

# EL MUNDO AL REVÉS: MITOLOGÍA Y RITOS SINCRETÍSTICOS DEL VIERNES SANTO EN EL ANDE PERUANO

Dr. Mario Polia Meconi  
Pontificia Universidad Gregoriana

## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo, dedicado a la percepción del Viernes Santo en la religiosidad popular andina del Perú, elabora material procedente de nuestras investigaciones etnográficas, que empezaron en 1971 en la sierra de Piura, provincias de Ayabaca y Huancabamba, y de las conversaciones con Máximo Hilario “Derrepente” de Huancavelica, maestro de “Danza de las Tijeras”, en los años de 1990-1993<sup>1</sup>.

## VIERNES SANTO: EL MUNDO AL REVÉS

Dentro del ciclo litúrgico del año, el Viernes Santo representa un momento crucial también en la conciencia religiosa del campesinado andino, aunque la cultura rural —profundamente anclada a la cosmovisión autóctona— interprete el día de la muerte del Señor de acuerdo a su peculiar ideología sincretística. El Viernes Santo, para el campesino, corresponde al día en que Jesús está ausente del mundo. En la sierra de Huancavelica, por ejemplo, se suele decir: “Muerto Cristo, no manda más sobre la tierra”. Sin embargo, la expresión necesita ser interpretada de acuerdo al significado que la gente del Ande le otorga y es lo que, aunque brevemente, haremos a continuación.

En el sincretismo religioso andino el término “muerte”, aplicado al Cristo, conserva el mismo valor que le otorga la doctrina oficial de la Iglesia: la muerte del Señor es un acontecimiento real, pero transitorio, siendo propedéutico a su resurrección. Por lo tanto, la realidad física, la vigencia de la muerte, son limitadas al lapso de tiempo que separa el instante en que el Redentor espiró en la cruz del momento en que resurgió del sepulcro.

La diferencia entre la doctrina de la Iglesia y la interpretación popular andina, concierne precisamente el periodo de tiempo incluido entre las tres de la tarde del Viernes y la medianoche del Sábado Santo, periodo en que acontece la bajada del Señor a los Ínferos. En el sincretismo andino, la ausencia de Jesús produce una alteración significativa en el orden cósmico: determina la ruptura del nuevo orden, causada por la cesación del “mando” que Jesús ejercía: “no manda más sobre la tierra”.

La noche del Viernes Santo coincide con el momento culminante de la ausencia: a través de la falla que se ha producido en el poder que sustenta el nuevo orden, el viejo —el de los ancestros, el orden vigente en la era antecedente a la actual— irrumpe en este mundo y en este tiempo y, aunque por el espacio de una sola noche, se sustituye al orden cristiano.

Como acontece en todos los momentos de crisis cósmica, también en la noche del Viernes Santo el tiempo y el espacio pierden sus características acostumbradas: el pasado puede transformarse en presente, lo oculto volverse accesible. En aquella noche, los espíritus de los ancestros invaden el mundo de los bautizados; el reino subterráneo de los Señores de los Cerros —el de las antiguas deidades andinas nunca olvidadas— abre sus puertas secretas. *Apu* y *Wamani* vuelven a apoderarse, como antaño, de todos los espacios de su reino montano. La momentánea victoria del antiguo orden permite que el poder de los viejos dioses se haga accesible por el tiempo en que dura la ausencia del nuevo. Es por eso que aquel periodo es el más favorable del año para llevar a cabo las iniciaciones y los ritos tradicionales consiguiendo la máxima eficacia.

<sup>1</sup> “Derrepente” es el nombre de arte del maestro Máximo Hilario. El maestro *dansaq* —al que Máximo había sido entregado en su

niñez por su padre *dansaq* para que probara su aptitud para la danza— dijo: “De repente este chiquito va a aprender”.

“Mundo al revés” traduce el concepto expresado en quechua por *pachakuti*, “dar la vuelta (*kutiy*) el mundo”<sup>2</sup>, término que se aplica a los grandes cataclismos que concluyen un ciclo cósmico borrando la humanidad que en él vivía y alterando la faz de la tierra: *pachakuti nina*, el fin del mundo por medio del fuego; *lloqlla unu pachakuti*, el fin del mundo por medio del diluvio<sup>3</sup>.

En el caso del Viernes Santo, trátase de un *pachakuti* parcial porque la vuelta del mundo está limitada a las horas en que dura la ausencia de Cristo y porque, después de la resurrección, el mundo vuelve a ser el mismo. El rostro del mundo no queda transformado como en los grandes *pachakuti*, ni el *pachakuti* del Viernes Santo marca el pasaje de una era cósmica a una nueva distinta de la actual.

### LOS SEÑORES DE LOS CERROS Y SU REINO CTONIO

Para poder entender correctamente las relaciones entre ritos andinos y tiempo litúrgico cristiano, hay que tomar en cuenta las entidades míticas destinatarias de aquellos ritos, su rol y el lugar ocupado por ellas dentro de la cosmografía andina. En otras palabras, para lo que concierne el argumento de este ensayo, hay que tratar de las entidades tutelares de los cerros y de su reino. Un mundo encantado, oculto en las entrañas de la tierra, cuyo acceso, prohibido a la mayoría de los seres humanos —con la exclusión de los elegidos por las mismas deidades y de los carismáticos intermediarios entre el mundo mítico ancestral y las comunidades andinas— se abre “normalmente” en dos ocasiones del año: en la noche del Viernes Santo y en la noche del último día del mes de julio. Trataremos de la primera de las dos dando algunas referencias acerca de la segunda. Desde luego, para el lector familiarizado con la religiosidad andina, este acápite expondrá cosas conocidas.

Por lo que se refiere a las entidades tutelares de los Andes, las hemos reunidas bajo la denominación de “Señores de los Cerros” que traduce el quechua *apu*, “señor”, apelativo que se refiere a la más alta jerarquía de estas entidades. Sin embargo, tratándose de una jerarquía, hay que precisar caso por caso de cuál entidad se trata y qué sitio ocupa dentro de la escala jerárquica de las deidades andinas.

*Apu* es el título honorífico que señala las más altas y poderosas entre las deidades cerriles y es el mismo título usado para referirse a Dios (*apunchiq Jesucristo*: nuestro Señor Jesús). Los *apu* residen en las montañas más poderosas y en las cumbres más altas: nevados y glaciares son sus moradas privilegiadas. Los toponímicos ponen en

claro la diferenciación jerárquica entre montañas mayores y menores, como, p.e., Apu Kondorí (4.910 m) o Apu Ausangate (6.372 m), ambas montañas ubicadas en el departamento del Cuzco. Al mismo tiempo, la referencia a los *apu*, expresa con claridad que, para la gente del lugar, no se trata de simples fenómenos orográficos.

Especialmente entre los cuzqueños, referida a los cerros, sobrevive la antigua organización jerárquica del Tawantinsuyu inca: *apu* son los cerros más altos y dignos de ser mayormente honrados, como lo eran los Incas dentro de la jerarquía social; *awki* son los cerros cuya altura es intermedia entre la de las cumbres más altas y de las menores, como entre los Inca *awki* erano los “jóvenes nobles” pertenecientes a la casta señorial (*panaka*) de la nobleza cuzqueña; *wamani* son los cerros de altura menor de la de los cerros-*apu* y de los cerros-*awki*, como entre los Incas los *wamani-kuraka* eran los dignatarios puestos al mando de una provincia compuesta por diez mil familias, llamada *wamani*.

La idea del prestigio asociado a la altura es también derivación de la antigua representación del poder entre las culturas indígenas. Los dignatarios moche, por ejemplo, se sentaban en la cumbre de plataformas superpuestas de diferentes alturas, con escalera de acceso. Cuanto más alto era el cargo del dignatario, más alta la estructura. La misma “pirámide” de cuerpos superpuestos, típica de las culturas precolombinas, era considerada asiento de la deidad que residía, o se manifestaba en su cumbre. Es el caso del grandioso templo dedicado a *Pachacamac*, al Sur de Lima, con su *sancta sanctorum* en la parte terminal, y es el caso del *teocalli* —“casa del dios”— ubicado en la cumbre de los templos mexicas en el cual la deidad, bajando del cielo, encendía el fuego del sacrificio. La misma idea se encuentra entre los Maya.

Fuera del Cuzco, los apelativos empleados para dirigirse a los Señores de los Cerros pueden ser usados sin la exacta referencia a la jerarquía de la entidad tutelar. Así, por ejemplo, en Ayacucho “*apu*” y “*wamani*” pueden usarse como sinónimos. Sin embargo, también en esta región los cerros más altos siguen siendo considerados moradas de las entidades más poderosas.

El concepto general, vigente en todo el Ande, es que en la cumbre del cerro más cercano a la aldea se encuentra la entidad mítica encargada de la fertilidad del suelo, de la fecundidad y salud de los animales, de la protección de la aldea y de todas las aldeas desde las cuales la misma cumbre es visible.

El mismo concepto vige también en los desiertos de la costa pacífica donde —en falta de grandes montañas— las entidades tutelares moran en las cumbres de

<sup>2</sup> En la lengua quechua, *pacha* involucra en forma indisoluble el concepto de “espacio” y de “tiempo”. No pudiendo traducir el vocablo con la necesaria exactitud, hay que tomar en cuenta que la sola traducción “mundo” es reductiva.

<sup>3</sup> En quechua, “*lloqlla*” significa agua mezclada al barro.

colinas, o de cerros de arena de modesta, o modestísima altura. La relación aldea-cerro involucra el concepto de “lugar de origen” (*paqarina*) y el de “ancestro mítico” del clan, o de los grupos clánicos así que en el concepto andino de “clan” (*ayllu*), la componente mítica —el parentesco con un ancestro mítico común— juega un rol mucho más importante de la consanguineidad. Se consideran miembros de un *ayllu* los grupos que reconocen una ascendencia mítica común y que se reconocen en el culto común a la entidad tutelar cuya morada es el cerro sagrado a todo el clan.

Otros apelativos usados con relación a los Señores de los Cerros son *urqu* / *orqo* —que significa al mismo tiempo “cerro” y “dios del cerro”— y *jirka* que, en el quechua de Ancash, es usado con el mismo significado. Cuando se refieren a la entidad tutelar, a menudo, ambos apelativos son seguidos por *tayta*, “padre”, para expresar la ascendencia mítica y también el concepto de “paternidad” referido a los Señores de los Cerros quienes otorgan agua para los sembríos, los animales salvajes; pasto para el ganado; árboles y plantas y hierbas medicinales para sus hijos. El concepto de “hijo” involucra todo lo que existe en las laderas del cerro —piedras, plantas, animales y seres humanos— porque, como afirman los campesinos del Ande, todo es del *Tayta Urqu*, o sea del *Apu* o del *Wamani*. Desde luego, si se interrumpe la reciprocidad consistente en el intercambio de dones entre los hombres y los dioses, éstos actúan como actuaría un padre frente a la falta de respeto por parte de sus hijos: castigándolos. La ruptura de la reciprocidad acarrea nevadas, heladas, pestes que diezman los animales y plagas que afectan pastos y cultivos. Además, careciendo de la protección sobrenatural, el ganado queda expuesto a robos y desgracias.

Tradicional mensajero del *Wamani* es el halcón (*wamán*). A esta ave, además, se la considera manifestación de la deidad que, metamorfoseada en halcón, acude al sacerdote-oráculo (*altomisayoq*), respondiendo a sus pedidos, con funciones oraculares.

Entre los Aymaras, vige el mismo concepto jerárquico presente en el Cuzco: *achachila*, “abuelo”, es el apelativo de los espíritus tutelares de las montañas más altas. Ellos son los ancestros de los grupos humanos aymaras; dueños de la lluvia, de los animales salvajes y domésticos; protectores de las comunidades rurales y guardianes de la ética tradicional<sup>4</sup>. *Apu achachila*, “señor y abuelo” e *jach'a achachila*, “gran abuelo” dentro de la categoría de los *achachila*, se aplican a las cumbres más altas<sup>5</sup>. Dentro de la misma categoría, *jisk'a achachila*, “abuelito” es el apelativo usado para referirse a los cerros menores y a las entidades tutelares de menor prestigio. *Mallku*,

que expresa la idea de “preminencia” y “nobleza”, se usa para referirse a las montañas de menor altura y prestigio de los *achachila* y a sus espíritus, tutelares de las comunidades ubicadas alrededor de los cerros<sup>6</sup>.

En los Andes del Norte, en el departamento de Piura, las entidades tutelares de los cerros son acomunadas bajo la denominación omnicompreensiva de “Viejo del Cerro”. En esta región del Ande, no se habla quechua desde finales del Seteciento, sin embargo, los vocablos españoles han adquirido el significado de sus respectivos quechuas así que, en el caso del “Viejo del Cerro”, su identidad mítica y sus funciones son las mismas de los *Apu* y *Wamani* y “viejo” traduce el concepto de “*achachila*”.

Espacios sagrados a los Señores de los Cerros —además de las cumbres, glaciares y nevados vírgenes de la presencia humana— son las grandes peñas y rocas inaccesibles; las cuevas (*mach'ay*) y abrigos rocosos que se abren en las laderas de los cerros; los lagos (*qucha*) próximos a los glaciares; los manantiales que brotan entre las rocas; los pajonales de altura que separan de las rocas desnudas y de los nevados la zona en que crecen la última vegetación arbórea. El agua es considerada la sangre de los Señores de los Cerros, ríos y arroyos sus venas mayores y menores. Los manantiales son sus ojos. La cueva, como el manantial y el lago, constituyen vías naturales de acceso al mundo encantado de los Señores de los Cerros que se extiende en el corazón del monte. El espacio de las entidades míticas andinas está caracterizado por dos dimensiones complementarias e inseparables: altura y profundidad.

En el reino ctonio de las deidades andinas, el elemento predominante es el oro: paredes de los edificios enchapadas en oro, como las de los templos mayores al tiempo de los Incas; mesas, vajillas y copas de oro, como en los banquetes de los Incas; áureos son los *maqma*: los tinajones donde fermenta la *chicha*, o la más enérgica *aga*, la bebida de maíz que apaga la sed de humanos y dioses y los alimenta. Además del oro, cúmulos de piedras y de metales preciosos esparcidos por doquier, como la plata, sagrada a la Luna y a la *Qhuya*, esposa del Inca. Grandes corrales custodian los rebaños de llamas encargadas del transporte de las inmensas riquezas guardadas en el subsuelo. En el reino de los *Apu* y *Wamani* todos los cereales —el sagrado maíz, la quínuva, la kiwicha junto con el trigo, la cebada y las legumbres europeas, arvejas y habas— son guardados en grandes cantidades en silos (*qollqa*), como en los depósitos estatales del Tawantinsuyu incaico se guardaban los cereales que debían ser distribuidos. Y como el Inca, dueño absoluto de toda la inmensa extensión de su reino, distribuía los tesoros de la *Pachamama* entre sus súbditos, así los Señores de los

<sup>4</sup> POLIA, *I Signori delle...*, pp. 193-197.

<sup>5</sup> Por ejemplo, el Illampu (6.382 m), Illimani (6.462 m), Sajama (6.542 m), Murata (5.869 m), Wayna Potosí (6.088 m).

<sup>6</sup> Junto con los *achachila* hay que mencionar las *talla*, sus “espaldas”: montañas más bajas y de formas redondeadas.

Cerros los distribuyen entre sus hijos haciéndolos brotar de la tierra. El principio ético que obliga a repartir los bienes acumulados, vige también en el mundo de los dioses.

Sin embargo, desde la perspectiva funcional, la característica más importante del reino encantado es la ausencia de todos los elementos importados e impuestos por la cultura española: idioma, religión, vestimentas, costumbres, etc. En el mundo ctonio, el tiempo sigue siendo el del ciclo anterior a la conquista europea: el tiempo de los Incas Reyes.

En el corazón del cerro —*orqopa sonqompi*— son custodiados también los tesoros inmateriales contenidos en las ciencias y sabiduría tradicionales, tesoros, para el hombre andino, no menos preciosos que el oro. En su reino secreto, los Señores de las Montañas reciben a sus intermediarios y sacerdotes —*punku, altomisayoq*— quienes franquean corporalmente los peligrosos umbrales. Allí ellos permanecen por un tiempo variable —calculado en días o meses por quiénes esperan su regreso a este mundo— para ser instruídos, hasta apoderarse de la sabiduría que les permitirá ejercer su rol de intermediarios y desarrollar las funciones terapéuticas y oraculares. También el danzante del Ande de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac —el *dansaq*— es acogido en el reino ctonio de los *Wamani* para ser iniciado por ellos. Y la fecha más propicia a la entrada, como veremos, es la del Viernes Santo.

En la sierra del Norte, los campesinos dicen que, en las laderas del cerro Collona<sup>7</sup>, hay una puerta que se vuelve visible sólo en Semana Santa, cuando es invierno y el cielo está nublado. Una puerta de oro, que permite el acceso al mundo del Viejo del Cerro, identificado con un soberano Inca. En el reino subterráneo, hay rebaños de ovejas que, en Viernes Santo, salen de la puerta y dentro del cerro —algún valiente de antaño, cuentan, entró por aquella puerta— hay una ciudad bellísima, toda hecha de oro. Quiénes, empujados por la codicia, franquean el umbral, se quedan atrapados en el cerro, como ocurrió a un campesino de Cerro Viscacha, provincia de Ayabaca, quien, viendo la puerta abierta, entró para buscar tesoros y se encontró con un antiguo rey vestido con el traje de los Incas. El rey le invitó un vaso de *chicha* dulcísima y fuerte y más y más vasos, hasta hacerle perder la razón. Los familiares del campesino, llamaron a un buen “maestro”<sup>8</sup> y éste, ganándose el favor del Viejo del Cerro con buenas ofrendas, obtuvo la restitución del prisionero quien volvió a la luz del día ataviado a la manera de los Incas y hablando un idioma desconocido<sup>9</sup>.

En ciertas regiones, como en los Andes del Norte,

los espíritus tutelares de los cerros se manifiestan en Semana Santa: es el caso del *carbuncló* del Cerro Güitili-gún de Huancabamba que, en la noche del Viernes Santo, aparece en las tinieblas como gato montés, o puma, llevando en la frente una piedra preciosa<sup>10</sup> que arroja una luz enceguecedora. Otro ejemplo de la relación tradicional entre el felino y las deidades andinas. En Huancabamba, el *carbuncló* es el guardián del reino encantado oculto en las entrañas del cerro y de sus fabulosos tesoros de cuyas emanaciones —la *antimonia* fatal a los seres humanos— el *carbuncló* se alimenta. Esta teofanía felina e ígnea es la del espíritu tutelar del cerro y está documentada, en la región del Titiqaqa, por una fuente eclesiástica, el agustino Antonio de la Calancha (1639) quien recoge una tradición que interpreta el nombre del lago como “roca (*qaqa*) del gato montés (*titi*)”<sup>11</sup>.

Además del Viernes Santo, las puertas del reino de los Señores de los Cerros se abren en la noche entre el 31 de julio y el primero de agosto. Trátase, en la tradición autóctona de los campesinos-ganaderos, de una noche profundamente sacra, sin que exista ninguna relación entre esta fecha y un acontecimiento especial del calendario cristiano. El primero de agosto, en los Andes, es la fiesta de los dioses de todos los cerros, mayores y menores. A la media noche, como ocurre en Viernes Santo, las puertas del reino secreto se abren y los inmensos tesoros se vuelven visibles, pero no accesibles a los mortales, excepto algunos dones, llamados “envíos”, cuyo poder supera el valor material, que los *Wamani* deciden entregar a pocos elegidos. Desde luego, como al tiempo de los Incas, la cantidad de tesoros poseídos es proporcional al nivel ocupado en la jerarquía de las deidades andinas. Al mismo tiempo, mayor es el prestigio y la riqueza, más abrumadora es la muestra que el *Apu* o el *Wamani* hace de sus tesoros. En aquella noche, los Señores de los Cerros, reunidos en asamblea plenaria, deciden quién de ellos será el jefe para el año venidero. Y, a veces, se retan. En la misma noche, todos los metales preciosos encerrados en las entrañas de la tierra —tesoros olvidados, ajuars de antiguas tumbas— arden con llamaradas azules: la mortífera “antimonia” que mata los buscadores de tesoros. En Ayacucho se acostumbra decir “*qollqe ratan*: la plata quema”.

## VIERNES SANTO Y TUSUI SUPAY, “DANZA DEL DIABLO”

### O “DANZA DE LAS TIJERAS”

Tratando de la percepción del Viernes Santo en la cultura andina, es preciso hablar de un complejo de

<sup>7</sup> Comunidad campesina de Checo, Chocán, prov. Ayabaca (Piura); *qulluna*, en quechua, es “depósito de granos”.

<sup>8</sup> En la sierra del Norte del Perú, “maestro” es el apelativo que distingue a los adivinos y terapeutas carismáticos, llamados también “sabios”, “adivinos”, “médicos”. POLIA, *Despierta, remedio...*, pp. 87-92.

<sup>9</sup> POLIA, “Apuntes de campo...”, p. III.

<sup>10</sup> *carbuncló* / *carbunco* es palabra española que se refiere especialmente al diamante (del latín *carbunculus*).

<sup>11</sup> CALANCHA, pp. 120-121; 126.



danzas rituales y de músicas ejecutadas por iniciados, características de los Andes centro-meridionales del Perú, conocidas con el nombre de “Danza de las Tijeras”. En este complejo cultural existe una profunda relación mítica y funcional entre los ritos y las ceremonias más importantes –incluyendo los mitos de origen– y el Viernes Santo en su calidad de “tiempo al revés”.

El espacio geográfico originario de esta peculiar expresión de la religiosidad autóctona es el mismo ocupado por la antigua etnia chanka y comprende los Andes de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y la porción septentrional del departamento de Arequipa. Al tiempo de la Colonia, la región chanka formaba parte de la Diócesis de Huamanga. En la primera mitad del siglo XV, el Inca Pachakuteq conquistó militarmente los Chanka, belicosos herederos del imperio Wari.

Al presente, la antigua región andina conserva muchas de sus componentes autóctonos dentro de una homogeneidad cultural caracterizada por las formas peculiares del dialecto quechua, de la religiosidad y por sus expresiones artísticas. El dominio incaico en la región chanka duró aproximadamente un siglo, tiempo insuficiente para que haya podido establecerse una significativa asimilación con la cultura de la clase dominante. Es por eso que, en muchas de las expresiones características del pensamiento religioso de esta región andina, sobreviven rasgos autóctonos anteriores no sólo a la conquista española, sino a la conquista por parte de los señores del Cuzco. Muchos de aquellos rasgos han entrado a formar parte del complejo mítico y ritual de la “Danza de las Tijeras”.

En la región en que nació, el nombre antiguo era *Tusuy Súpay*, “Danza del Diablo”<sup>12</sup> y también *Súpay Wasipi Tusuy*, “Danzantes de la Casa (*wasi*) del Diablo”. En Sallqabamba, Huancavelica, se ha documentado el nombre de *Layqapa Tusuinin*, “Danza de los Brujos”<sup>13</sup>. La denominación “Danza de las Tijeras”, la más difundida, ha sido propuesta por el estudioso y escritor peruano José María Arguedas privilegiando el instrumento musical que, con su retintín, acompaña los pasos de los danzantes: las “tijeras”. En el quechua de Ayacucho el nombre del danzante es *dansaq*, forma usada en el presente ensayo.

La “Danza de las Tijeras” acompaña las principales fiestas del ciclo litúrgico católico expresando la contraparte cultural indígena en las celebraciones del culto oficial. Navidad; Pascua de Resurrección; “Bajada de Cruces” (tres de mayo); Ascensión; Pentecostés; *Corpus Christi*; la fiesta de los Santos Pedro y Pablo, patronos de innumerables aldeas andinas; el día de Todos los Santos, ven la participación de los danzantes, o *dansaq*, recibidos con todos los honores por las autoridades locales res-



*Dansaq* mientras ejecuta un paso de danza. En la mano izquierda, las “tijeras”; en la derecha, el pañuelo. Nótese el sol bordado en la *montera* y la calavera en el *ponchillo* para expresar a la vida y a la muerte, polos opuestos y complementarios del dualismo andino. Mate burilado de Ayacucho. Dibujo: Mario Polia

pondiendo a las expectativas de las comunidades rurales.

El *dansaq*, en el marco de la religiosidad andina y desde la perspectiva de la misma, desarrolla una función complementaria a la del sacerdote católico, lo cual resulta lógico desde la perspectiva de una sociedad esencialmente bicultural. No puede decirse lo mismo desde la perspectiva del sacerdote, pues éste considera el *dansaq* antagonista a su propia función y juzga sus ideas contrarias a la orientación doctrinal del culto oficial. Prueba de esta intolerancia es el hecho que a los *dansaq* queda prohibido participar a las celebraciones religiosas y que, al aproximarse de las músicas que acompañan la danza, el sacerdote a menudo suspende la misa.

Las razones de esta intolerancia son esencialmente culturales: en la “Danza de las Tijeras” sobrevive la antigua mitología autóctona, junto con formas características del culto a los antiguos *genii loci* –espíritus tutelares de las cumbres, deidades de las fuentes– y junto con el culto a la Madre Tierra: la *Pachamama*. La misma referencia al “Diablo”, considerado por *dansaq* y músicos el iniciador y maestro de su arte, evidentemente, refuerza esta incompatibilidad.

La “Danza de las Tijeras” prosigue y persigue, en nuestros días, algunos de los ideales propios al culto indígena del *Taki Onkoy*, fenómeno que se desarrolló en la región andina de Huamanga entre el 1560 y el 1570. El *Taki Onkoy* –“enfermedad del canto”– surgió como reacción indígena al proceso de evangelización forzada y al programa de destrucción capilar de los ídolos, de los

<sup>12</sup> *Tusuy*, en quechua, significa “danzar” y también “dar brincos de furor”, significado muy pertinente si aplicado a esta clase de danza; *supay* se traduce, en el quechua moderno, como “diablo”.

<sup>13</sup> Documentado por Carmela Morales.

lugares y de toda expresión de los cultos autóctonos.

Las deidades ancestrales —de acuerdo a la ideología del *Taki Onkoy*— habiendo sido destruidos sus templos y sus imágenes, no recibiendo sacrificios, volaban por el aire “muertas de hambre”. Los antiguos dioses, arrojados de los lugares de culto, se insediaban (“se yncorporauan”) en las personas de los indios y por sus bocas hablaban anunciando el retorno de los Incas, la destrucción de los blancos y la vuelta del mundo al antiguo orden. A través de los poseídos, los dioses andinos revelaban oráculos. Señales de la posesión eran las frecuentes crisis nerviosas por parte de los que habían sido escogidos para servir de receptáculos a los dioses. Las crisis de posesión se manifestaban mediante fuertes temblores del cuerpo y estados convulsivos parecidos a los de la epilepsia. La danza, acompañada por el canto, representaba ella misma una hierofanía porque revelaba la presencia de la deidad en la persona del danzante<sup>14</sup>.

Cuatro siglos después, desaparecido el contenido mesiánico originario, abandonada la función oracular, la “Danza de las Tijeras” sigue siendo un verdadero “culto de posesión” dirigido a los antiguos Señores de los Cerros para solicitar su benevolencia y asistencia en las faenas agrícolas.

El *Wamani*, se apodera del *dansaq* y de su cuerpo hasta hacerle desafiar las leyes de la gravedad, volviéndolo insensible al cansancio y al dolor. Las mismas pruebas físicas que el *dansaq* debe superar exitosamente son mucho más que una demostración de la habilidad y del control ejercido por él sobre su cuerpo: constituyen la señal incontrovertible de la presencia del *Wamani* al interior del *dansaq* y, por consecuente, en el contexto social en que él actúa.

En una página conmovedora de uno de sus cuentos —“*La agonía de Rasu-ñiti*”— José María Arguedas describe el viejo *dansaq*, ya próximo a su muerte, sustentado por las garras y las alas poderosas del *Wamani* que, en forma de cóndor, lo aferra por las espaldas. Un cóndor de plumaje gris en el cuerpo, cándido y brillante en el lomo y en la parte superior de las alas, como los relucientes glaciares del cerro sagrado, morada de la deidad. De acuerdo al batir de las alas, los pies del *dansaq* se mueven con mayor o menor velocidad y varía el ritmo de las “tijeras” de acero movidas por la mano del danzante. Y también la música sigue el ritmo del *Wamani*, pues los buenos músicos (es decir los iniciados) no se guían por los pies del *dansaq*, sino por el *Wamani* que sólo ellos ven y que impulsa los movimientos del bailarín, permaneciendo oculto para todos los demás. La música misma brota desde el corazón de las montañas, mientras de las “tijeras” chispea el sonido de la chorrera en proximidad de la cual, una noche lejana, las hojas de acero habían

sido consagradas adquiriendo su voz.

**“UN VIERNES SANTO...”:**

### EL MITO DE ORIGEN DE LA “DANZA DE LAS TIJERAS”

El mito —que nos ha sido narrado en 1990 por el *dansaq* Máximo Hilario “Derrepente”— procede del distrito de Paukará, Huancavelica. Cuenta el maestro que, antes de la conquista española, el *dansaq* no usaba “tijeras” sino tocaba un pequeño tambor —la *tinya* que acompañaba todas las ceremonias religiosas y las faenas agrícolas— junto con una flauta de caña (*pinqullu*) que produce un sonido muy agudo y se maneja con una sola mano, o la característica *antara* andina de carrizos, o “flauta de Pan”. El bailarín, cuyo nombre quechua era *antiq*<sup>15</sup> tocaba sus dos instrumentos y al mismo tiempo bailaba. En tiempos antiguos, se ejecutaba la danza en dos momentos sobresalientes del ciclo del año: uno religioso, el *Inti Raymi*, “Fiesta del Sol”, día del solsticio de invierno, celebrada el 24 de junio, y en ocasión de la limpieza de los canales de regadío, o *larqa aspiy*<sup>16</sup>, otro momento importante para la agricultura.

El mito de fundación de la “Danza de las Tijeras”, cuenta de un niño de aproximadamente diez años de edad, llamado Ipucha Qespi, del distrito de Paukará, Huancavelica, que era hijo de un *antiq* y había aprendido los primeros pasos de la danza a la vieja manera chanka. Ipucha era ovejero y pastaba las ovejas de su familia en las laderas del Cerro Wallanqa, en proximidad de una cueva del interior de la cual brotaba la música de un violín, ritmada por un sonido agudo y cristalino de metales, sin que nadie supiera quién tocara los instrumentos.

Un Viernes Santo, el pequeño pastor de Paukará desapareció en la cueva y el rebaño siguió pastando en el cerro sin su dueño. La cueva era considerada por los lugareños un “lugar encanto”, un lugar sagrado porque, además de oírse la misteriosa música, en sus paredes se aprecia la representación del “diablo” en forma de puma con su cola, pero cornudo y ataviado con los trajes característicos usados por los *dansaq*. La misma misteriosa figura —nadie sabe si hecha por mano humana— caracterizada por la larga cola de puma, se encuentra en otros abrigos rocosos de donde brota el agua llamados, en la sierra de Huancavelica, *Misi Qaqa*: “Roca del Gato”.

“Derrepente” explica que la misteriosa música sólo se oye en lugares remotos donde escasa o nula es la presencia humana —“donde más o menos está desolado”— y, cuando uno empieza a percatarse de la música, al comienzo parece que se escuchara “el sonido de una radio lejana”. Cuando la música se vuelve más clara y cercana, en vano uno buscaría los músicos pues nadie nunca

<sup>14</sup> MOLINA, pp. 95-99.

<sup>15</sup> En nombre *dansaq*, “danzante” procede del castellano “danza” y “danzar”; *antiq* / *anteq*, “el que muerde” procede del verbo quechua *antiy*, “morder”. Máximo interpreta “*antiq*” como “el que

toca el *antara*”, o flauta de Pan, de una hipotética forma verbal *ant[ar]iy* / *ant[ar]iq*.

<sup>16</sup> Al pie de la letra: “excavar (*aspiy*) los canales (*larqa*)” en el sentido de “limpiarlos de la tierra y desechos”.

los vio. El músico invisible —añade “Derrepente”— “es el Diablo, mejor dicho el Wamani”. O también “la Serena que canta en los cerros”. La aclaración es muy pertinente pues las deidades andinas rehuyen los espacios antropizados preferiendo las extensiones salvajes. En las palabras del *dansaq* queda también en claro la relación entre “Diablo” y “Wamani”, usados como sinónimos.

Ipucha salió después de ocho días de la cueva que, desde aquel entonces, adquirió el nombre de *Wichkana* que significa “cerradura”, “cerrojo”, en el sentido que la entrada de la cueva “se abre y cierra” para permitir, a los escogidos, el acceso al reino secreto ubicado en el interior del Cerro Wallanqa. Ipucha contaba que, en las entrañas del monte, encontró una hermosa ciudad donde cada edificio y objeto eran de oro y cuyo rey era el Diablo. De aquellos tesoros, el Diablo regaló al niño dos hojas de “tijeras” de oro puro, para que con ellas Ipucha acompañase los pasos de sus danzas.

En aquellos ocho días, Ipucha fue instruido por el Diablo que le enseñó, en primer lugar, cómo estrechar el pacto (“el contrato”) con él para poder disfrutar para toda la vida de su mismo poder y gozar de su protección. Para sellar el pacto, se necesitan siete medidas (*kullu*) de semillas de *achita* o de *kiwicha*, o siete *kullu* de arena fina del río. El Diablo contará todas las semillas, o los granos de arena: cada uno de ellos corresponderá a un minuto de la vida del *dansaq*. Establecida la cantidad de minutos, de acuerdo al número de las semillas o granos, terminando el último instante, el Diablo podrá apoderarse del cuerpo y del alma del *dansaq* haciéndolo desaparecer *in corpore* de este mundo. El Diablo enseñó a Ipucha cómo ataviarse para la danza; cómo bailar al sonido del arpa andina; cómo acompañarse con el sonido de las “tijeras” y cómo debían forjarse y consagrarse las dos hojas que, desde aquel momento, sustituirían los instrumentos tradicionales, o sea la *tinya* y el *pinquillu*. Comentando el mito, el maestro “Derrepente” subraya la continuidad tradicional de los elementos de la danza que, hoy en día, aun siguen siendo conformes a aquella primera revelación.

Volviendo a Ipucha, el pastorcito se había vuelto un *dansaq* de extraordinaria habilidad y no había fiesta en que no se solicitase su presencia. Una noche, el Diablo se le presentó en sueño y lo advirtió que los días establecidos por el contrato estaban por acabarse; si Ipucha quería una prórroga de treinta años, era preciso firmar otro contrato. Ipucha no prestó atención a la advertencia y siguió viviendo y bailando, hasta el día en que, mientras se encontraba danzando, desapareció para siempre en un torbellino de aire: su contrato se había vencido. Otros *dansaq*, descuidados en honrar sus obligaciones para con el Diablo, tuvieron la misma suerte de Ipucha, como Andrés Hilario, tío de “Derrepente”, quien desapareció sin dejar rastros un día en que se encontraba en camino para participar a una fiesta.

“Derrepente” explica: “el *dansaq* bueno bueno, siempre termina mal”. O sea, para ser un buen *dansaq*,



Escena de culto al *Wamani*: a la izquierda, arrodillado en ademán de súplica, el *layqa*, sacerdote del *Wamani*. Frente a él, la *mesa*—o altar— con las ofrendas de hojas de coca, flores, frutos y una botella de alcohol. Frente a la *mesa*, un *dansaq* con sus “tijeras”. Sobre él, vuela el halcón, mensajero del *Wamani*, “demonizado” con cola de diablo. Frente a la escena, los cerros entre los cuales asoma el *Wamani* representado como puma “demonizado”, con cuernos. Mate burilado de Ayacucho. Dibujo: Mario Polia

hace falta estrechar el pacto con el Diablo pero, como el pacto obliga el *dansaq* a entregarse al Diablo en cuerpo y alma, el verdadero iniciado —“el *dansaq* bueno bueno”— siempre termina mal, pues su misma persona es el pago en cambio de los poderes sobrenaturales que le han sido otorgados por el Diablo. Numerosos son también los cuentos que refieren la desaparición de cadáveres de *dansaq* raptados por el Diablo de la tumba.

Pero ¿es que el diablo —Señor de las Tinieblas, el Espíritu del mal de la teología católica— se ha sustituido a las antiguas deidades andinas? A pesar de los mitos de origen y no obstante las continuas referencias que *dansaq* y músicos hacen del “Diablo” como su propio maestro, junto con las ofrendas que le dedican; a pesar de los elementos “diabólicos” redundantes en su atavío —la cola y alas, el diablo rojo y cornudo bordado en las pecheras junto con serpientes y escorpiones; a pesar también de los nombres adquiridos en la iniciación como Lucifer, Luzbel, Súpay (diablo), Condenado, etc.— *dansaq* y músicos no se consideran súbditos del ángel caído y consideran Satanás enemigo tanto de los iniciados como de la gente común. Lo que ha ocurrido es que el proceso de demonización llevado a cabo por la cultura oficial que por siglos —a lo largo de todo el periodo colonial y aun en días más cercanos a nosotros— ha involucrado a la totalidad de los antiguos dioses andi-



El *dansaq* Máximo Hilario “Derrepente”, con sus hijos Lucifer y Luzbel. Fotografía: Mario Polia





El *Wamani*-diablo bordado en la *pechera* del *dansaq* Lucifer. Fotografía: Mario Polia

nos, no podía limitarse a los menores. El proceso debía ser dirigido principalmente en contra de los dioses más importantes, por ser los más alegados al espacio en que el hombre andino vive y por ser los que más a menudo intervienen en las actividades cotidianas siendo los que otorgan el agua para el pasto, para que la tierra entregue sus frutos a animales y humanos. Por ser, *Apu* y *Wamani*, los dioses protectores de los clanes andinos.

Tal vez, por el espíritu rebelde heredado de sus ancestros chanka, el *dansaq* ha aceptado la demonización de los *Apu* y *Wamani*. Por consiguiente, ha aceptado que sus viejos dioses se hayan vuelto “diablos” en relación a la cultura dominante, mas no demonios considerados desde su propia cultura. Lo demuestra el hecho que, en la noche del Viernes Santo, no es Satanás con su sulfúreo cortejo quien invade la tierra, sino los antiguos dioses andinos, señores de las cumbres, cuevas, fuentes y chorreras.

En algunas representaciones del “diablo”, el elemento “demoniaco” por excelencia, los cuernos, se sobrepone a la representación del puma: un puma demonizado, un *súpay-puma*, mas no el diablo. Ni en los gorros de los *dansaq*, a pesar del alarde que ellos hacen de su “diabolicidad”, son presentes los cuernos, sin los cuales ningún verdadero demonio podría ser considerado un respetable demonio. Por otro lado, el *súpay* andino de antes de la conquista europea era un “espíritu”, una entidad incorpórea que, bajo ciertas circunstancias, podía resultar negativa. Mas no era el diablo. El diablo, en la mitología autóctona, no existía y sigue no existiendo en la mitología de los *dansaq*. En cambio, existe como Satanás en el sincretismo religioso andino y es señor de un espacio definido, ubicado conceptualmente en los abismos más profundos de todo abismo: el Infierno con sus hogueras y almas condenadas. Sin embargo, a pesar de la obra incansable que desarrolla en este mundo, Satanás no es el señor de los Andes. Tampoco es un recién llegado, un invitado de consideración en el ancestral

<sup>17</sup> En los trajes de los *dansaq* del sec. XIX, el simbolismo del vuelo y la asociación *dansaq*-ave eran evidenciados por grandes diademas plumarios, como aquellos representados en una acuarela de Pancho Fierro (†1879) titulada “danza de chunchos” y en un mate

concejo de *Apu* y *Wamani*.

Satanás es Satanás y no recibe pleitesía por parte de los *dansaq*.

Por otro lado, la función del *dansaq*, considerada dentro del contexto social de pertenencia, no presenta ninguna de las características que distinguen quiénes trabajan con y por el diablo. El *dansaq* no se dedica a hacer el mal en contra de otros en cambio de dinero, como el brujo andino. La función principal del *dansaq* es propiciar la abundancia del agua y la fertilidad de la tierra: funciones socialmente útiles, consideradas indispensables por la clase rural andina en cuyo ámbito la fe en los dioses de las montañas aun no ha muerto. Maestro “Derrepente” decía: “nuestros pies, cuando bailamos, despiertan la Pachamama”. Y en las fiestas de Todos los Santos, los *dansaq*, bailando entre las tumbas, con sus pasos y la música de las arpas y violines despiertan a los muertos invitándolos a participar a la general alegría, para que beban y coman y, regocijados y agradecidos, vuelvan en las entrañas de la tierra para favorecer la producción vegetal.

Podemos traducir las diferencias entre *wamani* y diablo utilizando el siguiente esquema simplificado:

| entidad                     | diablo-wamani   | diablo   |
|-----------------------------|---|--|
| hábitat                     | interior de los cerros  | infierno   |
| función                     | sustentación y protección del ecosistema andino; conservación de la ética familiar y social; iniciación | desolación, destrucción; disolución de la ética y de la <i>pietas</i> religiosa y familiar |
| atributos                   | felínicos y los diabólicos de la iconografía cristiana  | los de la iconografía cristiana  |
| sacerdotes / intermediarios | <i>layqa</i> , <i>altomisayoq</i> ; <i>dansaq</i>   | brujos/“maleros” (hechiceros)  |
| función                     | propiciar fertilidad y salud  | producir desgracias y muerte   |

### El *dansaq* y el *Qboa*, o “felino volador”, deidad de la lluvia

En lo que concierne a la relación del *dansaq* con el “Diablo”, hay que subrayar el significado simbólico del traje del bailarín. “Derrepente” explica: “nosotros imitamos la ropa de él, nuestro traje simboliza al Maestro”, o sea el Diablo. Algunas piezas del atuendo del *dansaq* se refieren expresamente al Diablo, como la larga cola (*chupa*) que cuelga del gorro (*chuku*) puesto debajo de la *montera*, o *tusuyuna*—el típico sombrero del *dansaq*— cayendo a lo largo de las espaldas; las mangas cortas y revoloteantes en que remata el chaleco, llamadas “alas del diablo”, o “plumaje”; el nombre del pequeño poncho que cubre el

burilado procedente Ayacucho, fechado 1848, que representa el *dansaq* con un gran sombrero adornado con un penacho de plumas debajo del cual baja, llegando más abajo de la cintura, la larga cola que remata en flecos: NÚÑEZ REBAZA, pp. 83-84.



chaleco, llamado “alero”<sup>17</sup>. Elementos “diabólicos” y, al mismo tiempo, autóctonos pues si la cola y la capacidad del vuelo caracterizan al diablo, la cola pertenece también al puma cuya relación simbólica con el diablo ha sido evidenciada. Por otro lado, “Derrepente”, en todas las entrevistas, afirma claramente que la cola del traje imita la cola del puma (“es la cola del gato”) de acuerdo al significado que otorgaban sus ancestros a esta pieza de la vestimenta.

Si es fácil interpretar el simbolismo del vuelo en relación a la danza y a la habilidad del bailarín, resulta aparentemente más difícil interpretarlo en relación al puma. Sin embargo, se trata de una dificultad sólo aparente que se supera tomando en cuenta el simbolismo tradicional del felino dentro del universo religioso andino, más exactamente el simbolismo del *Qhoa*, o “Felino Volador”<sup>18</sup>. Este ser mitológico —puma o jaguar alado— aparece entre las representaciones del universo religioso autóctono desde épocas muy tempranas, como en el Templo de Garagay (Lima) fechado 1643-897 a.C. El “Felino Volador”, desde el final del segundo milenio a.C., es el motivo iconográfico principal del arte de Chavín de Huántar<sup>19</sup> y siguió siendo asociado al mundo mítico en todas las culturas andinas a lo largo de casi dos milenios, hasta la conquista española.

Según un antiguo mito, documentado por el P. Juan Pérez Bocanegra (1631), los indios consideraban la lluvia como los orines del *Qhoa* por lo cual, para pedir la lluvia, se pedía al *Qhoa* que orinase sin parar. En otros mitos, como en el esquema cosmográfico dibujado por Juan de Santacruz Pachacuti (1613 apróx.), el granizo es escupido por el *Qhoa* cuya manifestación urania es la constelación de Orión, en quechua *Choq'e Chichay*, o sea “Tigrillo de Oro”<sup>20</sup>. La comparación de las fuentes escritas con el material etnográfico —que asocia el *Qhoa* a los manantiales, a la niebla y a la lluvia— facilita la identificación del “Felino Volador” con una de las manifestaciones de *Illap'a*, el dios andino del rayo propiciador de la lluvia que, en un mito mencionado por el Inca Garcilaso de la Vega, se esparce sobre la tierra cuando el hondero del cielo golpea con su *waraka* la cantarilla en que su hermana *Qilla*, la Luna, guarda el agua.

La relación del puma con el vuelo, aun en nuestros días, forma parte integrante del simbolismo asociados a las deidades de los cerros: el *Wamani*, en sus manifestaciones, además de la forma humana, privilegia la del puma y la metamorfosis en halcón (*wamán*).

Las relaciones entre “Danza de las Tijeras” y propiciación de la fertilidad de la tierra a través del agua



Aves bordadas en la pechera del maestro “Derrepente”, simbolizando el “vuelo” del *dansaq* asistido por el *Wamani*. Fotografía: Mario Polía

son múltiples y muy estrechas, empezando por la asociación mágico-simbólica del sonido de las “tijeras” con el sonido del agua, siguiendo por la relación funcional de la danza con la propiciación del agua para el riego, continuando por el nombre de “aguanieve” que caracteriza las tonadas y las danzas en que el *dansaq*, tañendo sus “tijeras”, imita el gotear de la lluvia y evoca el chispear de la nieve, para finalizar —o empezar— con el nombre del proto-*dansaq* *Ipucha* que es forma diminutiva de *ipu*, “lluvia”, por lo cual el nombre del primer iniciador se traduce “Llovizna”. La comparación con la mitología refuerza esta interpretación porque el agua es uno de los dones de los *Apu* y *Wamani*, señores de los nevados y de los glaciares que alimentan fuentes y arroyos.

Desde esta perspectiva, que considera la “Danza de las Tijeras” en su relación funcional (propiciatoria) con la producción de alimentos, se explica con claridad porque la fecha más propicia para las iniciaciones y los ritos sea la del Viernes Santo, día en que el poder de los *Apu* y *Wamani* se despliega sin limitaciones.

### Las “tijeras” y el Viernes Santo

La introducción de las dos láminas metálicas en forma de tijeras que, al ser golpeadas, acompañan los pasos de los *dansaq*, desde luego, es posterior a la conquista española del Perú. De la homónima herramienta europea, las “tijeras” andinas conservan intacta la forma, aunque las dos hojas de acero usadas como instrumentos musicales se manejen sueltas careciendo del remache que mantiene unidas a las verdaderas tijeras, y aunque el tamaño de esta versión andina musicalizada sea mucho mayor llegando a pesar alrededor de quinientos gramos. Según una tradición de Angaraes, provincia de Huancavelica, las “tijeras” originarias presentaban una forma curvada “de sable”: la familia del maestro *dansaq* Máximo Hilario aun conserva una de

<sup>18</sup> *Qhoa* no es palabra quechua; procede de la desaparecida lengua puquina hablada en la meseta del Titiqaqa en la cual *coa* / *quwa* significaba “divinidad”, “idolo” y también “serpiente”. Es significativo notar que en las antiguas representaciones del “Felino Volador”, como en Chavín de Huántar, a la figura del jaguar, o del puma

humanizado (*runapuma*), se acompañan elementos ofidianos, como la cabellera o el cinturón formado por serpientes entrelazadas

<sup>19</sup> El ejemplo más ilustre es la representación del “Felino Volador” en la “Estela Raimondi”

<sup>20</sup> *chinchay* es el “tigrillo”, ú ocelot: *Felis pardalis aequatorialis*.

aquellas antiguas hojas empleadas por los ancestros.

Según el mito de origen anteriormente expuesto, las primeras “tijeras” fueron entregadas al primero *dansaq* Ipucha por el mismo diablo y eran de plata, ú, en otra versión, de oro fino. En la misma ocasión, el diablo enseñó a Ipucha cómo los herreros debían de preparar las “tijeras” trabajando por siete martes y siete viernes de manera que el último día —el catorceavo de la serie— coincidiese con el del Viernes Santo, día del estreno ritual de las mismas. En la noche anterior —la del Jueves Santo— según las instrucciones del diablo, hay que *sirin* las dos hojas de las “tijeras” exponiéndolas al canto del agua en proximidad de una chorrera solitaria y remota. El mismo maestro nos contó que, antes de la llegada de los Españoles, los antiguos danzantes se acompañaban con el sonido de dos láminas metálicas. A este propósito, hay que citar el dato etnográfico recogido en Ayacucho por Alfonsina Barrionuevo que documenta el uso de *rumi-tijeras* —“tijeras de piedra (*rumi*)”— o sea de dos láminas recortadas de una piedra caracterizada por una intensa sonoridad, golpeadas rítmicamente por los danzantes para acompañar sus pasos. De todas maneras, la versión colonial española del instrumento musical en forma de tijeras, junto con el arpa y el violín, se ha compenetrado tan profundamente con el complejo ritual de la danza andina hasta influir en la actual denominación de la misma.

### La fabricación de las “tijeras”

Aun en nuestros días, debe ser llevada a cabo por un especialista que haya sido iniciado al arte de la forja de estos instrumentos rituales por otro especialista. Un herrero cualquiera, aunque muy experto y habilidoso, no podría llevar a cabo correctamente el trabajo. Aun cuando la forma y el peso de las dos hojas, incluso el temple, correspondiesen exactamente a los de las auténticas “tijeras”, faltarían aquellas características intrínsecas —mágicas— que otorgan al instrumento su verdadera “alma” y, por ende, su plena eficacia musical y ritual. Uno de los ancestros del maestro Máximo —tal vez su tatarabuelo— vivía en las afueras del pueblo de Angaraes, en una cueva entre las laderas de los cerros, huyendo el contacto con la gente, dedicado a forjar “tijeras”. A este proto-metalurgo, instruido por el mismo Ipucha, primer bailarín iniciado por el diablo, sucedió el sobrino que mereció el nombre de “Pedro el Loco” por sus extrañas costumbres de hermitaño huidizo y salvaje y por el temido poder asociado tradicionalmente al hierro y al arte de la forja.

Por lo que concierne la procedencia, ambas hojas deben ser separadas de una única barra de hierro. En otras palabras, deben ser “hijas de la misma madre”.

La forjadura es llevada a cabo utilizando carbón vegetal. El prolongado contacto con el carbón ardiente y el frecuente martillado contribuyen a otorgar al hierro la cantidad de carbono necesaria a su transformación en acero y, junto con el temple adecuado, la necesaria dureza. Ésta asegura la claridad del sonido, mas no su

definitiva y peculiar calidad.

El mejor temple se obtiene haciendo caer sobre las hojas candentes, apenas extraídas de la fragua, gotas de sangre de una doncella llegada a la pubertad que sea virgen y “que cante bonito”. De estas hojas, después de haber sido oportunamente *sirinadas*, se desprende un sonido cuyo timbre —aseguran los maestros— es inimitable y es inalcanzable por cualquier otro método. Al más pequeño golpe, el sonido brota del metal como una energía prisionera que ansía a liberarse de los vínculos de la materia para transformarse en música y llenar el espacio. Música que fascina y encanta. De las “tijeras” forjadas según el método antiguo, los *dansaq* dicen que el acero del que están hechas “está lleno de sonido”. Hoy en día, aun habiendo unas cuantas doncellas vírgenes que cantan bonito, ya nadie lleva a cabo el temple utilizando su sangre, casi que en las jovencitas de hoy falte una predisposición interior indispensable: la fe en la tradición de su gente y la dedicación que, conjuntamente, hacen que la entrega espontánea de su propia sangre sea considerada una contribución preciosa e insustituible. Una contribución para el bien de toda la comunidad y para todas las comunidades que encargarán a los bailarines sagrados ejecutar las antiguas danzas.

En sustitución de la sangre virginal, hoy algunos maestros herreros usan hacer gotear en las láminas ardientes de las “tijeras” algunas gotas de sangre otorgadas —con fe y dedicación desde luego mucho menores— por un gato negro. Rociado con la sangre de este animal considerado por excelencia “diabólico” y puesto a descansar por un par de días entre la ceniza, el metal adquiere un timbre claro, agudo, penetrante como el maullido de los gatos en amor.

Por lo que se refiere al momento en que ejecutar el temple, la antigua costumbre del estreno en el día del Viernes Santo, convive con la costumbre más moderna que prescribe la noche del Viernes Santo, la misma en que se lleva a cabo el *sirinakuy*.

En ambos casos, es importante notar la coincidencia entre las dos operaciones fundamentales, el temple y el *sirinakuy*, y el día Viernes de la Semana Santa —momento cósmico en que el mundo se encuentra “al revés”— y el señorío de las deidades ancestrales se sustituye al señorío del Cristo y el antiguo orden toma el lugar del orden religioso impuesto por la conquista española. En ambas operaciones, la presencia del espíritu andino de las fuentes y de los Señores de los Cerros, libres de ejercer su poder, resulta fundamental para que el componente autóctono mágico-religioso juegue su rol insustituible.

### Las “tijeras” y el dualismo andino

Las hojas que componen las “tijeras” andinas no son iguales: una es “varón”, la otra “hembra”: la primera, la más pesada, produce un sonido fuerte y grave; la segunda, más ligera, un sonido claro, agudo y brillante: de las dos, ésta es “la más chillona”. Cuando las

dos hojas son empuñadas por la mano derecha del *dansaq*, y así mismo cuando se guardan durante las temporadas de inactividad, la hoja “masculina” debe estar encima de la “femenina”, en posición superior, o *hanan*. El dualismo funcional masculino/femenino, el *yanantin* típico de la cosmovisión andina<sup>21</sup>, caracteriza no sólo las hojas y la dúplice calidad del sonido producido por ellas sino también el tono de las músicas ejecutadas con los otros instrumentos, esencialmente el arpa y el violín. Las músicas en tono mayor y los pasos de danza que ellas acompañan son ejecutados a lo largo del día; cuando ya cae la noche y las tinieblas cubren el paisaje hasta cuando la primera claridad destiñe el lóbrego cielo, las músicas son ejecutadas en tono menor. El tono mayor, dentro del marco conceptual del *yanantin*, es “masculino” y guarda relación con el sol, la luz, la alegría y la vitalidad rebozante; el menor es “femenino” y está asociado a la luna y a las tinieblas; a la nostalgia, la melancolía y la tristeza; a la introspección. Así mismo, el tono mayor guarda relación con la parte alta —*hanan*, masculina— del cosmo: con el cielo, las cumbres y las entidades espirituales que en ellas moran; el tono menor está asociado a la parte baja —*urin*, femenina— es decir a la *Pachamama* y a los antepasados que viven en el subsuelo. Prosiguiendo con las relaciones simbólicas, lo masculino-*hanan* guarda relación con el futuro, con la propiciación de la suerte y de la fecundidad; lo femenino-*urin* está asociado con el pasado, con el culto a los ancestros, con la evocación de sus poderes.

### **Sirinakuy: consagración de las “tijeras”**

Después de la forjadura, para poder ser utilizadas, las dos láminas deben ser *sirinadas*. El nombre de esta ceremonia — eminentemente mágica— en su forma dialectal española (*sirinar*) o en la forma quechuzada (*sirinakuy*) procede del nombre de la entidad tutelar de las fuentes, caídas de agua y de la música, llamada *sirina* / *serena* y entre los Aymaraes *sirinu*. A su vez, el nombre procede de *sirena*, la entidad mitológica griego-romana de la cual el *sirinu* andino ha conservado el habitat acuático y la voz melodiosa y fascinante mas no las características ictiomorfias de las sirenas clásicas y renacentistas. Dentro de la área semántica de “*sirinar*”, además de la referencia mítica al *sirinu*, hay que incluir el concepto de “sereno” que se refiere al descampado, al espacio libre de interposiciones expuesto a las influencias del aire y de la noche y a la calidades espirituales del espacio natural y salvaje, especialmente las extensiones asociadas a lugares poderosos y a entidades míticas.

Como acontece entre los *dansaq* de Ayacucho y



El maestro Derrepente”  
ejecutando un paso de la  
“Danza de las Tijeras”.  
Fotografía: Mario Polía

Huancavelica, también en las regiones andinas sureñas de cultura y lengua aymara, los músicos, durante la noche, suelen dejar sus instrumentos en proximidad de chorreras o fuentes para que adquieran la riqueza y la cristalina pureza del sonido del agua y para que el dios de las fuentes y de la música los afine. La *serena* de Huancavelica se manifiesta, en proximidad de las chorreras y fuentes remotas y cerca de los arroyos solitarios, como una joven mujer de cabellos rubios y largos que, de noche, canta melodiosamente, pero con honda tristeza.

Para ser *sirinadas*, después de presentar a la *serena* las ofrendas apropiadas, las dos *hojas* de las “tijeras”, separadas entre ellas, son colgadas a un cordel tendido entre dos rocas a la orilla de una caída de agua —una *paqcha*— cuyo canto intenso y cristalino se oiga a lo lejos. A veces, la misma iniciación del *dansaq* es llevada a cabo en proximidad de una *paqcha* remota y los músicos, antes de tocar sus instrumentos, suelen invocar la *serena* que les ha otorgado su voz. Cuando los instrumentos han sido sometidos al ritual del *sirinakuy*, siempre que los músicos sean buenos, en las notas producidas por el arpa —dice la gente de la sierra— se oye la música del agua que cae de las rocas y se reconoce su canción, como de cristales que se quebranten. Y el agua virgen, para los andinos, es la sangre de los cerros, la sangre de los *Apu* y *Wamani* que es vida y poder sagrado, el del reino encantado oculto en el corazón de las montañas. Es tradición que el mejor

<sup>21</sup> La palabra quechua *yanantin* expresa la idea de dos personas o cosas juntas que, aun formando una unidad, conservan su propia identidad, como en el caso de la pareja hombre-mujer. El concepto

expresado por “*yanantin*” abraza una gama muy extensa de realidades pues es aplicado tanto al mundo visibe como al invisible: POLIA, I *Signori delle...*, pp. 62-70.



*sirinakuy*, el más efectivo, el que otorga a las “tijeras” el poder y el sonido de las aguas deba ser llevado a cabo en coincidencia con la fase del plenilunio<sup>22</sup>.

En ocasión de la limpieza anual de las acequias —*larqa aspiy*— llevada a cabo en los meses de agosto y setiembre, el *dansaq* acompaña con sus pasos de danza y el sonido de sus “tijeras” el trabajo de los limpiadores y el fluir del agua que baja de las *qucha* y de los *puqiu*, las lagunas y fuentes encerradas entre cumbres. La música, junto con la danza, explica Máximo Hilario, “es como una adoración al agua, porque el agua llegue, y a la tierra en vista de la cosecha”. Antes de la limpieza, las autoridades de las aldeas y los campesinos cuyos campos serán beneficiados por los canales de regadío, suben a las *qucha* y *puqiu* a dejar sus ofrendas y a pedir a los Señores de los Cerros que el agua sea abundante y rica la cosecha. Y mucha *chicha* de maíz, la más sagrada de las ofertas ancestrales, es vertida en las aguas. La danza y el sonido de las “tijeras” sirven como medios de propiciación y, al mismo tiempo, de evocación porque el sonido del agua atrapado en el metal “llama” el agua que corre bajando de los cerros. Y danzantes y músicos bajan junto con el agua del monte al valle —desde el reino de los *Apu* y *Wamani* hasta el mundo en que viven sus hijos— llevando el don sagrado que alimenta la vida.

#### Bautismo y matrimonio de las “tijeras”

Una vez *sirinadas*, las dos hojas deben ser “bautizadas” para, luego, ser “casadas” por el *layqa*: el especialista en los ritos ancestrales y sacerdote del culto a los Señores de los Cerros: los *Apu*. En el “bautismo”, cada una de las hojas recibe su nombre.

Para el “matrimonio”, oficiado por el *layqa* a la presencia de un padrino y de una madrina, las dos hojas son unidas por medio de una cinta que las amarra y envuelve. Al momento de envolverlas, el *layqa* pronuncia una fórmula propiciatoria en la cual pide al Padre Cerro (*Taita Orqo*) y a la Tierra Madre (*Pachamama*) que permitan que las “tijeras” recién “casadas” puedan ser las mejores en acompañar la celebración de las fiestas y en brindar el mejor ritmo a la danza.

Después de “casadas”, el *layqa* asperja las “tijeras” con el polvo de la piedra *llampu*, luego las asperja con alcohol de manera que ningún hechizo pueda dañarlas, o hacer daño a su dueño.

Finalizando el rito, el *layqa* apoya las “tijeras” sobre un lienzo cándido y, esparciendo sobre ellas una colcha de pétalos de flores fragantes, deja que celebren su primera “noche de bodas”.

Nótese la característica “diabólica” del matrimonio de las dos láminas que constituye un auténtico incesto, siendo las dos hojas hijas de una única madre y siendo,

por consiguiente, hermano y hermana.

#### Tabúes concernientes las “tijeras”

Las “tijeras” y el uso de las mismas están sujetos a variadas interdicciones: ninguna mujer, salvo que no sea *dansaq* iniciada, puede tocar las “tijeras”.

Ninguna persona, fuera del *dansaq*, puede tocar o manejar las “tijeras” y ningún *dansaq* puede manejar las “tijeras” de otro *dansaq*.

Para manejarlas correctamente, el *dansaq* debe usar un guante de lana. De otra manera, el contacto con la piel y el sudor quitaría al sonido su brillantez y volviéndolo ronco y borroso.

Las “tijeras” nunca deben tocar el suelo, ni cuando el bailarín las maneja cerca del terreno, porque “la tierra puede castrarlas”. El mismo efecto produce su prolongada exposición a la luz directa del sol. Cuando las “tijeras” caen de la mano del *dansaq*, es la señal que un *layqa* está actuando en contra de él por parte de uno de sus enemigos. En este caso, hace falta voltear de inmediato el guante, ponérselo al revés y tomar algunos tragos de alcohol en que haya sido puesta previamente una ramita de *paiqo* (*Chenopodium ambrosoides*).

A la muerte del *dansaq*, sus “tijeras” son guardadas y custodiadas por la viuda, o por el hijo mayor. Si el finado maestro tenía discípulos, sus “tijeras” pasan como herencia sagrada al mejor entre ellos.

#### *Cbaki Aqllay*: la danza sagrada del Viernes Santo

Las iniciaciones de los *dansaq* llegaban a su conclusión en la noche del Viernes Santo. En aquella noche se ejecutaba, por parte de los nuevos adeptos, la danza acompañada por el rítmico tañir de las nuevas “tijeras” y por el sonido de las arpas y violines. La danza del Viernes Santo posee un valor propiciatorio especial porque se desarrolla bajo la supervisión de los *Apu* y *Wamani* quienes, por aquella noche, vuelven a ser los señores incontrastados del mundo cultural y del ecosistema andino.

Con la danza del Viernes Santo, además, se empieza el ciclo de las fiestas religiosas andinas que se distribuyen a lo largo del ciclo agrícola en sus momentos más relevantes: siembra, limpieza de los canales de regadío, cosecha. La fiesta comunitaria y la celebración de la danza señalan los momentos de inicio y de conclusión del ciclo agrario con la intención, respectivamente, de propiciar y de agradecer las deidades ancestrales por los favores recibidos.

En la fe popular, el *dansaq*, mediante la iniciación y relativo “pacto con el diablo”, adquiere el poder de los *Apu* y de los *Wamani* y el “poder de la Tierra” y es por esto que el *dansaq* actúa como intermediario entre los agricultores andinos y los Señores de los Cerros y entre

<sup>22</sup> Esto se debe a la estrecha relación existente entre la luna y las aguas (agua, savia, sangre).

aquellos y la santa *Pachamama*. El *dansaq* realiza el enlace entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo del mito. En el baile de los danzantes de tijeras, en sus pruebas extraordinarias, en su valor y resistencia actúa el poder de los dioses ancestrales. En las palabras de un *dansaq* de Lucanas, la fuerza de los cerros –“el encanto de los Wamanis”– llena los cuerpos de los danzantes; empuja sus pies hasta volverlos más ligeros de la fuerza de gravedad; fluye en los dedos que mueven las “tijeras”; impulsa el *dansaq* a superar pruebas que a la sola fuerza física y a la habilidad la más experimentada resultarían imposibles de superar. Las deidades andinas mueven también las manos de los músicos que tocan los instrumentos. En el arpa y en el violín se manifiesta la música que brota del interior de los cerros y de las cuevas sagradas. Se manifiesta el encanto de la *serena*: “los buenos son los que tocan la música del Wamani”<sup>23</sup>.

El nombre de la danza del Viernes Santo, *Chaki Aqllay*, significa “escoger (*aqllay*) los pies” porque, en aquella ocasión, se lleva a cabo la selección de los mejores bailarines quienes intervendrán en las ceremonias del ciclo festivo del año<sup>24</sup>. Participan a la danza del Viernes Santo los *dansaq* que bajan de los poblados (*llaqta*) más altos del Ande (*banan llaqta*) y los que suben hasta el lugar de la prueba procedentes de las comunidades ubicadas en los valles interandinos (*urin llaqta*). Los dos grupos –alto y bajo / *banan* e *urin*– se enfrentan y desafían en una competencia ritual que se enmarca y explica dentro del contexto dualístico de la cosmovisión andina. La competencia entre lo alto y lo bajo realiza, en el campo de la danza y de la música, la contraposición funcional existente entre los dos principios universales del *yanantin*: el uranio-masculino y el ctonio-femenino para propiciar la producción de la tierra.

En la sierra de Huancavelica, distrito de Paukará, el *aqllay* –la selección del Viernes Santo– acontece en el lugar teatro del mito de fundación de la danza de las tijeras: la cueva de Wichkana, la misma en que fue iniciado el primer *dansaq* Ipucha, cueva sagrada al Espíritu del Cerro reinterpretado como “Diablo” en el moderno sincretismo. Antes de iniciar la prueba, siguiendo una costumbre antigua, los músicos desafinan sus instrumentos y los dejan al interior de la cueva. El “Diablo”-*Wamani* volverá a afinarlos con su incomparable maestría. Al momento de iniciar a tocar, los músicos encontrarán sus instrumentos afinados y hencidos del poder de la música del *Wamani*. Poder sin el cual la música perdería su *sonqu*: su corazón y la eficacia ritual que despierta a la tierra y conmueve al cielo.

En el *aqllay* del Viernes Santo, contrariamente a lo que acontece en todas las demás circunstancias del ciclo festivo andino, el *layqa* no presenta las ofrendas tradi-

cionales a las deidades ancestrales. En aquella noche, el reino encantado de los Señores de los Cerros se abre, lo oculto se manifiesta, el tiempo pasado desemboca en el presente y el mito se transforma en una realidad poderosa y tangible. Desde el momento de la muerte de Jesús y hasta su resurrección, los antiguos dioses hollan las sendas de este mundo sin que el poder del Alto Cielo interfiera en sus andanzas. Libres, gozando de la plenitud de su poder, *Apu* y *Wamani* no necesitan ser “alimentados” por las ofrendas (en la ideología religiosa andina “ofrenda” y “alimentación” son sinónimos). La *Pachamama* no necesita ser propiciada para sustentar sin enfadarse los pies de los danzantes. Al contrario, les otorga su fuerza sin propiciación previa.

El momento más propicio para llevar a cabo el *aqllay* es la noche del Viernes Santo porque en aquella noche son los mismos *Apu* quienes seleccionan sus intermediarios entre los hombres, y lo hacen otorgándoles su propio poder cuya manifestación en la música y en la danza constituye la señal inequívoca de la divina elección.

En la “normalidad” del mundo al revés consecuente la ausencia temporánea de Jesús, el *dansaq* baila sin ataviarse con su complejo y llamativo atuendo sagrado, símbolo peculiar de su función y dignidad y compendio de los más sagrados símbolos andinos. De su traje, el *dansaq* conserva sólo el guante de lana para cubrir la mano que mueve las hojas de las poderosas “tijeras”. En efecto, el mundo al revés es consecuencia de la desaparición momentánea del orden religioso cristiano y del aparente colapso de su eje sagrado, mas la vuelta del mundo coincide con el restablecimiento del orden ancestral pre-hispánico e pre-cristiano. En otras palabras, coincide con el restablecimiento de un antiguo orden que ha sido interrumpido, mas no aniquilado, por la llegada del nuevo orden. Es por esto que la normalidad del traje del *dansaq* alude a la vuelta del mundo a su originaria, autóctona normalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María. *Diamantes y pedernales. La agonía de Rasu-ñiti. El sueño del pongu. Cuentos olvidados*. Taller. Lima: Horizonte, 1986.
- ARROYO AGUILAR, Sabino. *Algunos aspectos del culto al Tayta Wamani*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.
- CALANCHA, Antonio de la y DE TORRES, Bernardo. *Crónicas Agustinianas del Perú*. 2 tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Enrique Florez, Departamento de Misionología

<sup>23</sup> NÚÑEZ REBAZA, pp. 45-46.

<sup>24</sup> A este certamen se le llama también “ensayo”.

- Española, 1972.
- MOLINA, Cristóbal de. *Leggende e riti degli Incas. Cuzco 1574*. (Ed.) Mario Polia. Rimini: Il Cerchio, 1993.
- NÚÑEZ REBAZA, Lucy. *Los dansaq*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1990.
- PERROUD, Pedro Clemente y CHOUVENC, Juan María. *Diccionario castellano-quechua quechua-castellano. Dialecto de Ayacucho*. Lima: Seminario S. Alfonso, PP. Redentoristas, 1970.
- POLIA, Mario. "Apuntes de campo: el susto en la sierra de Ayabaca". En *Perú Indígena*, 13, 29, 1992, pp. 105-124.
- "Despierta, remedio, cuenta..." *Adivinos y médicos del Ande*. 2 tomos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- *I Signori delle Montagne. Il mondo mitico e religioso delle Ande*. Bologna: Istituto Nazionale della Montagna - Bologna University Press, 2007.