA Y OBRA DEL PINTOR DE LOS ANDES

Josué Sánchez nació en la ciudad de Huancayo el 22 de enero de 1945 en el seno de una familia liderada por su padre, un pastor protestante. A medida que fue creciendo, se trasladaron a un pueblo colindante en el que Josué tuvo la oportunidad de aprender profundamente sobre la vida campesina. Esta experiencia rural influyó de modo significativo en su perspectiva y en su posterior obra artística, debido a que es posible advertir cómo las vivencias del campo se entrelazan con las técnicas y símbolos prehispánicos, lo que implica una profunda conexión con las raíces andinas. Así lo refiere:

Yo tuve la suerte de a los ocho años yo [...] Viví en Huancayo, [...] nos fuimos a vivir a una comunidad muy cercana a Huancayo fue colindante ahora desapareció porque ya Huancayo ocupa todo esto. Entonces todavía había una vida comunal, la organización y me sirvió mucho, conocí sobre el ciclo agrario, el ciclo ganadero (Sánchez, 2024, s/p)

Desde su infancia, y gracias a su curiosidad, empieza a crear pequeñas esculturas de figurillas de toros, aves o iglesias hechas con arcilla en la fábrica de tejas cercana a la casa; se trataban de trabajos que después lograba vender su madre, a quien ayuda a escoger los colores de los hilos para urdir y luego llevar al telar. Estos vivos colores quedarían en su mente y serán rasgos característicos de su obra. Con el paso del tiempo, comenzó a realizar talleres y algunos trabajos y pedidos:

En el colegio frecuentaba unos talleres de publicidad [...] hacía diplomas, banderines, de todo. Ayudaba a un maestro, pero él me encamino un poco ¿no?. pero yo lo hacía para ayudarme económicamente, salía del colegio me iba al taller estaba una hora o dos [...]. O a veces llevaba trabajos a la casa, [demora en responder] porque había trabajos de alumnos que querían hacer retrato de héroes, paisajes (Sánchez, 2024, s/p).



Es así como Josué Sánchez comenzó a dibujar y a capturar en sus obras paisajes, rostros y escenas cotidianas de la vida campesina. Estos primeros dibujos no solo demostraron su talento innato, sino que también anunciaban su profunda conexión con el entorno rural y la riqueza cultural que lo rodeaba. Su arte inicial, en efecto, se caracterizó por una atención metódica a los detalles y por una sensibilidad especial para representar la esencia de su comunidad, lo cual le permitió sentar las bases de su futura exploración en técnicas y temas prehispánicos.

Vida académica

Josué Sánchez siempre tuvo el anhelo de ser músico. Si bien logró ingresar al Conservatorio de Música en Lima, sus planes cambiaron con el tiempo. Así, entre 1965 y 1970, por ejemplo, sus estudios transcurren en la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad del Centro del Perú como escultor. De esta época, una figura clave en su formación fue el destacado profesor Gonzales Trujillo, conocido por firmar como Apu-Rimak; este maestro ejerció una influencia profunda y duradera en el desarrollo artístico de Josué, pues lo guió en su enfoque creativo hacia la representación de la riqueza de la cultura andina y prehispánica.

Bajo la tutela de Apu-Rimak, Sánchez, adquirió habilidades, técnicas esenciales y, sobre todo, se nutrió vitalmente de una profunda apreciación por las tradiciones pictóricas ancestrales y el simbolismo cultural. Tal como observamos, esta guía temprana llena de sabiduría y experiencia cimentó su inclinación hacia una representación artística que honra y revitaliza las técnicas prehispánicas, situación que lo convierte en un defensor ferviente de la herencia cultural de su pueblo. La relación maestro-discípulo, entre Apu-Rimak y Sánchez, se hace patente en cada trazo y en el color de las obras de este último habida cuenta de que la confluencia de tradición e innovación crea una narrativa visual rica y significativa.

Apu-rimak: corazón sobre técnica

Dada la importancia de este mentor en la vida Sánchez, consideramos pertinente señalar ciertas precisiones. Apu-Rimak fue un destacado pintor del siglo XX (Abancay, 1900 - Lima, 1985) de ascendencia china por parte de su padre, un comerciante cantonés; sobre su formación, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes junto a Elena Izcue Codesio, Jorge Vinatea Rei-



noso, entre otros artistas que destacaron en la plástica peruana. Además, tuvo una gran afición por el escultor y arquitecto Manuel Cotolí², a quien consideraba su maestro, ya que lo motivó al estudio del repertorio prehispánico. De tal modo, fue en estos espacios en los que Apu-Rimak inició su deseo de recuperar técnicas de las culturas prehispánicas, un legado que posteriormente supo transmitir a sus discípulos.

Sus ideales se ven reflejados en las cartas enviadas a Yolanda Bedregal, amiga y alumna a distancia con quien compartía correspondencia y trataba diversos tópicos y opiniones. La crítica a sus contemporáneos artísticos también estaba incluida en este intercambio de misivas, especialmente hacia José Sabogal, a quien criticaba por su actitud frente a los nuevos artistas que no compartían sus dogmas estéticos.

Si bien Apu-Rimak no rechaza la influencia occidental ni tampoco el aprendizaje de nuevas técnicas o la experimentación, insiste en mantener claros los objetivos: la técnica debe servir al corazón andino. En un mundo moderno y contemporáneo, el maestro Apu-Rimak aborda temas como el compás andino, es decir, un ritmo que resiste a la rapidez de la modernidad. Es por medio de estos tiempos “lentos”, acompasados y constantes en los que logra la creación de obras únicas.

En su vida académica, Josué Sánchez se rodeó de numerosos maestros a quienes recuerda con gratitud y de quienes ha heredado el deseo de seguir pintando. Entre estos, además del mencionado Apu-Rimak, destaca a Carlos Otárola, Carlos Galarza, Jesús Lindo, Hugo Orellana y Gerardo Huallanca. Ahora bien, durante su tiempo como universitario, fue parte de la primera promoción de la escuela y de la que egresaron 18 alumnos. Entre ellos, junto a tres compañeros más, estuvo Josué, quien se graduó como escultor.

La iglesia Chongos Altos

Esta construcción, ubicada en la provincia de Huancayo en el distrito de Chongos Altos, fue la base para impulsar su carrera como artista. En 1973, en su regreso de Lima a Huancayo, se encuentra con el sacerdote francés Carlos Laguish, quien, por ese entonces, buscaba un pintor para su iglesia.

2 Este personaje fue un investigador vinculado con Julio C. Tello y colaboró con el Museo de Arqueología Peruana, el Museo Nacional de Lima y el Instituto Arqueológico del Cusco, incluso llegó a trabajar junto a Luis E. Valcárcel..



Esta suerte de entrevista sucede en la plaza principal de dicha ciudad, y Josué acepta trasladarse a Chongos Altos para pintar dicho recinto; este evento, desde luego, marcó un hito en su carrera artística. Para concretar el trabajo encargado, pide el apoyo de cinco pobladores locales que le proveen la información de las costumbres locales. Él lo cuenta así:

Al día siguiente guía la iglesia y no había nada, mi temor era que era algo colonial y haya pinturas coloniales que no rompa con el estilo, menos mal que no había nada, era una iglesia limpia, me preguntaron si iba a poder pintar toda la iglesia [menciona riendo]El cura me dijo no has pensado cuando va ha costar su idea de él era solo poner cuadros, yo ya había ideado completamente todo, inclusive los arcos de entrada y el altar lo deje porque había imágenes (Sánchez, 2024, s/p)

La iglesia está pintada con 26 escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Cabe indicar que, en un inicio, se le propuso los versículos de los pasajes a representar, pero Josué ya tenía planificado cuál iba a ser su enfoque. En tal sentido, decidió pintar escenas de momentos felices, ya que argumentaba que la vida debía contemplarse con cosas que alegraran el alma, y no con tristeza. Finalmente, terminó de pintar la iglesia en ocho meses y plasmó una obra que celebraba el júbilo y la esperanza.

Este trabajo fue un impulso crucial en su carrera, pues le permitió viajar a Europa y hacer murales, cuadros para iglesias, exposiciones y calendarios, a la par que perfeccionaba su técnica y su estilo. Al trasladarse a Europa con Carlos Laguish, su fama como pintor creció notablemente y fue invitado a Holanda y Alemania, países en los que, en 1983, realizó diversas pinturas. Por ejemplo, pintó el Santuario de MISSIO, la iglesia del Espíritu Santo y la de Litzelstetten; asimismo, sus cuadros y murales se preservan hasta el día de hoy y son un testimonio de su talento y de su capacidad para captar la esencia espiritual en su producción.

Trabajo editorial

Sus obras publicadas nacen cargadas de amor y emoción, y todas ellas comparten la valorización de los saberes andinos. Inclusive, sin reducirse a un solo público, encontramos desde trabajos académicos hasta libros para niños. En esta sección, pretendemos ordenar esta parte de la carrera de Josué.



Hombre de amistades profundas, publica *Plantas en la cultura andina* (2000) junto a Diana Casas, James Chaytor, Bernhard Graf y Ilse Krenmayr, amigos suyos oriundos de Europa y a quienes dedica un segmento de su *blog* en el que comenta la creación de esta publicación. En 2014, también junto a otros autores, vio la luz *Tradición y modernidad en la arquitectura del Mantaro*, estudio que analiza los asentamientos ubicados en dicho lugar. En 2021, en un trabajo más reciente, realiza la portada para el libro *Dos soles y lluvia de fuego. Los valores sociales en los mitos andinos*.

Ilustrador

Asimismo, al ser un artista multifacético, ha desarrollado como ilustrador los famosos cuentos de Lucanamarca de José María Arguedas (ver figura 33, página #), editados por Lluvia editores. Él mismo lo refiere:

Yo ese cuento lo estaba ilustrando por mucho tiempo, los tenía como notas, tenía el libro, lo leía y hacía apuntes así los iba recepcionando cada vez más y hasta para darme cuenta tenía todo el libro ilustrado, le mostré eso a Esteban Quiroz. Él me dijo lo publicamos y trabajé para eso ... le dije hay que volver a trabajar las líneas para que estén bien, pero él lo publicó sin corregir (Sánchez, 2024, s/p)

Además de ello, Sánchez ha ilustrado numerosos libros de Arguedas como *Los ríos profundos*, *Agua*, u otros textos como "Katatay" o "El joven velludo". En el 2006, diseñó la portada de *De márgenes y silencios: homenaje a Martín Lienhard*, texto en el que se le dedicó un apartado titulado "Josué Sánchez: El encuentro de los zorros en la plástica peruana".

Otros proyectos gráficos incluyen obras como *El romance del tigre* (2017) y *La verdadera biblia de los cashinahua: Mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana* (2017). Además, ha colaborado en libros infantiles junto a la escritora Maguy Bussooniere, y como muestra de ello tenemos a *Picaflor y el niño Inti* (2017) o *Mayeli y las flores del arco iris*. La versatilidad y el talento de Josué Sánchez como ilustrador se reflejan en la diversidad de temas y estilos que aborda en sus obras, hecho que lo ha convertido en un referente en dicho campo para el Perú.



JOSUÉ SÁNCHEZ, ARTISTA CONTEMPORÁNEO

Se puede decir que estamos ante un personaje que interviene el espacio público al igual que su arte; por ello, “si hay que hablar se habla y si se hay que protestar se protesta” (Sánchez, 2024, s/p), nos comenta. La cuarentena causada por el Covid-19 no pasó desapercibida y Josué responde con su arte; un ejemplo es la pintura titulada *Portal* (2020), acrílico sobre lienzo, que refleja su trabajo y su legado, y en la cual se vislumbra la Cruz del Sur en forma de rombo que rige el ciclo agrario de los Andes (ver figura 34, página #).

Asimismo, aparecen seres de la cosmovisión andina: los amarus o serpientes de dos cabezas que presagian desgracias y significan cambio, mientras que los zorros se encuentran en la totalidad de su obra; cabe destacar que las representaciones animales están en pareja y guardan simetría. También advertimos un *pachakutiy* o viraje de tiempo-mundo; al respecto, la cosmovisión andina explica que los cambios de tiempo sucedían con cada sucesión de un inka. A su vez, con la llegada de los españoles existió otro *pachakutiy*, motivo por el que el mito del Inkarri³ promete un nuevo giro. De modo similar, durante la pandemia se vivió un *pachakutiy* toda vez que los tiempos se modificaron, y como respuesta a ello, nace el cuadro mencionado.

Y como herencia de la cultura andina, la comunidad y el caminar en pareja, lo que equivale a decir en *yanantin*, también está presente en sus cuadros, tal como el famoso *Wasi Lulay*⁴ (vivienda-rural), (ver figura 35, página #) en el que se muestra a una comunidad en el mismo plano, mientras trabaja codo a codo para la construcción de la *wasi*. Cuando nos referimos a la comunidad, es innegable que esta se halla vertebrada por las presencias de animales, plantas y astros; a todos ellos en conjunto y en reciprocidad se los descubre al ver con detenimiento la pintura; es decir, nos encontramos frente a un colectivo de seres, como él mismo lo escribió en la pintura (*Todavía No Pinto Canas*, 2006).

3 Se trata de un mito de resistencia andina en el que el cuerpo despedazado del inka se encuentra bajo tierra reconstruyéndose desde su cabeza. Así, el pueblo andino espera hasta el momento en que retorne y traiga junto con él el regreso del Imperio Inkaiko.

4 *Wasi Lulay* significa vivienda rural, hacer la casa.



Ahora bien, su preocupación acerca del futuro de la pintura peruana revela el deseo de seguir experimentando y aprendiendo; incluso menciona que es fácil para un artista de los andes mantenerse en el uso exclusivo de la temática andina, debido a ciertos réditos o a la rápida atención que genera en los turistas. Sin embargo, Sánchez explora una estética que combine dicho componente con la experimentación de nuevas técnicas y herramientas, y así continuar con el deseo de Apu-Rimak de seguir avanzando en vez de estancarse. Entre los pintores que considera que siguen esta búsqueda estética, destaca Enrique Galdos Rivas (1933), el mago del color, reconocido artista plástico que, al igual que Sánchez, en un momento su carrera se dedicó a la reproducción de arte prehispánico y solo posteriormente encontró su propio estilo; y otro artista, aunque fallecido, es Milner Cahahuaringa (1932-2017), cuya obra se caracteriza por el juego de colores complementarios y de imágenes trapezoidales inspiradas en la arquitectura del Tahuantinsuyo.

Siguiendo el camino trazado por sus mentores, nos refiere que el siguiente paso que debe realizar es ir en busca de un arte construido desde lo interior. Por ello, entrar a la cocina o al fogón supone interactuar con espacios en los que se comparten historias, e incluso buscando una confianza con el sujeto y evitando rasgos pasados.

EL FOGÓN: EL MODELO A SEGUIR DE LOS ARTISTAS

Josué Sánchez es crítico frente a la labor del pintor y ante la del académico en general. Además, considera que hay un aspecto que le falta a ciertos artistas: tener una mirada vivencial-experimental cuando se crea una obra. Desde su perspectiva, toma como ejemplo de esta carencia a José Sabogal, pues la comunidad andina no era sino un simple eje temático en el indigenismo que lideraba; en otras palabras, los artistas (léase Sabogal entre ellos) no vivían una experiencia profunda y tampoco se metían al fogón, a la cocina o a las conversaciones con los indios. En ese sentido, el hecho de ingresar al fogón implica, de algún modo, hacerlo al corazón de la cultura para sentirla y pintarla. Leamos un fragmento:

Sabogal se iba con traje a pintar al campo [...] y decía “cholo wanka”, “iglesia ayacuchana” todo era topografico. Entonces con este maestro decía [hace referencia a Gonzales Trujillo]: no nos vamos a quedar ahí, sino tenemos



que avanzar, tenemos que meternos hasta el fondo, dice, osea llegar a la cocina de los campesinos... y eso es importante... porque ¿cómo llegar hasta el fogón?... porque uno se queda afuera, en el corredor, el poyo ahí conversan todo y uno cree que ya llegaste a la casa pero no has entrado a la intimidad de ellos todavía, eso viene poco a poco. (Sánchez, 2024, s/p)

De acuerdo con su postura, el personaje que encarna la misión del artista es José María Arguedas, quien se sumergía en la vida de los campesinos e indígenas con el objetivo de compartir su cotidianidad al captar fielmente sus costumbres y vivencias. Esto es posible encontrarlo en sus grandes obras literarias que expresan la realidad de la cultura indígena. Al respecto, dice lo siguiente:

Como Arguedas, Arguedas llegaba y se encariñaba tanto que llegaba hasta el fogón y ahí estaba vivía y hasta dormía ahí a veces, entonces eso es lo que habría que buscar en la pintura también, no solo hacer mitología sino vivirlo desde el interior ...andino, lo que era Arguedas. (Sánchez, 2024, s/p)

La crítica de Sánchez a la representación superficial o folclórica de las culturas ancestrales pone de manifiesto la necesidad de ir más allá de la mera observación externa para captar la verdadera esencia. Como bien señala, no basta con tomar a la comunidad andina como un tema; por el contrario, se requiere de una inmersión profunda, es decir, “meterse al fogón” para vivir y sentir la cultura desde adentro.

Esta práctica de convivencia y de integración plenas con una determinada comunidad permite establecer vínculos de confianza y respeto mutuos, lo que también conllevaría a un entendimiento más genuino y concreto de su cosmovisión, sus simbolismos y ciertos matices culturales que de otro modo pasarían desapercibidos. Por ello, la idea de Josué Sánchez es adentrarse en la intimidad a fin de trascender la mirada turística o epidérmica.

Tal experiencia vivencial es clave no solo para el arte, sino también para la antropología, la etnografía o los estudios culturales, debido a que una comprensión meramente teórica (o distanciada del calor de la realidad) sería insuficiente. Esto implica asumir el rol de portavoz e intérprete fiel de una cultura sin perder de vista la responsabilidad ética y el compromiso que ello conlleva, obviamente lejos de la estetización folclórica.

En efecto, el enfoque íntimo, propuesto por Sánchez, representa una vía más respetuosa para captar y plasmar la complejidad de las culturas



ancestrales en toda su profundidad humana. Esta idea opera como una invitación de ir más allá de las limitadas miradas externas o estereotipadas para sumergirse de lleno, más bien, en el corazón palpitante de las tradiciones vivas.

TÉCNICA

Para desarrollar una técnica distintiva, Josué Sánchez se cuestionaba constantemente de qué modo podría lograrlo. Su maestro Apu-Rimak, por su parte, le enseñaba que primero debía familiarizar su mano con las líneas características del arte precolombino de las culturas Chavín, Tiahuanaco y Huari. Y así, Sánchez realizaba cemelaciones de ello siguiendo el consejo de su mentor y comprendiendo que estas eran líneas pensadas. Leamos el testimonio:

La pintura es plana, y mi pintura también es plana y contorneada porque eso le da otro efecto yo trabajo así, un personaje que está en primer plano está igual que personajes del último plano, hay una forma conceptual de ver eso, que uno primero vive, conoce, [...] todo esto se va acoplando para ir trabajando algo nuestro que es aparte de la estética andina. (Sánchez, 2024, s/p)

Vale precisar que nuestro autor se caracteriza por su técnica de línea plana y meditada, influencia de las culturas preincaicas. Él mismo indica que al observar una obra siempre hay algo que fluye entre el artista y la pieza; y al respecto, relata una anécdota en la que, tras dibujar con acuarelas a una niña, le gustó tanto su trabajo que sintió una conexión particular que le impedía separarse de su obra, hasta que finalmente vendió la pintura al profesor de su esposa. Asimismo, subraya que existen obras de tal naturaleza en las que uno siente ese vínculo fluido, tal como cuando visitó la *Mona Lisa*. Si bien en un principio pensaba que se trataba de una obra comercial —porque todos admiraban ese cuadro y no otras obras de Da Vinci—, luego comprendió el magnetismo y la conexión especial que esta establece con quienes la contemplan. Aquí nos cuenta su experiencia:

la *Mona Lisa* de Da Vinci, para mí era una pintura hecha comercialmente, la robaron como cinco veces, cómo era que viajó desde Francia hasta el Museo de Arte Moderno de EE.UU., solo en un barco y rodeado de otros



barcos con portaaviones por si acaso se hundiera para salvar, todo un cuadro endiosado, yo dije ese cuadro lo creado para eso, pero cuando llegué a ver el cuadro realmente tiene esa empatía, y es un cuadro que atrae, yo lo he visto ya varias veces y cada vez que pasaba (Sánchez, 2024, s/p)

Esta experiencia corrobora cómo algunas obras de arte logran trascender su contexto histórico y cultural para establecer un vínculo atemporal con el espectador. De manera similar, el rescate y el empleo de técnicas y temas del arte precolombino, por parte de Josué Sánchez, permiten que sus obras conecten con las raíces culturales andinas a la vez que abordan temas contemporáneos. Al apelar a líneas pensadas y conceptuales, inspiradas en culturas como Chavín, Tiahuanaco y Huari, captura aspectos universales de la experiencia humana en su trabajo, lo que genera esa empatía y atracción que las grandes obras de arte pueden despertar en quien las observa, independientemente del tiempo o del espacio en el que fueron creadas.

INFLUENCIAS

El artista plástico menciona que uno de los autores que también ha influido en su trabajo es Paul Gauguin, nieto de Flora Tristán. Es más, narra aspectos de la vida de Gauguin como su travesía hasta llegar a Tahití, país en el que comenzó a desarrollar su obra pictórica, e incluso resalta la perseverancia y dedicación en su trabajo; por otro lado, expresa su admiración por la técnica del escultor Auguste Rodin. Así, durante sus visitas a Francia, Sánchez acude a los museos para contemplar las obras de estos reconocidos creadores y pone de manifiesto su fascinación por las pinturas de Camille Claudel, amante y musa de Rodin. Sumado a esta experiencia, explica de la siguiente forma la repercusión que tuvieron las culturas precolombinas en su producción artística:

Y la otra influencia es lo andino ¿no? por las culturas prehispánica, las líneas es meditada, es por eso que mis líneas no son, hay cierta dureza van cerrando, no es cadenciosa como el movimiento del campesino. Cuando uno le da un plato de comida a un campesino el no come y come, sino el recibe se va y cadenciosamente se sienta y empieza a comer, no come rápido. En el trabajo igual, cuando dicen ¡avanza, avanza! él no avanza porque le están mandando a trabajar, el sabe hasta dónde va ha llegar descansa trabajo, se sienta, mastica su coca y termina el día con una labor que



no ha engañando al patrón pero tampoco él se ha exigido demasiado, hay una cadencia de trabajo. (Sánchez, 2024, s/p)

Ahora bien, aquí se advierte cómo compara su proceso creativo con el movimiento pausado y las dinámicas de respeto que implica el trabajo del campesino. Al igual que este último, quien se toma su tiempo para comer, trabajar y descansar sin prisa ni exigencias externas, Sánchez aborda su arte con una paciencia similar y con una profunda consideración por el proceso. Esta aproximación orgánica contrasta fuertemente con el ritmo mecanizado y la explotación que caracterizan a ciertos trabajos modernos.

Por ello, critica esta mecanización deshumanizante y toma como ejemplo al escritor puneño José Alaya, quien viajó a Francia con una beca y tuvo que trabajar en una fábrica jalando repetidamente una palanca tras quedarse sin recursos para regresar. Esta labor no solo automatizó su trabajo, sino también su vida, motivo por el que sostiene que este no es el camino a seguir. En su obra y trayectoria, en cambio, Sánchez aboga por un enfoque más humano y orgánico que valore el tiempo y la dedicación que se requieren para crear algo auténtico y significativo, al igual que la labor cotidiana que realizan los campesinos.

SOBRE LOS ARTISTAS POPULARES

En su discurso, asimismo, explora la problemática de la dicotomía entre arte y artesanía, y resalta la necesidad de integrar ambas manifestaciones culturales. Desde sus inicios, planteaba la importancia de generar un diálogo e intercambio entre la formación académica de las distintas escuelas de bellas artes y el conocimiento ancestral de los artistas populares. Así, su propuesta sostenía que estos últimos debían impartir clases en las escuelas, mientras que los estudiantes, por su lado, debían acudir a sus talleres para trabajar de forma conjunta. Esta interrelación originaría una expresión artística auténticamente peruana que supere la división impuesta.

Sánchez ejemplifica este punto con la controversia suscitada cuando Joaquín López Antay obtuvo el Premio Nacional de Cultura en 1975, evento que reavivó el debate sobre la delgada línea que “separa” arte y artesanía. Entre algunas declaraciones, hubo quienes consideraban al artesano como un mero transmisor de la “mitología elemental de la masa indiferenciada” (Castrillón, 2015, p. 15); y al artista, por el contrario, como el que expresaba



“el mensaje recogido de lo hondo del alma humana”. Esta afirmación evidencia la mirada eurocéntrica y elitista que desdeñaba las creaciones culturales de origen popular e indígena.

Finalmente, cuestiona esta dicotomía al plantear que el arte es uno solo y que, paradójicamente, son los propios “elitistas” quienes a veces se convierten en artesanos al repetir fórmulas comerciales. De tal manera, reafirma su convicción de que la verdadera integración entre ambas vertientes conduciría a resultados artísticos más auténticos y duraderos.

DESEO FUTURO

Entre sus actuales deseos y metas, se encuentra la creación de su propia casa-museo en la que pueda poner a disposición todas sus obras. Así, pues, podemos afirmar que la figura de Josué Sánchez Cerrón representa un valioso legado artístico y cultural para el Perú; y que su producción trasciende las barreras temporales y espaciales al establecer un diálogo profundo con las tradiciones ancestrales y la contemporaneidad.

Sánchez ha dedicado su vida a rescatar y revitalizar las técnicas y cosmovisiones del arte precolombino, dado que las fusiona con una mirada actual y experimental. Su enfoque no se limita a la mera representación folclórica; antes bien, busca capturar la esencia misma de la cultura andina a través de una inmersión vivencial en las comunidades.

Siguiendo los pasos de sus mentores, como el ilustre Apu-Rimak, ha desarrollado un estilo único caracterizado por líneas pensadas y meditadas, las cuales son influencias de culturas como Chavín, Tiahuanaco y Huari. Cada una de sus obras, en ese sentido, es un lienzo vibrante que narra historias, transmite mitos y evoca la profundidad de la experiencia humana en los andes.

Por otra parte, cabe resaltar que su legado no se limita a la pintura, sino que abarca también la escultura, la ilustración y la arquitectura. Habida cuenta de ello, Sánchez ha colaborado en proyectos editoriales con el diseño de portadas y la realización del arte gráfico para obras literarias emblemáticas como las de José María Arguedas, a quien admira por su capacidad de sumergirse en la esencia de las culturas andinas.

A través de su quehacer artístico, tuvo la oportunidad de trascender las fronteras geográficas y culturales, y llevó su arte a diversos rincones



del mundo para dejar una huella indeleble en la plástica contemporánea peruana. Por tal motivo, su producción es un testimonio vivo de la riqueza y la diversidad de nuestras raíces, así como un recordatorio constante de la importancia de preservar y celebrar nuestro legado ancestral.

En definitiva, Josué Sánchez Cerrón ha forjado un camino propio al convertir su arte en un puente entre el pasado y el presente, entre lo ancestral y lo moderno. En efecto, su compromiso con la autenticidad y la búsqueda constante de nuevas formas de expresión lo convierten en una figura imprescindible e insoslayable en el panorama artístico nacional e internacional. Por nuestra parte, sinceramente, esperamos que logre su cometido en el menor tiempo posible; y le agradecemos, desde luego, por el el café compartido (ver figura 26, página #).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BBC Mundo (2006, 31 de octubre). Todavía no pinto canas . http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/forums/espacio_del_lector/newsid_6064000/6064048.stm#pintor
- Burga, J., Sánchez, J., Munguía, M. F. P., Tokeshi, J., & Moncloa, C. (2014). *Tradición y modernidad en la arquitectura del Mantaro*. Universidad Continental. <https://core.ac.uk/download/pdf/266971573.pdf>
- Castrillón Vizcarra, A. (2015). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. *Illapa. Mana Tukukuq*, (12), 12-24. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i12.1914>
- Díaz Manunta, J. (2003). Pintura y cosmovisión andina: Josué Sanchez. En Gonzalo Espino Relucé (Comp.), *Tradición oral, culturas peruanas: Una invitación al debate* (pp. 285-290). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Iparraguirre Bernaola, A. (2020). Los de arriba, los de abajo, los de aquí: Relatos de la sociedad peruana a través del mural del artista Josué Sanchez en la Casa de la Literatura Peruana. *Líneas Generales*, (3/4), 54-79 <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5082>
- Mamani Macedo, M. (2019). *Purun yachana*. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 4(4), 11-22.
- Said, E. (2003 [1978]). *Orientalismo*. Debolsillo.



Letras y voces

La utilización de la lana de carnero

Testimoniante: Sarita Diaz – 8 años

Entrevistadora: Lucero Milagros Perez Corrales

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 03 de mayo del 2024

Muy buenos días a todos los estudiantes, estimados profesores, mamás, padres de familia y compañeros. Mi nombre es Sarita Díaz de Guadalajara y voy a explicar el cuento que me contó doña María de 72 años. Mi título es [...] *Utilización de la lana de carnero*.

La lana del carnero es una fibra natural de ciertos animales, como la alpaca, el venado, la llama y la oveja. La lana de la alpaca y de la oveja es utilizada para la pushka. Yo voy a explicar cómo es la pucha de nuestra querida oveja. La pushka de la oveja. Los pasos a seguir son [La niña demora unos segundos, y explica el procedimiento El primer paso es [...]] Primero tenemos que cortar la lana. La lana de la oveja. Segundo paso. En un recipiente echar agua hervida. La lana que hemos cortado, ponerla y esperar por diez minutos. Ya esperado los diez minutos, agarramos la lana del carnero y la escurrimos. Pasamos agua desde un recipiente muy frío. Ahí tendemos la lana y escurrimos. Esperamos y dejamos tender. Por 15 minutos esperamos, ya esperamos los 15 minutos y la lana ya seca. Ahora, buscamos un palito en forma de Y y un palo que se llama el caupo y su sustento que es el nudo. En el palo en forma de Y agarramos la lana y envolvemos en los lados. En el caupo, jalamos pequeños pedacitos y después soltamos. Y así es como yo estoy explicando la lana. Muchas gracias.



El ganadero y la tapada

Miranda Mesa Rojas – 8 años

Gestora: Lucero Milagros Perez Corrales

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 05/05/2024

¡Buenos días! Mi nombre es Miranda Mesa Rojas Escobar. Tengo 11 años y soy del sexto grado B. Hoy voy a contar un cuento que me contaron mi abuelito y que se llama *El ganadero y la tapada*.

Era de Viñaco, un ganadero que vive entre los linderos de San Miguel de Pinche y Buenos Aires. Se dedica a la compra y venta de ganados que se utiliza en el barrio San Pedro de Yauyos, a orillas del río Cunas. Para poder vender sus ganados a buen precio, tenía que levantarse antes de las cuatro de la mañana y arreglarlos con rumbo a la feria. Uno de sus sábados, después de haber vendido todos sus ganados, se quedó a libar y beber con todos sus amigos en una de las tiendas cerca de la feria, hasta altas horas de la noche. Al sentirse cansado y mareado, decidió retirarse a su casa. Pero sus amigos intentaron retenerlo. Por la hora muy avanzada y lo peligroso que era el camino, lo hizo a pie, cruzando el puente barra de Buenos Aires. Se vio ya a la medianoche cuando terminó de cruzar el puente y vio como a unos veinte metros un toro que empezó a acercarse para atacarlo (...). Fue tan grande el susto que corrió sin mirar atrás tan rápido como era posible hasta llegar a un taseón que por ahí había. Pero al volverse vio que el toro había desaparecido y se dijo, estaré tan borracho para ver toros imaginarios.



Muy temeroso retomó el camino, atravesó una acequia y de pronto se encontró frente a frente con un hermoso pavo real. Entonces su mente se aclaró, esto es una tapada. Pensó, sin anticiparlo, sin hacer movimientos bruscos, quitó el saco que le había puesto y lo lanzó sobre el árbol. Esperó unos minutos, se persiguió y al descubrir al favor encontró en su lugar un saquito de piel.

Lleno de júbilo, excavó la tierra con sus propias manos. Hasta sacar un enorme saco pesado que le puso al costado del camino. Lo que encontró le hizo pegar un hilo. “Soy rico, soy rico”, decía mientras cogía unas monedas antiguas y objetos de oro en sus manos. Y sin dudarlo un instante, cargó el saco sobre sus espaldas y se lo llevó a casa. Al llegar a casa, aún mareado, despertó a su esposa y le contó lo que le había pasado (alguien estornudó). Pasaron los meses y se convirtió en el hombre afortunado del barrio, pues se hizo de muchos ganados y hectáreas grandes de tierra. La gente nunca dejó de murmurar que él era el dueño de una tapada, pero él nunca confirmó ni negó nada. Dicen que debe ser así, si cuenta alguien, bien, gracias, gracias.



El maíz

Testimoniante: Yelka - 6 años
Gestora: Lucero Milagros Perez Corrales
Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca
Fecha: 05/05/2024

Hola, mi nombre es Yelka y tengo seis años y les voy a contar sobre el maíz. El maíz es un alimento que necesitan para hacer cancha y muchas cosas más. El maíz lo preparan con tierra hasta con pico, pero primero, cuando más que hacen, ya deben de hacerlo su cultivo. Y luego, cuando secarlo por cinco horas o por siete horas. Pero luego, cuando ya está seco, necesitas escogerlo al grande y al más mediano. Y luego, se utiliza para hacer cancha y luego lo puedes tensor cuando ya está seco. Lo tiensas y lo despancas. Y luego, también lo puedes hacer más machka, Puedes hacer muchas cosas, como puedes hacer también Humitas con el maíz blanco. Puedes hacer chicha morada con el maíz morado y con el maíz rojo cancha.

Gracias.



Arado del trigo

Testimoniante: Angélica Salvallaga - 7 años

Gestora: Lucero Milagros Perez Corrales

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 05/05/2024

Es el arado del trigo de todo ese costado y le ajustamos bien fuerte el cacho del toro y cuando ellos van caminando las semillas se van esparciendo por todos lados, al arado le dejamos que se siembre. El trigo es de gran importancia, es la alimentación de la población chupaquina, nos proporciona carbohidratos, alimentos vegetales, minerales, otras cosas más, con el trigo podemos hacer pan, pan, cereal, la sopa de trigo, pan de trigo, entre otras cosas más.



La leyenda de los Shapish de Chupaca

Testimoniante: Aleska Gisela Gomez Uriaga - 10 años

Gestora: Lucero Milagros Perez Corrales

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 05/05/2024

Muy buenos días, mi nombre es Aleska Gisela Gómez Uriaga de 5° grado A y el día de hoy les voy a contar la historia que lleva el título *La Leyenda de los Shapihs de Chupa*. Esta historia fue contada primeramente por el señor Jesús Dorregaray, que nos contó que la historia de los Shapish se entrelaza con un grupo étnico de personas que amaban la libertad. Durante la conquista inca de la región de Junín, ellos dijeron 'Amigos, no seamos gobernados por los Shapish, huyamos para no ser gobernados'. Ellos escaparon hacia inca, ellos volvieron trayendo consigo muchas costumbres y problemas. Este hecho histórico fue recreado en una danza en honor a la Santísima Cruz. Gracias.



Palabras del director de la I.E. N.º 30073 San Pedro de Yauyo

Testimoniante: Kiko Astete

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 05/05/2024

Es un proyecto que iniciaron formalmente anteriormente ya había trabajo en jauja 31 escuelas rurales ahora aquí en Chupaca se ha institucionalizado. ahora se está institucionalizando los niños que van a remitir la oralidad a través de actividades pedagógicas, la oralidad se está practicando en la escuela, la oralidad que parten de los saberes de nuestros ancestros personas mayores, libros vivientes, que son la fuente y los niños recopilan en la escuela los niños narran imágenes estrategia en la contraria. contamos bastante material basado con libros cartoneros produce texto escritos pero a partir de una cartografía social copiando los saberes de todas la población de Chupaca, ganadería gastronomía esa es la fuente de a partir del cual los niños van a ha compartir. Tenemos un grupo de estudiantes de 500. Pero unos 18 niños quienes nos van a compartir. hay muchos libros vivientes si ellos se van senos quedas sin fuente oral.



Entrevista a César Augusto Castro Aliaga

Grabación



Testimoniante: César Augusto Castro Aliaga

Gestoras:

Maria Rosa Rupalla Salvador

Nayeli Lesly Huertas Pilco

Lugar: Chupaca - Huancayo

Fecha: Viernes 3 de mayo de 2024

ACHIKYAY: “LA PRIMERA LUZ DE LA MAÑANA”

Nuestra asociación se llama *Achikyay*. *Achikyay* es un vocablo quechua huanca. También chanca, ¿no? *Achikyay*, pero es “la primera luz de la mañana”, *Achikyay* tiene un significado muy especial acá en el campo porque con esa primera luz salen los campesinos, salen hacer muchas cosas. Entonces es parte ¿no? de la vida cotidiana de Chupaca.



Yo soy bibliotecario, perdón que hable, soy bibliotecario pero también soy docente, soy exalumno de la Escuela Normal, de acá de Chupaca y



jamás había pensado ser bibliotecario, lo que pasa que cuando yo empezaba a estudiar en la escuela me encontré con la necesidad de tener alguna bibliografía, algo así, para responder mis clases y me encontré con la suerte, o tuve la suerte de encontrarme con un proyecto que se iniciaba en Chupaca: la Organización de la Biblioteca Pública Municipal de Chupaca.

Así que a los 15 días de estar asistiendo a diario ahh por mis temas de investigación, el director me invita también para ser miembro voluntario, así que desde esa fecha, del 69, hasta hoy sigo siendo bibliotecario, así que no he abandonado he todavía el quehacer bibliotecario, en alguna forma se ha fundido con mi formación docente, pero pues anecdóticamente quiero decirles, que el año, sería 69, 67 tal vez, eh la persona que dirigía la biblioteca era pues un tío mío, hermano de mi padre y con él íbamos en Lima, yo iba con un gintalillo, recogiendo las donaciones, así llegamos a la puerta, casa de Basadre, de Emilio, de la reforma educativa, el profesor Emilio Barrantes, en fin. Así íbamos recogiendo donaciones. Quiero recordarles anecdóticamente, que ahora, a más de 54 años de haber ejercido el quehacer bibliotecario, sigo siendo voluntario porque esos libros que han visto ustedes, los hemos traído, sí, vamos recogiendo en Lima ¿no? bajo el voluntariado también muchos libros, hay muchas entidades que nos ayudan.

En fin, disculpen, había llegado a Chupaca esa vez, porque mi hermano me estaba exigiendo, que ya se estaban apoderando de mis chacras y cuando vas a hacer las murallas por lo menos, este terreno yo lo compré, es compra, no es herencia, lo compré hace mucho cuando tenía la edad de ustedes, cuando tenía la edad de ustedes compré, así que me vine por eso, entonces y vine con la intención de hacerle una muralla, pero en plena muralla no, empieza a interactuar las neuronas, dije hay que hacer algo por Chupaca, a mí, practicante yo soy bibliotecario por Chupaca, por esa Biblioteca Municipal, ha redefinido mi historia, porque yo, no sé dónde estaría, entonces salió esta idea de hacer una biblioteca para, pero una idea, un proyecto no pensado en los niños, ven acá el coliseo infantil, pero esta biblioteca, esta institución no está pensado en los niños, está pensado en los profesores, porque si los profesores, y también los bibliotecarios, si nos interesamos un poco más por la lectura la situación puede cambiar, si no cambia el docente en realidad no, alguien dirá pero también la familia, la familia, sí, en otros contextos define pero en esta zona, las familias, como vuelvo a decirles, que,



pueden pasarle en fiestas gastando mucho dinero pero van a ser incapaces de comprar material de lectura u otro tipo de material.

Estimados amigos, colegas, así comienza esta historia, felizmente en Lima hubo varios colegas que se sumaron al proyecto. Hicimos la primera planta, con la primera planta ya vinieron varios colegas, algunos ya no están, ya no forman parte o están alejados, pero así es, las instituciones como las personas tenemos etapas ¿no? etapas de desarrollo, así que no hay que asustarse, ahora el Covid, por ejemplo, nos ha cortado porque hay muchísima gente en Lima que, por eso tenemos la segunda planta como alojamiento, así que seguramente que ya vendrá la tercera planta y ya aquí estoy viendo a varios potenciales miembros de *Achikyay*. Así arrancó *Achikyay* yyyyy. este primer grupo dio muchas ideas, y desde luego pues mi biblioteca estaba en Lima, yo no sé donde, gran parte de esta biblioteca es, es, son libros míos, otros han sido donados incluso por la exdirectora de la Biblioteca Nacional: Marta Fernandez. Allá, al frente todos esos materiales de la Biblioteca Nacional. Cuidado, no vayan a pensar que yo me los he traído de la biblioteca, no.

El resto son materiales que poco a poco hemos ido comprando, pero nuestro sueño es que esta biblioteca sea especializada en lectura, toda esa colección , yo dudo que puedan encontrar en otras bibliotecas. Al lugar donde vamos no dejamos de comprar libros, de adquirir libros sobre lectura, promoción de lectura, no, en fin, todo lo relacionado con la lectura, y de eso lo encontré más afines, que en caso la bibliotecología, cómo organizar una biblioteca, un espacio de lectura y también últimamente nos estamos entusiasmado un poco por reunir también libros sobre antropología, porque el tema la interculturalidad, es algo muy complejo, pero crucial para ... en la promoción de la lectura. Bueno, algunos libros de mi biblioteca, los libros que he leído no, algunos están todavía guardados, porque tengo la mala costumbre de cuando termino leer un libro escribir algo ¿no? así que no van a encontrar muchos libros, otros están todavía, están, muy pocos en Lima, pero lo que siento, sí, estimados amigos, es que hay una, hay un espíritu de apoyo, el mismo Ministerio de Cultura nos tiene en cuenta para todas las cosas. Incluso el año pasado, el anteaño nos dio un poco de dinero para comprar libros, estos materiales son adquiridos con fondos del Ministerio de Cultura. Las mediadoras, o los mediadores de lectura y las mediadoras de *Achikyay*, que son muchos en Lima, nos han pedido. Nosotros necesita-



mos un módulo de Literatura infantil para hacer nuestro trabajo de campo, así que por eso compramos una relación de libros infantiles, no es porque esta biblioteca sea infantil. Sin embargo, estoy viendo, por ejemplo, que acá vienen profesores con sus alumnos y hacemos alguna actividad de lectura.

Y esa área verde es excelente para que los chicos puedan hacer ..., puedan leer, es probable que le vamos dar algún uso adicional, a ese... a ese espacio verde, ya lo estamos haciendo, y allá al fondo también hay un lugar para tertulias, no?, así que..., así que estamos en esa..., en ese camino.

“30 MINUTOS DE ORO PARA LEER EN FAMILIA”

El año 2019, 20, nosotros hemos recorrido la zona rural de Chupaca que está hasta 3900 metros sobre el San Pedro de Sulcan, allí encontré que las familias leían con sus hijos, porque había un método, una estrategia de lectura, que se llamaba 30 minutos de leer, 30 minutos de oro para leer en familia, y... bueno, encontré esa metodología en varios colegios, por acá cerca, y me interesó, y... tomé nota, y me encontré con que muchos padres, sí están interesados de leer con sus hijos, mmm, eh, eh por eso incluso las normas del Ministerio dicen a tal hora debes leer, los padres se quejaron, por ejemplo, en San Pedro de Sulcan, ¿cómo vamos a leer después de las clases si nosotros estamos en nuestras chacras? ¿no? Estamos trabajando al revés, no podemos, nosotros vamos a salir a las 6 de la mañana antes de irnos al campo, por eso las normas tienen que ser flexibles. y... aún más en lectura y otro fenómeno, que en realidad, echa por tierra todas las tesis que se habla sobre la lectura placer, la lectura no hay que exigir. La lectura tiene...

En yauyos por ejemplo, y también esa zona, los padres van al colegio, a la escuela, a demostrar lo que han entendido de la lectura, incluso algunos analfabetos, algunos padres que no saben leer han escuchado, y tienen que escenificar la lectura. Así que, y algo más, los padres quieren que le califiquen, quieren que la escuela los califique. En otras palabras, la escuela tiene una fuerza, todavía tiene una fuerza sobre todo en el campo, yo pienso que ahí tenemos que atacar. Por eso es que el ¿no? el trabajo, por ejemplo, esta última maratón, ya no lo hicimos en el parque ¿por qué? El alcalde dijo “oye” “que por acá” “que no tenemos dinero”, a pesar de que la maratón no es una actividad que exige mucho dinero, pero hacemos, hicimos una cosa, le cam-



biamos el nombre, “vamos a hacer una maratón itinerante”, así que hemos recorrido con el director de la UGEL en su camioneta entregando libros y en cada lugar, el día 23 que es el Día Internacional del Libro, la UGEL ha sacado una directiva, “que todos deben leer”, y también los padres de familia deben ir a leer con sus hijos, así que ha sido una experiencia sumamente interesante. Y entonces la maratón de lectura es una actividad que nosotros la hemos propuesto ¿para qué?, para que la actividad sea una actividad pública en la que pueda interceptarse todos, todos los miembros de la comunidad: niños ¿no? profesores, padres de familia. En la plaza hemos hecho leer a los policías, hemos hecho leer al serenazgo, a las madres del vaso de leche, a los médicos, a los “shapis” también los hemos hecho leer. ¿por qué? Porque queremos que la gente entienda que la lectura es una actividad pública. Pero algo interesante el año pasado después de la pandemia hemos resucitado la maratón y ya estamos en la 7ma versión. El año pasado después de la pandemia lanzamos la maratón y estoy al lado de las autoridades y pues yo soy renegoncito así que, “oye, no están las madres del vaso de leche”, “¿cómo no?” “¿la policía? Recién ha llegado el oficio ayer dijo este, recién ayer hemos podido comunicarnos”, “¿cómo el consejo no ha podido mandar el oficio?”, una cosa, nosotros no nos inventamos para apropiarnos, nosotros nos inventamos para transferir a las entidades que tienen que hacer estas maratón, la maratón, la lectura está reconocida por ordenanza municipal como una actividad de la municipalidad. Y la UGEL también ha metido ¿no? su, no digamos, su rol ahí y mucho mejor, nosotros toda la vida no nos vamos a dedicar hacer maratón. Tenemos siquiera que encontrar una serie de espacios, escenarios donde podemos realizar una experiencia y esa experiencia hay que sistematizarla, hay que validar su metodología y hay que entregárselo para que las otras entidades del Estado, de la comunidad, puedan hacerla, ese es nuestro rol, no es quedarnos nosotros con esa actividad. A buena hora que la maratón sea de la municipalidad. Así que han ido a quejarse ese día, miren jóvenes, esto es un indicador sumamente interesante, el 23 de abril al no haber gente en la plaza, alguna gente ha ido a la municipalidad a quejarse, ¿por qué? ¿Qué pasó con la maratón?



BIBLIOTECAS HÍBRIDAS

Entonces también hemos investigado algunas cosas, por ejemplo, con la profesora Gloria, hemos cuando, sería el 2018 o 17, cuando estaba el boom de las cabinas, acá había más de 100 cabinas de internet, entonces investigamos un poco de las cabinas, y encontramos una serie de hechos, pero sumamente interesante.

Por ejemplo, algunas cabinas, mira lo que ahora se llama biblioteca híbrida, es decir material digital y material impreso, algunas cabinas ya se habían inventado, curiosamente algunas cabinas no cobraban el ingreso a los chicos, ¿por qué? porque se los cobraban al final. “¿A qué has venido?” “¿Encontraste lo que buscabas?” más o menos ¿qué has buscado? “la biografía de Ricardo Palma” ah, muy bien, por decir, por poner un ejemplo, “te queda algo por resolver” bueno sí, algo he hecho “pero si quieres tengo acá un folleto...sobre Ricardo Palma” ¿Cuánto cuesta? “ un sol” ah perfecto y compraba lo de un sol. Miren estaba combinando el material impreso y digital.

Después investigamos también el tema de la lectura de diarios. A Chupaca llegaban 2200 unidades de diarios. En su tiempo cuando todavía el material, el papel todavía estaba vigente, y curiosamente de esas 2200 unidades que llegaban, hay tres distribuidoras, tres kioscos en Chupaca, los jubilados, los maestros jubilados compraron tres, y algunos agricultores compararon hasta ocho ejemplares de periódicos, entonces y ¿el agricultor? ¿qué hace? y ¿por qué lleva ocho ejemplares? El problema es que, en el campo, los trabajadores descansan, cada dos horas, cada tres horas hacen un descanso y los mayores chacchan coca, chacchan, pero hay jóvenes que no chacchan, están sentados ahí, entonces el agricultor les prestaba los diarios para que ocupen ese espacio, digamos de descanso, leyendo. Así por el estilo hemos ido encontrados fenómenos. Desde luego nuestra actividad tampoco significa que vamos investigar todo, salvo que sean relevantes, es más, si nosotros identificamos temas, podemos, nosotros transferir a los jóvenes, a los estudiantes. Acá han venido ya varios bibliotecarios que han hecho investigaciones sobre algunos temas. Entonces nuestra labor en el campo de la investigación es eso, pero también como el caso de 30 minutos de oro para leer en familia, esa estrategia que les digo lo hemos documentado y la Biblioteca Nacional se enteró y dijo queremos publicarlo, entonces



ya es un material publicado y después ya conocí al profesor que había inventado esa estrategia de 30 minutos para leer en familia, que justamente era un matemático también, como era Ranganathan, que era un matemático que ha inventado las cinco leyes de la biblioteca, ya di cuatro, faltan dos leyes.

LIBROS VIVIENTES EN CHUPACA

Chupaca es una comunidad “oral”, es oral, yo soy hechura de la oralidad, en mi casa hablamos quechua y bueno español en la escuela, pero el quechua ahora se ha perdido bastante, pero en mis tiempos el quechua pues era, en mi casa todos hablábamos quechua ¿no? Éramos cuatro miembros y todos desde luego los hijos ya español, pero mi mamá solamente quechua.

Entonces, no sé si ustedes recuerdan a Ortega y Gasset, filósofo español, es uno de los grandes maestros en bibliotecología. Él en 1935, ha escrito un librito pequeño pero sustancioso que se llama la “Misión del bibliotecario”, ese es un manual para nosotros, así como debería ser las leyes de Ranganathan. Y Ortega y Gasset, habla un poco de los libros vivientes, porque en la comunidad hay mucha gente que no ha escrito, pero si tiene muchos conocimientos, tiene mucha información. Entonces en la comunidad si bien no hay muchos libros, pero hay muchos libros vivientes. Entonces con la ayuda de algunas instituciones, por ejemplo, en Venezuela, han trabajado el tema de bibliotecas vivientes. En Colombia los abuelos cuenta cuentos, en fin, en todos los países ha habido alguna experiencia de recopilar la sabiduría, los conocimientos, la información de la comunidad, y ese tema por lo mismo que nosotros somos quechuas nos ha llamado mucho la atención. Otra de las actividades que para nosotros es vital es la recopilación de la memoria oral de Chupaca. Tenemos una pequeña metodología, sobre los libros vivientes de Chupaca. Chupaca no solamente ha perdido muchos libros vivientes, por ejemplo, hay un colegio, el colegio de la profesora: Jorge Basadre, que todos saben que ha cumplido 50 años, pero no saben cuando se ha creado. Acá han venido creyendo que, por ser viejo, tenía que saber la fecha. Entonces mucho se mueve en la oralidad, entonces no se ha documentado a tiempo ese hecho histórico, de la creación de la biblioteca. Entonces en Chupaca hay mucha información que no se ha documentado, tenemos solamente dos monografías de Chupaca, y Chupaca tiene tantísima historia



y solamente hay dos monografías, una del 52 y otra del 93 de Aquilino Castro. Entonces repito Chupaca...es una comunidad oral, entonces ¿qué hacemos con la oralidad?, ¿cómo recuperamos? Entonces hemos diseñado un método, con la ayuda de algunos maestros, con la ayuda de algunos profesores. Hay toda una metodología, después ya lo voy a indicar, incluso eso está en internet, todo lo que hemos hecho, o gran parte de lo que hacemos está en internet. Este tema lo hemos trabajado con la UNAM, entonces he llevado la recuperación de la memoria oral a través de los libros vivientes pero desde el enfoque de la biblioteca, no desde el literato, no desde el investigador, no desde el escritor que quiere recuperar alguna memoria para hacer un relato, no. Desde la biblioteca pública para recuperar esa memoria y transformarla en una fuente de información para la biblioteca.

LA SIEMBRA DE LA ZANAHORIA EN LAS ALTURAS DE CHUPACA: MIGUEL ALIAGA

Por ejemplo, hay algunas personas que son herreros, por ejemplo, en Chupaca, el oficio de herrería ya casi está terminándose, el último herrero se ha ido a Huancayo, y ya no lo ubicamos para que nos cuente cómo ha nacido. Entonces los libros vivientes ya es una metodología, pero enfocado o vista desde la biblioteca pública, nosotros hasta el momento hemos recopilado a dos libros vivientes, a un señor que es también es de edad:el agricultor. El señor que por primera vez ha experimentado la siembra de la zanahoria en una zona alta de Chupaca que nadie se había atrevido hacer, cuyo papá trajo el primer tractor a Chupaca. Entonces hay una serie de datos que nosotros no sabíamos, entonces, hemos grabado. Miguel Aliaga era su nombre.

LA FIGURA DEL PROFESOR EN EL TIEMPO: MOISÉS FERNÁNDEZ

El señor se llama Moisés Fernández, un profesor de 92 años, este profesor, de acuerdo con la metodología, uno va identificando, investigando en el campo quien es libro viviente. El libro viviente es la persona de la persona que tiene conocimiento y sabiduría pero que es reconocido por la comunidad como tal, por si acaso, tiene que tener reconocimiento de la comunidad. Libro viviente no puede ser cualquiera, entonces, este señor después



de la conversación, hemos tenido dos líneas para la entrevista. Uno, este señor había presenciado la salida de los jóvenes chupaquinos en época de cosecha, del algodón, en la costa, con el famoso enganche, los enganchadores. Se llevaban a los jóvenes para trabajar en la costa, y les pagaban y todo, dándoles un adelanto incluso, y estos jóvenes iban a trabajar allá y regresaban enfermos y todo. Yo recuerdo mucho de mis vecinos llegaron enfermos. Entonces, este señor había presenciado el mensaje que les dio ese alcalde. Antes, perdón, estos jóvenes se iban por tierra, caminaban a la costa, llegaban en 8 días a la costa de Cañete, pero, después ya cuando llegó la unidad móvil, el ómnibus, partía de acá de la plaza, y el señor alcalde, Don Manuel Palacios, un alcalde legendario. Don Moisés había escuchado a ese alcalde legendario Don Manuel Palacios hacerle un arenga, “¿por qué se van ustedes aya? ¿por qué no sé qué dan acá?, porque acá podemos ser patria”, les dio todas las ventajas, por eso Chupaca ha progresado, en primer lugar, se ha diversificado la agricultura, se ha mejorado la ganadería. Hoy en día en Chupaca hay millonarios, tienen tractores, acá al frente hay una casa, es de un agricultor, los agricultores han prosperado. Claro los bibliotecarios, lo que nos hemos quedado nos hemos arruinado, pero los que llevaron la chacra han prosperado, gracias a la diversificación y gracias a los consejos de este visionario alcalde Don Manuel Palacios. Eso es lo que nos narra el señor este. Con lo que nadie ha escuchado, ese señor ha escuchado.

Y el otro tema, este señor como ha sido profesor le hemos preguntado cómo era la disciplina escolar en sus tiempos. Entonces ahí nos narra una serie de elementos importantes, pero lo que hemos perdido estimados amigos es la confianza de los padres de familia, respecto al profesor. Antes el profesor era un individuo respetado en la comunidad, respetado por los padres de familia, incluso el señor dijo: cuando un papá llevaba a su hijo a matricularlo, iba con un chicote, “si se comporta mal mi hijo, por favor, tienes autorizado para castigarlo y aquí está el chicote”, simbólicamente ¿no?. Esa era la disciplina y él habló sobre toda la disciplina. Eso no quiere decir estimados amigos que queremos resucitar la disciplina escolar, era para otros tiempos, pero es bueno rescatar algunos valores, ese respeto del alumno al profesor y del padre de familia al profesor.



He venido de mi pueblo para poderles contar

Grabación



Testimoniante: Victoria Casallo, 75 años

Gestoras:

Nayeli Lesly Huertas Pilco

Beatriz Cano Blas

Lugar: I.E N°. 30073 San Pedro de Yauyo - Chupaca

Fecha: 03 de mayo del 2024

SAFACASA

Alumnos todos, he venido de mi pueblo de Manzanares para poderles contar algunas anécdotas, algunos cuentos y trabajos que pasaron antes de nuestros ancestros. Antes en Manzanares, nuestros abuelos, nuestros bisabuelos vivían en los cerros, no vivíamos abajo, ahora que estamos abajo en la pampa, ¿no?, pero ellos vivían en los cerros, tenían sus casitas ahí, ahí vivían, y un día, una pareja... les voy a contar este cuento es de la Safacasa, una pareja a contratado, dice un maestro para que lo construya su casa, el maestro a cortado el palo con el serrucho, ha labrado la... los palos, a enderezado marcando con una pita, esas veces no había regla, sacaban el hollín de donde cocinábamos con leña, eso lo mezclaban con agüita y les tiraban la..., la pita para que saquen derecho los palos, los cuarterones para nuestra casa, y así el maestro ha terminado de techar toda la casa, y toda la familia han ido a, a ayudarles, ¿no?, allí estaban, se empezaron a tomar, a emborra-



charse, chacchando su coca, su trago, su cigarro, y el maestro se mareo, se ha emborrachado, dice que estaba durmiendo y la patrona se ha empezado a cantarle al maestro, decía: Maestro, kachi pisi paluña, Paulitay, sirrucho yanchi sintalallaña, Paulitay. Maestro, kachi pisi paluña, Paulitay, ansuilu yanchi sintalallaña, Paulitay. Ese era el canto que le cantaba al maestro.



Grabaciones



Parte 1



Parte 2

Yo creo que este año va a ser mejorcito

Testimoniante: Roberto Aníbal Limaymanta Yupanqui

Edad: 75 años

Gestora: Jazmin Yamillet Torres Rojas

Entrevistadora: Kathia Basurto Salazar

Lugar: Huancayo-Pucará

Fecha: Sábado 4 de mayo de 2024

[...] Mi nombre es Roberto Anibal Limaymanta Yupanqui. Pucará viene de dos palabras “puca” y “ra” que significa tierra roja. [...] Aquí tenemos las fiestas costumbristas del 4 de mayo, pero antes nosotros esperamos con ansías los carnavales y después llega mayo.

[El primer día de celebración] Anoche ustedes pudieron apreciar la víspera, yo creo que este año va a ser mejorcito que el año pasado porque ahora hay priostes y capitanes. Además está la chonguinada, la tunantada y los Shapis. [...] Nuestra iglesia está bien pintadita [porque] hay una directiva llamada la Junta Directiva de la Hermandad de Cargadores, que tiene un presidente, secretario y vocal, todos ellos trabajan para pintar la iglesia y hacer algo dentro de ella, todo para mejorarla. Más antes el techado no era así, todo el pueblo colaboramos para mejorar la iglesia. Según el que tiene esa devoción y fe en San



Cristóbal, él es un policía alto y blancón que te revela, yo he tenido la oportunidad de que me ha revelado, por eso les cuento, les digo, porque aquellos que verdaderamente le tienen fe y están con él, les revela en sus sueños. Es una persona alto y blancón que muy poco le ves la cara, te habla y te conversa pero muy poco le ves. [...] Yo tuve la oportunidad de cuando mi hijo salió a trabajar lejos a Cerro de Pasco yo como padre pensaba cómo le irá, qué le va a suceder entonces lo que hice es ir con San Cristóbal y pedirle por favor que no le pase nada a mi hijo y que llegue a un buen lugar. En mi sueño me encontré con él y me dijo que no me preocupe que iba a ir bien todo, entonces así revela y verdad era, pues me entero que [mi hijo] estaba en buen trabajo y que le iba muy bien. Esa es una revelación que te hace, y no solamente eso, sino que cuando tú tienes una fe bastante te hace milagros, por ejemplo, me recuerdo yo de un amigo que antes jugábamos nosotros, y [él] tenía un hijo que quería postular a la Guardia Civil, yo le dije si tú eres de acá y devoto de San Cristóbal entonces caramba encomiéndate a él [San Cristóbal], así le recomiendo, le digo cholo encomiéndate y se va hacer realidad, yo sé que lo va hacer porque él [San Cristóbal] es policía. Y verdad pues, papá e hijo madrugaban arriba [cima del cerro San Cristóbal] llevándole sus florcitas [florechitas], y así llegó el momento para que postule y verdad [el joven] ingresó a la Guardia Civil. La fe es grande que cuando uno la tiene hasta mueve montañas, hasta una piedra que está ahí te hace milagros, entonces la fe es así, pues como ustedes ven que vienen con su carrito nuevo... por ejemplo el ómnibus [empresa] San Cristóbal viene hace años, al inicio vino con solo uno, pero va aumentando porque tiene una fe grandísima, *uuuf*, y todos aquellos que quieran emprender con el negocio es muy bueno el santo San Cristóbal para invertir en uno, por eso bastantes jóvenes que se fueron [de aquí] ahora son grandes empresarios. En cada persona te revela, a veces sueñas con tu mamá o papá [te preguntas si] será bueno o malo, si te pasa algún accidente es mal sueño, mejor ese día no salgo de mi casa, me quedo aquí; pero hay otras personas que sueñan con su mamá y ese día consiguen bastante plata y le va bien en el trabajo, así es como te hace las revelaciones.

[El segundo día de celebración] [...] Todos acompañan a nuestra Santísima Cruz hacia el paraje que se llama Chuhucló. En ese lugar ya tienen sus carpas las vivanderas y ahí llegamos para tomar un pequeño descanso, después de esto la cruz sigue su camino hacia el cerro San Cristóbal. Hay



un grupo de devotos de nuestra Santísima Cruz de San Cristóbal que la acompañan con una banda hasta arriba [a la cima]. Mientras eso todos se quedan en Chuhucló; los bailantes [bailarines] y comparsas hasta que vean a la cruz llegar [a la cima] y la hagan parar, entonces todos hacen una viva [celebración], las orquestas y bandas [tocan] *ta ta ta ta ta ta tan* [imita los sonidos de las trompetas]. Todos están alegres porque ya está en su sitio nuestra Santísima Cruz, pero antes de esto hay un almuerzo general, los que están celebrando la fiesta dan un almuerzo a todos los asistentes que participan; por ejemplo en este grupo yo estoy con los Shapis, a todos ellos se les da el almuerzo y su cerveza, la cerveza no falta porque a cada momento se brinda entre cinco a diez cajas como agradecimiento. Todo es para compartir en ese lugar. [...] Una vez que la cruz está en su sitio todos bajan hacia la plaza y es ahí donde todos festejan en conjunto, algunos van a sus propios locales donde preparan la cena. Todos los que bailan tienen cerveza, comida y música para que bailen, las personas que han ido van a celebrar y gozar.

[El tercer día de celebración] Al día siguiente, mañana domingo, es el lava tripa, es un baile muy hermoso que todos esperan ese día, los priostes y capitanes, mañana en la mañana a las ocho o nueve están matando a un toro, hay un especialista que clava en el cerebro del animal un punzón, el toro *pum* cae y le cortan el cuello, todas las personas van con su vaso a recibir la sangre del toro para tomárselo, porque esto es bueno para fortificar y te sientas bien de salud, algunos pueden engordar o tomar cuerpo. Es medio dulce [dulce el sabor de la sangre], pero una vez que está adentro no pasa nada, tranquilo nomás. [Aquí] Igualito llegan las personas con sus cajitas de cervezas tres o cuatro. De ahí, ya muy bien, todos toman desayuno, luego se dirigen al río, ahí hay un lugar especial donde ellos se acomodan y hay una persona que desde la casa lleva la panza del toro, ahí mismo lo degollan le sacan toditito en el lugar y la panza lo ponen en una canasta, hay una persona que lo carga y lo lleva con todos los bailantes hacia el río. Una vez llegado al río sigue la cervecada, ¡la cerveza no falta!, y todas las personas van a lavar la tripa, hay un encargado que agarra un pedazo de tripa con su cuchillo y se pone a lavarlo en el río, y tú tienes que entregarle ese pedazo que te ha tocado a la persona que te ha entregado; entonces en la canasta se va acumulando. Ya pasando las seis de la tarde todos se dirigen al lugar donde se realizará la fiesta, pero para eso ya está la paila hirviendo con la



carne y la tripa, mientras se va cocinando el caldo. Una vez que ustedes y todos están tomando su cerveza y bailando la comida ya se preparado, una vez [después] de eso a cada invitado se le da su caldo y su segundo, o sea en esta fiesta no te quedas de hambre, no te vas morir de hambre en esta fiesta *risas*. Así es que barriga llena... Terminaste de cenar y sigue la fiesta hasta las últimas consecuencias.

[El cuarto día de celebración] Posiblemente el día lunes algunos van a hacer el cura cabeza, en el local con lo que ha sobrado de la cerveza siguen tomando hasta terminar todo eso, también hay un desayuno, así se despiden de la fiesta. Pero además de eso en el río hay un señor que se está comprometiendo para asumir la responsabilidad de la fiesta para el siguiente año, la persona puede ser de la misma familia, un primo o cuñado, pues a veces hay casos en que la familia no quiere soltar el cargo, porque según la costumbre deben ser siete años de tradición en la familia. Pero hay otros que se agarran solo por un año. Así cada uno dice "el próximo año yo voy a hacer la fiesta" entonces *ta ta ta ta ta tan* [imita los sonidos de las trompetas/celebración] le dan sus cajas de cervezas y todo está listo, le ponen su banda porque tendremos prioste para el próximo año.



Yo estuve acá más de 15 años. Estuve acá

Testimoniante: Roberto Aníbal Limaymanta Yupanqui

Entrevistadora: Jazmin Torres

Lugar: Huancayo-Pucará

Fecha: Domingo 5 de mayo

Esta casa la hicimos cuartel general de don Andrés Avelino Cáceres, que el 4 de febrero de 1882 toma posesión de esta casa. Esta casa pertenecía a la señora Rosa Vila. Y es así de que el 5 de febrero de 1882 empieza la batalla a las 6 de la mañana. Los chilenos querían sorprender a Cáceres y se encuentran que ese día, así como se encuentra con una lluvia torrencial, en una tarde del día 4 de febrero. Y así amanece. Y la lluvia hasta el 5 de febrero que está lloviznando. Y los chilenos al frente de esta casa, al frente al pie del cerro, acomodan el cañón y se dirigen a este sitio. Pero los chilenos, ¿cómo sabían de que aquí estaba pernoctando Cáceres? Es que dentro del ejército del Perú también había soplones, traidores. Y es así de que realmente se ubican a este lugar. Y cerca a las 6 de la mañana hacen el primer estruendo del cañón. Y para el cual cae en esta parte. Y toda esta tierra, piedra, cae encima de la cámara. Pero ¿qué sucede? Cáceres no estaba para morir en esta situación. Cáceres, minutos antes del desprendo del cañonazo, se levanta y se va a hacer el aseo acá al puquial. Había un puquial acá arriba que se llama Rosas Puquio. Y ese puquial es cuando Cáceres se está lavando, haciendo el aseo. Se escucha pues el cañonazo, ¿no? Entonces al escuchar



eso, Cáceres deja de lavarse. Se viene adentro de esa casa. Y se encuentra porque estaba el polvo, la tierra, todo lo que había caído. Entonces, en este cuarto, en las demás habitaciones, estaban pues los demás oficiales como Tafur, Aragonés, Zavala, Vila y Juan Gastón. Todos ellos estaban en las demás habitaciones. Se levantan ellos. Agarran sus armamentos y se van a dirigir a su ejército que estaban acantonados en la parte de la plaza y en otras casas. Se levantan y es así de que empieza la batalla. Las seis de la mañana, del río al otro lado, los chilenos. Y del río para este lado, los peruanos. Entonces, hay un enfrentamiento entre peruanos y chilenos. Más o menos ya a las once, doce del día. Ya el caudal... El caudal también deja de bajar y empiezan a cruzarse los chilenos. Hay un lugar ahí abajo donde está el Parque Cinco, hay un lugar que se llama Mito Espina. No, no. Sí, Mito Espina. No, este... Se llama... ¿Cómo se llama? Chileno Guata. Ese lugar se llama Chileno Guata. ¿Por qué? Porque mientras los peruanos están en la parte alta, los chilenos querían tomar. Ahí mueren muchos chilenos. Por eso, ese lugarcito se llama Chileno Guata. Quedaron enterrados por ahí. Como les digo, ya más o menos a esa hora de las once, las doce del día. Tafur ya había llegado con los... Los soldados que eran las rabonas y los rejoneros. Porque ellos no tenían armamentos para enfrentarse a la piel. Entonces, haciendo pasar hacia arriba, se llama... Al sur, se llama Marcavalle. Y Cáceres abandona esta casa y se dirige... Más arriba hay un lugar que se llama Mito Espina. Ese sitio, esa subida, es arcillosa. Entonces, Cáceres al pasar al otro lado, hacia arriba, los chilenos venían en su persecución. En ese sitio de Mito Espina, se escucha de que venían los chilenos. Y Cáceres vuelve y se esconde dentro de los arbustos. Y espera quién es el que le estaba persiguiendo. Entonces, el capitán Pinto sube con su caballo hacia esa subida. Y se encuentra que ese sitio era arcilloso. Con el peso del caballo más a él, se hunde en la arcilla y no puede seguir caminando o dando el paso al caballo. Aprovecha esa confusión y Cáceres lo blanquea, ¿no? Lo mata. Entonces, los demás soldados se arrinconan, ¿no? Se agazapan. Ellos se esconden pensando de que hay un nuevo ataque. Aprovecha esa confusión y Cáceres abandona ese lugar. Y sigue su camino. Los chilenos agarran a su muerto. Llegan acá a Pucará. Se van a Huancay. Llevan al muerto. Y ese día, 5 de febrero, toman posesión de Pucará. Toman esta casa como cuartel. Hacen un desastre en todo el pueblo de Pucará. Saquean, violan. Bueno, hacen un caos total. Hasta el día 6 de julio. Seis meses, el 6 de julio, ya Cáceres empieza



a volver de Huancavelica nuevamente hacia Pucará. Entonces, el 6 de julio, ya Cáceres coordina cómo va a ser el ataque en tres sitios, en tres lugares diferentes. Uno, Tafur debía irse hacia Jauja. Cerca de, ¿cómo se llama este lugar? Del Yogyapán, más allá, hay un lugar. Y ese es el camino que va de acá por Chupaca, por el sur, llega hacia la carretera central. El otro, Juan Garzó, se va por las alturas a llegar hacia Concepción. Y Cáceres personalmente ataca de acá en Marcavalle. El día 9 de julio a las 6 de la mañana. Y es así de que Cáceres ataca en Marcavalle. A los chilenos los sorprende por el frío que hace. Porque en ese tiempo de julio ya cae el hielo. Ahorita está ya empezando a caer el hielo. Entonces, los sorprende. Como también a esa misma hora, Gastón ataca allá en Concepción. Y Tafur no puede atacar allá en Pachacayo. En Pachacayo. En Pachacayo. Porque le avisan de que venía el ejército peruano. Y los chilenos cortan el puente colgante. Y no puede, no hay ningún enfrentamiento. Mientras en Marcavalle y Concepción hay un ataque. Más o menos ya han pasado dos horas del enfrentamiento en Marcavalle. Los chilenos empiezan a escapar hacia Pucará. Y se juntan con los que estaban acá en Pucará, el ejército chileno. Y hay un nuevo enfrentamiento el 9 de julio acá en Pucará. Por eso, las batallas de Marcavalle y Pucará se dicen. Entonces, ahí, más o menos ya a las 3, 4 de la tarde, los chilenos empiezan a retroceder, escapar hacia Huancayo. En ese escape, agarran pues a tres prisioneros, a tres pucarinos. Y los llevan como prisioneros. En el último lugar de los chilenos. ¿Para qué? Para que los peruanos no sigan matando más chilenos. Una vez pasando Zapallanga, a la entrada ahorita a Miraflores. Ahí, los chilenos lo degollan a los tres pucarinos. Por eso, en honor a estos tres pucarinos, levantan ese obelisco que está a la entrada de Miraflores. ¿No? Entonces, hice esas batallas del 5 primero. Y después del 9 de julio de 1880. Y después del 9 de julio de 1882. Posteriormente, ya el 16 de agosto de 1883, nuevamente los chilenos que quedaban todavía querían seguir reconquistando el lugar. La parte del centro de Huancayo. Pero, muchos pueblos se rebelaron, empezaron, como se dice, las guerrillas. ¿No? Las guerrillas empezaron a levantarse. Y así que, aquí en Pucará hay un nuevo enfrentamiento. Con los chilenos. Lógico que fuimos derrotados. Pero, como les digo, en todo el Valle del Mantaro, siempre ha habido un enfrentamiento con los chilenos. En Iroquíapampa, Malpaso. Acá en Chicaya. En Chupaca. En Concepción. En todo el Valle del Mantaro ha habido un enfrentamiento contra los chilenos. ¿Y quienes eran? las gue-



rrillas. ¿No? Que Cáceres había formado en cada pueblo. Esas son las historias del 5, 9 y 16 de agosto. Las tres batallas que se llevó acá, en Pucará. Entonces, esto fue su cama. Un cuarto de don Andrés Avelino Cáceres. Todo lo que ustedes ven, estaba en una casa abandonada. Bueno, de una familia viva también. Pero, el 2005. Siendo presidente de la comunidad, mi persona. He rescatado todito esto que ustedes van a ver. Todo esto lo hemos adecuado con el Ministerio de Cultura. Entonces, todo ese trabajito que ustedes ven. Esas sillas también lo han restaurado. Con un señor cusqueño que vino especialmente. Para poder poner el asiento de las sillas. ¿No? Sobre esto. Esto es de mimbre. Entonces, como ven, un torito estas patitas. Lo hemos rescatado. Lo hemos tratado de formar lo mejor que se puede hacer. Aquí, pues, en estas sillas se encontraban todos los oficiales. ¿No? Entonces, como dice ahí. Todos ellos, Cáceres, coordinaban aquí. Entonces, esto hemos rescatado. También la pluma de cóndor. Que con eso, en esa época. Se firmaba. Escribían con eso. No había como ahora lapicero o tinta seca. ¿No? Entonces, todito esto, como les digo. Hemos tratado de rescatar. Yo estoy mucho tiempo acá al servicio de la Casa Histórica. Y hemos recibido. Si les contaría la historia. Hemos recibido. He recibido un montón de turistas. Españoles, argentinos, chilenos. ¿No? Un montón de personajes. Que realmente. No norteamericanos. Peruanos norteamericanos. Que ellos no sabían la historia de don Andrés. ¿Quién era don Andrés Avelino Cáceres? Y cuando les expliqué. Decían, pues, ellos. Exmilitares o militares. Le han saludado. ¿No? A don Andrés Avelino Cáceres. Entonces, todito. Estas cositas. Lo hemos adquirido. También por la orden. Región Mariscal Cáceres y Leal Pucará. Lo que ustedes ven. Esa esfinge de Cáceres. En el patio. También es un obsequio. Del presidente. De la orden. Región Mariscal Cáceres. C de Lima. Nos ha obsequiado. Y. Lo hemos puesto. Pues ahí. Como ven ustedes. Al frente. Eso. Ahora pasaremos al otro lado.

Bueno. Aquí podemos ver. Aunque teníamos más. Más. Más cosas sobre lo que ha quedado de estos parlamentos. No. Pero no sé. Es lo que están encargados del museo no se dónde lo habrían puesto. No sé. Pero. Acá tenemos un winchester. entonces cuando ya no había balas, ponían el sable adelante y empezaron a pelear cuerpo a cuerpo ¿no? vean ustedes, y si no había ese sable estaba la bayoneta también sable o bayoneta, la que ven ustedes abajo, se ponían la punta y empezaban a pelear cuerpo a cuerpo aquí tenemos una espada, una espada que hemos rescatado en este armamento hay



una cosa muy peculiar todo armamento se agarra ¿cómo se dice? la parte donde se va a disparar, se jala el gatillo para atrás pero este es al revés este se empuja con el del pulgar hacia adelante ¿qué ha pasado? tiene su historia ¿no? entonces bueno, en otra época les voy a contar su historia de este armamento pero como les digo, esto es al revés ¿no? entonces antes de poner hacer el trabajo en el Ministerio de Cultura podrían ustedes agarrar y ver todas esas cosas, ahí vemos una fotografía el uso de este armamento ¿no? ¿ustedes ven? ahí está el uso de este armamento como ya está el armamento con la bayoneta o el sable en la parte delante del arma. Aquí pasamos a este lugar, tenemos algunas cosas que hemos encontrado durante lo que hubo en Pucara lo que hemos encontrado como son las balas, las balas de cañón así eran las balas de cañón de esa época aquí tenemos las balas vean ustedes que es diferente a la de ahora eran de plomo, acá tenemos un botón uniforme del ejército, tenemos acá un tamborcito que acompañaba al ejército para redoblar los pasos en el momento que están caminando de un lugar a otro, ahí tenemos una mochila también y aquí tenemos una mochila de ¿qué dice ahí? un morral yanqui o sea es norteamericano a los norteamericanos le dicen los yanquis así es, aquí en esta parte tenemos las espuelas tenemos las espuelas diferentes clases de espuelas y los estribos ¿no? vean ustedes eso también todo lo que se ha encontrado, aquí tenemos lo más importante la bandera, la bandera que ha planeado en las tres batallas el 5, 9 de julio y el 16 de agosto de 1983 esta banderita hasta ahora lo tenemos una reliquia ¿no? y bueno la bandera hemos querido con condecorado allá en Lima en la institución de la orden de la legión mariscal Cáceres pero no se pudo, vino la pandemia y todas las cositas se quedó ahí ¿no? entonces ahora está totalmente ya no se puede agarrar porque anteriormente podíamos agarrar así es esta banderita pues es una reliquia para nosotros vean ustedes los años que desde esa época se han ido hasta ahora se sigue manteniendo ¿no?

Bueno le decían el brujo de los andes porque él él se vestía de a veces de de campesino se vestía de cualquier forma para poder estar como espía en en el en el ejército de los chilenos ¿no? en el cuartel y aparecía en un lugar y aparecía en otro lugar entonces los chilenos decían si está acá ¿por qué aparece en este lugar? ¿no? entonces de esa forma le llamaban el brujo porque no sabían dónde encontrarlo acá ahora la historia pues nos cuenta de que en Huancavelica también como el niño de Lachuc el mariscalito



de Lachuc también le salva de un enfrentamiento con los chilenos un una emboscada o sea es la historia de don Andrés Avelino Cáceres en todo el Valle del Mantaro hasta Ayacucho Huancavelica Junín, Tarma, La Oroya y así hasta Huamachuco tiene una historia muy muy peculiar algo que podemos admirar ¿no? no solamente don Andrés Avelino Cáceres sino su su esposa y sus hijas que han estado lado a lado ¿no? por eso le dicen la rabona más más ilustre del Perú ¿no? porque para nosotros la rabona es la persona que va atrás de su marido y ella es la que hacía eso aquí por ejemplo en nuestro pueblo también ahorita el varón está yendo adelante y la esposa atrás entonces parece su rabo ¿no? la rabona ¿no? entonces aquí la campaña de la breña los irregulares y los soldados entonces ¿qué sucede? que cuando un un varón se enrolaba al ejército de Cáceres la esposa no se quedaba en su casa sino hacía su kipi como se dice su mano agarraba todas sus cositas y se iba atrás de su marido para nosotros no es ofensa pero para los chilenos si es una ofensa de llamar rabona ¿no? es una ofensa para nosotros. Otra cosa, tengan en cuenta lo que les voy a decir de que verdaderamente la rabona cuando empieza la campaña de la breña la campaña de la breña empieza cuando Cáceres es herido en en la batalla de San Juan y Miraflores ¿no? entonces Cáceres escapa en un cajón de muerto escapa hacia la sierra acompañado por todas las personas que decían que estaba muerto y así escapa hacia la sierra entonces entonces ahí en ese escape al introducirse Cáceres hacia la sierra empieza la campaña de la breña. De ahí la guerra de la batalla de San Juan y Miraflores pertenece a la guerra del pacífico porque todo se realiza en la costa ¿no? entonces cuando Cáceres se introduce a la sierra empieza la campaña de la breña ahora ¿de dónde viene la palabra breña? la palabra breña viene del lugar inhóspito donde no se puede caminar es un lugar que por ejemplo usted sube acá a cero no hay camino tiene que usted pasar por las piedras por las espinas entonces nosotros decíamos es un lugar breñoso de ahí viene la palabra breña ¿no? y Cáceres muy bien como él es él es de acá de Ayacucho ayacuchano su papá; su mamá, su mamá es de Chupaca acá en Huancayo, la familia de Torregaray entonces él conocía muy bien todo este lugar porque con su papá llevaban las semillas del producto que ellos producían allá en Ocos, Ayacucho entonces ellos venían por este lugar y llevaban su su producto hacia Lima ¿no? entonces ellos conocían muy bien este lugar por eso que Cáceres se viene acá a la sierra a enfrentarse a los de ,así es acá vemos el



ataque de Magalá y Saúl ¿no? ¿cómo podemos ver dónde estaban los chilenos y dónde estaban los peruanos ¿no? entonces el escape ¿cómo se escuchaba ¿no? se encontraba ahí está Galvez Tapur Cercada acá en la cama de Cercada entonces toditos ellos como atacan a los guerreros ¿no? el día 9. Este, este esfinge de este busto de don Andrés cuando era teniente esto este busto también estaba acá en el parque 5 pero en la parte entonces teníamos así pero alto este pequeño obelisco así desde que vino un carro lo tumbó de la bajada y ha estado mucho tiempo botada y cuando se reabrió esta casa histórica hemos recuperado y ahora está en el sitio donde está ¿no? y es de bronce estaba tiene su valor ¿no? entonces todas esas cositas es lo que se ha rescatado. Acá estamos en otro ambiente donde podemos primero ver acá, esta es de bronce, esta paila, aquí aquí todos los años el 9 de julio hacemos la Paila de Cáceres ¿en qué consiste? cada barrio prepara un potaje para recibir a todos los alumnos, personas que vienen el día 9 de julio al desfile entonces cada delegación va al lugar donde ha preparado y le dan su alimentación y entonces acá es muy conocido la Paila de Cáceres ¿no? o sea esto también ha servido porque en el transcurso donde Cáceres caminaban descansaban preparaban los alimentos y preparaban su alimento para el ejército entonces la Paila ¿no? eso es como ven ustedes eso. Esto es un rejón este es un rejón entonces el soldado el el el rejonero agarraba esto y empezaban porque no tenían armamento ¿no? y acá estaba la honda, la honda o huaraca la que ustedes están viendo allá colocada esto entonces las mujeres utilizaban la huaraca entonces con eso ponían ponían la piedra en la parte del centro y con eso giraban, ¿no? Y se ponen la piedra y con eso giraban y disparaban y donde le caía, le caían, ¿no? Así es. Entonces, esta es una esfinge de la rabona, ¿no? De la rabona. Y esto, el poncho, como ven ustedes, es de rejonero. Rejonero, ¿no? Aquí tenemos también algunos armamentos que se utilizaron, ¿no? Por ejemplo, acá está la onda con una bala de cañón y se pone ahí, ¿no? La onda. O huaraca, le dicen, ¿no? Y acá también está algo. Pues en la campaña de la breña se utilizaron todas las clases de armamentos para poderse defender, ¿no? Así es. Eso es todo lo que podemos enseñarles. Enseñarles dentro del museo, ¿no? Así es.

Yo estuve acá más de 15 años. Estuve acá hasta que se hizo la restauración. Y alguna vez que estuvo en la restauración ya se hizo cargo ya del municipio. Así es. Entonces, esto ya se... ¿Por qué? Porque está muy diferente la casa. Muy diferente la casa. Entonces, con esto se ha restaurado ya.



Con la ayuda del municipio de Huancayo, que se ganó, que nos dieron, ¿no? 400 mil soles esta vez para poder hacer toda esta clase de trabajo, ¿no? Así es. Eso es todo lo que más les puedo... Ahí, ¿no? Sí, sí.

Veán ustedes, las cositas, como le decía, ¿no? Esos. Eso. Ha quedado claro solamente, como le decía, la vaina. Falta. Son parte de la vaina también. Parte ha quedado ¿ven?. Entonces, ¿verdad? Esto es parte de la vaina que se pone la espada, ¿no? Tenemos esto, estos son trabajos. Y abajo, pues, es de la sala, las espuelas, los estribos, ¿no? Y el candelabro. Y en esa época, este candelabro, le echaban combustibles, petróleo, ¿sí? Y una, o si no, la grasa de carnero. Acá tenemos, ¿cómo se llama? Donde se puede montar el caballo, ¿no? La montura, la montura. Y que es de la época de la guerra con España. Esto es... La cuadrata de los españoles. También tiene su historia. Bueno, el 24, 23 de diciembre se realiza, se lleva a cabo una batalla con los españoles en Azapampa.

Antes de la guerra con Chile. Muy antes. Por ejemplo, de ahí, ahí, antes de ayer había ocurrido la batalla de 2 de mayo, ¿no? Entonces, todavía los chilenos querían reconquistar todas las partes del centro de entonces en Azapampa sería una batalla, pero una batalla desigual porque todos eran pues como le digo recorrer con su honda y con sus palos pelearon y los y los españoles que tenían los los armamentos los arcabuces que tenían en esa época ¿no? Fusiles. Entonces acá tenemos una viendo de afuera la casa histórica, antes de que se haga la restauración, acá tenemos al mundo por nada entonces el tamborcito, esas cositas. así es, aquí tenemos algunos se supone a la velita y antes había por ejemplo las cucharas de plata ahora ya no hay llamado alpacas, estas monedas son tan antiguas de esa época, y lo más importante este champán tiene 100 más de 100 años tiene este champán, este vino, y está intacto, cuánto crees que está su valorización ahorita y imagina un vino de esa época, cuanto debe estar valorizado, pero aquí lo tenemos las monedas chilenas también como peruanos, aquí tenemos una replica de los cañones de esa época es un obsequio de un legionario una legionaria de Huancayo de la familia Ocampo nos ha obsequiado esas dos réplicas de los cañones de esa época Lo que les decía, estas partes, estos son los mazos que utilizaban los pre-Incas. Le ponían un palito al centro y eso así, ¿eh? Era redondo y con eso peleaban entre tribus, ¿no? Entre indios. Uno de esos que le caía en la cabeza, pues lo rajaba, ¿no? Eso tenemos así como esta, por ejemplo, y el resto. Todo esto se ha encontrado en las partes



de... Tenemos nosotros en la parte alta las ruinas de Villacoto. Las ruinas de Villacoto, pues ahí era la dispensa de los huancas. En esa época. Entonces, todas esas cositas que ustedes ven. Ahora esta parte que ustedes ven acá son también huacos de la costa, ¿no? De Paracas, Chimú. Tenemos esas cositas. También son obsequios que nos han traído las personas que se han identificado con nuestro museo. Y nos han traído de reliquia estos huacos, ¿no? Bueno, pues tienen un valor muy especial estos huacos. Entonces, todo lo que ven, todo esto pertenece a la cultura de la costa, ¿no? De Paracas, Chimú. Y de la sierra, pues muy diferente. Muy diferente, así como he dicho, ¿no? Muy diferente. Y acá tenemos un vaso de plata. Es un vaso de plata. Todas estas cositas pues lo cuidamos con mucho cariño, con mucha estimación. Aquí también tenemos un regalo de los chinos, ¿no? Este es un jarrón chino. Y la verdad, pues imagínense también. Claro, de esa época, que ahora ya es diferente las cosas, ¿no? Tenemos acá algunas cositas, unos libros. Tenemos, como decía, la Orden de la Legión Mariscal. Esta es parte de la Orden de la Legión Mariscal Cáceres. Tenemos algunos folletitos y todo. Y es la Orden de la Legión Mariscal Cáceres. Y cómo se fundó, dónde, y todas esas cositas, ¿no? Tenemos acá los libritos, ¿ves? Entonces, acá tenemos la revista, la Orden de la Legión Mariscal Cáceres. Entonces, cuando ustedes, por ejemplo, ya que ustedes están en Lima, aquí en el museo ya hay un libro. Está en República... ¿Cuál es la dirección de República? ¿Qué es la publicación? La Avenida República de Portugal. En Breña. Ustedes vayan a ver, ahí tienen unas cositas muy especiales, ¿eh? Para que ustedes vean sobre lo que es de don Andrés Alcázar. ¿No? Entonces, ahí pueden conseguir, pues, las revistas. Las revistas que todo esto sale sobre todo de historia, de la campaña de la Breña. Son historias que, verdaderamente, es fortificante para la persona que está interesada en la... Tenemos libros así como esa también, ¿no? Entonces, muy importantes. Toda la historia de la campaña de la Breña, su familia, cómo, dónde, dónde, su recorrido totalmente de don Andrés Avelino Cáceres. ¿Ves? Así es. Sí. Entonces, esas son las cosas. Esas son las cositas que tenemos, ¿no? En este museo. Ah, ya. Así es. Fantástico. Ustedes, miren, ustedes, cuando les cuento lo que el 5 de febrero, el primer cañonazo, y en su... En sus memorias de don Andrés Avelino Cáceres, les dice, el cerro colorado. Lo que ustedes ven ahí al frente, miren, ¿ves? Sí. Medio rojo. Sí, sí, sí. Sí. El cerro colorado, dice, al pie de este árbol, aquí al frente, colocan el cañón. Y de ahí es donde ellos disparan y



llega justo en el cuarto de don Andrés Alcázar. ¿No? Entonces, y arriba, ahí está, al ladito nomás, y viene. Entonces, vean ustedes el cerro colorado. En sus memorias se habla de ese cerro colorado. Así es. Ahora, ¿por qué les decimos casa histórica? Desde que ocupó don Andrés Avelino Cáceres esta casa, que pertenecía a doña Rosa Vila, entonces, aquí en esta casa ya pasó la familia Canturín, lo venden a la comunidad. ¿No? Porque la familia Canturín pertenecía, era su familia, la de doña Rosa Vila. Entonces, lo venden a la comunidad campesina de Pucara. Y de ahí, pues, esta casa sirve de, ¿cómo te puedo decir? A muchas instituciones. El colegio Mariscal Cáceres funcionó aquí. La escuelita, la 19, la 20, también funcionó aquí. Aquí funcionó la posta médica. Aquí funcionó la guardia civil. Aquí funcionó cuando hubo el terrorismo, aquí lo quemaron el municipio. Y acá se vinieron a poder hacer los documentos, matrimonios, cositas. Entonces, por eso le decimos casa histórica, ¿no? Porque ha servido esta casa para muchas instituciones. Como le digo, hasta la posta médica, cuando no teníamos acá funcionando. La guardia civil. La escuela y... ¿Varias, sí, no? No. Ah, sí. Esa es la historia de esta casa histórica, de este museo.



Hoy día es un poco diferente

Grabación



Testimoniantes: José Eduardo Díaz Delzo (36 años)
y Piere Alan Quispe Díaz (39 años)

Gestoras:

Sofia Regina Sanchez Quispe

Jazmin Yamillet Torres Rojas

Lugar: Huancayo-Pucará

Fecha: Viernes 3 de mayo de 2024

[Viernes 3 de mayo de 2024, por la noche el pueblo de Pucará se prepara para dar inicio a la misa de víspera de la fiesta a la Santísima Cruz de San Cristóbal. Frente a la iglesia San Lorenzo se encuentran estudiantes de literatura quienes se reúnen con dos pobladores conocedores de la festividad].

[Origen de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará]

Mi nombre completo es José Eduardo Díaz-Delzo. Soy de Pucará. Esta fiesta, en realidad, tiene [sus] orígenes cuando llegaron los mismos españoles. [Ellos] trajeron consigo la cruz, vino la Iglesia y se hizo un cambio. Se hizo una imposición de la cruz frente al huanca en este caso, o al pucarino, pues adoraba a los cerros y ahí se impuso la cruz. Por eso es que las cruces siempre se llevan al cerro más imponente del pueblo. En este caso se lleva al cerro San Cristóbal. Pero toma más auge esta



fiesta, así tradicional como hoy en día la vivimos, en 1929. Se hace grande, se hacen una serie de cosas.

[...] A iniciativa del señor Siriaco Ponce y la señora María Melgar. Ellos tuvieron una coincidencia porque habían subido al cerro San Cristóbal en la ciudad de Lima y desde ahí podían visualizar toda la ciudad y se percataron, pues, que había una cruz. Entonces eso sirvió de inspiración para que ellos dos coincidan y se propongan, pues, hacer una cruz en Pucará, pero no una cruz de cemento sino una cruz de madera. Entonces agarraron [inviertieron] todos sus ahorros. En enero de 1929 viajan a Pucará; piden una reunión con las autoridades y el pueblo en general, pues, en esta misma plaza de Pucará. En esa reunión ellos plantean esa propuesta y la población lo recibe de manera gustosa; y deciden organizarse, porque no había cruz, no había nada de esto. Entonces, por ahí empezaron a surgir opiniones, ideas de los demás pobladores, uno de ellos recordaba, pues, aquí al norte; a unos cuantos kilómetros existía una hacienda llamada La Colombina. El dueño de esa hacienda era la familia Alonso, el señor Manuel Alonso era el dueño. En ese entonces él tenía una amistad de años anteriores, en esa época, con Pucará o con los pucarinos y uno de ellos decide pues tocarle las puertas y pedirle, por favor, que le done un aliso; y bueno, eso comunicaron acá y dijeron, “bueno, el señor Alonso aceptó, además de ello, nos va a dar una mondongada [caldo de mondongo]”; les ofreció coca y el cañazo como se decía. Por ahí, el señor Daniel Romero Villavicencio, que también radicaba en la ciudad de Lima, donó un cuadro de la imagen de Cristo. Ese cuadro hasta el día de hoy se usa cuando la cruz sale en peregrinación ahora en la noche e incluso mañana cuando se va a dirigir, pues hacia el cerro y él mismo mandó a construir el pedestal de pura piedra labrada que se encuentra en el cerro San Cristóbal en la parte más alta el paraje se llama Calcacima ese es el lugar donde se hizo esa fiesta y así poquito a poquito se hizo la primera fiesta, el 4 de mayo de 1929.

[La cruz] ha sido cambiado en diversas oportunidades por lo menos unas cinco veces. Esa primera cruz, por inclemencias del tiempo y por el mismo clima, en épocas de invierno aquí los truenos y rayos son muy fuertes y pueden caer donde sea. Por ironías del destino, le ha caído un rayo a esa primera cruz, unos años después de que ya se estaba llevando. Los pobladores recogieron los retacitos [trozos sobrantes] y se hicieron pequeñas cruces. Digamos que hay familias que hoy en día todavía conservan eso.



[La cruz] que está al lado izquierdo [cruz masculina], reposando, esa es de 1988, fue llevada diez años, sufrió una serie de accidentes, pero aún sigue en pie. Incluso es [esa] la que mañana se va a llevar al cerro. La que está al lado derecho [cruz femenina] fue donada el 2019 aproximadamente. Bueno, también sufrió una serie de percances, [y] esa es la que se va a quedar acá, mañana, al costado de la iglesia, en este ladito [señala la esquina derecha del frontis de la iglesia San Lorenzo].

[Recorrido de la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará]

[Emocionado Piere Quispe interrumpe la disertación para acotar] Para entender un poco la travesía que hace la cruz, por ejemplo, mañana, que es 4 de mayo, sube al cerro, a su santuario, y es llevado a pie desde aquí [iglesia San Lorenzo]. Hoy 3 [de mayo] se va a ejecutar la víspera. Se hace una pequeña procesión por los barrios que componen el distrito y el día de mañana parte hacia el cerro, obviamente tiene las rutas, paradas, las 7 que son emulando las caídas de Nuestro Señor. [José Diaz afirma]: Tiene



las 14 estaciones. [Piere Quispe reitera] Las 14 estaciones, sí, sí. Al llegar ahí [cerro San Cristóbal], se planta [porque en la cima] se quedará [la Santísima Cruz] hasta el siguiente año cuidando al pueblo hasta el 1 de abril. El 1 de abril es donde la bajamos, y está prácticamente un mes acompañándonos, cuidándonos. Es por eso la exposición que tiene y los recurrentes daños que ha tenido la cruz, porque está expuesta durante el año en todos los casos.

[Mañana, 4 de mayo] desde la iglesia salen [los fieles cargando la cruz] aproximadamente al mediodía. Descansan un momento en el parque llamado Chuhucllo, podemos decir que es la primera estación. De ahí sale más o menos una y media, y arriba están llegando a las tres de la tarde aproximadamente, en realidad, [el recorrido] es rápido porque como pesa la cruz todos empujan y sube rápido. [...] El camino es bastante duro y agreste, [por eso] tienen que llegar lo más rápido posible. Cumplen las 14 estaciones que Cristo ha hecho y al llegar al paraje Calcacima donde [se encuentra] el pedestal, reposarán aproximadamente una hora. [Después] alistan sogas, una serie de cosas, los seguros que le van a poner a la base, y ahí levantan [a la cruz]. Cuando eso ocurre, el resto [de devotos] que están pasando la fiesta



en el paraje Chuhucllo y [están esperando], pues, con ansias que se levante [la cruz], cuando ocurre, [entonces] suena el cuete [cohete].

El paraje [Chuhucllo] es una zona bien amplia y plana. Bueno, su dimensión es como una pequeña plazoleta donde esperamos justamente que la cruz tome su posición. [Cuando sucede esto] para nosotros es una señal de que aún nos sigue protegiendo. [Entonces en Chuhucllo] se hacen [cantan] las alabanzas, los bailes y las ofrendas se hacen en ese momento, cuando llega ya la cruz. [José Díaz añade] Y acompañado de su familia. Todos ellos [fieles que se encuentran en el paraje] son partícipes directos de esta fiesta y el resto de la población se acompaña a cada bando donde se invitan. [...] Esa es básicamente la fiesta que tenemos el 4 de mayo.

[La Santísima Cruz de San Cristóbal y su vínculo con la Cruz del Sur]¹

[José Díaz comenta] Otro detalle bien interesante es de por qué lo ubican [el porqué ubican a la cruz] en la cima del cerro San Cristóbal, porque en estas fechas, en un día despejado, la Cruz del Sur se ubica exactamente a la altura del cerro San Cristóbal, pueden apreciarlo más noche. A partir de las nueve van a ver la Cruz del Sur ahí. Días previos como el 3 de mayo, visualizaron justamente eso los pobladores y construyeron el pedestal, también la pequeña capilla de piedra labrada. Entonces, también llegaron [donaciones] ofrecimientos; por ejemplo, para matar toros porque se tenía que dar pues comida y todo esto a los visitantes, a los mismos pobladores, cada barrio sacrificó un toro. En total eran cinco toros sacrificados y eso se replica hoy en día cada 5 de mayo. [Entonces se lleva a cabo] la famosa tradición del *Allashqui Paay*, o sea, el lava tripa, llevan caña de azúcar, el ají de Lima, el algodón de la ciudad de Lima.

[Actualizaciones sobre la festividad en honor a la Santísima Cruz de San Cristóbal de Pucará]

Hoy en día es un poco diferente [la celebración]. Por ejemplo, en esta fiesta nada más había un mayordomo, el que dirigía a tomar la fiesta. Él sacrificaba un toro y en ese entonces no había bandas como ahora sino la *huacra* o el cacho hecho del cuerno del toro, yo todavía cuando era niño vi eso por lo menos en los noventa. [En algún momento] aquí empezaron a llegar las cornetillas de metalía y ahora son pues las bandas. [...] Ahora el

1 El hombre andino utilizó el recorrido de la constelación de la Cruz del Sur para organizar su calendario agrícola-festivo (chakana). El calendario permitía identificar las temporadas de lluvia y sequía.



nombre [de la cruz] es *Taitamayo*. El nombre es *Taitamayo*, se ubica en el cerro San Cristóbal. Algunos han tergiversado el nombre y le dicen Patrón San Cristóbal, pero el cerro se llama San Cristóbal, la imagen es *Taytamayo*, incluso los viejitos le decían Taytacha como decir padre. Algo así. Es algo especial. [...] Entonces todas las manifestaciones culturales que hay en los diversos pueblos del Perú están sujetas a cambios, a evoluciones, muchas cosas y esta fiesta no es ajena a eso, básicamente esa es la historia.

[Noche del segundo día de la celebración: *Velay Toro*]

[Piere Quispe cuenta] Cuando llega ya y el día domingo ya pues el 5 [de mayo y tercer día de la festividad], [...] ahí es ya el sacrificio en este caso del toro que previamente un día antes hacen el “Velay toro” que es también una muestra, hacen una pequeña figura de unos palitos y tienen que velar hasta que esa maderita caiga, cuando el momento caiga, autoriza nuestro señor de que sea sacrificado ese toro eso también es otra cosa, que bonito que lo vean, esperan, no es solamente que alguien lo pone, esperan hasta que caiga. [José añade] Por lo general acá abajito [...] hay un parque llamado San Martín ese lugar antiguamente se llamaba Toro Plaza, bueno ahí había corrida de toros, obviamente ahí se sacrificaban toros por eso hasta el día de hoy en ese lugar como te mencionaba Piere mañana 4 [de mayo y segundo día de la festividad] en las 8:30 pm aproximadamente 8pm – 8:30pm los mayordomos que son dos en esta oportunidad van a dirigirse a ese lugar y van a hacer como una especie de un ritual, coloquialmente hablando van a velar al toro, porque el toro va a ser sacrificado el día 5, ¿qué es lo que hacen? cogen un cigarrito ¿conocemos como monladientes [mondadientes]? ¿no? le ponen cuatro patitas y ahí está una *tinya* ¿conocemos la *tinya* de repente no?, es esa *tinya* que se toca para Santiago, al centro van a poner a la supuestamente esa figura representa al torito, los que tocan la cornetilla van a ejecutar una melodía que se ejecuta también cuando en el momento en el que se pone la daga al toro[sacrifican al toro], es una melodía bien peculiar, bien triste. Y van a ponerse a tocar ahí pue’, el resto de la población que acompaña van a mascar coquita, van a tomar cañita, calentitos todo eso, es un ritual bien especial, si el torito cae patas arriba digamos que así ¿no? [muestra una figura volteada] ese símbolo significa que el toro en el momento de ser sacrificado el día 5 [día del lava tripas] va a sufrir, pero si digamos el torito cae paradito, eso es sinónimo de que el toro va a tener una muerte tranquila, rápida, no va a sufrir y muchas veces me



han comentado que eso coincide, ha caído patitas arriba el toro sufre ¿no?, es algo peculiar de poder apreciar y observarlo ustedes mismas tenían que verlo [tose] entonces eso se da hasta la medianoche más o menos es todo un ritual, se ubican en la esquinita del parque[parque San Martín], hay una casa de la cultura, en ese lugarcito, siempre se hace ahí [el *velay toro*].

[Tercer día de la celebración: Sacrificio del toro]

El día 5 ya pues es otra actividad [sacrificio del toro] más o menos 10, 11 de la mañana cada mayordomo en una zona determinada va a sacrificar, bueno un toro generalmente es ¿no? por mayordomo, hay una persona encargada que tiene una pequeña daga le inserta la parte de la vena aquí ¿no? [muestra la vena] el torito cae y a ella le ponen un cuchillo de este tamaño [hace una referencia al tamaño del cuchillo] por el cuello hacia el corazón y esa sangre muchas veces es bebida consumida por aquellas personas que, esa es una creencia ¿no? aquellas personas que tienen debilidad o son muy enfermizas según la creencia pues les da[poder o bendición], tiende a curarlos y muchas veces también le sacan el vaso a la res o al toro y con eso se golpean la espalda, es una creencia más de que eso les cura también ciertas enfermedades y ustedes van a ver también cómo la gente toma la sangre desesperadamente creyendo pues o en esta creencia de que te va a curar de ciertas enfermedades y otras cosas ¿no? es algo bien peculiar esto en Pucará no puedes observar eso en ningún otro distrito del Valle de Manantari [Mantaro], solamente se celebra en Pucará de esa manera y las tripitas que le sacan al toro lo llenan en una canastita y hay una persona encargada que va adelante con una bandera Pucará desde que fue heroico en las batallas de Marcao[Marcavalle] y Pucará, siempre lleva una bandera en cualquier actividad que se lleva aquí ¿no? y esto van en comparsa pue varón y mujer desde el lugar hasta el río que está pues a la entrada de Pucará y ahí van a hacer el lava tripa el Allashqui paay.

[Tercer día de la celebración: Lava tripas]

Por ejemplo, eso de lavar la tripa también es peculiar ¿no? en pareja tienen que hacer eso, no puede ser un varón solo o una mujer sola, tiene que ser en pareja y a veces cuando lavan la tripa tienen que dirigirse hacia la cruz que ya a estar arriba ,es un ritual, tienen que lavar bien, si por ahí por apresurado lavas mal recibes un castigo muchas veces es un [piensa] puede ser hasta una botella entera de cerveza o a veces un vaso entero de caña o castigo, son muchas formas que ejecutan ahí para llevar eso. [Piere



Quispe añade] Y si vas a estar el domingo y si no bailas tienen la costumbre de agarrar la cola del toro sacrificado y con eso te castigan. [José Díaz continúa] [...] El mayordomo lo que lleva es el, vamos a hablarlo así ya, acá le dicen el *wacapincho* ¿qué es eso? es el miembro viril del toro al momento que ejecutan le sacan eso y está húmedo pues ¿no? es un tamaño más o menos de casi un metro, aquel que no baila o ejecuta el mayo recibe un castigo contundente con eso y eso pues te hace ver hasta las estrellas ¿no? [ríe] el que menos quiere recibir eso es muy doloroso, yo lo he recibido personalmente él también [refiriéndose a Pierre que agrega] Es fuerte y te dan aquí [señala la parte golpeada] donde duele. [José Díaz prosigue] Bueno el mayordomo ¿saben lo que también lleva en la cabeza y eso es un símbolo?, el *wacapincho* el miembro viril del toro es sinónimo de autoridad de ¿cómo le puedes decir?, ahí lo tienes que ver con respeto y él por ejemplo lleva también el escroto del toro en la cabeza[...] entonces el mayordomo es como una autoridad de quien hay que respetar y obedecer y también acompañar pues en esta esta fiesta. En el caso de su pareja la mayorala [...], el toro siempre tiene una especie de grasa le sacan eso y le ponen como una especie de manta, de *lliclla* en la espalda y ella es la que lleva el rabo del toro, con la cual también puede castigar, tiene sus peculiaridades en el caso de Pucará y esa carne que ha quedado cuando agitaron al toro para el domingo para el 5 de la tarde se prepara un caldo bien sabroso en el lugar donde va a estar el mayordomo, también se prepara normalmente un segundo puede ser un guiso o algo así ¿no? de res y cuando los que participan en esto de lavar la tripa regresan en la tarde, más o menos 5 de la tarde salen del río y ahí también hay un baile peculiar *mayo*[nombre del baile] ustedes tendrían que verlo, grabarlo para que puedan entender mejor si es posible que participe, tiene su peculiaridad hay que saberlo.[Pierre Quispe adicional] Hay una división entre los varones de edad que ya también tienen el compromiso de la mano y hay otra fila donde están los jóvenes robustos, pero solteros también hay la diferenciación en el baile al igual que en Perú, tendrían que experimentarlo de primera mano. [José Díaz comenta] Y todo eso tiene que ser ejecutado como les decía en pareja, yo todavía recuerdo cuando era niño que los viejitos de antes que bailaban así en pareja y lo peculiar también es que ellos intercambiaban el sombrero, el varón se pone la mujer y la mujer del varón y la mujer como está con una mantita carga su saco del varón y así vienen bailando [...], en el sombrerito de todos los



participantes le ponen ají amarillo, algodón, una banderita peruana y por ahí han traído también este ramitas de café ¿no? todo eso lo decoran en sombrero es bien peculiar. Eso más que todo recuerda las donaciones que hicieron la primera vez, la primera vez que hicieron vinieron donaciones de todo tipo acá y es un poquito recuerdo de eso que ha quedado en Pucará ¿no? el algodón por ejemplo vino pues porque en Lima siempre ha habido residentes de Pucará y ellos siempre han colaborado desde donde estén, desde inicios de 1900 incluso más atrás, entonces todo eso se recuerda y es el rico, la rica herencia cultural que tenemos y de esa forma vienen bailando hasta la plaza todos tienen que dar una vuelta a la plaza y dirigirse cada uno a su espacio donde van a servir la comida, la cena y prácticamente con eso concluye el día, ese ritual.

[El cuarto día de la celebración]

El día 6 es algo un complemento más que todo, reparten la caña de azúcar como para finalizar la fiesta porque ustedes saben que después de una larga jornada el cuerpo se desgata[desgasta] y hay que nutrirlo, pues con agua pero en este caso ellos usan la caña de azúcar que también fue una donación desde Lima en algunos casos de la selva venían para acá camionadas pues de donaciones de caña de azúcar ¿no? y eso se reparte a todos los que participan en la fiesta, todos los mayordomos, los capitanes. [Piere Quispe agrega] Y ahí vas a ver bailando filas de cada persona con su caña al hombro y danzando con la música el día lunes 6 [De mayo].



Experiencias en el lavado de tripa: *Allashqui paay*

Testimoniante: Axel Daniel Anicama Zamora (27 años)
y Beatriz Mariela Cano Blas (19 años)

Gestor: Jeferson James Llacolla Chayña.

Lugar: Huancayo.

Fecha: Domingo 5 de mayo de 2024.

[RELATO DE AXEL ANICAMA]

Mi experiencia en el lavado de tripas fue a primera instancia un acto tradicional del que no me veía formando parte por la escasez de información que tenía sobre esta tradición. Fueron mi profesor Mauro Mamani y mi compañera Beatriz Cano los que me animaron a participar en este festejo.

Los conocimientos que tenía sobre este lavado radicaban en el lavado de las tripas de toro para servir como alimento para toda la comunidad asistente a esta festividad de Pucará. Grupos de personas con cajas de cervezas, familias reunidas en las orillas del río y bandas folclóricas tocando alegres



agasajos impregnaban en todo el lugar, y claro nuestro grupo de estudiantes se hallaban documentando y maravillados por todo. Mi caso era el mismo, de espectador a primera instancia.

Al ver la oportunidad de hacer el lavado de tripas con mi compañera me anime a realizarlo junto con ella, acercándome al río en donde iban a ser lavadas las tripas del toro recién sacrificado y llevado ahí acompañado de un pasacalle muy animoso, junto con los capitanes, caballos, bandas que se intercalaban para no dejar sin música a las personas que llegaban de todas partes de Pucará.

El ambiente para el lavado de tripas tenía esa magia y espíritu vigoroso, desde mi perspectiva era increíble que esto se logre por limpiar las tripas del toro, pero por los comentarios de mi compañera acerca de este sacrificio me dio a entender que no solo era un sacrificio cualquiera, era un regulador, desde el sacrificio del toro y a su vez darle importancia al cuerpo desde su sangre, su cola, su miembro y sus tripas, era este animal el que regulaba un orden y a su vez mantenía vigoroso el espíritu de la comunidad.

La camioneta que había transportado las tripas del toro estaba siendo puesta para dar a cada poblador que quiera hacerse partícipe de la tradición su pedazo de tripa. Mi compañera Beatriz y yo tomamos una de las primeras tripas y comenzamos el lavado. Este consistía según ella me enseñó, en tomar una varilla de madera que habían sido recogidas por los pobladores, para vestir la varilla con la tripa a modo que esta quede estirada y sin grasa que impida su flexibilidad. Seguido a esto, sin grasa que impida su flexibilidad, se extrae la tripa de la varilla y se vuelve a poner la punta a modo que pueda ser vestida al revés. Esto para poder limpiar tanto la tripa por dentro y por fuera. El río es lo que se lleva toda esta suciedad y sirve de ayuda para la limpieza.

Tras esto, al acabar, fuimos hacia el poblador encargado de verificar la correcta limpieza del lavado de tripas, el cual al afirmar que estaba correctamente limpio, nos dio un aji amarillo con un mondadientes [para ser colocado en un sombrero] como símbolo de éxito tras haber lavado bien la tripa, de igual manera nos dio de beber un cañazo puro y nos invito a seguir con la festividad. La experiencia tras haber realizado el lavado de tripa sirvió como expiador de pecados y regulador del mundo, según lo que me comentaba Beatriz. Y es de esa manera en la que quisiera conservar este relato.



[RELATO DE BEATRIZ CANO]

El ritual del lavado de tripa hasta ese día fue algo completamente desconocido para mí. A pesar de que yo vengo de una comunidad también andina, no había participado de un ritual de tal naturaleza. Desde la mañana del 5 de mayo que fue el día del lavado, yo estaba muy emocionada, tenía la ilusión de poder experimentar yo misma todo aquello de lo que me habían hablado.

Entonces estuvimos desde el inicio. Nos dirigimos al puquio donde el toro sería sacrificado, en ese transcurso la gente bailaba y nosotros también nos animábamos de rato en rato (mi compañero Axel y yo).

Cuando procedieron a darle muerte al toro sentí mucha pena, me encontraba sensible, sin embargo, sabía que todo era con un fin, que no era un acto salvaje, sino parte de un ritual que iba a favorecer a toda la comunidad, y me refiero con esto, a todo los seres vivos, a todas las personas, a los animales, a la naturaleza a todo. Luego vi que a los niños les daban la sangre del toro, y así todas las personas que podían se lo tomaban.

Más tarde en el río yo seguía con la misma emoción y obviamente quise ser parte del lavado. Así que me acerqué donde estaba la canasta con las tripas, invité al compañero Axel a lavar la tripa juntos y él aceptó quizás no tan gustoso. Hicimos nuestra cola, de hecho, fuimos los primeros, y nos dieron una tripa cada uno.

Yo sabía un poco del procedimiento porque mi mamá me enseñaba a veces. Sin embargo, necesité la ayuda de las señoras del lugar que me indicaron que debía primero, sacarle la grasa a la tripa para luego, con ayuda de un palito delgado de eucalipto, recién darle vuelta a la tripa y finalmente, lavarlo bien.

Eso fue lo que hice, también le indique lo mismo a mi compañero y terminamos de lavar nuestra tripa correctamente. Nos acercamos a la canasta donde estaban un abuelo y el capitán [el que organizó el lavado de tripa], el abuelo revisó que hayamos lavado bien y lo echó a la canasta, lo cuál significó que habíamos hecho un buen lavado. Nos dieron un ají amarillo y un cuarto de cañazo cada uno, y luego bailamos un poquito con una señora que también iba a entregar su tripa. Para mí fue una experiencia maravillosa y extraordinaria. Así que un día regresaré a Pucará a disfrutar nuevamente de todas las actividades que se realizan en honor a la cruz de mayo.



Allí nació el Huaylas, en el cerro

Testimoniante: Jesús Mago Iparraguirre Aguilar (Don Minayo)

Entrevistadora: Kathia Basurto Salazar

Lugar: Pucará - Huancayo

Fecha: Sábado 4 de mayo

ENTRE LA COSTUMBRE Y LA FE

Esta costumbre es voluntad, no nos obliga nadie. Si tú quieres hacer, haces tu fiesta. Eso es voluntad, teniendo fe a la cruz. Dicen que hace milagros. Tienen fe, por eso hacen su fiesta. Mientras yo un poquito no creo, yo tengo o fe en este señor [San Cristóbal] sí. En el señor sí creo. Acá un poquito de la cruz. Creo en la virgencita María, en nuestro señor Jesucristo. Yo voy por él. Un poquito creo, pero no es tanto.

UNA TRAYECTORIA HEREDADA

Mi baile es sacado del huaylas antiguo. Yo bailé en tres conjuntos. Primerito bailé en el conjunto para Pataylayqui. Eso bailó huaylas antiguo. Y como había bailado, me había gustado bailar, pues, ¿no? Después no había dónde bailar, y acá, entre muchachos, entre cuatro nos juntamos. Oy, qué tal, Los Comuneros de Pucará, sacamos. Bien, sacamos. Los Comuneros de Pucará,



15 años duró. Estaba bueno. De ahí ya los compañeros míos han fallecido, todos han fallecido. Yo soy el único que sigue con vida. En ese conjunto Qori Soncco, ahora que estoy bailando, ya está bailando mi hijo ya. Entonces faltaba y le dije veinte, veinte, y vamos ya. Ya está bailando ahí, son 50 años ya, 50 años bailando. Mis nietitas también bailan, todas mis nietas bailan. Ahora la chiquitita también baila con un pie nomás, baila de todo.

VISTIENDO DE HUAYLAS ANTIGUO Y MODERNO

Sí, hay diferencia, hay. Por ejemplo, el huaylas antiguo todo es ballesta nomás, pantalón caído nomás. En cambio el moderno, es moderno, pues, ¿no? Tiene su vestimenta, su vestido, su pantalón hasta acá doblado con todo, su chaleco, su pañuelo, su sombrero. Es distinto, no es como el huaylas antiguo.

LO QUE BAILO MÁS

Moderno poco, más el antiguo. El antiguo es más fácil que el moderno [entre risas]. En los pasos hay diferencias, hay bastante diferencia. El moderno es más movimiento. En cambio el huaylas antiguo tiene sus pasos. Cada paso tiene su número. En cambio el moderno no tiene pasos. El antiguo sí tiene pasos y todos los pasos tienen su nombre.

SOBRE LA FIESTA DE SANTIAGO

Antes, en todas estas fiestas, lo mismo tocaban. Cuando es Santiago, se toca Santiago. Es palo de Yungo. Todas las familias se hacen su pandilla y bailan. Sacan su orquesta, otros con yungo. El Yungo es el más legítimo, legítimo de Santiago. Primerito era el Yungo, de último ya las orquestas. Antes era bonito el Santiago, de casa en casa iban. Daban su cañita, los hombres se vestían de mujer. Llegas a una casa, te hacen emborrachar, porque el dueño de la casa te da alcoholcito y te emborracha. Los varones se vestían de mujer



igualito, se prestaban de sus amigas [las prendas]. Los varones estaban con poncho. De casa en casa iban en Santiago. Bonito era. Eso era en julio, 25 de julio, hasta el 28. El 28 sigue la fiesta de Santiago. Bonito es el Santiago.

DE LA PASIÓN AL BAILE AL RECONOCIMIENTO NACIONAL

Años ya, reconocimiento me han dado el alcalde de Huancayo, el congreso, todo, me han dado reconocimiento. Es que ya bailo años, pues. Desde joven. Bailando, cincuenta años bailando. A mí nomás (me premiaron). Al conjunto también, pero más a mí me han hecho medalla. Todos, todos me conocen en Huancayo, todititos. Basta que me ven, “tío Minayo”, me dicen, “tío, tío, tío Minayo”. Por Minayo me conocen la mayoría.

DON MINAYO EN EL CONGRESO

Ya dos veces he entrado al congreso. El 81 y el 82, seguido ganamos. Esa vez tenía como 30 años. Fue el Premio Tesoro Huanca. Eso lo organizó la señora Veticina, doña Veticina. Ahí ha organizado, hemos ido a concursar y ganamos. La premiación fue en el congreso. Teníamos que ir a recibir al congreso el premio. Los congresistas [nos entregaron el premio]. Lo que más se baila en estos premios es huaylas antiguo.

Al grupo, al conjunto nos buscan, cuando hay matrimonio o bautizo nos dice vengan. que traigan orquesta nomás para bailar

CUANDO EL HUAYLAS ENTRÓ A MI CORAZÓN

Yo he aprendido en el cerro, el huaylarsh, yo he tenido cuatro toritos de mi papá, me iba a pastear al cerro. Allí nació huaylas, en el cerro, hay ruedas, hay ciento cincuenta ruedas. Hacen hoyos de veinte centímetros bonito las ruedas. Bailábamos. Yo pasteaba con mis compañeros que bailaban, todos bailaban allí. Los varones tenían enamoradas, por allí iban a bailar. Miraba como bailaban, se amarraban su saquito y bailaban con las chicas, con las pastoras hacían su baile. Ahí era la pelea por las chicas. Su enamorado, el varón, tenía que demostrar. Después de bailar vanía la pelea. Comienzan a



cantar las chicas, el otro varón decía no, con el quiero [elegían con quien querían pelear] y tienes que salir porque está tu enamorada ahí [entre risas]. Se dan duro. Hay uno mayor, ya cuando le están pegando más dice no, para y otro entra. Frente a las chicas tenías que demostrar. Ulluwanka se llama el cerro, tiene su nombre en quechua. Ahí hay tremendo hueco adentro hay agua, botellita llevas, amarras con pita, lo sueltas abajo en el hueco de la piedra, jalas y sale con agua la botella, como puquio.



Nosotros seguimos cultivando eso, y es bonito

Testimoniante: Antonia Iparraguirre Laveriano

Entrevistadora: Kathia Basurto Salazar

Lugar: Pucará - Huancayo

Fecha: Domingo 5 de mayo del 2024

Nosotros vamos a Lima como embajada, nosotros vamos representando a todos los conjuntos de huaylas que están a nivel de Pucará, Huancayo, todo eso ¿no? Tesoro Huanca quiere decir, por ejemplo, allá en Lima. este participamos junto con los que también tienen su conjunto de huaylas allá en lima. Nosotros como embajada allá, quien se trae, quien representa ese tesoro wanka que es el huaylas ¿no?. Para nosotros nuestro tesoro wanka es el huaylas, huaylas antiguo.

En las fiesta de carnavales mayormente se baila el huaylas en estas fiestas y tradiciones son diferentes tipos de huaylas. Huaylas antiguo se baila en la época de carnaval en febrero y marzo, pero nosotros seguimos bailando porque nos hacen invitaciones para matrimonios ahora último fuimos para chalalta yauyos, junto con mi papá nos han hecho una invitación como ya nos pagan los viáticos y nos dan un pequeño incentivo, vamos. Nosotros seguimos bailando prácticamente todo el año huaylas.

El conjunto es Akshu Tatay Qori Soncco Pucará y mi padre como el cultor del huaylas el encabeza todo esto. Si porque en el conjunto participamos mis hermanos, mis primos, mi hija, sus nietos, todos bailan. A los



que les gusta ¿no? Por ejemplo, tengo una bebé de tres añitos, dos añitos y medio, ella baila al lado de su abuelito. También mi hijita que acaba de cumplir quince años baila al lado de su abuelito. Mis hermanos que son de treinta, de cuarenta años también bailan al lado de mi papá. Sí, todos bailan, osea es un legado que nos está dejando mi padre. Nosotros como él nos ha enseñado desde muy pequeños costumbres, tradición, nosotros seguimos cultivando eso y es bonito. Bueno, al menos, particularmente a mí me gusta, yo no bailo con él pero si le llevo, me gusta acompañarlo, me gusta que lo entrevisten, me gusta que esté pendiente. No se enferma de esa manera, no sufre de sus huesitos, el tiene 84 años y con la actividad que hace se olvida hasta de que le duele hasta los huesitos, el baila, toma sus vitaminas y todo pero el sigue bailando el dice tengo un par de años más. Él es el que nos incentiva, el que nos habla, nos cuenta. A veces sus nietos le escuchan, con que ganas le escuchan, como era el huaylas, como bailaba y dicen yo quiero bailar, yo voy a bailar y sus nietos que están en lima igualito. Sus nietos paran en lima normalmente, sus hijos de mis hermanos mayores. Ellos llegan para carnavales para que bailen con su abuelo. Lo que se baila es el huaylas antiguo, el huaylas agrícola. Nosotros por ejemplo representamos la siembra y la cosecha de papa damos un mensaje de que manera preparamos la tierra , como sembramos, con que alegría lo cultivamos la tierra y todo eso, es el mensaje que damos. El huaylas antiguo tiene varios tipos, otros pueden ser de la siembra del maíz, de la siembra de cebada, del trigo. Nosotros hacemos de la papa. El huaylas original es el huaylas antiguo no el moderno.



RELATOS ORALES DE RAYDA LAURENTE CHAHUA

Grabaciones



El condenado



El qaraqacha

Edad: 64 años.

Gestores:

Beatriz Mariela Cano Blas

Axel Daniel Anicama Zamora

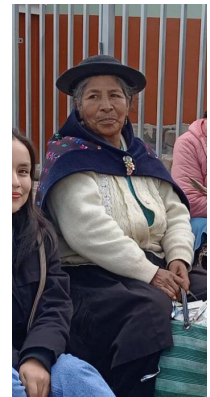
Lugar: Huancayo - Pucará

Fecha: Sábado 4 de mayo de 2024

EL CONDENADO

Había una chica con un varón se había enamorado, su papá y su mamá no quería que se junte la chica con el chico, total. Entonces dice la chica se quedó durmiendo dice en una chusita vivía no había casas, en una chusita. Y dice el papá va, porque el papa era celoso, a la chica le dijo durmiendo en la chusita, y le encontró durmiendo con su novio, su papa se molestó dice, con un palo que tenía lo mató al muchacho, el muchacho se ha muerto.

La chica se ha desesperado totalmente se ha vuelto desesperada, chico se murió. Y (alarga la palabra) ...que pasó,



dice pues el señor ese pa' que no se entere sus familias del chico (le han este) le han comunicado que así a muerto, que va pasar no saben, se mienten, niega.

Entonces en ahí le han enterra'o todo lo han llevado ya al cementerio ya al muchacho, la chica ta' que llore y que llore y que llore, no sabia que hacer, entonces que pasó. El chico se ha vuelto condenado, del cementeraio habia salido cargao su cajón, porque le quería a la chica no le podía dejar aunque de muerto, no le quería dejar, se ha vuelto condenado, y dice ya poco a poco ya maduraba el muchacho no ime'iatamente no...no, no se, no se vuelve condenado, poco a poco a poco y se madura. Pero no le quiere dejar a la chica, no le deja, día y noche está ahí de noche pior pior toavía. Iba a su casa, su papa y su mama dice estan ya durmiendo juntos con la chica pero a la chica como sea le esta jalando el muchacho pero muerto jalando su pelo también el pie también, no quiere, entonces que hicieron, seguramente el chico se ha vuelto condenado, porque no le deja a la chica dormir, mejor le (silencio)... lo llevamos a la iglesia, lo han llevado a la iglesia lo han encerra'o en la iglesia a la chica, de acá no me vas salir, si alguien te llama no me vas a salir te va decirte pásame tu dedo, no vas alcanzar, pásame la mantita, la puntita de tu manta, no vas alcanzar, por favor pásame tu cabello, unito o la puntita dice no me vas alcanzar, bien bien bien advertido le han dejado la este (recuerda)... la madrecita y el padre como siempre y la chica dice ya dijo.

Últimamente dice todas las noches está que fastidia, salga yo te quiero, alcánzame una prendita que tienes yo te quiero, yo te amo, sálvame este dolor que estoy llevando, sálvame, sálvame diciendo dice el conde en la puerta de la iglesia está, cuidándole a la chica, no le deja a la chica dice, entonces en eso dice pues la chica ya no sabia que como como salvarse del muchacho, la chica sintió al muchacho, sintió al muchacho (después de una interrupción) ...se sintió de compadecer al muchacho, sí dio pena, bin bin bin del chico.

Entonces en eso dice a la... a la chica, la chica lo pasó dice la puntita de su trenza que tenía la puntita, (¡Fluaaaah!) se lo ha jalao el conde se ha lleva'o dice, botando sangre, chun ... candela (¡fuuuh!) el padre la madrecita ahí están viendo dice. (aclara quien botaba fuego) El chico, el condenado el condenado. El chico se lo ha lleva'o a la chica. Se quedaron desesperado dice pe', la chica se lo ha llevado a la chica pe', no valía ni que lo estan teniendo ecerra'o en la iglesia, pensaban salvarle a la chica pero no han podido salvarle. Como es



querer entre una pareja, aunque de muertos tú te quieres de veras, te logra, si no te quieres, si un varón solamente por gozarte nomas hace, te deja. Le quiso mucho se lo llevó, aunque de muerto (...). Así mi papá me contaba.

EL QARQACHA

¿Y como es el qarqacha? ¿Es una llama?

No... una llama, un solo cuerpo, con dos cabezas... así torciendo torciendo torciendo el cuello dice venían con mis papas caminando, qué cosa era eso dice mi papá voz de cruce de caballo, voz de chanco, voz de... (*imita gruñidos de chanco*). Venía el este, en ahí dice mi papá... "¡ese es la qarqacha!... ¿y ahora qué hago?" dice, está avanzando masticadito está caminando mi papa dice, pa que gana el arbol, habia un arbol, pa que se trepe a ese árbol, sube, entonces en ahí dice "¡están viniendo más ya! ¡más corriendo ya la llama!". Ahí mi papá como era joven se trepó a un aliso. Aliso que tiene varias ramas se ha subido dice en ella, apenas subió casi casi dice la cabeza le alcanzó le estiraba le alcanzó también a su pie de mi papa. De ahí dice "concha carajo ¿qué cosa es esto? ¡Esto es qarqacha!" dice, más bien "¡gracias a dios me he salvado!" dice, de ahí dice debajo del árbol estaba revolcándose .. la llama, se levanta se cae, se tuerce la cabeza .. así está.

Y acá si hasta las cuatro y media dice recién se pasan para acá pa' Pucara se viene, mi papa ahí nomas esta parado dice... "¿entonces quién es este carajo, quien es esta? No, no voy a ser tonto, tengo que esperar esa persona a ver... ¿quién va a pasar por acá?" dice así mi papa, se pone en el árbol nomas dice esta... "vo'a sacar su mierda, carajo, a esta persona que me ha hecho esto... si no me escapaba me iba a matar esta... no, esto no se queda acá, me quedo acá" y me han dicho mi papá que siempre... quien pasa la primera persona a la madrugada... esa es la qarqacha me ha dicho.

Mi papá espera dice ¿verdad?... de ahí dice cinco y media casi cuarto pa las seis dice, pasa una señora... "ahh ya... ¡con que tú has estado a esa persona que querías matarme!... ¡carajo, ahora si, te confieras! .. ¡vamos a ir a la iglesia! .. ¡vamos a llamar a la comunidad! .. ¿con que tu no? ¿con que tú vas a portar de esa manera... ¡tú por ti no hay lluvia!, por ti... las cosas que no producen bien la comida, por tu culpa de ti nos cae granizada, helada, ¡por tu culpa de ti estoy diciendo!". Dice verdad, mi papá se lo agarro dice pe' a



la señora ... “Disculpame, disculpame ..” dice la señora .. “y con quien ‘tas tu comprometida” dice .. “con mi papa ..” le dice.

Así le ha dicho, en ahí dice, mi papá a la comunidad, a los representantes del pueblo, presidente, comunidad, secretario, tesorero, todos. Y esa persona junta toda la comunidad .. le han hecho arrodillar en medio de la plazuelita que tenemos, le han castigado. “¡Esta señora había sido esa cosa, yo vine de Pucará a trabajar acá y ella me ha querido matar. Si no me subía al árbol me mataba!” entonces le han castigado pe’, le llamó a su papá, a toda su familia y le han castigado.

(*Asiente*) Le han castigado, le han tenido ahí encerrado en una iglesia para que se le perdone. Y ya pues ese, ese es la este. (...) Cuando una persona viene y está maduro el conde, te pisotea pues te encuentra. Es un animal que te pisotea dice, no tiene nada de herramientas sino con sus patas dice pe’ ese animal. “Satango” será pe’.



RELATOS ORALES DE OLGA CHÁVEZ PARAGUAY

Grabaciones



El pishtaco

Edad: 50 años

Gestores:

Beatriz Mariela Cano Blas

Axel Daniel Anicama Zamora

Lugar: Huancayo - Pucará

Fecha: Sábado 4 de mayo de 2024

EL PISHTACO

Como yéndose para Raquena, en el bosque pe' (*pensativamente*) De dónde traería. Traía, cabeza encontrábamos, cabeza hay veces manos de acá, acá (señala su brazo) pie también de la rodilla pa' abajo. Botado en el monte. Ah, sí, así era. Era peligroso pa' andar, a partir de las seis ya no salíamos de nuestra casa.

Como te digo pe, 2018, 2019. Más antes ya, era más peor, más peor era. De frente dice cuando, con una trampa como gancho dice cuando tas yendo de acá como lejos ya te veía, te jalaba dice, te enganchaba. Inocentemente dice caminabas tú, pero los pishtacos por ahí estarían viendo ocultando que estás yendo, tenían un, una como gancho. Como huincha, ti atrapaba dice.



Un relato de primera mano... al Miguel. A las doce de la noche. Del puquio, bajaba con carga, y ahí estábamos bajando con carga y cuando ahí he pasado por ahí me asuste (*hace ademan de susto*) esa granja de casera (*señala en lo alto una granja de un conocido*). Ahi arribita .. un susto le he pasado, pero no habia nada, no vi nada. Miguel ha vuelto con el caballo asi montao', el caballo dice ta' corriendo, dice el caballo se ha asustado. Asi esta haciendo (*hace ademan de cabalgar*), no puede dice pasar. Aca estaba sogá disque así estiraó' en la carretera (*alarga sus manos para señalar la sogá recta*). Y el caballo le esta chitando a mi esposo, "asi asi" (*imita el forcejeo*) hace mi esposo, no puede dice que aca el caballo le ha agarrado (*señala el cuello*). No puede pasar el caballo. "Asi asi" esta esforzandose el caballo. Miguel ya con su cinta, forcejeando a su caballo.

(Interrumpen con asombro)

¿Miguel no mira con la sogá que está atrancao'?

No mira a la sogá. No la ha visto, tanto que hacía el esfuerzo se ha roto esa sogá. Parece pe sogá, pues alambre, que cosa habrá estado dice. Y el caballo ya así lo habrá pasado (*hace un ademán del caballo*), rompiendo así si. Ya Miguel arriba, ya están corriendo desde arriba (*ademán de cabalgar*) tan' corriendo al caballo cuando le ha escapao' ya se ha ido dice .. bala dice. Osea que si no se hubiera caído el caballo le hubieran agarrado. Le hubieran agarrado el caballo. Si se caía, mientras que sube el caballo se subieron todo. Se fueron corriendo de arriba dice, ta sintiendo que están corriendo y así le ha escapao'.

Matacorral más arribita. Matacorral, wiru wiru lo llamamos nosotros. Ajá, eso eso. Ahi dice pe, bastante traían muerto, gente. De dónde lo que matan traerían pe, como es bosque, es un bosque, no hay nada de casa, nada, silencio. Da miedo. Un río está yendo, ajá da miedo, entonces ahí venían. En el bosque, en el monte todo eucalipto es pe'. Nosotros venimos de arriba pe, de nuestro pueblito, a pie venimos acá de acá pasamos a Huancayo para comprar nuestro víveres, que hora salimos, tres de la.. dos de la mañana, ese rato pues ahí están cuadrados los pishtacos. Ahí lo amontonaban. Por ahicito nomás, una curvita es, una curvita que pasa que se llama wiru wiru. Matacorral más arribita. Por eso le han puesto ese nombre.



TESTIMONIO DE JUAN ROJAS MEDRANO

Grabación



Edad: 80 años

Gestoras:

Maria Rosa Rupalla Salvador
Anais Milagros Llantoy Guzman,
Marelin Vanessa Yucra Mamani.

Lugar: Huancayo - Pucará

Fecha: Domingo 5 de mayo de 2024

SOBRE LA FESTIVIDAD DE CRUZ DE MAYO

En 1929, dos paisas que van de acá, de Lima, a buscar trabajo. Un hombre y una mujer habían visto como... para un domingo, como siempre se sale a pasar los domingos. Ambos encontraron entre pucarinos en la Cruz de San Cristóbal en Lima. Entonces, dijeron, pues este cerro San Cristóbal parece amontonado tierra. Nosotros tenemos acá llamamachay, ese cerro se llama llamamachay, esa es la cueva de las llamas, ahí hay tres llamas que están haciendo daño a las chacras, entonces dicen: "Tenemos un cerro hermoso, encima de eso, ¿qué te parece si podemos ponernos de



acuerdo, ir a Pucará, convocar a una reunión a los comuneros? Luego, pues expresarles nuestra posición, ¿no? Que queremos levantar una cruz y tendría que ser con ellos, con permiso con la comunidad". Sabía que la comunidad se mueve. De ese modo, llegan al mes de febrero, entonces hablan con las autoridades y convocan a una asamblea. Ahí ellos exponen, pues ¿no? Justamente lo que les estoy diciendo, ¡qué caray! Para levantar, pues una cruz al señor, pa' Jesús, entonces los comuneros dicen: "Sí, está bien". Aprueban, pues. Aprueban, entonces, eh, tendríamos que labrar una cruz grande, entonces dice: "¿Y de dónde vamos a sacar los palos para labrar?"

Pucará tiene bastante quebradas, ahí está una quebrada, una quebrada, una quebrada, una quebrada, acá a la vuelta. Entonces, alguien dice: "¿Por qué no nos vamos a la punta?" Entonces, ahí entra lo que les he contado *denantes* ¿Por qué no nos vamos a la punta? En el hacendado que es nuestro amigo, que nosotros le hemos dado plata. Le pasamos la voz porque él es hincha nuestro. Somos muy amigos con él. Entonces, una comisión va hasta ahí y le dicen: "queremos llevar un palito de acá, un árbol para labrar en Pucará". Entonces, ¿por qué iban a ir lejos? Para sacar ronchas los sapa-llanginos ¿Ya ves? Ese era el motivo.

Pa' tal fecha convocan, pues principalmente a los jóvenes, a los viejos, a las mujeres, a todos pe'. Entonces, se van una mancha y dice, caray: "Manda, avisa a los huakracupinos que están al otro lado de la carretera central que ellos siembran terrenos de la comunidad de Pucará, que vengan porque ellos saben tocar cañas". Ahí está, entonces. Ahí vivía Pedro Jaunjachi y su familia, entonces la fecha pa' que vayan ahí. Ellos se presentan, una docena de músicos. Ya, entonces las muchachas en el trayecto inventaron las canciones.

[...] No, no, no, pues es que está la gente acomplejao. Yo soy... hemos hecho con mi yerno cañayquinto. Porque la fiesta principal es cañayquinto donde se tiene que... digamos que hacer la fiesta con corneta de cacho y se tiene que matar toro para hacer comer a la comunidad. En eso circunda el fundamento, pero ahora nuestros muchachos que tienen plata, medio que tienen vergüenza de sus raíces. El problema es eso, entonces con mi yerno... él igual que iba a traer una banda y una orquesta ¿no? Mal hecho, le digo. Ya, si traes eso, yo no te voy a visitar.

Ya, él se contrató, caray, dos docenas de cachos y listo. Con eso hemos hecho la fiesta porque también es cuestión, pues ¿no? Porque yo, por ejemplo, que voy a hacer pe' con la banda ni con esto... esto por tirar plata, por



tomar cerveza, por eso estará ¿no? Y vienen con lo poco que han ganado en Lima pe' acá lo van a de..., ya, caray, todo lo van a arruinar su platita y luego van a volver hipotecando sus chacras.

Entonces, así, entonces estábamos en que los pucarinos un día se fueron a la punta: en fila haciendo pandillada, bailando con esos músicos que iban a avenir del otro lado y llegaron a la hacienda de Manuel Alonso. Y Manuel Alonso pa' eso les había hecho esperar cargas de caña, pura de adentro, cargas y una buena mondogada. Una buena canción porque él tenía deudas con los pucarinos y era muy agradecido, él.

Volvieron y dejaron acá los palos, luego los días que vinieron empezaron a labrar. El 4 de mayo de 1929 una vez labrado los palos lo llevaron arriba y eso es sin la intervención de la iglesia. [...] Entonces, de ese modo, ya pasaron... esos dos personajes se llamaban María Melgar y Ciriaco Ponce, los que iniciaron esa fiesta, que vinieron de Lima y ellos fueron los primeros que se encargaron de atender a la gente en la fiesta, en sacar los traguitos. De eso, se hace año tras año.

LLAMAMACHAY

Las cuatro llamas son rocas naturales. Ahorita están cerrado pues. De repente, más tarde se va aparecer, va aparecer. Esos son rocas que están ahí, en forma de llamas, pues como en tantos pueblos, ¿sí o no? Claro, ahí es [...] Ahí hay cuatro llamas que están ahí con su boca pa acá, su boca pa abajo, su boca por otro lado pastando en el cerro, pero esos son formaciones rocosas que desde acá se ven. [...] Están ahí comiendo. Son piedras, son así naturales. Y, ahora, machay quiere decir que debajo de esas rocas, hay cuevas. A las cuevas llaman Machay acá, entonces llamamachay: son dos palabras en uno. Quiere decir: la cueva de las llamas, creo que está explicado.

EL HIJO CONDENADO DE LOS TOVAR

Los poderosos de ese sector eran, pues los monjes: Los Tovar. Pero, manejaban comunidades enteras. Los Tovar tenían haciendas. El hacendado... una de sus haciendas a un hijo, el otro al otro, el otro al otro: repartía sus haciendas. Entonces, cuenta uno de ellos de que, uno de ellos, de los hijos, era muy malo con la gente, muy malo, muy malo. Ellos dicen, pues de que por ser



malo, por abusar de la gente, de las mujeres y tratar mal a su gente que trabajaba dentro de hacienda. Dios lo ha *condenao*, osea que él era condenado ya. En sus épocas, cuando ya iba a morir, ya era un condenado en vida. Y, cuando... al finalizar ya cuando estaba por morir. Dicen que él jugaba con lo que había *defecao* inclusive comía lo que ha *defecao*, entonces eso era ya, pues la venganza que Dios le había dado por abusarse de su gente.

EL SUBPREFECTO Y EL MONJE

Otro de los monjes... ¡Caray!, gracioso. Pues, era amigo del subprefecto de Pampas², del alcalde de Pampas. Bueno, sus patas, sus amigos, pero se hacían sus jergas, sus bromas entre ellos. Dicen, pues que el subprefecto le manda una misiva. Dice Don Alberto Monje, que era su amigo, le dice: "Sírname, enviar dos sacos de papas verdes". Ya. Entonces, él otro dice: "Ah, ¡caray!, mi amigo ese, papa verde no tengo, tendré que hacer verdear en el sol". Lo cosecha y lo hace verdear, pues ¿no? Entonces, pero él ya sabía que es lo quería. El error era del subprefecto. Lo ha hecho verdear, entonces le manda los tres sacos, ¿no? Aparte en la misiva, le dice: "Aparte le estoy mandado también papa nueva sin verdear, para que coma". Entonces, hace llegar, dice: "¡caray!" Entonces, con su gente *pes*, sus muleros llega, con cuatro mulas. Ya. "Señor, ahí está, firmame lo que me estás recibiendo. Ahí está los tres sacos de papas verdes y uno sano pa' que consumas". Entonces, el subprefecto entró en cólera: "¡Caray! ¿cómo se va a burlar de mí? Que esto que otro..." Entonces, ordenó: "Ehh, ¿cómo me hace esa burla?" Le manda una misiva, ya: "De hoy en adelante, estás prohibido pisar tierras de Pampas. Ya está y punto". Entonces, el hacendado, pues ya. Bueno, que se habla *pe'*: "Alístame treinta mulas. Ya, ustedes los cholos van a ir regando la tierra de mi hacienda hasta la Plaza de Pampas. Van a voltear la cuadra regando ahí y yo voy a entrar a saludar al subprefecto". Entonces, dice a su gente ¿no? Su gente está haciendo eso *pe'*. Están echando tierra pa' que pase las mulas del hacendado. Entonces, un ratito entra, ahí dice *pe'*: "Señor subprefecto, yo no estoy pisando tierras de Pampas". Ahí está otro tipo de chistes [risas]. Así hay, ¿cuántos no habrá?, *pe'*. Los pueblitos ¿si o no? Un pueblito chiquito sabe historias miles y miles...

2 Pampas es una ciudad peruana que es capital del distrito del mismo nombre. El significado detrás del nombre se basa del derivado que se le daba por la inmensa llanura de pastizales que se cultivaban.



Entrevista a Josué Sánchez Cerrón

Gestoras:

Maria Rosa Rupalla Salvador

Nayeli Lesly Huertas Pilco

Lugar: Café de la cuadra 3 de
la Av Javier Prado Oeste y González Prada

Fecha: 20/05/2024

¿CÓMO FUERON SUS INICIOS EN LA PINTURA?

En el colegio frecuentaba unos talleres de publicidad pedro monge hacía diplomas, banderines, de todo. Ayudaba a un maestro, pero él me encamino un poco no, pero yo lo hacía para ayudarme económicamente, salía del colegio, me iba al taller, estaba una hora o dos... O a veces llevaba trabajos a la casa... porque había trabajos de alumnos que querían hacer retrato de héroes, paisajes.

En esa época los publicistas hicieron una asociación de artistas aficionados entre ellos había algunos que eran egresados de escuelas. Luego que se iniciaron las clases asistió a clases de pintura. Después llegó a rifarse a la universidad muy rápidamente, como escuela regional tenía un buen presupuesto, compraron caballetes, para pintura, escultura, publicitaria, una buena biblioteca. Con todo eso pasó a la universidad y se fue al local central y desapareció todo eso, quedó solamente la escuela. A lo mucho había siete promociones . Yo estaba en la primera promoción egresamos 18 alumnos,



entre ellos yo egrese como escultor y éramos cuatro que seguimos [la] escultura.

Después tuve la suerte de trabajar con un pintor muy conocido aquí, que fue profesor de Bellas Artes ,Gonzales trujillo el firmaba como Apu Rimak,un gran maestro, entonces yo me puse al taller de él, a pesar de que él llegó a pintura , yo estaba en escultura pero seguí el taller de él (...) y ya me dediqué a la pintura ¿no? . Egresé de la escuela el 69.

¿LOS TEMAS QUE HA IDO PINTANDO HAN CAMBIADO?

Bueno el tema es variable ¿no? La pintura, las artes plásticas es un lenguaje igual como el idioma se vale de un vocabulario. El vocabulario de las artes plásticas son las líneas, formas y los colores. Entonces el tema adicional puede ser cualquier tema o del momento , en que uno está viviendo la realidad, lo social, el ciclo agrario, ganadero. Hasta ahora siempre mi vocabulario ha sido eso ¿no? Estar al día en el momento, si hay que protestar algo se protesta, si hay que alegrarnos de algo también igual, todo validado con líneas formas y colores, son idiomas pues. Ahora bien el estilo viene un poco también con la práctica con las experiencias que uno tiene, la experiencia de lectura , conversaciones, (...) la experiencia misma de la vida, básicamente es eso ¿no?.

SOBRE LA CIUDAD DE HUANCAYO

LA LUCHA DEL PARIACACA Y EL HUAYTAPALLANA: EL ORIGEN DEL VALLE

Hay una lucha de dos montañas el Pariakaka que hacia Lima en yauyos y el huaytapallana que está en huancayo y hay una lucha continua entre esos dioses. En principio se dice que todo el valle fue una laguna que estos dioses pariacaca y el huallallo carhuincho, peleaban mucho, Viracocha hace que huallo se transforma en un río y ese río es el amaru , la serpiente de dos cabezas y que sepulta todo el valle del mantaro , , pero a veces sale en forma de arcoíris, también es la comunicación del mundo de abajo hacia el mundo de arriba , la lucha persiste, Un poco es como el zorro de arrib ay zorro de abajo de arguedas, eso es como origen del río y del valle



[Habla de su infancia]

Yo tuve la suerte de a los ocho años yo (..) Viví en Huancayo, nací en Huancayo una ciudad, a los ocho años nos fuimos a vivir a una comunidad muy cercana a Huancayo fue colindante ahora desapareció porque ya huancayo ocupa todo esto. entonces hee todavía había una vida comunal, la organización y me sirvió mucho, conocí sobre el ciclo agrario, el ciclo ganadero y por otro lado cómo está cerca a la ciudad

¿HUANCAYO, QUE SIGNIFICA PARA USTED?

Huancayo es una ciudad acogedora, siempre a sido cosmopolita, como esta de paso para el sur y hacia el norte, entonces hay mucha gente que viene desde del sur , hay gente de Huancavelica, Ayacucho, y con la violencia familias completas que han migrado ahí a la ciudad, yo cuando trabajaba en la ONG trabaja con familias de ayacucho, y Huancavelica, algunos los hemos llevado hasta la selva para conseguir las tierras, En huancayo había una pobreza tremenda explotación horrible,

¿ES AHORA UNA CIUDAD GRANDE?

Ahh sí, demasiado. Antes Huancayo era un núcleo, ahora llegas hasta Jauja llega las casas, con el tiempo va ser un valle de edificios, lamentable ¿no?. Lo que están quedando son las fiestas [Josué se ríe]

¿A QUÉ EDAD VINO A LIMA?

Huu siempre he frecuentado Lima porque tengo familiares aquí. Pero para exposición empecé ya ha en las décadas del 70. Tenía una galería y exponía mis trabajos casi hasta [...]los 80 yyy un día vi que necesitaba especialmente pintura pero a la vez trabajaba con una ONG en Huancayo, que era Instituto



de Estudios Andinos y aquí ya existido el IEEP , A imitación con ellos y coordinado un poco con ellos también formamos la I.E.A y fundamos un centro de documentos [...] cómo murió la galerista dejó las galerías hacía exposiciones individuales poco y colectivas más. Y antes en la pandemia empezó a retomar todos los contactos aquí en Lima ya había perdido las galerías, amigos, el museo Mali me compraron un cuadro para su colección permanente , después el Museo de arte contemporáneo mac me compró un cuadro .Actualmente está el cuadro en la exposición de ellos. Yo tenía una casa en Huancayo, vendimos la casa y venimos aquí a Lima, compramos un departamento y construí una casa de campo en Santa Rosa de Ocopa, y está en el convento. La casa está abandonada y la pandemia se complicó y se quedó en Lima. [Toma su cafe]

¿ TIENE UNA VINCULACIÓN CON LA RELIGIÓN, HACE MURALES EN LAS IGLESIAS?

Bueno mi padre fue un pastor protestantes, No me quejo hubo un buen tipo de enseñanza,

Yo inicialmente pensé ser músico quería ir al conversatorio, inclusive ingrese pero no llegué a estudiar aquí, ya me quedé allí, entonces no por la enfermedad de mi madre, aproveche así estar en al escuela de bellas artes, soy un músico frustrado terminó como escultor y salgo pintando [se ríe] Entonces hee cuando una temporada trabajé aquí en lima haciendo diseños para telas con un amigo y la fábrica nos daba modelos para hacer, copiábamos eso y eso salí en el diseño para las telas que ellos fabricaban. Pero cuando hacían algo original no nos pagaban tampoco por la originalidad, sino que pasaban una copia,

[Explica cómo pintó el Convento de Ocopa]

Y una de esas que regresé en Huancayo encontré una tarjeta en la casa de mi padre, que pasaba un sacerdote francés, yo le conocía de vista, como caminaba por todo el valle del mantaro a él le conocí en sicaya por chupaca hacia el otro lado, loconocia allí, tenía referencias de él. justo esa mañana llegó el sacerdote y yo llegué casi al mediodía, Me dio la tarjeta. entonces salí y Justo lo veo en la plaza central, en constitución lo veo cruzar a él no.entonces lo aborde. me dijo Vamos a tomar un café y ahí me planteo pintar un mural en chongos altos en ese comunidad la zona alta, en ese enton-



ces era cuatro horas de viaje ahora se hace en una hora y media no, y él lo que quería era que pinte, cuando le pregunte que cuando va ha viajar alla me dijo hoy mismo voy a salir a las 4 de la tarde y le dije bueno vamos [se rie]. Entonces me fui a la casa aliste mis cosas y él me recogió y nos fuimos, ya llegamos a las siete de la noche. Al día siguiente guía la iglesia y no había nada, mi temor era que era algo colonial y haya pinturas coloniales que no rompa con el estilo, menos mal que no había nada, era una iglesia limpia, me preguntaron si iba a poder pintar toda la iglesi [menciona riendo]El cura me dijo no has pensado cuando va ha costar su idea de él era solo poner cuadros, yo ya había ideado completamente todo, inclusive los arcos de entrada y el altar lo deje porque había imágenes. Para eso en sinamos trabajaba un amigo un pintor jefe del área cultural y tenia un cuarto lleno de pinturas de agrícola que no usana para nada todo estaba lleno y había algunos trabajadores que sacaban las pinturas para pintar cualquier cosa yo Le dije al cura yo tengo un amigo allí y de las pinturas no se preocupe, vamos a sacar todas las pinturas que podemos de Sinamos, solo que usted, una carta para el presidente de la comunidad para que nos den las pintura. Ya está bien dijo, y qué tiempo le va a hacer 8 meses le digo sii, y nada más? pero con cinco ayudantes que sean de la comunidad yo no voy a traer nadie de afuera , ¿Y cuánto ganarías?[pregunta el cura] ¿cuánto le paga usted a su albañil mayor ? tanto, yo igual, ya yo igual gano igual que el y necesito alimentación y un lugar donde dormir, y una mesa para trabajar, cuando empezamos hoy dia dijo [Se rie]. Después me entero de que él ya había ido a Sinamos a buscar un pintor y justo mis pinturas allí que había que hice de encargo había dos. Había visitado a otros pintores y le había dicho que lo terminaron por lo menos en dos años un cuadro era demasiado, yyy pero a las autoridades les gustaban mis cuadros . Le habían dicho Miguel que yo estaba en Lima, era imposible desde Lima. y Así empezamos Le dije hay una dificultad lo conté de su padre que fue pastor, él ya no asistía a la iglesia de vez en cuando, así me dice? no hay problema. Pero si voy a ir a la misa , entonces heeee para escoger los pasajes ,me obsequio un libro, una biblia, la versión latina. Qué Ideas tienes tú tienes para la pintura has escuchadola reunión, , Al día siguiente llevamos una lista un bosquejo, padre en principio yo no voy a poder nada que sea negativo olvídense del juicio final, si usted quiere juicio final no lo voy a hacer. Más de quinientos años de tener la cabeza agachada mensaje de juicio final no puedo aportar a eso, quiero



algo que enaltece que alegre, que levante el espíritu a la gente , ya me dijo está bien , cuando le entregue los pasajes le dije que esto va ser mi nuevo testamento a la izquierda y el antiguo testamento a la derecha a lo mejor va ha tener una relación., en los arcos vamos ha hacer una creación. él había hecho también nun alista que más o menos coincidían

¿EN ALEMANIA HIZO UNA PINTURA UN MURAL?

Con las pintura de chongos Altos vienen unos Holandeses a tomar unas fotos y hacer unos calendarios como el cura era francés, doble nobleza de francia. El se fue a europa a morococha fui a acompañarlo, cuando viaje a europa fui donde su tio del cura, y el me preguntaba, y no le dice porque carlos se ha ido a un pueblito a Morococha a vivir , aquí tiene de todo no necesita nada, pero irse allá no entiendo [se rie] Me ha dicho he leído mucho "Tin Tin" , tan tan una revista de un aventurero que viaja, el dice que por que ha leído mucho ha viajado porque una parte habla de Perú. El cómo tiene contacto en una organización católica trabaja en Holanda , querían hacer un calendario, entonces decidieron hacer con temas de la iglesia , sacaron un calendario para el año 83. me invitaron para la presentación del calendario, pero yo a la vez también viaje al 84 pero en el 83 ya se hizo el calendario . un calendario del 84 en alemania yo pase invitado por alemania , ellos me mandaron hacer pinturas el mismo calendario de Holanda que-remos algo parecido en cuadros y me mandaron hacer un aprueba o haces un cuadro grande con 16 pasajes bíblicos o haces 16 cuadros yo decidí por un tamaño menor hice dos cuadros para ver como quedarían me dijo que estaban muy bien y seguí con la aprobación de ellos. y los envié. en el año 84 ui para la presentación del calendario y organizaron una exhibición en la catedral de bohóm que tiene un agalería y también fui a una reunión del calendario anterior y ahí me encontré con Gustavo Gutiérrez hicieron la presentación del calendario, fue muy bonito eso. y Ahora estando en alemania había otros sacerdotes que querían que se le pinte su iglesia entonces yo acepte uno que era la misión de alemania en constanza . El que me invitó tiene su museo de arte cristiano hay diferentes artistas de todo el mundo de oceanía, alemania, india, de américa latina yo fui el único que estaba allí.



¿ILUSTRÓ LOS CUENTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS?

[Habla de los cuentos mágico religiosos de Lucanamarca]

Sí, por Lluvia Editores, yo ese cuento lo estaba ilustrando por mucho tiempo, los tenía como notas, tenía el libro, lo leía y hacía apuntes así lo iba recepcionando cada vez más y hasta para darme cuenta tenía todo el libro ilustrado, le mostré eso a Esteban Quiroz. Él me dijo lo publicamos y trabajé para eso lo recorte, le dije hay que volver a trabajar las líneas para que estén bien, pero él lo publicó sin corregir.

¿ADMIRA A JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y HA INFLUIDO EN SU TRABAJO?

Sí, bastante, yo le conocía a él, pero no éramos amigos, pero con su esposa Sibila sí fuimos buenos amigos, porque ella trabajó en Huancayo y hasta ahora nos escribimos, la hija de Sibila Carolina, tengo algunos recuerdos que me dejó ella de Jose Maria Arguedas, la silla esa redonda que sale en las fotos, esa la tengo, buenas artesanías que José Maria Arguedas cogió en Puno, un disco de ancash, de música de Ayacucho esa lo tengo.

Para mí Jose Maria Arguedas es uno de los mejores escritores del mundo, escribe con el alma, yyy pareciera que fuera un realismo mágico. En Europa como no creen en eso, creen que se ha imaginado, no es así la vida que tenemos a diario. Muchas veces en Lima aquí piensan eso, no lo aceptan, están pensando en Vargas Llosa. Jose Maria Arguedas habla del indio. Lima es una y los demás, son una nación gobernada por los que tienen más poder.

Ahora aparte he ilustrado bastante sobre Arguedas los Rios Profundos, ahora estoy ilustrando un cuento pequeño de un niño solitario y un perro también solitario donde se hacen amigos.

[Habla sobre algunos símbolos de animales en sus pinturas]

El perro siempre es como un acompañante de las personas, en el campo el perro es quien ayuda quien labora mucho con el campesino en la parte agraria los perros son los que llevan a las ovejas. El zorro también trabajo, el La editorial Horizonte seis tomos obras completas, [Toma su café]



¿CÓMO LE GUSTARÍA QUE SUS PINTURAS FUERAN PERCIBIDAS POR LAS GENERACIONES FUTURAS? ¿POR QUÉ NO TRABAJAR LO NUESTRO?

Otra preocupación, no solo la parte temática, de que los más pobres, los más necesitados, puedan salir a una vida mejor. Dentro de la misma estética pictórica se nivela se tenga otra visión diferente. Por ejemplo, cuando estaba en París una vez pasaba así y vi una exposición pero nunca veo de quién es, primero me pongo a ver los cuadros no me interesa las referencias ni el catálogo ni nada, entonces veo todo, tengo mi concepto de la exposición y recién tomé la hoja que hay, el catálogo y ya leo ¿no? a veces coincide el mensaje que se da, pero, estéticamente cuando entré a esta exposición eran cuadros abstractos pero yo sentía que eran africanos, abstracto y africano ¿no?, ¿cómo ha podido lograr eso? una tradición de su pasado hacerlo abstracto. Y yo decía nosotros tenemos muchos artistas en el país y cuando se van a Europa no hacen lo peruano sino están imitando los cuadros que están en las galerías y todo eso. ¿Por qué no trabajar lo nuestro?

LO QUE ERA ARGUEDAS

Pero eso ya lo venía trabajando desde antes con este maestro Apu Rimak³, -Gonzales Trujillo, Elena Izcue, Manuel Piqueras Cotoí formaron un grupo que no estaba en contra de los indigenistas, Sabogal, Camino Brent, Camilo Blas, todo ellos, sino que ellos querían [los indigenistas] que todo eso que hacían en el indigenismo fuera solamente temático, entonces Sabogal se iba con traje a pintar al campo [...] y decía “cholo wanka”, “iglesia ayacuchana” todo era topográfico. Entonces con este maestro decía: no nos vamos a quedar ahí, sino tenemos que avanzar, tenemos que meternos hasta el fondo, dice, o sea llegar a la cocina de los campesinos... y eso es importante... porque ¿cómo llegar hasta el fogón?... porque uno se queda afuera, en el corredor, el poyo ahí conversan todo y uno cree que ya llegaste a la casa pero no has entrado a la intimidad de ellos todavía, eso viene poco a poco... como Arguedas, Arguedas llegaba y se encariñaba tanto que llegaba hasta el fogón y ahí estaba vivía y hasta dormía ahí a veces, entonces eso es lo que habría que

3 Seudónimo del pintor Alejandro González Trujillo (1900-1985)



buscar en la pintura también, no solo hacer mitología sino vivirlo desde el interior ...andino, lo que era Arguedas.

Entonces cómo llegar a eso, ese era el problema ¿no?, y este maestro decía por ejemplo: uno es acostumbrar la mano a una línea de lo prehispánico, todas las culturas prehispánicas: Chavín, Tiahuanaco y Huari tienen una profundidad tremenda entonces ¿por qué no hacer copias de ellos? y hacíamos copias. Chavín por ejemplo, que es puras líneas pero no es una línea que va ... es una línea pensada, empieza en un punto y termina en otro igual, es una línea pensada, no es una línea fachista... Eso sería uno y después otro es que todos los elementos plásticos de ese entonces están delineados, están contorneados en su forma, no se esfuman, no se van, la pintura es plana, mi pintura también es plana y está contorneado porque eso le da otro efecto. Ahora no hay perspectiva, todo está visto en primer plano en cambio la pintura que aprendía en la escuela, es una casa en un primer plano está con sus detalles, la segunda ya pierde detalles la tercera ya desaparece y eso no es.. en lo nuestro no es así, todo esta es primer plano, yo trabajo así, un personaje que está en primer plano está igual que personajes del último plano, hay una forma conceptual de ver eso, que uno primero vive, conoce, por ejemplo en el campo todos los jóvenes saben como hacer una casa entonces le dices dibújame una casa y ellos hacen eso con todos sus detalles , para ello no hay la veladura de que se pierdan, todo esto se va acoplando para ir trabajando algo nuestro que es aparte de la estética andina.

CUADRO QUE PINTÓ EN LA PANDEMIA

Claro es algo que nos ha pasado, ¿ se siente la soledad ahí no? en ese trasfondo a pesar que hay colores fuertes vivos tienen esa consistencia

¿ACTUALMENTE QUÉ OTROS ARTISTAS ESTÁN TRABAJANDO EN ESTE PROYECTO?

Hay varios artistas no?, cuando una semana antes falleciera ese maestro Apu Rimak, yo estaba en europa cuando me contaron que tuvieron una entrevista con la señal tumbes de Julio Mora, Le hacen la entrevista a él y le preguntan ¿a quién considera usted como su discípulo?. Estaba más de 30



años en la escuela de bellas artes se jubiló aquí y se fue a huancayo porque quería seguir enseñando, entonces ha tenido promociones allí, 3 promociones, y él considera entre sus discípulos a Galdos Rivas⁴ le han hecho un homenaje en Venecia,yyyy después me menciona a mí ¿habré hecho algo nose? [se ríe] lo cierto es que la preocupación está no en como, en parte en pinturas ya está eso no? talvez no encuentro mucho, osea a nivel de tema de sentimientos esta, aflora yo entiendo nosotros no somos puros andinos, tenemos influencia mestiza,influencia española osea hay sangre española ooo arabe, entonces esto hay que aprovecharlo. todo lo que trae de españa, que bueno ha traído, y complementar con lo que nosotros tenemos. Nuestras raíces andinas y eso va a prevalecer va imponerse a lo otro.

La ventaja cuando fui a Europa. Cuando fui a la Universidad de Zurich en Suiza me pide hacer quince ilustraciones para su revista de que cumplía 150 años de fundación de la universidad. Entonces me piden para ilustrar esa revista de dibujo. Yo cogí todo sus casa su universidad y lo junte con lo nuestro y están contentos algo así tenemos que ir trabajando

¿AHORA EN LA ACTUALIDAD HAY JÓVENES QUE SIGUEN ESE CAMINO DE LA PINTURA ANDINA?

A eso quería llegar. Bueno hay muchos artistas que tienen el origen andino y les aflora las cosas a veces el error esta dentro de la escuela no nos han enseñado el valor de nuestro trabajo, al trabajar por etapa no nos cuestionamos, nos han enseñado no, a que un artista es como un dios crea y hace [lo menciona de manera rápida] en cambio yo creo que un **artista es un trabajador más del arte** tiene que llegar un momento donde el valor del trabajo que estoy haciendo para que alcance tiene, tenemos que tener los pasos que estoy siguiendo ya que voy a llegar , no solamente que llegue a vender o si estoy repitiendo las cosas que están hechas ¿para qué, eso aflora entre muchos artistas, conozco a varios que tienen eso,pero que se hayan dedicado a innovar o a lograr algo nuevo esteticamente no, no encuentro, había uno en cusco Wilka que trabajaba un poco así el tema, pero el trabajaba tres fases una asi bien figurativa que era de escuela escuela y otra el lo

4 Galdos Rivas es un artista destacado formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1959 con el Primer Premio Medalla de Oro. A lo largo de su carrera, ha exhibido su obra en bienales, certámenes de arte y muestras individuales en América, Europa y Asia. En 2018, el Ministerio de Cultura lo reconoció como Personalidad Meritoria de la Cultura.



tomó a nivel comercial entonces llegaban turistas a Cusco y él les mostraba sus tres fases y los turistas que venían con la idea de lo moderno le compraban, trabajaba para el mercado y ahí perdió la ... Milner Cajahuaringa también.

SOBRE LOS ARTISTAS POPULARES

Ahora en Huancayo también se da un poco, con los artistas populares de los imaginarios. imaginaria?, hay toda una familia Gonzalez que trabaja eso ¿no? el abuelo trabajaba haciendo esculturas pequeñas y ahora los nietos están también trabajando, uno de ellos, inclusive, estudió en Alemania, pero él [el nieto] ya es otra., sigue lo andino pero ya hmm con lo moderno, con instalaciones, performances, videos, bueno no sé.

Yo planteaba eso antes ¿no? yo les decía, cuando yo salía de la escuela nomás les decía que habría cómo fusionar una escuela de bellas artes, deberían venir de profesores estos artistas populares ¿no? y enseñar a la escuela. Y en otros también ya que todo esto hemos aprendido de la escuela todo lo académico también ir ahí, a los talleres de ellos, y trabajar juntos, entonces esa interrelación llevaría algo nuestro pero siempre se ha separado.

Desde la época de López Antay⁵ gana el premio nacional, entonces ahí saltan hay en lima en contra de ese premio.¿Por qué le van a dar a un artesano un premio nacional?, consideran pues que un artista tiene que ser un elitista y el otro es un artesano. El arte es uno, a veces los elitistas se vuelven artesanos y repiten lo mismo para ponerse en un mercado y vender. Pero esa relación entre ambos daría un resultado duradero. Yo vi un cuadro de uno de los hijos de los Medina que hacen mates , que estudió creo en la Católica, y... no se si estará, pero eso que se hacía los mates hizo el grabado, muy hermoso, y yo dije: aquí esta el camino, pero después no he vuelto a ver.

5 El Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino de 1975 en el área de Arte, otorgado el 7 de enero de 1976, generó gran controversia en los círculos artísticos peruanos debido a la percepción de que la obra premiada tenía un carácter artesanal. Fue la primera vez en la historia del Perú que se premió a un artesano.



SOBRE SU LIBRO *CREENCIAS MÁGICAS RELIGIOSAS EN LA VIVIENDA*

Haber si lo he editado es un capítulo que tengo de la vivienda rural del valle del mantaro, es mi visión artística es una obra del portón de la casa ingresa todo lo que hay dentro , la construcción desde la cimentación hasta poner una cruz al techo, todo la descripción topográfica como se hace una casa, luego la parte estética que se encuentra en la vivienda en las frazadas,, las formas de las ollas, las jugueterías de los niños todo las cosas, en las cucharas que se hacen de madera, cucharones, en los balcones, las formas todo eso. Lo otro son las creencias mágico religiosas que se encuentran en la vivienda, que hay tantas ¿no?. Entonces eso no lo he publicado, lo tengo terminado pero , con los colores muy caros, es difícil, ya que en un momento saldrá.

¿QUE HISTORIAS MÁGICO RELIGIOSAS ENCUENTRA EN LA CASA? DIJO QUE HAY VARIAS

Sí, hay muchos, ¿no? por ejemplo el altar [...] en todas las casas en el campo se encuentra un altar dentro donde hay una calavera quien protege la casa, El familiar le pone sus velitas, hay otro queee algunas plantas San pedro, cactus, sirven para la protección de la casa y que no ingresen los malos espíritus. Hay otro mmm, el campo santo que se pone en las cabeceras de las camas, ponen hay en la pared, como protección, para los malos sueños. Los gatos también.

¿USTED HA RECIBIDO INFLUENCIA DE OTROS PINTORES?

Las influencia hay varias, cuando uno sale de la escuela siempre uno trabaja con uno y otro para poder un manejo de color y líneas. En mi caso el color me encantaba mucho de Paul Gauguin. Del francés peruano que es nieto de flora tristán vivió ocho años aquí, se fue a francia , trabajó en un banco, luego se dedicó a pintar pero por necesidades económicas se va ha tahití, Me parece que lo engaña también porque lo botan del banco y le ofrecen una gencia en algún sitio. Como tanto fastidiaba le crearon una agencia imaginaria en Thaiti, panamá por ahí, entonces lo mandan para allá para deshacerme de él, Entonce llega ahi no habia agencia y no se va



que hacer se va a Tahiti y pinta ahí y muere allí, Se había venido a Perú estaría contento porque este era su raíz. [Josue se rie] Pero los colores que usa es una influencia de color, la influencia de actitus perseverancia, podría ser la locura de Gauguin, era se metía nunca decía que no, entraba trabajaba . y después este escultor francés que trabajaba bastante, tenía cinco talleres para que no lo encuentre se iban de un taller a otro [risas] porque se comprometía con todo y no cumplía entonces se iba a otro taller ya otro y escapaba¿ no? Pero a los plazos cumplía y ahora tiene un museo de escultura, cuando llegar a Francia siempre voy al museo a ver, aunque después me quita la ilusión de Rodin y me entra la ilusión de ver las pinturas de Claudel que fue la amante de Rodin y dicen que por culpa de él ella termina en el manicomio. [demora en responder]Y la otra influencia es lo andino ¿no? por las culturas prehispánicas , las líneas es meditada, es por eso que milinea no son , hay cierta dureza van cerrando, no es cadenciosa como el movimiento del campesino. Cuando uno le da un plato de comida a un campesino el no come y come, sino el recibe se va y cadenciosamente se sienta y empieza a comer, no come rápido. En el trabajo igual, cuando dicen ¡avanza, avanza! él no avanza porque le están mandando a trabajar, el sabe hasta dónde va ha llegar descansa trabajo , se sienta, mastica su coca y termina el día con una labor que no ha engañando al patrón pero tampoco él se ha exigido él demasiado, hay una cadencia de trabajo . Entonces cuando vienen a una fábrica es donde quiebran un poco ellos, se vuelve tan mecánico que se apegan cuando los liberan no saben qué hacer conocí a un trabajador de tejido se cerró la fábrica[...] te pone un horario y vas ese ritmo el trabajo es diferente , No se hablan por este trabajo por la explotación

Jose Luis Alaya puneño el se fue becado a Francia cuando se termino l beca estaba enferma no podía viajar se quedó en Francia París, le pidió a Ribeyro para que le ayudara para que le considere un trabajo, consigue trabajo en un fábrica para enlatar, cada nueve segundo jalaba la palanca todos los días nueve horas, el decía que para ir al baño tenía que pedir como un ahora, y en esa hora había otro quien le estaba reemplazando, dice que él cuando se iba a dormir hacia [Josué hace la expresión con sus manos]



SOBRE SUS PINTURAS

Toda la vida es importante, cada paso, éxitos y fracasos, es importante ¿no?,[...] para mi Chongos Altos es uno de los hitos de que se va cristalizando el estilo ¿no?trabajé con campesinos, entonces, ellos me contaban historias, como veían la vida ellos ¿no? la parte andina, entonces , cuando pinto esa iglesia cogo mucho la vida de ellos, luego ya participe en los eventos, por ejemplo había uno se llama el agradecimiento al trabajo al pueblo que ha trabajado, eso era una construcción de ese entonces, era una posta médica, toda la comunidad a trabajado con todos los cuatro cuarteles de la comunidad, han trabajado, y al final de ese trabajo las autoridades invitan a todos un día o dos días,[...], entonces ahí le sirven trago, comida y todo en agradecimiento a su trabajo, y eso es importante. Y eso lo reflejo en la pintura también pero en relación a la multiplicación a los peces y los panes [...], es casi lo mismo, entonces hay esas relaciones. Chongos Altos es la base.

Hay pinturas un poco aisladas que da uno, que fluye una cierta empatía, por ejemplo, había una pintura chiquita nomas, la hice bastante rápido, quince minutos nomás tipo acuarela, era una niña, ese con tanto sentimiento, con tanto sentimiento probablemente que puse ahí que encontraba que esa pintura fluía algo, a mi me encantaba, hasta que llegó una día Denis Sulmont⁶, un antropólogo él trabajaba sobre las minas , un antropólogo ,francés, el llegó a la casa y me lo compró, pero yo no lo quería vender, entonces yo le puse un precio alto (risas), para que se desanime y no lo compre, pero me dijo: sí, lo llevo, y ya pues no había[...], y mi esposa había sido alumna de él, claro ella feliz, y me dice: le has vendido, ta muy caro a mi profesor (risas). Hay cuadros que sale eso, fluía una empatía , por ejemplo lo que se encuentra en la Mona Lisa de Da Vinci, para mi era una pintura hecha comercialmente, la robaron como cinco veces, cómo era que viajó desde Francia hasta el Museo de Arte Moderno de EE.UU., solo en un barco y rodeado de otros barcos con portaaviones por si acaso se hundiera para salvar, todo un cuadro endiosado,yo dije ese cuadro lo creado para eso, pero

6 Denis Sulmont, sociólogo, nació el 14 de enero de 1943 en Francia. Estudió Sociología en La Sorbona y en la Universidad de Nanterre, en París. En 1967 llegó al Perú para investigar los movimientos sociales de Chimbote, lo que constituyó la base de su tesis doctoral. En 1974, obtuvo la nacionalidad peruana. A lo largo de su carrera, recibió diversos reconocimientos, entre ellos la Orden del Trabajo otorgada por el Estado peruano en 2002 y el título de profesor emérito en la PUCP en 2008.El doctor Sulmont falleció el 19 de septiembre de 2022. Su obra más destacada, "Historia del movimiento peruano", es considerada un clásico de las Ciencias Sociales.



cuando llegué a ver el cuadro realmente tiene esa empatía, y es un cuadro que atrae, yo lo eh visto ya varias veces y cada vez que pasaba me daba tiempo para ir a ver, pero ahora ya antes se veía mucho más cerca pero ahora le han puesto una cámara de vidrio de lejos y hay tanta gente que hay que pasarse horas para llegar a verla y al costadito hay dos tres cuadros de Leonardo Da Vinci que nadie los ve.

PROYECTO FUTURO

Hay tantas cosas que me gustaría hacer, lo que me gustaría hacer es un museo ¿no?, donde muestra todo, pero pasan los años y ya uno va..., ojalá que se pueda, en Huancayo, ojalá que se pueda.



Historias capturadas



Figura 1

Director Kiko Astete de la I.E.N°30073 San Pedro de Yauyo dando las palabras de bienvenida a la delegación de estudiantes de la UNMSM, el día



Figura 2

Mediación de lectura realizado por dos estudiantes de la UNMSM, del libro *Cholito ¡Vienen las voladoras de Cachiche!* con los niños cuenteros de San Pedro de Yauyo de la I.E.N° 30073.





Figura 3

Libros cartoneros realizados por los niños cuenteros de San Pedro de Yauyo. Los libros cartoneros se han recopilado narraciones sobre la feria Sabatina de Chupaca, productos agrícolas, curandería, etc



Figura 4

Estudiante Sarita Díaz de la I.E.N°30073. Se encuentra relatando el cuento “La utilización de la lana de oveja” la niña forma parte de la organización los niños cuenteros San Pedro de Yauyo.





Figura 5

La biblioteca "Achikyay" en la casa del Dr. César Castro. Esta asociación promueve la lectura mediante la participación del colegio, la familia y la comunidad. Asimismo reconoce el valor de los libros vivos y busca preservar la identidad de las comunidades quechuas.



Figura 6

Viernes 3 de mayo, César Augusto Castro Aliaga, bibliotecólogo chupaquino, director de "Achikyay" nos recibe en una conversación con los alumnos sanmarquinos sobre los proyectos y metas de su organización como promotor cultural en la educación, comunidad, familia e historia.





Figura 7

Dr. César Castro, la profesora Gloria Ortega y el profesor Mauro Mamani. Nuestra visita incentivó al destacado bibliotecario a seguir una conversación llena de sabiduría y cultura que esperanza la vida de Chupaca, quién junto a la profesora Gloria y profesor Mauro han de desarrollar e instruir este fomento de la cultura e historia.



Figura 8

Victoria Casallo, libro viviente que brinda sus conocimientos ancestrales en la I.E.N° 30073 San Pedro de Yauyo. Se encuentra relatando la costumbre de “Zafa-Casa”, así mismo canta hermosos huaynos de su pueblo.





Figura 9

Viernes 3 de mayo, misa de víspera en la iglesia San Lorenzo. A la izquierda se encuentra la cruz masculina y a la derecha la cruz femenina. Ambas cruces son adornadas por los devotos con cintas coloridas y flores frescas.



Figura 10

Viernes 3 de mayo, posterior a la misa. Los creyentes salen a recorrer las calles de Pucará llevando a cuestras las cruces, en la imagen se aprecia una de las estaciones con un pequeño altar donde los cargadores y cargadoras entonan rezos.





Figura 11

Sábado 4 de mayo, la peregrinación. Los devotos llevan la cruz masculina a la cima del cerro San Cristóbal, foto tomada por José Díaz.



Figura 12

Altar de la Santísima Cruz de San Cristóbal. En la imagen, tomada en la cúspide del cerro San Cristóbal, se observa a la cruz encima de una pequeña capilla de piedra cumpliendo su función de vigilancia y protección al distrito de Pucará.





Figura 13

Domingo 5 de mayo, tercer día de la festividad de la Santísima Cruz: Por la mañana se captura una foto del toro en el local del mayordomo antes de ser llevado al rosas puquio donde será sacrificado



Figura 14

Domingo 5 de mayo, tercer día de la festividad de la Santísima Cruz: En la imagen se observa al toro en el rosas puquio donde el mayordomo junto a su familia lo sacrificará para el "Allashqui paay" o el ritual del lava tripa





Figura 15

Domingo 5 de mayo, tercer día de la festividad de la Santísima Cruz: En la imagen se captura como los pucarinos y foráneos lavan las tripas, minuciosamente, en el río Pucará. El ambiente es de algarabía en compañía con las comparsas y la cerveza.

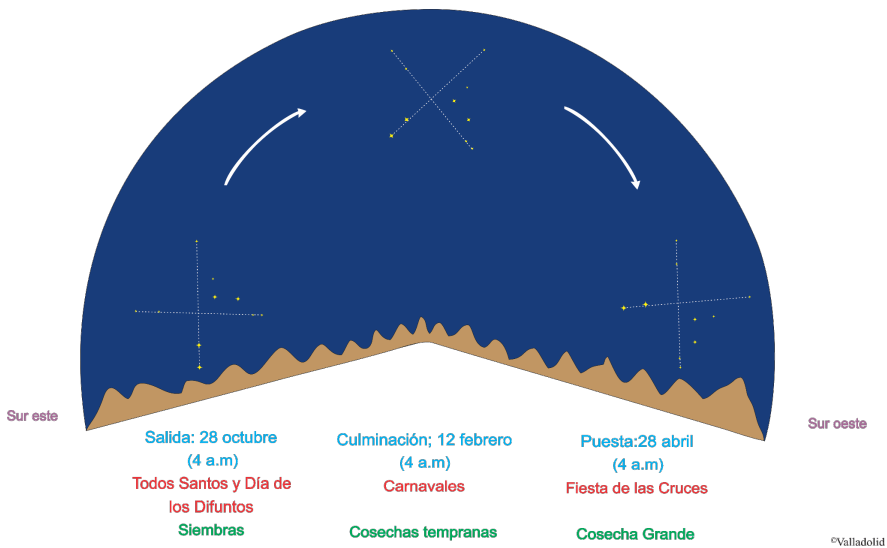


Figura 16

El recorrido de la Willka Chakata, cruz andina, en relación con el calendario agrofestivo andino. La Willka Chakata es el conjunto de diez estrellas, entre ellas se encuentra la Cruz del Sur, reconocidas por el poblador andino. Imagen recuperada de Valladolid (2017).





Figura 17

Grupo “Akshu Tatay Qori Soncco Pucará” fundado por Jesús Mago Iparraguirre Aguilar quien sostiene el logo que identifica al grupo. Todos llevan la vestimenta que caracteriza el huaylarsh agrícola que ellos representan.



Figura 18

Representación de la pelea entre los pastores por la mujer. Don Minayo nos cuenta que en este tipo de competencias entre pastores es donde aprendió a bailar el huaylarsh agrícola.





Figura 19

Jesús Mago Iparraguirre Aguilar portando la vestimenta típica del varón que baila el huaylarsh agrícola. Lleva puesta una camisa blanca remangada en las mangas, asimismo, lleva puesto un pantalón que también está remangado y lo más característico, sus zapatos hechos de pieles de animales.



Figura 20

Jesús Mago Iparraguirre Aguilar posando para la cámara sosteniendo su medalla la cuál le fue otorgada en una premiación realizada en el Congreso de la República que busca premiar y revalorar el huaylarsh agrícola en el país.





Figura 21

Rayda Laurante (sentada) y Olga Chávez (parada del lado izquierdo) en la puerta de la iglesia de Pucará un 04 de mayo de 2024. Foto tomada después de que sus historias a través de sus voces, tocaran nuestros corazones, mientras ellas vendían las flores que cultivan con sus propias manos.



Figura 22

Dibujo del condenado realizado por Axel Anicama Zamora; siguiendo de alguna forma, la descripción de las características que de este hizo la señora Rayda Laurente en su relato. A sus espaldas lleva el ataúd con el que fue enterrado.





Figura 23

Dibujo del qarqacha y la mujer culpada de cometer actos incestuosos con un pariente tal cual lo menciona el relato de Rayda por parte de su padre en vida. La representación del qarqacha se ve inmersa en la figura de la persona tal como lo configuran los relatos de este ser maligno. Dibujo realizado por Axel Anicama Zamora.

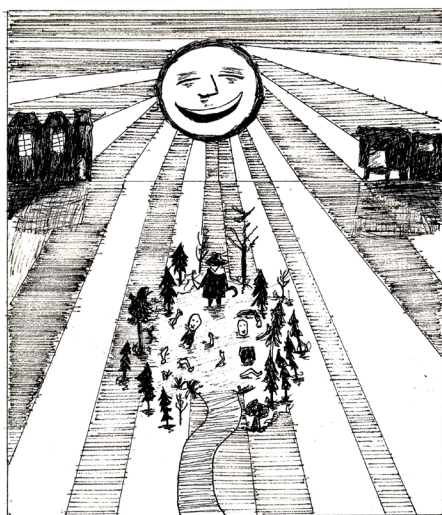


Figura 24

Dibujo del inkarri y el pistacho como representación del relato de Olga Chávez que configura las dimensiones metafóricas desde su origen hasta su imaginario colectivo. Mito que simboliza el terror cultural; en relación con el inkarri. Dibujo realizado por Axel Anicama Zamora.





Figura 25

En la mañana del cinco de mayo de 2024, el señor Juan Rojas Medrano dirige al grupo entrevistador (Mauro Mamani, María Rosa Rupalla, Marelin Vanessa Yucra y Anais Milagros Llantoy) a su lugar de trabajo. La fotografía muestra el pueblo y, en específico, la chacra del testimoniante.



Figura 26

El señor Juan Rojas Medrano deleita a los entrevistadores al tocar su guitarra y entonar canciones quechuas de su pueblo. Asimismo realiza una breve explicación sobre el contexto de las canciones en tiempos de carnavales y los entierros.





Figura 27

Después de terminar la primera parte de la entrevista, el señor Juan Rojas Medrano invita a los entrevistadores a su hogar para compartir un ameno desayuno en compañía de sus hijos. En la fotografía, María Rosa Rupalla, Marelin Vanessa Yucra y Anais Milagros Llantoy conversan con el testimoniante sobre su trabajo de investigación y recopilación.



Figura 28

Imagen del condenado realizado por Axel Anicama Zamora, el cual se asemeja a las características relatadas por el señor Juan Rojas Medrano. Este personaje es descendiente de los monjes hacendados “Los Tovar”, quien recibe el castigo de ser condenado en vida por sus malas acciones. Se caracteriza por consumir y jugar con excrementos.





Figura 29

Fachada del museo “Casa Histórica de la Campaña de la Breña”, el cual se encuentra en el cruce de la Av. Campaña de la Breña y Jr. Mariscal Cáceres, en Pucará, y que fue reabierto el 10 de julio del 2013



Figura 30

Maniqués vestidos con los atuendos que llevaban los montoneros durante la Campaña de la Breña, específicamente el de una rabona y de un rejonero; junto a una vitrina con las diferentes armas que usaron en las batallas.





Figura 31

Imagen que recrea la presencia constante de la bandera peruana durante la campaña de la Breña. La cual se exhibe en el museo, y que supuestamente fue utilizada en las batallas de Marcavalle y Pucará por el regimiento de Cáceres.



Figura 32

Busto del gran Mariscal Andres Avelino Caceres Dorregaray, apodado “el Brujo de los Andes”, que se encuentra ubicado en el centro del patio del museo “Casa Histórica de la Campaña de la Breña”



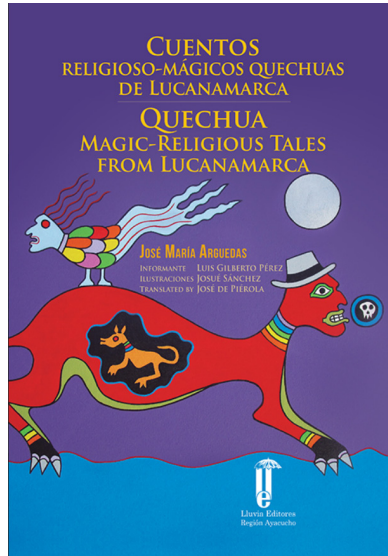


Figura 33

Portada del libro *Cuentos religiosos-mágicos quechuas de Lucanamarca* recopilado por José María Arguedas, e ilustrada por el artista plástico Josué Sánchez de la editorial Lluvia Editores.



Figura 34

“Portal” (2020), acrílico sobre lienzo, obra de Josué Sánchez cargada de simbolismo andino. La pintura está representado por la cruz en forma de rombo, el amaru (serpiente andina) en los lados y animales como el armadillo, mono, y perro. Es un portal a otro mundo, adviene a un pachacuti, un cambio transformador.





Figura 35

José Sánchez. Wasi Lulay-Vivienda rural. 2012. Acrílico sobre lienzo 120 x 155 cm.
 La pintura representa el proceso de la construcción de la vivienda rural
 caracterizado por la reciprocidad mutua de los campesinos.



Figura 36

Entrevista con el artista plástico Josué Sánchez en un café de la cuadra 3
 de la av. Javier Prado Oeste y Gonzales Prado el día 20 de mayo del 2024.





Figura 37

Plaza central del distrito de Pucará, Huancayo, donde el equipo de trabajo realizó tres entrevistas, en simultáneo, en vísperas de la festividad de Cruz de Mayo, el 3 de mayo del 2024.



Figura 38

Alfombra en honor a la Cruz de Mayo. Forma parte del ornamento que acompaña el altar que se realiza en cada estación y que las personas observan durante el viacrucis. Algunas están hechas de cenizas y flores. Primer día de la festividad, el 3 de mayo del 2024.





Figura 39

Personas ocultas bajo los toldos de los puestos de comida, tras una granizada en medio de la celebración por la llegada de la cruz al cerro San Cristóbal de Pucará. Segundo día de la festividad, 4 de mayo del 2024.



Figura 40

Toro negro sacrificado en el tercer día de la festividad de la Cruz de Mayo. Los asistentes se acercan al cuello del toro y llenan sus vasos para beber la sangre del toro. Esto con el objetivo de prevenir ciertas enfermedades. Tercer día de la festividad, el 5 de mayo del 2024.



Crónica de un viaje

Crónica: Ayllu, ayni y yanantin

Lorena Melendez

Era un 27 de marzo del año 2024 cuando un grupo de estudiantes decidió poner los pies sobre las baldosas del aula 14 A de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Todo indicaba que sería un curso como cualquier otro, como los que nosotros, los estudiantes, estamos acostumbrados a manejar. El típico asistir a clase, presentar un avance de un artículo o ensayo para la evaluación parcial y presentarlo completo al final del curso. Clases, libros, chat GPT y una vaga investigación cuya información oscila entre el estudiante y el docente, para luego mezclarse con la vasta información del almacenamiento de un dispositivo y terminar en la papelera. La primera sesión había comenzado con una grata bienvenida del Dr. Mauro Mamani Macedo y, por supuesto, algunos rostros conocidos y otros, por conocer. Mientras el curso comenzaba, recordé las peripecias, nada comparables con lo que nos iba a tocar vivir, del trabajo de investigación que realicé con mi grupo en el curso de Literaturas orales y étnicas del Perú II, el cual se dictó en el primer año de presencialidad completa luego de la pandemia. Consistió en la búsqueda de relatos orales, historias de vida o testimonios en la monstruosa capital. Resignados, esperábamos una situación similar para el presente año. Entre bromas y risas, imaginábamos a los compañeros caminando por las vastas arenas de Pachacamac, bajo el sol abrasador, viendo espejismos con la lengua afuera y extraviados en el indomable desierto. O explorando las calles más peligrosas del Rímac, bajo la vigilancia de inexpertos asaltantes, cuya única diversión parece ser espantar estudiantes y robarles un par



de lapiceros de sol. Cualquier escenario eliminaba la posibilidad de un viaje fuera de Lima, una promesa que, en nuestra memoria, estaba cubierta de polvo y telaraña desde que comenzamos con la presencialidad.

Fue una sorpresa cuando, después de mucho tiempo, la palabra “viaje” retumbó en las paredes del aula. ¿Un viaje? ¿De verdad? ¿A dónde? Elijan ustedes. ¿Huaraz? Sí. No. ¿Cuzco? Muy caro. ¿Huancayo? Puede ser. Después de una exhaustiva indagación y de la inesperada recomendación y convencimiento de una compañera, amplia conocedora de las tradiciones huancas, decidimos que Huancayo sería nuestro destino. Aún sin creer y con todo en nuestra contra, llevamos a cabo el plan del ciclo. Primer paso, organizar comités. Segundo paso, establecer contacto con personas de Huancayo. Tercer paso, financiar el viaje. ¿Financiar el viaje? Una tarea casi imposible, se convirtió en una ardua travesía que culminaría con el logro del objetivo principal: comprar los pasajes con lo recaudado en dos semanas de tómbola. ¿Y la comida? Con pan, agua y un caramelito de limón, basta y sobra. ¿Y el hospedaje? Podemos dormir en el campo. Eran las ideas que cada uno de nosotros proponía en clase. Imaginando el escenario nocturno bajo las estrellas, las historias de vida que encontraríamos, los relatos que nos contarían y las tradiciones que recopilaríamos, de pronto, ya estábamos en el bus de la empresa Raraz con la esperanza de llegar con vida a nuestro destino. Encomendando nuestro cuerpo a la fe y rezando por nuestras almas, ni siquiera sentimos el punto más alto de la colosal carretera Central que atravesaba el gélido y aterrador Ticlio. Pronto, llegamos a la moderna ciudad de Huancayo. Un cielo azul sin las extravagantes nubes limeñas, la vegetación embelleciendo cada esquina, casas enladrilladas y un enorme centro comercial, nos dieron la bienvenida. Sin embargo, aún no veíamos nuestro destino cerca. Una hora y media después, a las 8 de la mañana, por fin pisamos la plaza central de Chupaca, un pintoresco y colorido pueblo, donde las calles ya lucían festivas y sus habitantes modelaban sus más elaborados trajes típicos.

El exquisito aroma a húmedo, como solo los andes saben ofrecer, de la tierra huanca, invadió inmediatamente nuestras fosas nasales antes de aventurarnos a conocer nuestro primer trabajo en la I.E.N 30073 San Pedro de Yauyo. Una primera estancia nos esperaba con deleitables potajes calientes de Chupaca, la tradicional sopa verde y los esponjosos pancitos con semillas de ajonjolí, gracias al bibliotecario César Castro. La grata bien-



venida en su hogar nos recordó el deber que debíamos cumplir en aquel viaje, como estudiantes, humanistas y peruanos. Luego de haber degustado el primer potaje de nuestro viaje, nos dirigimos al centro educativo que llevaba días preparando a sus alumnos para nuestra visita. La I.E.N 30073 San Pedro de Yauyo nos recibió con el mismo caluroso saludo junto a su distinguido director Kiko Astete López, líder de importantes proyectos educativos, como la famosa “Feria Sabatina”, un proyecto que impulsa la difusión de saberes ancestrales de esta tierra huanca.

Nuestra principal actividad con los niños de esta institución fue recolectar relatos orales, al estilo del gran *tayta* Arguedas. Y, al mismo estilo de un ayllu, cada uno de nosotros desempeñó una tarea igual de importante para hacer realidad lo que habíamos planificado por tantos días desde nuestros claustros escritorios. Los niños se reunieron en el centro del aula, mientras que los padres rodearon la mitad del espacio en una semiluna. Todos prestos a escuchar las peripecias de los personajes de la historia elegida. Sus animadas participaciones convirtieron nuestros nervios en energía para seguirles el paso. Relato tras relato, nos narraron las más atractivas historias que tuvieron que recorrer varias generaciones para llegar a ellos. Tras la vívida lectura de una de las máximas creaciones literarias de Oscar Colchado, el cuento *Cholito, ¡vienen las voladoras de Cachiche!* (2023) de la saga Cholito, un par de canciones, fotografías y agradecimientos, había llegado la hora de despedirnos de tan efímera experiencia. Los niños se quedaron con nuestros corazones y nosotros con sus fantásticas historias.

Una experiencia igual de sorprendente nos esperaba cuando subimos a una combi, cual familia Gonzales en el Petito, con nuestras maletas rumbo a la tierra roja de los huancainos: Pucará. Las amplias chacras se atravesaron en nuestra expectante mirada frente a lo que poco a poco se asomaba en el camino. Entre risas y huaynos, gracias a la cortesía del conductor, pronto pisamos la tierra pucarina. Una bienvenida igual de entrañable nos esperó en Pucará de la mano del alcalde Daniel Pedro Díaz Erquinio, quien nos guió y proporcionó lo necesario para nuestra misión. Los preparativos de la fiesta se comenzaban a sentir: Las flores, recién cortadas, alrededor de la iglesia, las señoras con sus velas para la misa, los músicos con sus lustrosos instrumentos, mujeres con sus coloridas polleras y una calle destinada a la preparación de la bebida estrella de la fiesta.



Tras unas fotos en el mirador de la plaza central, nuestras ansias por conocer la famosa fiesta de Cruz de Mayo nos llevó a preparar nuestro alojamiento en la casa vacía de un importante investigador sobre la cultura huanca: Gino Damas. Gracias a la hospitalidad de Gino, Gladis Damas, su hermana, y Estéfani Gabriel, antropóloga y nuestra principal guía en Pucará, pudimos ejecutar nuestro plan de acción. Por supuesto, antes de ello, teníamos un gran trabajo que realizar en la casa, y no precisamente eran entrevistas. Limpiar el recinto y movilizar un cargamento de colchones fue una de las tantas tareas que afianzó nuestra relación como ayllu sanmarquino.

Las horas pasaban y ya era tiempo de comenzar con la primera entrevista. Sin embargo, y porque los apus así lo quisieron, tres entrevistas se cruzaron en nuestro camino. Planeadas o no, el equipo completo comenzó su labor en la tierra roja minutos antes de la misa en honor a la cruz (ver figura 37). En medio de la misa, comenzamos a sentir como nuestras tripas comenzaban a comerse entre sí, por lo que decidimos colocar nuestras velas encendidas en la entrada para ir en búsqueda de una cena que nos ayude a recuperar la fuerza que los andes, naturalmente, demandan. Salimos a la plaza, medio perdidos, hambrientos y sedientos. De pronto, pasamos cerca de un señor que estaba invitando a todas las personas de la plaza a un local cercano para una gran cena. Esperanzados, seguimos, en conjunto, a una hilera de personas que caminaban cuesta abajo. Cuando visualizamos el enorme local del que se hablaba en la plaza, entramos contentos, guiados por los escoltas, quienes apresuraron el paso para atendernos con la generosidad y cortesía que solo ellos saben mostrar. Adentro, los invitados comenzaban a degustar la vasta cena que iba saliendo, plato por plato, desde la cocina del local. Rodajas de papa con pollo a la olla y un café extra caliente para enfrentar al frío de la noche, fueron más que suficientes para volver a la vida luego del breve choque climático. Luego de una lluvia, normal para los pucarinos pero torrencial para unos limeñitos recién llegados, decidimos descansar para realizar el trabajo preparado al día siguiente. Sin embargo, la noche nos deparaba un destino diferente al que esperábamos.



UN CALIENTITO, DOS CALIENTITOS Y A DORMIR

Con las pijamas ya puestas, los dientes cepillados y con las mantas que abrigaban nuestros devastados cuerpos, un trabajo que no pensábamos realizar, surgió. Con los celulares cargados, las cámaras prendidas y una botella con la bebida tradicional de la fiesta, pues el gélido viento de los andes ya comenzaba a otorgarnos las famosas chapitas, nos encaminamos, de nuevo, a la plaza central, donde cuatro bandas y grupos de danzantes se concentraban en el medio para un *atipanakuy*. De esta manera, se dio el inicio del viacrucis, un recorrido con las dos cruces que se adornaron con las más coloridas flores y se velaron durante la misa. Una de ellas fue cargada por los varones, de menor a mayor tamaño y la otra, por las mujeres, de la misma forma. Las dos cruces encabezaron el recorrido, seguidas de la multitud y la banda sonora, hacia la primera estación. Esta fue una casa cuya entrada se hallaba decorada por un altar con cuadros de Jesús y La última cena, mantas andinas y un jarrón con un atado de flores. Nos detuvimos para una oración a dios y otra a la virgen María. Acto seguido, se realizó el intercambio de flores. Esto consiste en que la familia le otorga un ramo a cada cruz y dos ramos, que forman parte de la decoración de cada cruz, se quedan con la familia. Se brinda homenaje a la santísima cruz de San Cristóbal y se reparten caramelos a todos los presentes, como parte típica de los rituales andinos. En otros rituales, como el recibimiento al Año Nuevo Andino, el cual se realiza cada 21 de junio y que tenemos la suerte de presenciarlo en el famoso Bosque de Letras de la universidad, gracias a algunos docentes, se reparten chicha de jora y coca.

Luego de agradecer, otras personas se sumaron al acto de cargar la cruz, entre ellas algunas compañeras del equipo, quienes se desempeñaron como cargadoras para expiar sus pecados. La cantidad de pecados es proporcional al peso de la cruz. Al menos eso es lo que se dice. Según íbamos avanzando, las estaciones iban mostrando su agradecimiento a la cruz de San Cristóbal, pues estas casas estaban adornadas con alfombras cuyas flores dibujaban diversos elementos alusivos (ver figura 38). Otras, donde las tradiciones aún se conservan, tenían toritos de bambú para ser quemados, como una ofrenda a las cruces. Con el acompañamiento de varios saxofonistas y un arpista, rodeamos gran parte de Pucará hasta llegar a una extensa subida, misma que nos transportó a nuestro lugar de partida.



Como si de la entrada a otro mundo se tratase, el humo de los fuegos artificiales nos dio en todo el rostro al llegar al centro del pueblo. Enormes castillos de carrizo y caña, similar a unas torres, hechos con una experta ingeniería, comenzaron a prenderse, uno a uno, mientras todo el pueblo danzaba con la música de diferentes bandas concentradas en cada esquina. En medio de toda la gente, varias mujeres cargaban, en sus mantas y mochilas, botellas con la única bebida capaz de afrontar la gélida temperatura de una noche andina: El popular calentito. Una bebida cuya receta logramos conseguir, más por aprendizaje cultural que por curiosidad juvenil, de una noble señora que vendía aquel líquido, que de hierbas poco tenía, y que se acercó a nosotros al vernos temblar de frío cual extraviados turistas. He aquí su corta pero contundente receta:

El calentito se prepara con cáscara de piña, hierba luisa, té, manzana verde, canela, clavo, todo eso tienes que echarlo y hacerlo hervir. Terminas de hervir eso, licúas la pepita del maracuyá, todo eso lo echas ahí [en la preparación hervida]. Por eso tiene el saborcito del maracuyá. Otros mezclan [el calentito] con caña. Yo lo vendo con esto, gibranta es esto, pisco gibranta. De ahí, con agüita, disuelves dos cucharas de azúcar y su miel.

ZAPATEANDO BAJO EL GRANIZO Y LA LLUVIA

El sábado 4 de mayo, antes del mediodía, comenzó la salida de las dos cruces de la iglesia, luego de una respectiva misa. El destino era el cerro San Cristóbal de Pucará. Para esa ocasión, el equipo decidió adelantarse a la cruz para llegar antes, no tanto por la curiosidad, sino por la obsoleta condición física que cargábamos, a diferencia de los lugareños, quienes parecían flotar cual plumas cuando comenzaron a subir el cerro. Guiados por nuestro docente, nos dispusimos a culminar el trayecto completo; es decir, detenernos solo cuando hayamos tocado la punta de aquel monumental cerro. De lo contrario, el trabajo de campo no estaría completo. Sin embargo, y debido a las entrevistas realizadas en el camino, los pucarinos nos dieron una tranquilizadora noticia que, gracias a la santísima cruz, no perjudicaría nuestra calificación ni nuestra endeble salud: Solo los cargadores llegan a la punta, mientras que el resto del pueblo celebra la llegada la cruz en la pampa. Dicho aquello, nos quedamos a la espera de una parte del equipo, quienes llegaron, media hora después, informando, asustados, que una



culebra se les atravesó en el camino. Sin darle más importancia al asunto porque llegaron sanos y a salvo, nos dispusimos a deleitar la gastronomía local que se había reunido alrededor de la pampa. Nuestro paladar no podía quejarse, dos pachamancas, una grande y una pequeña, se cocinaban bajo la escarlata tierra. El cuy con sus papas coloradas no se quedaba atrás, pues varias vendedoras exhibían dichos platos en sus mesas. También las truchas, extraídas de cercanas piscigranjas, hacían lo suyo con los invitados, pues, a pesar de que nadan, estas volaron en un santiamén. Y, por supuesto, no podía faltar el chicharrón colorado, como la tierra. Entre otras opciones, como acompañamiento, estaban las habitas con mote. Por otro lado, la gran gama de platillos iban desde bebidas hasta postres. Incluso con la visita del frío que se sentía por momentos, se encontraban vendedores de helados y raspados [raspadillas para otros peruanos], una mezcla de hielo y jarabe de frutas naturales. Para los “friolentos”, también se prepararon postres: mazamorra morada, mazamorra de durazno y arroz zambito. Las bebidas, para los más sanos, fueron la chicha morada y la chicha de jora; mientras que otros optaron por una continuación con el calentito y una merecida Pilsen. En todo momento, por lo menos cinco bandas tocaban de manera paralela en distintas ubicaciones de la pampa, mientras las personas terminaban de disfrutar la breve pero intensa experiencia culinaria. Como es costumbre, la gente comenzó a zapatear la tierra, al son de la música, en grupos que poco a poco se iban formando. Cuando todo indicaba que la espera ante la llegada de la cruz al cerro se realizaría de esa manera, comenzó a caer una especie de lluvia que dolía cuando chocaba contra nuestras cabezas. Era granizo. De inmediato, todos nos amontonamos debajo de los toldos de las vendedoras, observando y escuchando, algunos por primera vez, el granizo (ver figura 39). Sin embargo, aquello no detuvo la gran celebración. Minutos después, aún cuando los últimos granizos seguían cayendo, la gente se amotinó en el centro, demostrando la fortaleza y el espíritu festivo de un huancaíno. Las sonrisas, las bebidas y los bailes invadieron la pampa nuevamente. Recordamos entonces la aparición de la culebra, cuya presencia es augurio de una inminente lluvia.



Y, UNO A UNO, FUERON CAYENDO COMO MOSCAS

A pesar de las vicisitudes, se realizó una importante entrevista, previamente pactada, al conocido Don Minayo, un danzante de huaylas antiguo y ganador de varios concursos, quien, por cada paso que daba, un pucarino saludaba. Sin embargo, poco a poco se iba sintiendo el cansancio, no solo por el desvelo, sino por la altura y el arduo trabajo que conllevaba realizar las entrevistas en medio de la música. Los dolores de cabeza, de garganta, el frío, el desgaste físico y mental, uno a uno nos llevó a los colchones que poco tiempo nos habían cobijado. Cerca de las siete de la noche, con las energías recuperadas, nos dispusimos a cenar en lugares estratégicos, pues nos enteramos que se realizaría el famoso ritual del destino del toro, un animal sagrado y renovador que al día siguiente fue sacrificado. El ritual consistía en observar la caída de un toro sobre un tambor, rodeado de hojas de coca. Si este caía de pie, este no sufriría al morir; si caía al revés o de costado, este padecería la agonía de la muerte. Prestos a presenciar el ritual, esperamos cerca de un local aquel acontecimiento. Empero, el tiempo pasaba y no podíamos extender la espera, ya que diversos trabajos nos aguardaban en nuestro último día en Pucará y, por ende, en Huancayo. Por ello, optamos por organizar cuatro grupos, pues cada uno de ellos se encargaría de una tarea diferente, en paralelo a las demás, durante toda la mañana del domingo 5 de mayo. Habiendo cerrado lo acordado, nos dirigimos, de nuevo, a la plaza. Aún con el desgaste físico y mental, optamos por una breve partida de fulbito de mesa, debido a nuestra continua concurrencia por aquel lugar que se iluminaba de juegos para niños y jóvenes. Así culminó nuestra última noche en tan jovial pueblo huancaíno.

RÍO DE SANGRE

El plan era sencillo. En la mañana del domingo 5 de mayo, el primer grupo se iba a encargar de continuar la entrevista con Don Minayo, pues la música de la fiesta había interferido con algunos datos del audio grabado. El segundo, iba a recibir una visita guiada del señor Aníbal Limaymanta al Museo Casa Histórica de la Campaña de la Breña. El tercer grupo, iba a entrevistar a Juan Rojas Medrano, un libro viviente de la cultura huanca. Y así fue. El último grupo atendería la tarea de averiguar dónde se iba a



sacrificar al toro, a qué hora y cómo. Era nuestro deber recopilar todos los detalles, cueste lo que cueste. A las 8 de la mañana ya nos encontrábamos preguntando dónde iban a matar al toro a toda persona que veíamos pasar. Nos dijeron entonces que, por local, iban a sacrificar un animal. Recurrimos al local más cercano y comenzamos el trabajo. Los músicos comenzaban a alistarse, las señoras trasladaban sacos de verduras y, en el fondo del recinto, sujeto con una soga, un joven pero robusto toro negro observaba los preparativos con una triste mirada, como si supiera lo que el destino le iba a deparar. Comenzó entonces la movilización de la banda, los mayordomos y el capitán, los dos últimos en elegantes corceles, hacia la plaza central. Luego de un par de bailes, incluido la marinera, sorprendentemente, todos se dirigieron cuesta abajo, con dirección a un cercano puquial, para el deceso del animal.

Con el acompañamiento del programa “Encantos del Perú”, de Panamericana Televisión, llegamos al puquial, que el día anterior ya habíamos visitado después de haber pasado por la Casa Museo de Flor Pucarina. La gente rodeó el puquial a la espera de la sangre del toro sacrificado, cuyo fin es renovar la tierra y a sus pobladores. Este ritual no lo puede hacer cualquier persona, pues solo un experto es capaz de inmovilizar a un animal de semejante volumen con tan solo un puñal. Y eso sucedió. Un puñal en la nuca, otro, y otro y otro. Sin embargo, tras cuatro puñales, el toro había sido solo derribado. Este seguía respirando mientras que la gente estiraba sus brazos con un vaso en la mano para beber la sangre pura de la resistente bestia. Aun cuando todos terminaron de beber el renovador líquido, los respiros del toro seguían invadiendo el desgarrador ambiente. Uno, dos, tres respiros después de diez minutos y, por fin, el toro se entregó a los apus (ver figura 40).

Para amenizar la tensión en el ambiente, aceptamos un recorrido guiado hacia el cerro San Cristóbal de Pucará gracias a la organización del alcalde Daniel Pedro Díaz Erquinio. Con dos camionetas, conseguimos encaminarnos cuesta arriba. Poco a poco, Pucará se iba viendo más pequeño. También hacía su aparición Sapallanga, un distrito muy cercano que comparte tradiciones con Pucará. Una vista panorámica del Valle del Mantaro se abría ante nuestros ojos. El verde con diversas tonalidades pintaba el inacabable valle, mientras que el tono rojo y naranja de algunas plantas parecían pequeñas pecas que decoraban el camino hacia la cima. Pequeñas perdices



corrían por los laterales de la ruta, huyendo de nuestra presencia en aquellas intransgredibles tierras. Cuando por fin llegamos, una especie de capilla sostenía la cruz que el día anterior había recorrido la prolongada subida. Tras un pequeño picnic contemplando el valle a la altura de las nubes, la cruz, decorada e imponente, se alzaba sobre el cerro San Cristóbal, lista para custodiar al pueblo hasta la llegada del próximo mayo.

UN YANANTIN EN PUCARÁ

Tan pronto como volvimos a pisar tierras pucarinas, llegó el momento de la partida. Acongojados, comenzamos a recoger nuestras pertenencias y a levantar el pequeño campamento, hecho con colchas y colchones, que amablemente nuestros hospedadores nos brindaron cuando llegamos. Sin embargo, con dos horas extra en nuestro itinerario y la insaciable curiosidad que nos caracteriza, tomamos la decisión de participar en la última actividad que se iba a realizar durante nuestra estancia: El tradicional lavatripas. Un ritual en *yanantin* cuyo fin es lavar las tripas del toro sacrificado. Cada participante recibe un trozo de tripa, un palito y las aguas del río para llevar a cabo tremenda responsabilidad que finaliza con una gran cena, cuyo ingrediente principal es la tripa. Este ritual se realiza, tradicionalmente, en parejas, hombre y mujer. Se dice que aquellos que lavan juntos están destinados a permanecer unidos por el resto de la eternidad y que ninguna fuerza será capaz de destruir aquel vínculo.

Entusiasmados por nuestra última experiencia, llegamos al representativo lugar de encuentro, el río Pucará. Como todo ambiente festivo, propio de la celebración, las bandas tocaban en distintos puntos estratégicos a la rivera del río. Las danzantes ondulaban sus polleras al ritmo de la animada música, entretanto, los espectadores se pasaban, de mano en mano, una botella de Pilsen, acto obligatorio para todo aquel que tuviera el acto temerario de circular cerca del ritual, ya sea por simple curiosidad o voluntad.

Como no podíamos desaprovechar la oportunidad, conversamos con algunas personas sobre el ritual del lavatripas. Algunas señoras nos mencionaron que era de carácter obligatorio beber la cerveza para lavar las tripas y que, de no lavar bien, el castigo serían varios azotes con la cola del toro y una buena cantidad de cañazo hasta lograr embriagar por completo el atrevimiento de la persona. Con un poco de temor ante lo que nos con-



taron las señoras, nos asomamos a una distancia prudente del ritual, de tal forma que no nos confundieran como lavadores ni nos perdiéramos la función. Por ello, grande fue nuestra sorpresa cuando vimos a una compañera y un compañero ir juntos al profesor, con una intención indescifrable, hasta el borde del río con las tripas en manos. Sorprendidos y temerosos por lo que iba a suceder, quedamos expectantes a un posible castigo o una súbita victoria. Luego de media hora bajo el prematuro sol del atardecer andino y sobre la sonrojada tierra huanca, dos sonrisas surgieron del río: la victoria era indudable. ¿El premio? Un nativo ají amarillo, una copa del más ardiente cañazo, la bendición de la pachamama personificada y un baile que selló un inevitable destino en las más altas y vígenes tierras del ande.

DE REGRESO A UNA INELUDIBLE REALIDAD

Con la nostalgia al borde de nuestros recuerdos recién tatuados, subimos a la primera combi con dirección al corazón de Junín. Con una despedida mental y una última mirada, abandonamos las coloradas tierras que efímeramente nos cobijó entre sus más folclóricas costumbres. Pronto, los verdes cerros dieron paso a las habituales casas con ladrillos a los que estamos familiarizados, dejando atrás el encanto de un pueblito mágico. Con el pesar en nuestros jóvenes semblantes y sin querer despertar de aquella onírica aventura, abordamos el bus, de regreso a una escabrosa e ineludible realidad, pero con un compromiso claro que alimentaba nuestra esperanza: Transformar la oralidad, la fe y las tradiciones en letras impresas que testifiquen lo que, alguna vez en nuestra historia, existió.



Anais Milagros Llantoy Guzman (Lima, 2003)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación ESANDINO. Como parte del comité organizador, ha participado en el "I Congreso Internacional José María Arguedas". Ha intervenido como ponente en congresos de la PUCP, Universidad Ricardo Palma, UNASAM y la Universidade Federal do Acre. En la actualidad, sus líneas de investigación se centran en las literaturas Amerindias y la poesía amazónica.

Axel Daniel Anicama Zamora (Lima, 1996)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro de una familia de artistas plásticos dedicados al arte neofigurativo e indigenismo moderno. Participante del Círculo de Literatura Fantástica organizado por la Casa de la Literatura Peruana y de voluntariados como Lima Lee y la 6ta feria editorial La Independiente. Sus líneas de investigación giran en torno a la dramaturgia y las bellas artes.

Beatriz Mariela Cano Blas (Áncash, 2005)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación ESANDINO. Participó como ponente en el III CILCA - Huaraz. Formó parte del comité de apoyo en la organización del I Congreso Internacional José María Arguedas. Sus líneas de investigación giran en torno a la tradición oral, la poesía y la narrativa quechua.



Jazmin Yamillet Torres Rojas (Lima, 2003)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Actual miembro del grupo de investigación ESANDINO. Desempeñó el rol como moderadora en el I Congreso Internacional José María Arguedas y en el I Coloquio Literaturas Amerindias e Intelectuales Indígenas. Sus líneas de investigación se concentran en la narrativa quechua, tradición oral, y recopilación testimonial. Asimismo, le interesa el desarrollo de proyectos en gestión cultural.

Jeferson James Llacolla Chayña (Lima, 2002)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Sus líneas de investigación giran alrededor de la tradición oral, literaturas amerindias, narrativa y poesía quechua, así como la literatura infantil y la literatura creativa.

Kathia Basurto Salazar (Huacho, 1999)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Es miembro del grupo de investigación ESANDINO. Ha participado como moderadora en el I Congreso Internacional José María Arguedas. Sus líneas de investigación son literaturas medievales y clásicas, así como la línea editorial.

Lorena Melendez Vega (Lima, 2002)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación ESANDINO. Participó como ponente en el III Congreso Internacional de Literaturas y Culturas Andinas (CILCA). Colaboró en el Comité Organizacional del I Congreso Internacional José María Arguedas (2023). Sus líneas de investigación e interés son las literaturas andinas, tradición oral y narrativa, así como la gestión cultural.

Lucero Milagros Perez Corrales (Lima, 2002)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación ESANDINO. Secretaria comercial del en LAVAPERÚ. Miembro organizador del I Congreso Internacional José María Arguedas. Fue ponente en el III Congreso Internacional de Literaturas y Culturas Andinas (CILCA). Fue ponente en el CHIRI I. Fue moderadora en VII Encuentro Intercultural (Internacional) de Literaturas Amerindias. Sus líneas de investigación son las literaturas andinas y amazónicas, la tradición oral y la promoción cultural.



Marelin Vanessa Yucra Mamani (Lima, 2002)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Sus líneas de investigación giran alrededor de la tradición oral, literatura peruana del siglo XX, narrativa y poesía quechua, literatura infantil y juvenil, así como la literatura norteamericana.

Maria Rosa Rupalla Salvador (Piura, 2001)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación ESANDINO. Ha participado en la organización del “I Congreso Internacional José María Arguedas” y como ponente en el III CILCA - Huaraz. Su líneas de investigación giran en torno a la narrativa andina, la tradición oral y la literatura indigenista.

María Alberta Sánchez Quispe (Lima, 2000)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Participó en el taller de mediación de lectura juvenil e infantil de literatura de tradición oral y en el programa de voluntariado Ayni Educativo (2021-2023). Sus líneas de investigación giran alrededor de la tradición oral andina, literatura peruana del siglo XX y literatura infantil y juvenil.

Nayeli Lesly Huertas Pilco (Lima, 2001)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Su línea de investigación es la literatura peruana narrativa del siglo xx, la literatura quechua tradición oral, asimismo la literatura infantil y juvenil. Es mediadora de lectura en el proyecto Pido la palabra leemos juntos. Ha participado como ponente en el I Festival Interuniversitario de Literatura organizado por la PUCP, UNMSM y la UNFV en el 2023.

Pyero Santos Quispe (Lima, 2001)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Participó en el taller de mediación de lectura juvenil e infantil de literatura de tradición oral. Sus líneas de investigación giran alrededor de literatura peruana narrativa siglo XX, literatura de la tradición oral andina y apreciación al cine.

Sofia Regina Sanchez Quispe (Lima, 1998)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Actual colaboradora en la Biblioteca Jorge Pucinelli Converso de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Su línea de investigación se centra en la narrativa, la literatura infantil y juvenil y la tradición oral.



