

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La música de los chunchos en la Fiesta de las Cruces de Luricocha: una etnografía musical

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA

AUTORA:

Catalina Hidalgo Galimberti

ASESOR:

Raul Renato Romero Cevallos

Lima, 2020

RESUMEN

La fiesta de las cruces es una actividad muy importante dentro del calendario litúrgico del mundo andino en muchas partes del Perú. Sin embargo, esta festividad se destaca en el pueblo de Luricocha, en Ayacucho, por la particularidad de su personaje principal: el chuncho, que, únicamente utilizando la antara -instrumento de origen prehispánico- es el encargado de la música ritual y la adoración, y tiene un rol imprescindible en el desarrollo de la festividad; pues como mencionan los pobladores “sin chunchos no hay fiesta de las cruces”. Es así que el presente trabajo etnográfico pretende aportar a la comprensión del significado de los chunchos para el pueblo de Luricocha, desde una mirada musical; ya que es en la música que se desglosan diversas significancias y subjetividades que de otra manera serían más difíciles de observar. Para tal objetivo, se procedió a realizar un análisis cualitativo, utilizando las herramientas metodológicas que brinda la etnografía: se ha realizado un análisis empírico descriptivo orientado al registro de datos adquirido en la observación *in situ* de la festividad. Luego, se procedió a realizar un análisis teórico musical de cierto repertorio escogido de las cuadrillas de chunchos en distintos momentos de la fiesta, con el afán de recopilar información teórica musical que pueda aportar a la comprensión general de este fenómeno. Por último, espero que este trabajo contribuya y brinde elementos para el entendimiento del personaje del chuncho y su respectiva música, y a su vez, brinde luces acerca de la representatividad y la importancia de la música en contextos rituales andinos.

PALABRAS CLAVE: etnografía musical, música ritual, fiesta de las cruces, chunchos, luricocha.

AGRADECIMIENTOS

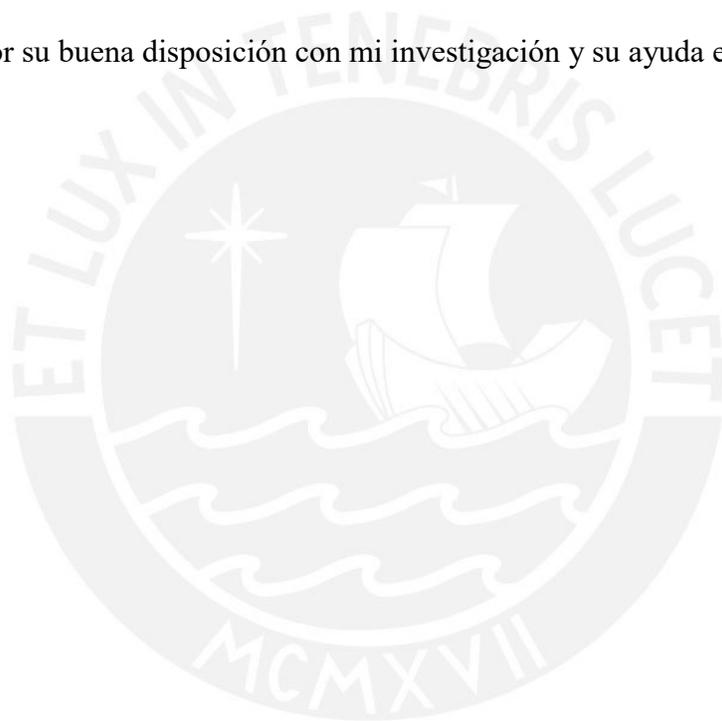
A mis padres Númitor y Maria Cecilia, por transmitirme su amor por la investigación y la cultura andina.

A mi asesor Raúl Romero, por su guía, su paciencia y su empatía.

A mi profesora Yolanda Rodríguez, por su vocación de enseñanza y su guía en Luricocha.

A mis amigos, por brindarme su calidez y su apoyo.

A Walter Castro, por su buena disposición con mi investigación y su ayuda en Luricocha.



ÍNDICE

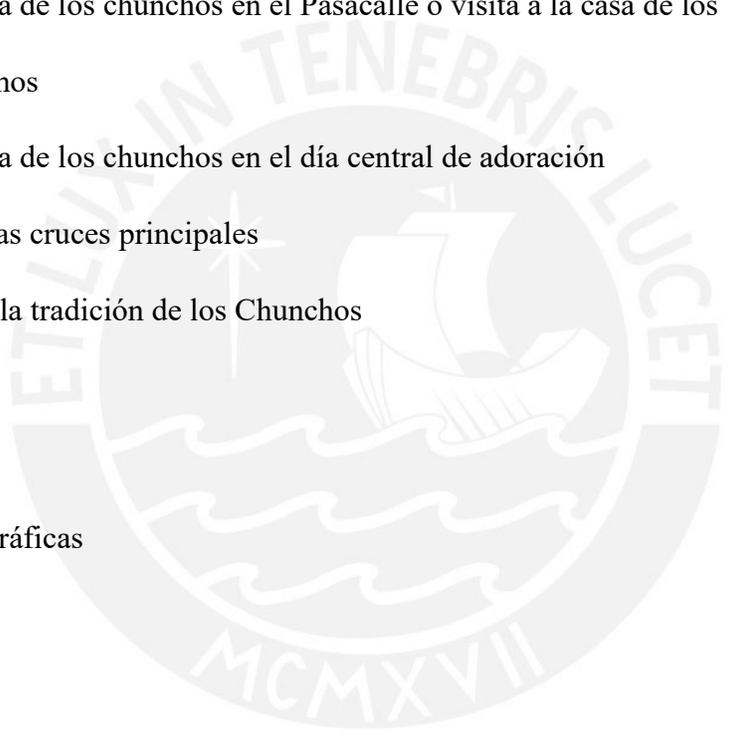
	Pg.
Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Lista de fotografías	vi
Lista de figuras	vii
Introducción	1
CAPÍTULO I	
MARCO METODOLÓGICO	
1.1. Marco teórico	7
1.1.1. Sobre el hecho musical y la performance	8
1.2. Metodología	9
CAPÍTULO II	
LA FIESTA DE LAS CRUCES EN LURICOCHA	
2.1. La cruz en el ande	10
2.1.1. Discursos locales y significancias con respecto a la cruz	12
2.2. Breve descripción histórica de Huanta	13
2.3. Descripción de la fiesta	16
2.4. El personaje del chuncho	18
2.5. La antara de los chunchos	23

2.5.1. Misticismo y magia en la antara en Huanta	24
--	----

CAPÍTULO III

LA MÚSICA DE LOS CHUNCHOS EN LURICOCHA

3.1. Breve consideraciones sobre la música ritual	25
3.2. Características musicales	27
3.2.1. La música de los chunchos en el Pasacalle o visita a la casa de los mayordomos	29
3.2.1. La música de los chunchos en el día central de adoración	35
3.2.1.1. Las cruces principales	37
3.3. Resistencia de la tradición de los Chunchos	39
Conclusiones	44
Referencias Bibliográficas	48



LISTA DE FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA	pg.
Fotografía 1: Cruz “vestida”	16
Fotografía 2: Cuadrilla de chunchos de Walter Castro en la casa de los mayordomos en San Antonio de Secce,	19
Fotografía 3: Don Alejandro Pariona en la adoración a las cruces en una capilla de Luricocha	21
Fotografía 4: Cuadrilla en el concurso de chunchos con un caporal al medio, posterior a la celebración litúrgica en el día central de la Fiesta de las Cruces en Luricocha	37
Fotografía 5: “Adorno” en la casa de los mayordomos en San Antonio de Secce	40
Fotografía 6: <i>Warmi</i> chuncho en Luricocha	44

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS	pg.
Figura 1: Transcripción musical de un fragmento de la cuadrilla de chunchos de Walter Castro que corresponde a la parte de la “entrada”.	31
Figura 2: Transcripción musical de una de las piezas ejecutadas por la cuadrilla de Walter Castro en la visita a la casa de mayordomos en San Antonio de Secce.	32
Figura 3: Transcripción musical de las partes A y B de otra pieza que ejecutó la cuadrilla de Walter Castro en la visita a la casa de mayordomos en San Antonio de Secce.	34
Figura 4: Transcripción musical hecha por Arce Sotelo para ilustrar las escalas tritónicas en el modo mayor en la música de lo chunchos de Luricocha en la fiesta de las Cruces.	36

INTRODUCCIÓN

La cruz cristiana es un objeto sagrado llevado por los españoles en el afán de colonizar los diversos países, ciudades y pueblos latinoamericanos. Junto con otras expresiones como los santos, las vírgenes y los cristos, fue insertado en los pueblos en afán de abolir y reemplazar las diversas creencias y costumbres “paganas” por el evangelio cristiano. Por otro lado, en el caso de Perú, la única cruz que se conoce que existió en el tiempo de los incas fue lo que conocemos hoy como la constelación de la cruz del sur, pero su aparición estuvo relacionada con actividades agrícolas (Millones, 2009).

Hoy la cruz cristiana está muy insertada en la religiosidad de la gente; la fiesta de las cruces es una de las celebraciones más importantes dentro del calendario cristiano en Perú. En Luricocha, distrito en el que se basará la presente investigación que se ubica en la provincia de Huanta, departamento de Ayacucho, dicha fiesta tiene una relevancia grande no solo en el imaginario religioso de la gente sino también en la vida general del pueblo y la consolidación de su cultura como grupo social frente a otros lugares del Perú. Durante mi experiencia en el trabajo de campo, pude observar que la cruz es para los habitantes de Luricocha, como en otras partes del Ande peruano, una “persona” que siente, desea, se resiente, maldice y bendice, capaz de hacer cosas sobrenaturales como un santo católico, pero también como un espíritu indígena; un “apu” o “wamani”. En él la gente deposita su fe y encomiendan sus anhelos y necesidades.

Las cruces se alzan sobre los cerros y en las capillas de los distintos centros poblados que están alrededor del pueblo mismo de Luricocha, para que protejan y bendigan el lugar que acompañan. El 30 de abril empiezan las actividades de la celebración haciendo descender estas cruces a la casa de los mayordomos o a las capillas principales, para posteriormente ser llevadas el 3 de mayo a la iglesia central de la plaza mayor de Luricocha en donde recibirán adoraciones por parte de los fieles, la banda tradicional de músicos y los chunchos. Estos últimos tienen una relevancia mayor para este trabajo de investigación ya que son los personajes característicos de esta fiesta y son los encargados de la música-ritual. Vestidos de amazónicos, los chunchos son hombres (y recientemente mujeres) que se reúnen a fines de abril y principios de mayo para rendir culto a las cruces exhibiendo una coreografía y ejecutando las antaras –flautas de pan de origen prehispánico- en los días previos y el día central de esta celebración, tanto en la casa de los mayordomos como

en las iglesias. Los pobladores los consideran privilegiados porque están “más cerca de la cruz y por lo tanto más cerca de Dios”¹.

La adoración músico-coreográfica que realizan según lo que he podido constatar en el trabajo de campo es de carácter ritual, ya que se puede observar que hay una diferencia en su manera de comportarse cuando están fuera de la *performance* y dentro de ella: cuando bailan, es como si se sumergieran en un trance en el que no son solo ellos, sino son parte de algo más grande, de una fuerza colectiva, de una misma conexión con la *Pachamama* y Dios. Adicionalmente, poseen una serie de acciones que son realizadas principalmente por su valor simbólico, como *chaqchar* la coca para conectarse más con su espiritualidad, o una manera particular de poner la antara cuando no la están tocando, que involucra una leyenda que precisaré más adelante.

De nuestro interés para este trabajo, la música de los chunchos es un fenómeno por demás fascinante ya que los mismos pobladores e intérpretes consideran que es una “tradicción milenaria indígena” que no ha desaparecido a pesar del tiempo y de la globalización amenazante. Desde mi propia experiencia al ir a ver esta fiesta en vivo, puedo decir que quizá las raíces indígenas se entretejen con la cultura cristiana europea coexistiendo de manera satisfactoria y consciente dentro del imaginario colectivo de sus pobladores. Una muestra de ello son los diversos rituales que se realizan a las deidades y espíritus andinos a la par de las divinidades cristianas, combinando ambas costumbres. Por ejemplo, al momento de la mayordomía, que es una institución de origen hispano que permanece hoy en toda comunidad andina, se da a cabo el ritual de “invitarle primero a la *Pachamama*” el aguardiente o chicha de jora que es servido por los mayordomos; cada asistente deja caer un poco de la bebida en la tierra en señal de agradecimiento y reciprocidad, cumpliéndose así una pequeña ofrenda hacia la *Pacha* antes de cada compartir de alimentos, casi tan parecido como el acto cristiano de rezar antes de comer.

Otra muestra de ello se evidenció en la misa del día central de la Fiesta de las Cruces de Luricocha cuando el sacerdote en su discurso dedicó un momento de rezo y reflexión hacia los *apus* - montañas que cumplen un rol de divinidad que ejercen influencia sobre los ciclos vitales de la

¹ Los datos etnográficos que cito fueron recogidos en mi trabajo de campo en la zona durante el mes de mayo en el año 2019 en la localidad de Luricocha, Huanta.

región en la que están- en donde manifestó que éstos no son una representación del diablo, como hicieron creer los españoles cuando tuvo lugar la extirpación de idolatrías, sino más bien son como una especie de “ángeles” al servicio de Dios para el bien de la comunidad. Asimismo recalcó la importancia de no perder estas creencias andinas que les pertenecen y de continuar la tradición. Lo mismo con la música; he podido escuchar cómo esta suena de manera similar a lo que en años anteriores describieron ciertos investigadores como Margarita y Raul D’harcourt (1969), Arce Sotelo (2009) y Bernardo Ramirez Bautista (2009), y también he encontrado ciertas similitudes en la vestimenta y *performance* que otrora los cronistas Guaman Poma de Ayala y Martínez Compañón describieron.

Solo para tener una idea de esto basta con observar que la música de los chunchos se ejecuta únicamente con la antara; un tipo de flauta de pan de origen prehispánico del que se sabe que su primera evidencia en Perú data desde hace 7 mil años (Valencia Chacón 1994), y que hay evidencias de su uso en ciertas fiestas de los Andes en las láminas de Guaman Poma de Ayala a inicios de los años 1600 d.C. Las usaban, según Valencia Chacón (1994), de manera colectiva o dual los pueblos aymaras en el estado inca. Adicionalmente, El Inca Garcilaso de la Vega, en el libro II de sus *Comentarios reales* capítulo XXVI ("De la geometría, geografía, aritmética y música que alcanzaron") dice de los incas:

De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otros en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás (Garcilaso de la Vega en Chacón: 1994)

No podemos saber de forma certera si ahora siguen sonando como lo hacían antes ya que lo que se conoce hasta ahora ha sido por tradición oral o por crónicas, pero no mediante un registro musical. Pero sí podemos quizá inferir que el cambio no ha sido superlativo, ya que, según lo que describen los cronistas y lo que constatamos ahora, la configuración física es similar, y por lo tanto

las posibilidades sonoras también. Resulta interesante ir tras esta tradición musical que ha sobrevivido sin muchas fusiones con la música occidental, en comparación a otras regiones del Perú en donde la fusión con elementos musicales occidentales y “modernos” es más notable. Por ejemplo, la orquesta del Valle del Mantaro ha incorporado instrumentos como el saxofón, el oboe, las tarolas, bajo y guitarra eléctrica, y se producen (por las posibilidades de los instrumentos) melodías más complejas, con distintas escalas y en armonía. La fusión, entendida como mezcla entre dos lenguajes musicales, en este tipo de manifestación cultural como las orquestas del Valle del Mantaro es más presente, distinta a la música de los chunchos que aparentemente sigue dialogando un poco menos con otros lenguajes musicales modernos.

Por otro lado, Huanta es una provincia que ha vivido el conflicto armado de Sendero Luminoso en la década de los 80 de cerca, ya que Ayacucho fue el lugar en el que se inició este movimiento. Existen numerosas investigaciones de este suceso específicamente en Ayacucho. Una de ellas es la de Carlos Iván Degregori (1990), en el que menciona la revolución estudiantil del 69 hasta el 79, en la que, según el autor, sería la antesala a lo que iba a suceder con Sendero Luminoso (la primera revolución realmente violenta en Huanta):

“Diez mil campesinos toman Huanta”, anunciaban las primeras planas del 23 de junio de 1969. El domingo 22, la turba, “ebria” según ciertos despachos, habría atacado los puestos policiales, apoderándose de la ciudad. “Los comuneros eran una masa incontenible”, titulaba *Expreso*, y añadía: “extremistas habrían desencadenado violencia”. Un día antes, el sábado 21, un levantamiento urbano popular de similares proporciones había producido cuatro muertos e innumerables heridos en Ayacucho. (Degregori 1990)

Un conflicto como este definitivamente fue un factor que ha afectado en alguna medida a las manifestaciones culturales del pueblo, así como a la relación entre comunidades. Pero cuarenta años más tarde parece que, lejos de fragmentarse, sus habitantes se unen más en pos de la fe cristiana-indígena a través de las cruces y las celebraciones. Algunos pobladores cuentan cómo la fiesta ha ido cambiando a lo largo del tiempo: unos cuentan que antes había más cruces (alrededor de 200) y que ahora hay solo 40. Otros dicen que había danzarines de tijera y que ahora no se ven mucho. Otros recuerdan a los chunchos como “más auténticos de la selva” pues acudían con sus animales vivos. Antes solo podían ser chunchos varones adultos y ahora también incluyen a mujeres (*warmi* chuncho) y niños. También hay visitantes de Lima; mayormente estudiantes de

universidades y conservatorios que acuden como ejecutantes de antara para la fiesta desde hace 5 años, y profesores de universidades locales y de otras regiones que llegan exclusivamente en el mes de mayo para tocar con los maestros antaristas luricochanos. Todo esto solo evidencia que hay un interés bastante grande en torno al hecho musical de los chunchos y la cultura que se comparte a través de ella como para que tanta diversidad de personas con distintos intereses se unan en pos de esta tradición.

Utilizaré el término, cuando sea pertinente, del “hecho” musical y no de la “música” exclusivamente porque esta última, como en la mayoría de celebraciones en los Andes, no está aislada y comprende una serie de rituales que se traducen en una *performance* más compleja; precisa para analizar en conjunto y no aislada. Esta performance incluye bastantes elementos indígenas como la *chaqcha* de la coca, el reconocimiento y adoración hacia los *Apus*, la vestimenta propia regional con ciertos elementos de la Amazonía, y el uso del quechua en las canciones, que, a su vez, está mezclada con las costumbres propiamente cristianas, ya que el motivo principal de adoración es la cruz católica, el culto al Dios cristiano. En la performance de los Chunchos se recrean nuevas identidades que incluyen en gran medida, por todo lo antes explicado, el legado incaico, que convive con el legado español: la representación del músico y la música de los chunchos sería en este caso, de importante evidencia cultural del pueblo de Luricocha.

Es en ese sentido que se pretende analizar la música de los chunchos dentro de su entorno socio-cultural para contribuir a la comprensión de sus posibles significancias y subjetividades, así como de las funciones que desempeñan y la representatividad que poseen estos personajes, tanto como para los mismos gestores culturales así como para la gente del pueblo que vivencia esta festividad activamente.

CÁPITULO I

DISEÑO METODOLÓGICO

1.1. Marco teórico

Los ritos y espectáculos organizados, al ser puestas en escenas no arbitrarias, permiten observar parte de la cosmovisión del pueblo, así como entender distintos aspectos de la vida del hombre y de sus relaciones humanas que quizá no serían revelados en un contexto cotidiano, o bien serían muy difíciles de explicar. Pero en un contexto ritual como este, las respuestas se deslindan con mayor facilidad. Como explica Mijail Bajtil en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*: “Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo”. (Bajtil 1974: 14) En el libro mencionado, el autor expone que los contextos festivos construyen “un segundo mundo, una segunda vida” para los pobladores en ciertas fechas determinadas; crean una dualidad del mundo que, para el autor, no pueden pasar por alto cuando se está estudiando un fenómeno popular. Asimismo, explica que no existe una diferenciación entre los encargados del espectáculo y los espectadores: sino que ambos lo viven, ya que la fiesta está hecha para todo el pueblo, y esto no tiene una frontera espacial. El autor explica lo siguiente con respecto al carnaval, pero en mi opinión es aplicable también para este contexto: “[...] El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.” (Bajtil 1974: 12)

En el caso de los Chunchos en la fiesta de las Cruces de Luricocha, esto se evidencia no solo en la performance misma sino desde la organización de la fiesta por parte de sus fieles; por ejemplo, se elige con sumo cuidado la decoración que se pondrá en la casa de los mayordomos –no es una decisión arbitraria; se colocan ciertos elementos que tienen un significado determinado²-, se viste a la cruz con delicadeza como si se tratara de un recién nacido; en el acto mismo de vestir las cruces la familia (o familias) se reúnen y vivencian un sentimiento

² Esto lo explicaré más adelante con mayor profundidad.

de mágica, de espiritualidad alejada de la cotidianidad, y de acuerdo a lo que expone Bajtil: *todo el pueblo lo experimenta vivamente*.

En el libro llamado *Al son de la danza: identidad y comparsa en el Cusco*, Zoila Mendoza también nos da una aproximación de la importancia de los contextos festivos para una comunidad, y cómo estos afectan directamente la vida de sus pobladores: “Si bien no es un evento diario, la interpretación de danzas rituales afecta profundamente a la vida cotidiana de los cusqueños. Estas actuaciones son un dominio privilegiado en donde ellos pueden explorar y hacer visibles las ambigüedades y potencial no realizado de la cambiante experiencia social de su vida diaria”. (Mendoza 2001: 24). En este sentido, las celebraciones ofrecerían a través de un complejo sistema de significancias en torno a la preparación y a la puesta en escena, un contexto público crucial en donde se construye una identidad “fluida” diferente a la de la cotidianidad; es un espacio para “ser”, un espacio en los que entrarían en negociación no solo los aspectos de la vida ritual del pueblo, sino también sus jerarquías sociales, sistemas de pensamiento, discursos locales, entre otras cosas.

1.1.1. Sobre el hecho musical y la performance

Durante toda la investigación me voy a referir a la música, danza y ritual de los chunchos como una *performance*. Este concepto ha sido previamente expuesto en 1986 por Víctor Turner en su libro *Antropología de la Performance*, pero yo he tomado la explicación de este concepto de Gisela Cánepa en su libro *Identidades Representadas sobre performance o actos performativos*. En dicha investigación, la autora precisa que, sobre todo en el nuevo milenio, la antropología está comenzando a llamar “Formas de cultura expresiva” a las representaciones culturales tales como la danza, la música, el ritual, el mito y las artes escénicas y plásticas, en contraposición a la tradición estructural-funcionalista, en la que se tiene una mirada de la cultura como representación de estructuras sociales o mentalidades fijas (Cánepa 2001). En este nuevo enfoque, a las representaciones culturales se les va reconociendo como “actos performativos”, en los que en los que los sujetos se representan a sí mismos y a su sociedad en cada *performance*, y esta no es bajo ningún motivo estática como se pensaba antes, sino que cambia en cada representación a medida que los tiempos y subjetividades varían para los actores sociales. “Las formas de cultura expresiva no deben ser confundidas con un texto o

significado preestablecidos. Por el contrario, tomadas como proceso creativo y comunicativo de significados, [en los cuales] crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados” (Cánepa 2001).

Todo esto nos sirve para adquirir una mirada menos estática de lo que los chunchos han transmitido en el tiempo, en cuanto a lo musical, a sus nuevas generaciones; para entenderlas no como algo inmutable, sino que se ha de reinventar en cada nueva generación y en cada puesta en escena. Lo que fue en años anteriores quizá se conserve en cierto tipo de esencia, pero posiblemente con otros significados. El presente trabajo no pretende, en ese sentido, definir de manera absoluta a la tradición musical de los chunchos, sino recoger la reinterpretación de sus integrantes con sus distintos significados, puestos en el quehacer musical/performativo.

1.2. Metodología:

Para llegar a un entendimiento de este tipo, es preciso hacer una etnografía, que en palabras de Javier Murillo y Cynthia Fernández consiste en “descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como uno los describe.” (González y Hernández 2003 en Murillo y Fernandez 2010). Asimismo, etimológicamente el término etnografía proviene del griego “ethnos” (tribu, pueblo) y de “grapho” (yo escribo) y se utiliza para referirse a la “descripción del modo de vida de un grupo de individuos” (Woods, 1987). Este es el método más usado y efectivo a la hora de estudiar fenómenos musicales relacionados a su entorno cultural, y esta no es la excepción; ya que está tratando con datos subjetivos y representaciones mentales de un grupo humano, y no con datos estadísticos y cuantificables.

En esa dirección, se realizará un análisis empírico-descriptivo orientado al registro de datos adquirido mediante la observación directa, es decir, datos de primera mano que se puedan recopilar en la experiencia de La Fiesta de las Cruces en Luricocha y los chunchos, que sucede desde el día 30 de abril que comienzan las preparaciones para la fiesta, y culminan el 3 de mayo que es el día central. Esto me permitirá, entre otras cosas, recopilar material fonográfico

de las melodías, entrevistar a sus gestores y conocer qué costumbres indígenas están presentes a través de la música.

Luego, como parte de las herramientas que la musicología brinda, se procederá a realizar un análisis teórico musical de cierto repertorio escogido de los grupos de chunchos en distintos momentos: el pasacalle, las visitas a las casas de mayordomos y la celebración central, en afán de determinar si existe una correlación entre la parte melódica-rítmica que utilizan y el momento en el que se realizan.



CAPÍTULO II

LA FIESTA DE LAS CRUCES EN LURICOCHA

2.1. La Cruz en el Ande

Bernardino Sánchez Bautista expone sobre el origen de la celebración de la cruz en el Ande peruano: “Los antiguos peruanos no tuvieron motivaciones religiosas vinculadas a la cruz, no cabía en su mentalidad que podría elevarse en su cosmovisión hasta convertirse en un ser sagrado, más aún cuando «consideraban que sus dioses hablaban, se comunicaban con ellos y que esos dos palos no hablaban»” (Sánchez Bautista 2009). La Cruz sería llevada por los españoles en el tiempo de la conquista en afán de adoctrinar el catolicismo a los indígenas. La extirpación de idolatrías, la creación de reducciones de pueblos indígenas bajo el amparo de algún santo católico, la inquisición, entre otros eventos que tuvieron lugar en ese período de tiempo, fueron procesos difíciles y largos de evangelización que pretendían minar hasta las raíces las creencias indígenas consideradas por el dogma católico como paganas. Pero lejos de mitigar las creencias y prácticas indígenas prehispánicas, estas han sobrevivido mediante una adaptación sincrética-religiosa. Bernardino Sánchez describe los cambios que presentó la religiosidad de la población a partir del siglo XVI y XVII a través del proceso de evangelización:

Los diversos símbolos e íconos cristianos fueron reemplazando a las divinidades indígenas cuya significación religiosa-totémica se fue perdiendo irremediamente; de esta forma, lo colonial se fue enraizando en el alma campesina, formando parte de su tradición, de sus costumbres y de la cotidianidad de su vida, convirtiéndose estos elementos coloniales y de dominación en formas de vida popular. (Sánchez Bautista 2009)

Es bien conocido el hecho de que la vida colonial hispana se ha entretejido con la vida del campesino, pero discrepo con la afirmación de que el significado totémico indígena prehispánico “se ha perdido irremediamente”. Por el contrario; creo que lejos de perderse se ha reinventado ingeniosamente entretejiéndose con la cultura hispánica.

Para este argumento voy a utilizar la clasificación que explica Manuel Marzal (1985) acerca de lo que pasaría cuando se encuentran dos religiones: la primera opción es que haya una síntesis, en donde ambas religiones se confunden en una nueva; la segunda es la yuxtaposición, en la que

ambas religiones se superponen y mantienen su identidad exacta, y la tercera es el sincretismo; ambas se integran en una nueva en la que es posible identificar el origen de cada elemento (Marzal 1985: 524). Analizando cada una, la festividad de la cruz no podría ser síntesis ya que no hay una religión nueva, sino dos religiones identificables; tampoco una yuxtaposición, ya que queda más que claro que ambas religiones no mantienen su identidad exacta. El sincretismo, por otro lado, sí reúne las características de lo que sucedió con ambas religiones: en la fiesta de la cruz se puede identificar lo que es andino y lo que es español, confluyendo en una especie de “cristianismo-andino”, en una especie de religión “nueva” en donde cada elemento coexiste y sus orígenes son identificables. Esto es lo que habría ocurrido al entretener la vida del campesino y la colonial hispana; no una especie de superposición de la religión del grupo dominante y la destrucción completa de la otra, aunque así parezca, sino más bien una adaptación de esta con la otra pese a los esfuerzos de extirparla; una reinterpretación, una confluencia de elementos identificables.

Acerca de la reinterpretación, me encuentro en la necesidad de hacer más precisión de esta, ya que a lo largo del trabajo usaré esta definición. Esta se encuentra como cuarto proceso del sincretismo catalogado así por Marzal: persistencia, pérdida, identificación y reinterpretación. Acerca de la última sería “el proceso por el cual los antiguos significados se adscriben a los nuevos elementos o mediante el cual valores nuevos cambian la significación cultural de las viejas formas” (Herskovits 1948: 598 en Marzal 1985). Dentro de éste, encontramos tres tipos de reinterpretación: 1) Se acepta el rito cristiano, pero se le da un significado indígena, 2) Se conserva el rito indígena, pero se le da un significado cristiano, 3) Se acepta el rito cristiano, pero a su significado se le añade nuevos significados.

Podemos observar el punto número dos en el discurso del sacerdote el día central de la fiesta de las cruces en Luricocha. En la misa, el clérigo mencionaba que la *Pachamama* es una especie de “ángel” o espíritu bondadoso que ayuda a obrar a Dios, y no una expresión del diablo como habrían hecho creer los españoles. El discurso del sacerdote estaría cumpliendo, de esta manera, la “conservación del culto de la divinidad indígena, con un significado cristiano”. Por otro lado, la adoración a la cruz entraría en la tercera clasificación: Los pobladores de los andes han aceptado adorar al dios cristiano, pero sumándole a esto sus significados y entendimiento del mundo, como el caso de los santos; se les reconoce pero no como modelo de vida (como sería originalmente en el cristianismo occidental) sino como especie de intercesor ante Dios para protección, cuidado,

cumplimiento de milagros. Acerca de esta reinterpretación veremos algunas acepciones en los párrafos siguientes.

2.1.1. Discursos locales y significancias con respecto a la cruz

La cruz, si bien es un símbolo que nació del cristianismo, por lo menos en esta parte del Ande también adquiere una simbiosis con los espíritus andinos de las montañas denominados *apus*; la adoración a la cruz es una manera de honrar también a las deidades en la cosmovisión indígena andina. Así lo explica Rafael E. Housse, quien en 1946 hizo un compendio de los rituales “del indio quichua” en su libro llamado *Los hijos del sol*: “[Al indio] (...) le agradan las manifestaciones exteriores, las ceremonias solemnes y complicadas; por este motivo, sus festividades religiosas son, por decirlo así, la resurrección de los antiguos ritos incaicos, cristianizados”. Y menciona, así mismo, la existencia de la fiesta de las cruces en Huanta en esa fecha, hace casi 73 años: “El primer lugar entre sus devociones lo ocupa el culto de la cruz. A la orilla de los caminos y en las faldas de las colinas cercanas a sus chozas se ven cruces de madera de dos y tres metros de altura, a las cuales colocan fajas de tela blanca, a madera de sudario flotante” (Housse 1946).

Las cruces se alzan sobre las montañas, en capillas o en casas de familias determinadas. “No hay cruces nuevas. La cruz es algo que es ancestral, que tiene su historia” dicen los pobladores como parte de un discurso local. La cruz, tanto como para los pobladores luricochanos como para los demás pobladores del Ande peruano, una “persona” que siente, desea, se resiente, maldice y bendice, capaz de hacer cosas sobrenaturales como un santo católico, pero también como un espíritu indígena; un *apu* o *wamani*. En él la gente deposita su fe y encomiendan sus anhelos y necesidades³. Explican sobre este fenómeno Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda, grandes investigadores de la religiosidad de la cultura en Perú: “La cruz exige respeto y tributos de fe (flores, incienso, limpieza de su capilla y altar) y un público que le rece, le narre sus cuitas y le prometa sacrificios y regalos.” (Millones y Tomoeda 2011). Así mismo, Manuel Marzal en su libro *El sincretismo iberoamericano* describe que las creencias religiosas en al Ande estarían integradas por “Dios, los santos y ciertos seres sobrenaturales andinos como la madre tierra (*Pachamama*) y los cerros (*Apus*) [...] Muchas personas hacen “promesas” a Dios, ofreciendo algo a cambio del favor que solicitan, como garantía para ser escuchados; la promesa aplica al campo

³ Esta información es de mi experiencia en el trabajo de campo realizado en Luricocha en mayo del 2019.

religioso el sistema de reciprocidad, que es una columna de la organización social andina”. (Marzal 1988: 22) El autor explica que aunque los pobladores reconocen que la importancia mayor la tiene Dios, que es considerado el que “crea y remunera”, los ritos más significativos van dirigidos a los intermediarios que son los “santos” tanto católicos como andinos (Ibíd.). Dentro de esta última categoría se encontrarían las cruces.

2.2. Breve descripción histórica del lugar:

Luricocha es un distrito de los 12 que componen la provincia de Huanta, ubicada en el departamento de Ayacucho, Perú. Tiene una altitud de 2580 m.s.n.m. y tiene una población de 5,089 habitantes (INEI 2017). Cerca al VRAEM, Luricocha es un importante distrito ecológico y frutícola de la Región, en donde gran parte de sus habitantes se dedica a la actividad agropecuaria y comercial. El hombre luricochano, como todo hombre andino, vive en armonía con la naturaleza; vive de ella y respeta los grandes campos verdes que coexisten de manera pacífica con las viviendas y las prácticas sociales. “Típica población serrada de rojos tejados, posada en un valle de clima templado y vegetación feraz, Huanta es un emporio de productos de sierra y selva, con los que efectúa activo comercio con Huancayo y Lima.” (Porfirio y Teodoro Meneses, Víctor Rondinel 1974).

Huanta, según muchos estudiosos, investigadores y cronistas, es un lugar que tuvo un interesante historial bélico. El historiador Carlos Iván Degregori (1991), explica que entre los siglos II y XII de nuestra era se desarrolló allí la cultura Warpa y tuvo lugar posteriormente, en los siglos VII y XII, el imperio Wari, el cual “los restos de su capital, alrededor de cincuenta mil habitantes, se encuentran a 20 km de la actual ciudad de Ayacucho” (Degregori 1991).

Posteriormente, explica el autor, entre los siglos XIV y XV, la región formó parte de la confederación Chanka, que disputó arduamente el control de los Andes centrales con los incas, que después de derrotar a los chancas, iniciaron su expansión y establecieron en la zona uno de sus centros administrativos más importantes llamado Vilcas Huaman, que posteriormente, según Degregori, fue fundada por los españoles una ciudad a algunos kilómetros de dicho asentamiento inca, al que le dieron el nombre de San Juan de la frontera de Huamanga. “(...) Este territorio constituye el núcleo histórico de la región Ayacucho. A su alrededor se ubica una periferia donde antes habitaron las etnias angaraes, chocorbos, rucanas, soras y chankas, entre otras, y que hoy constituyen las provincias de Acobamba, Angaraes, Castrovirreyna y Andahuaylas. (...) Arguedas

denominó a los límites de la región, [que no coinciden exactamente con los del departamento de Ayacucho] como "área cultural Pokra-Chanka". (Degregori 1991)

En el libro "Huanta en la cultura peruana", sus editores Porfidio y Teodoro Meneses y Víctor Rondinel, presentan una serie de textos de diversos autores sobre dicha provincia, como parte de una especie de literatura que da cuenta histórica de algunos sucesos acontecidos. Es así que se encuentra el fragmento en donde el historiador Luis E. Cavero detalla las diversas rebeliones que tuvieron lugar en Huanta: En 1826 contra la dictadura de Bolívar, en 1839 contra el gobierno provisorio del Mariscal don Agustín Gamarra, en 1856 contra la dictadura del Mariscal don Ramón Castilla, en 1882 contra los invasores de la expedición chilena del general Urriola y contra los traidores; en 1884 contra la División Iglesias que invadió Huanta después de celebrar con Celebrar el Tratado de Ancón; en 1896, protestando enérgicamente contra la aplicación del impuesto a la sal que afectó gravemente a la economía popular (Monografía de Huanta/Luis E. Cavero, 1953) Y a partir del siglo XX en 1934 contra la dictadura de Benavides y en 1969 por la gratuidad de la enseñanza (Meneses, Meneses y Rondinel 1974).

Sobre este último acontecimiento, se puede encontrar un reporte que realiza Carlos Iván Degregori sobre el inicio de Sendero Luminoso, en el que indica que esa fecha podría haber sido la provocación de los siguientes levantamientos masivos e incesantes que finalmente, entre otros muchos factores, detonaron en el movimiento Sendero Luminoso que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX. No como una explicación de que el movimiento se originaría a partir de ello, sino que las constantes movilizaciones aportaron a que el movimiento se desarrolle:

SL no hubiera podido nacer en cualquier lugar de la sierra, aunque allí hubiera similar pobreza, atraso y opresión gamonal. Pero tampoco podemos considerar a Ayacucho como un bolsón exótico, que dio lugar a un fenómeno prácticamente ajeno al país. De ser así, no se explicaría la expansión de SL a otras partes del territorio nacional. Consideramos que por esos años se expresaban de manera más intensa en Ayacucho un conjunto de contradicciones, desgarramientos y desbalances comunes a buena parte de la sierra peruana. El movimiento de 1969 fue una clarinada que anunciaba la posibilidad de aparición de un fenómeno como SL, y de su expansión a otros lugares. (Degregori 1991)

Al respecto también se pronuncia Luis Alayza Paz Soldán en un prólogo que antecede a la obra de Juan José del Pino acerca de las rebeliones indígenas de Huanta, en donde pone en relevancia lo

que para él es el “espíritu levantisco” de esa parte de la tierra andina, similar a Jorge Basadre en Los sucesos de Huanta⁴ en donde explica la belicosidad del pueblo en torno a las fechas de las rebeliones previamente mencionadas. En este último estudio, Basadre menciona el comentario del coronel Domingo J. Parra, prefecto del Callao, en una carta particular publicada en “El país” acerca de “los indios rebeldes”: “No cabe duda de que son unas gentes muy valientes que se defienden de cumbre en cumbre sin rendirse. Dígole con franqueza que sin el Manlicher (moderno rifle) me hubieran hecho pasar ratos muy amargos y como tiradores no le piden favor a nadie”(…) “Las mujeres tan feroces como los maridos, los alientan con gritos y aplausos”.

También existen estas mismas referencias hacia el carácter bélico indígena en la selva que se sitúa muy cerca a Huanta: Daniel Valcárcel en “*Las rebeliones indígenas*” (1946), describe que los indios Amages, Andes, Conibos, Shipibos y “la feroz nación de los Piros” manifestaban una gran resistencia frente a la doctrina impartida por los cristianizadores: “ellos querían de inmediato arrojar a los frailes y borrar toda huella de cristianismo”. Describe Valcarcel luego que el Comisario de Misiones, P. Albarrán, recibió informes de que los indígenas de la parte limítrofe con Huanta pedían misioneros para convertirse al cristianismo. Es así que junto con hombres armados, cargadores indios, y hombres religiosos, deciden acudir para cumplir la labor. Pero al margen del río Ene, justo cuando trataban de vadearlo, fueron sorprendidos por el ataque de los indios Simirinchis y Piros, muriendo todos. “La noticia del desastre fue llevada a Huanta, dos semanas más tarde, por uno de los indígenas cargadores que habían presenciado aquella victoriosa sorpresa de los chunchos”, menciona el autor. (Valcárcel 1946).

Según las investigaciones mencionadas, el huantino y las tribus aledañas a Huanta, por lo menos antes del siglo XXI, han sido consideradas como bélicas, contestatarias y rebeldes. No estoy segura de que los mismos huantinos incluyan esto como parte de un discurso local, ya que este tema en particular escapa de los límites de mi investigación, pero sí existe el discurso de que el Chuncho es la interpretación de ese carácter bélico que otrora tuvieron los pobladores Huantinos; con el intercambio cultural que habrían traído los pobladores selváticos de las zonas aledañas cerca de Huanta.

⁴ Basadre, Jorge. (1963) Los sucesos de Huanta. *Historia de la República del Perú*. Ed. “Historia”. Tomo VII. Lima.

2.3. Descripción de la fiesta

Dentro del calendario de fiestas anual de este distrito, luego de los Carnavales en febrero, encontramos a la Fiesta de las Cruces como una de las festividades más importantes de la vida del pueblo en la que participan activamente pobladores y autoridades, y que tiene un complejo sistema organizativo que sostiene a los diversos ciclos de celebraciones que tienen lugar en ese periodo de tiempo. De todas los centros poblados y periferias se movilizan decenas de cruces de diversos tamaños y colores acompañados de unas procesiones que tienen como personaje principal al Chuncho (personaje autodenominado con ese nombre), quienes se hacen presentes con una performance músico-coreográfico ejecutando diferentes tipos de antaras, instrumento musical como un tipo de flauta de Pan que presenta data prehispánica.

Dentro del complejo sistema de organización, he podido distinguir tres momentos principales: la víspera, la adoración central y el retorno de las cruces a su lugar de procedencia. Cada uno consta de diversos rituales que en determinadas ocasiones presentan roles muy definidos con tareas específicas y no intercambiables, como sucede con la víspera. Esta ocurre desde el 30 de abril; la familia, comunidad o barrio encargados de cada una de ellas visten a la cruz según sus recursos con flores de la región y telas de colores, en un ritual que dura por lo menos dos horas. Según lo que me dijeron los pobladores de la zona, ellos realizan esto cada año con el fin de “revitalizarle a la cruz”.



Fotografía 1. Cruz “vestida”, Luricocha, 2019.

La adoración central sucede el 03 de mayo en el templo de Luricocha: todas las cruces llegan ya adornadas a la iglesia desde temprano en la mañana, acompañado de sus fieles y en algunas ocasiones de bandas de músicos, pero estos no entran a la iglesia. Dentro del templo se las coloca alrededor de todo el frontis cuidando de que todas las cruces tengan un lugar cómodo y puedan recibir la celebración litúrgica. Los chunchos llegan mientras esto sucede: cada barrio y comunidad tiene su agrupación que va a rendirle homenaje con sus antaras afuera de la iglesia, salvo unas tres o cuatro agrupaciones que sí entran hasta el santuario frontal y realizan su performance tanto allí como afuera. También hay un grupo de Chunchos que en esa ocasión fueron los encargados de cantar durante toda la misa: tanto Chunchos como fieles se colocaban en la parte del coro para cantar las canciones litúrgicas, la mayoría de ellas en quechua.

Al término de la celebración litúrgica, las cruces salen en procesión en hombros de sus fieles, todos varones que cargan la cruz acompañados de los Chunchos que les rinden homenaje con sus antaras. Luego ocurre el retorno a su lugar de proceder no sin antes realizar el “paso de cargo” de los mayordomos y anti mayordomos, que son parejas usualmente hombre y mujer. Las mujeres son las encargadas de recaudar el dinero necesario, servir la chicha de jora, entre otras funciones.

En todo este ciclo ritual participan los Chunchos con sus adoraciones. Desde que la cruz queda vestida y adornada éstos acuden a la casa o capilla en donde se encuentra la cruz de la familia o comunidad y le rinden homenaje. Las cruces en las casas de familias suelen tener una pequeña ofrenda que es realizada con flores y fruta. Cada cruz tiene su “imagen” que es guardada en una urna: el semblante de un Cristo que es bastante particular y similar en todas las cruces que he observado. Incluso, he notado también que en algunas ocasiones tiene una firma similar, lo que podría indicar que es “de autor”.

En parte de las adoraciones que tienen lugar en las capillas, e incluso en el día central, también participan las bandas de músicos típicas del Ande central; que en este caso son conformaciones de saxofones, trompetas, bombo y tarolas. Pero he notado que nunca tocan con los chunchos; por el contrario, ambos se otorgan el espacio necesario para sus respectivas funciones. La banda de músicos está asociada al baile, la bebida y la fiesta, mientras que los Chunchos cumplen la función de la parte ritual de la celebración. Estos dos marcos musicales no suceden para todas las cruces por dos razones: primero, la contratación de las bandas depende de los recursos de la familia o barrio y segundo, existen cruces que, según los mismos pobladores de sus localidades de

procedencia, manifiestan ciertos deseos con respecto a la forma en la que quieren ser adoradas. Esta información la corroboré cuando entrevisté a las familias y pobladores de la comunidad de Huatuscalte en la adoración a sus cruces en las afueras de la capilla; ellos manifestaron que “al señor de Huatuscalte no le gustan las bandas de músicos. Pero los chunchos sí le gustan”.

2.4. El personaje del Chuncho

Los chunchos del Ande son personajes asociados a festividades religiosas, generalmente fiestas patronales de algún santo o virgen. Estos representan, en su mayoría, a habitantes de la selva. Gisela Cánepa describe las variedades de nombres que adquiere este personaje a lo largo de la región andina: *Ch'unchu* es el nombre que se le otorga en la provincia de Cajamarca, así como “los *shapish* en el valle del Mantaro, el *anti* o el *antihuanquilla* y el *shaqsha* en Ancash, el *qhapaq ch'unchu*, el *wayri ch'unchu*, el *q'ara ch'unchu* y el *ch'unchu* en el surandino. Todas las variantes coinciden en representar al habitante de la selva, considerado salvaje y huraño por el hombre de los Andes” (Cánepa 1993: 140). En la provincia de Luricocha los pobladores manifestaron que antes, hace 40 años atrás según el discurso local, sí venían a la festividad de las Cruces reales pobladores selváticos gracias a la cercanía que la selva del VRAEM tiene con la región: “venían con sus animales vivos colgados al hombro y traían frutas de la selva” precisó un poblador en una conversación coloquial que tuvimos en los preparativos de la festividad.

Asimismo, Rafael E. Housse, en la sección “El espíritu quichua, sentido cristiano del indio peruano” también da cuenta de la existencia de los chunchos para la celebración de la fiesta de las cruces en Huanta hace casi 75 años atrás, en 1946:

Desde un lugar distante llegaron ocho quichuas ataviados con las características vestimentas de los salvajes primitivos: una larga túnica de tela oscura, cenicienta, (...) capuchón del mismo color, guarnecido de plumas amarillas y púrpuras; y, sobrepuesto, a manera de cimera, unos llevaban un mono disecado, otros una cabeza de tucán, cuyas plumas desprendía reflejos de esmeralda. Una serie de collares de semillas les cubrían parcialmente el rostro, dándoles tal aspecto de ferocidad, que asustaban al más valeroso civilizado. Cada uno llevaba una flauta de caña de diferente diámetro, a fin de diversificar los tonos; y todos juntos extraían del instrumento siempre las mismas cuatro notas: fa-sol-fa-si. (Housse: 1946)

Actualmente no son necesariamente habitantes selváticos como cuentan los pobladores que fue anteriormente; sino más bien pobladores mestizos de las distintas comunidades y centros poblados que se encuentran en los alrededores de Luricocha. Sin embargo, el traje amazónico ha permanecido, así como las otras características que menciona House: se visten con la *cushma* (especie de túnica con motivos amazónicos), el tocado de plumas (como un montero) que lleva objetos vistosos en la cabeza (objetos de plástico de colores, semillas, animales disecados). También acompaña en el hombro una lanza con frutas de la región, y una *chuspa* o *pishca*, que es un bolso en donde llevan sus objetos personales, entre ellos su coca para *chaqchar* o *piqchar*⁵ y su aguardiente para ir consumiendo o lavar las antaras. No llevan máscara como en el caso de otros chunchos de la región en el ande, como por ejemplo el *ch'unchu* de Cajamarca.



Fotografía 2. Cuadrilla de chunchos de Walter Castro en la casa de los mayordomos en San Antonio de Secce, 2019.

Podemos observar cómo es que ciertas características del chuncho han permanecido. Actualmente son conjuntos conformados de 8 a 12 músicos, usualmente varones adultos -esto ha cambiado mucho durante los últimos 5 años, lo precisaré más adelante- que se presentan siempre juntos con

⁵ Aquí hay que hacer la precisión entre *Chaqchar* y *Piqchar/Pijchar*. Mientras que *Piqchar* es un acto que se realiza de manera menos intrascendental y cotidiana, como mascar la coca después del almuerzo para digerir o para descansar, *Chaqchar* significa “mascar la coca para trascender”. Este último tiene un contexto ritual. Esta información lo saqué de mis experiencias de vida previas. Mi familia habla quechua como segunda lengua y mis papás han trabajado bastante tiempo en el ande: tuve la fortuna de acompañarlos en sus quehaceres investigativos cuando era niña y conviví en muchas ocasiones con los campesinos de las alturas, a veces por semanas.

antaras de diverso tamaño y diverso número de tubos en una sola fila. Sobre esto dice Américo Valencia Chacón: "En estos conjuntos existen un número variable de tamaños de *anteq* [otra forma de decirle a la antara] que puede llegar a doce tamaños afinados en octavas sucesivas. Sin embargo, el número básico de grupos según su tamaño es seis que se denominan: bajo, medio bajo, malta, *jarawi* o *jashua*, *chiple* o guiador y *chiquiri*". También cita Sánchez Huaranga (2013) en un estudio sobre las antaras o anteq de Huanta, a Manuel Arce (2010):

Se trata de doce tipos de antaras de diferentes tamaños, cada una con su propia apelación, según su dimensión y su timbre. El número de tubos que se conforman las antaras de los chunchos es variable (de cinco hasta doce tubos), de diferentes tamaños y diámetro, según la tesitura del instrumento (...) tocan principalmente seis de estas variedades de flautas, aunque no hay un consenso general sobre las denominaciones correspondientes a las diferentes antaras de los chunchos, presentamos a continuación de las más aguda a la más grave: *Chiqana*, *jarawi* o *jashua*, bajo, *chiquiri*, malta bajo, *tarawilla*, guiador o *chiple*, medio bajo y *huichjana*. (Arce Sotelo 2010: 70)

Las agrupaciones de Chunchos pueden ser conjuntos de comunidades propias que tienen la exclusividad de tocar solo para ellas, como es el caso de Huatuscaltepec, Yuraqraqay o Pichiuchara, y también pueden ser agrupaciones de libre conjunción: que son exclusivas para la fecha y esperan ser contratados por la comunidad, barrio o familia a la que acompañan, despojándose de su individualidad y tomando el nombre de la comunidad que los contrata.

No usan instrumentos percusivos: su performance es sólo con las antaras que son ejecutadas en armonías de quintas y octavas usualmente, contrario a su correspondiente sikuri, que son otra especie de flautas de Pan muy parecidas a estas ejecutadas en Puno y en el altiplano boliviano, en los que los ejecutantes "trenzan" el sonido entre sus instrumentos. Las antaras usadas por los chunchos pueden hacer melodías sin trenzar con otras, es más bien una sonoridad armónica-superpuesta. En la coreografía, el chuncho guiador -que es el de más conocimiento, usualmente el de más edad- es el que tiene la antara más pequeña y el que como su nombre mismo lo dice, dirige toda la performance: ejecuta la nota base y a partir de ella los Chunchos comienzan a seguirle el ritmo y la melodía previamente ensayadas, mientras dan vueltas en círculo a veces inclinándose de arriba para abajo cada vez que tocan una nota, y en determinados momentos tienden a correr en

“desorden”, bastante similar a la de los sikuris. También he escuchado que entonan cánticos en quechua, que en algunos conjuntos son creados por ellos mismos para cada tipo de celebración.

Los diferentes tipos de antaras se ejecutan en momentos específicos: la antara más grande, que tiene una medida de 2 metros, por su peso y altura no se ejecuta en los pasacalles; se utiliza solo en los templos -donde se colocaría al medio del círculo coreográfico de su misma agrupación y quedaría estático- o en el concurso de agrupaciones de chunchos que tiene lugar en la plazoleta de Luricocha al término de la celebración litúrgica el día central de la fiesta. Dicho concurso lo ofrece la municipalidad de Luricocha, ofreciendo premios económicos -aparte del reconocimiento distrital- para el primer, segundo y tercer puesto. Las agrupaciones que deseen inscribirse deberán hacerlo en alguna de las dos categorías que están clasificadas por el número de tubos por hilera en la antara, que son las categorías de 8 y 12 tubos.



Fotografía 3. Don Alejandro Pariona en la adoración a las cruces en una capilla de Luricocha, 2019.

El primer acercamiento que tuve con un grupo de Chunchos fue con la agrupación comandada por el señor Alejandro Pariona. Don Alejandro o *tayta* Alejandro, como le dicen los demás chunchos,

es un maestro de aproximadamente 80 años que vive en el mismo centro de Luricocha con su esposa. Son quechua hablantes los dos, aunque Don Alejandro habla un poco de español. Cada año, Don Alejandro espera a los muchachos y muchachas que vienen de diversas regiones solo para tocar con él en las celebraciones de las cruces. Cuando llegué a su casa, por coincidencia estaban llegando también los muchachos que vienen desde Huánuco, Lima, y Huanta para practicar las melodías que tocarían en las adoraciones ese día más tarde y los días siguientes. Los trajes los tiene él guardados con mucho cuidado, así como los diversos tipos de antaras que le entrega a cada integrante año tras año para la celebración.

Don Alejandro Pariona cuenta que empezó a ser Chuncho desde los 18 años. Él vivía de la agricultura y ganadería en la selva junto con sus hermanos y hermanas, y fue ahí cuando lo llamaron para participar como ejecutante en la cuadrilla de Chunchos:

Quando llegamos recién entonces ahí estaban empezando a cortar la antara la gente de la selva. Entonces ya nos conocían, como era paisanos así nos conocían. ¡tío, tía! ¡Primo, prima! ¡Ahora sí ustedes han llegado a buena hora! diciendo. Entonces nos acoplaron ahí. Vamos a ensayar con ustedes con tanto gusto. Con nosotros se ha aumentado su gente más.⁶

Alejandro Pariona fue entonces, un habitante de la selva que migró a Huanta sabiendo ya ejecutar la antara. Según cuenta, al llegar a Huanta se encontró a su hermano que, desesperado, buscaba personas que supieran ejecutar el instrumento y que pudieran entrar a la cuadrilla de Chunchos, ya que lo habían asignado mayordomo. En sus palabras:

Mi hermano mayor estaba de comisión de chunchos para señor de Pachapunya. Y estaba preocupado pues, de donde voy a sacar chuncho ahora, a quién voy a ir, mi hermano está en la selva, entonces qué va a venir diciendo pues, había estado preocupado. A buena hora yo llegué de la selva con mi antarita todavía. Entonces hoy día llego... ¡Hermano! Me abraza. Acá estás, ahorita estoy bien preocupado (se rie). (...) Yo soy comisión de chunchos hermano, no había más pues. Ya pues vamos a hacer para salvarte [responde Alejandro]. Me abraza de vuelta. Que voy a hacer, he tenido que aceptar nomás pues.

⁶ Alejandro Pariona, conversación coloquial, Luricocha 2019.

Conversamos, bueno pues no te preocupes hermano tranquilízate. [De ahí] empezamos organizar.⁷

Al preguntarle para cuál de las cruces era él devoto y para cual cruz danzaba, nos respondió que “se había prendido del señor de Pachapunya desde que llegó”. Alejandro interpreta su llegada como una señal del Dios cristiano para que continúe la tradición: “Ya estaba abandonando la antara, seguramente Dios me ha traído por algo”. Desde ese momento, Alejandro se empeñó en conseguir una cuadrilla todos los años y enseñar a distintas personas el quehacer musical performativo para poder presentarse cada mes de mayo en la fiesta.

2.5. Las Antaras

Américo Valencia Chacón en un estudio exclusivamente dedicado a las antaras, describe que Julio C. Tello realizó unas expediciones arqueológicas en 1927 y 1928 en donde encontró flautas de pan de cerámica entre los numerosos restos de la cultura Nazca que el investigador encontró. Julio C. Tello, explica Valencia, les denominó antaras, a pesar de que la cultura Nazca no tiene relación directa con la cultura e idioma quechua (ya que se desarrolló en el período Intermedio Temprano). Valencia luego explica que Andrés Sas "utilizó el mismo término en su estudio de 28 flautas de Pan Nazca existentes en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima" (Valencia Chacón 1994). Así es que muchos investigadores han seguido la tradición de emplear el vocablo "antara" a las flautas de pan pertenecientes a la cultura Nazca y a otras culturas prehispánicas. Hoy usamos el término para referirnos a toda flauta de Pan tradicional en general, aunque hay que considerar que algunas de estas flautas tienen sus nombres respectivos en ciertos idiomas nativos.

Américo Valencia (1994) describe que entre las antaras arqueológicas encontradas existe diversidad de formas, escalas, número de tubos y material empleado. “Se construyeron antaras de caña, carrizo, cerámica, piedras blandas, metales como el oro y la plata, madera, plumas de aves, huesos de llama y vicuña, venado, tibia de cóndor y hasta huesos humanos” Esto último, según el autor, fueron encontrados en una crónica de Huamán Poma de Ayala en donde relata que “en las postimetrías del imperio incaico, el general Rumiñawi [...] mandó a construir una antara con los huesos de un hijo del inca Huayna Cápac (Valencia Chacón 2002: 481).

⁷ Ibíd. A la nota anterior.

Sin embargo, las Antaras de cerámica más antiguas pertenecieron al período denominado Formativo (500 a. C, -0), y de este periodo existen ejemplares de antaras de cerámica en la costa norte (virú) y de la costa sur (Paracas y Nazca). Así mismo, según Valencia, las que tendrían más representatividad habrían sido estas clásicas antaras Nazca que datan de la época del florecimiento de esa cultura como estado regional, que sería entre los años 200 y 600 a.C. Según explica el autor, estas antaras presentan un perfil cuneiforme y tubos cilíndricos y “evidencian una técnica depurada de construcción” (Valencia Chacón 1994).

De manera similar, Cesar Bolaños (2007) sostiene que las antaras fueron posiblemente de los primeros instrumentos pre hispánicos, incluso anteriores a lo que hoy conocemos como quenas, ya que cortar cañas para hacer silbatos sería más fácil para el hombre americano que fabricar flautas con orificios digitales, y que por eso le fuera más fácil confeccionar flautas de Pan y que las quenas fueran posteriores a las primeras antaras halladas. (Cesar Bolaños 2007: 32). El Ministerio de Cultura en un estudio que realizó en 1951 sobre los instrumentos musicales del Perú también constata que las flautas de Pan que incluyen específicamente a la antara aparecen antes de que reinaran los incas; su representatividad se encontraría en la cerámica Mochica y Nazca, y que muchas de éstas se han encontrado realizadas de barro cocido, comparables a la antara y al siku que conocemos hoy. Incluso menciona que Jorge C. Muelle estudia 28 antaras de procedencia Nazca en donde el número de tubos oscila de 3 a 14, siendo este número el tope. Menciona también que algunas de estas flautas están adornadas con aves, peces, frutos y figuras geométricas simples. (Ministerio de Cultura 1951: 37-38).

2.5.1. Misticismo y magia en la antara en Huanta

Tanto los ejecutantes de la antara como los pobladores de Huanta y comunidades aledañas manifiestan la creencia de que solo en el mes de Mayo -el de la fiesta de las cruces- es en donde la antara se debe ejecutar. En los otros meses estaría prohibido, pues, según mencionan “si soplas en otro mes que no sea el de las cruces, no sabes a qué espíritu puedes invocar”. Esto corresponde a la creencia de que la antara es un instrumento mágico que cuando se toca tendría que hacerse con intensidad que conectaría con divinidades y espíritus del lugar. Los habitantes mencionan que, si ven a una persona ejecutando una antara fuera del mes de mayo, se le da una reprimenda alegándole que “eso no se puede hacer”.

Una práctica que me parecía bastante particular e intrigante era la manera en la que los ejecutantes volteaban sus antaras si es que no estaban ejecutándola. Al preguntarle a Walter Castro, un profesor de la universidad de Huanta que ocasionalmente pertenece a la cuadrilla de Chunchos de Alejandro Pariona, me comentó que es debido a la “protección” que este acto otorgaría al instrumento; me contó la historia de que alguna vez dos cuadrillas de chunchos peregrinaban por la noche tocando las antaras, yendo hacia alguna comunidad en donde debían danzar para alguna cruz. En el camino se toparon las dos cuadrillas y, como es costumbre, comenzaron a tocar cada una más fuerte para hacer callar a la otra, y así demostrar su superioridad. Pero como en la cuadrilla de alguno de ellos había un brujo, les lanzó un hechizo a la cuadrilla contraria que hizo que sus antaras no sonaran más, a pesar de que intentaran soplarla. Algunas antaras incluso se destrozaron, algunas nunca pudieron “volver a sacarles sonido” como dicen los pobladores. Desde ese momento, cada vez que se encuentra una cuadrilla de chunchos con otra en un mismo lugar, la cuadrilla que viene ejecutando el instrumento toca más fuerte, y la otra para de tocar y voltean sus antaras para que los embrujos de las otras antaras y antaristas contrarios no les perjudiquen los instrumentos. Incluso está la creencia de que la flor de tabaco repele los hechizos que pudiera ocasionar este enfrentamiento.

Esto que acabo de narrar lo vi cuando estuve con la cuadrilla de Walter Castro visitando una comunidad en San Antonio de Secce, a unas tres horas de Luricocha, cuando nos dirigíamos a la casa de un mayordomo a realizar la adoración a una de las cruces. La cuadrilla de Walter tomó de entre las hierbas que se encontraban en los alrededores flores de tabaco, y los demás voltearon las antaras mientras miraban recelosos al otro grupo que ejecutaba con bastante volumen los instrumentos. Cuando terminaron el encuentro, recién voltearon las antaras y seguimos con nuestro camino.

Esto es una muestra de que la antara es concebida como un instrumento sagrado en el que el fin no es la música en sí, sino un medio para conectarse con los espíritus y divinidades a través del sonido y la danza. Es un instrumento “al que hay que tenerle respeto” por el poder mágico que se le atribuye. Puede ser por eso que antes, durante y después de la ejecución del instrumento, los chunchos mastican coca en un acto que se denomina *chaqchar* (masticar para trascender) y toman aguardiente cada tanto tiempo; esto les permitiría lograr aún más conexión espiritual a través de la música y danza-coreográfica.

CAPÍTULO III

LA MÚSICA DE LOS CHUNCHOS

3.1. Breves consideraciones sobre la música ritual

Existe una notoria diferencia entre la música que está hecha para ser apreciada estéticamente y de la cual estamos todos familiarizados (la música que escuchamos habitualmente) y por otro lado la música que está ligada a otros factores y que pertenece a un conjunto más grande; esta es la música en contextos rituales. Mientras que la primera encuentra sentido en sí misma, la segunda encuentra su explicación en torno a un momento y lugar específico. Es así que no podemos tratar a las dos de igual manera pues la segunda requiere una comprensión del entorno para poder descifrar sus posibles significancias y entenderla a cabalidad.

Tomando el concepto de ritual como “una forma de comportamiento exclusivamente relacionado con seres o poderes míticos” (Turner 1967 en Romero 2017), diversas expresiones del Perú andino entrarían en esta categoría. Tenemos como un primer ejemplo al ritual de la marcación de los animales o *herranza* en el Valle del Mantaro, en el cual, como explica Raúl Romero en una investigación que realizó sobre la música de este ritual en su libro *Todas las músicas: diversidad sonora en el Perú*, es un evento privado realizado por las familias que son dueñas del ganado, vinculado a la fertilidad animal y al *wamani*, en el que la música posee un rol de importancia suprema ya que cada paso de la ceremonia tiene una música especial y es esencial en el desarrollo del evento. Por lo tanto, “el hecho de que esta música especializada solo aparezca en este contexto, reafirma la idea de que el ritual de la *herranza* es una unidad indivisible de acción y sonido”. (Romero 2017: 143). En similitud con el fenómeno musical de los chunchos, está el hecho de que la música no puede ser reproducida en ningún contexto u ocasión diferentes, y el *waqrapuku* al igual que la antara, es considerado un instrumento que solo puede ser ejecutado en dicha ocasión.

Un segundo ejemplo se deslinda de la danza de las tijeras. Menciona Arce Sotelo que si le mostramos a alguien ajeno solamente una grabación de la música, apartada de la asombrosa coreografía que la acompaña y el contexto ritual en la que esta tiene lugar, “dará ciertamente la misma sensación de repetición referida” (Arce 2009: 71), cuestión diferente que si la misma persona vivencia el fenómeno en su totalidad: la algarabía de la gente, la emoción de los danzantes, los pasos osados y complicados, la colorida vestimenta y la ovación del público podrían otorgarle

un entendimiento más completo al espectador y enriquecer su experiencia. Así mismo, “la música repetitiva de las tres etapas finales de la competencia ayuda a crear en el público y el danzante un ambiente casi hipnótico, de éxtasis, necesario para las osadas pruebas que el *danzaq* realiza antes de concluir la competencia” (Arce 2006: 120-121 en Arce 2009: 72).

Es por eso que es preciso explicar que la música de los chunchos no es precisamente música para ser escuchada aisladamente y apreciada exclusivamente por su estética musical, por el contrario, enriquece su valor en medida que se vivencia el contexto y el discurso de los actores sociales que la practican: se precisa observar la fiesta *in situ* con todas las significancias que la componen: el sentir de la gente, los chunchos ejecutando su coreografía, las cruces con sus diversas flores y colores, los cantos y el sentir de la gente en la procesión.

3.2. Características musicales

Las grabaciones de campo que realicé para este trabajo fueron en dos momentos distintos: La víspera (que contiene dentro, a su vez, dos momentos: el pasacalle y la visita a la casa de los mayordomos) y el día central de adoración. Cada momento posee distintas particularidades musicales que he de describir, junto con algunas transcripciones musicales que puedan dar mejores luces sobre las características principales de esta música ritual ejecutada en la Fiesta de las Cruces. A su vez, he procedido a grabar una serie de melodías de distintas cuadrillas de chunchos en los dos momentos mencionados, que permitirán analizar las particularidades y diferencias que cada cuadrilla posee.

Sobre las características puramente musicales, a grandes rasgos, he encontrado lo siguiente: la música es completamente tonal -es decir, que obedece a un centro tonal o tónica y que posee una organización jerárquica entre las diferentes alturas en función de la consonancia de su centro tonal- y en su mayoría pentáfona, aunque también suelen utilizar una escala tritónica (según sea el momento y el lugar) en las piezas ejecutadas. A su vez, utilizan el modo menor para el momento del pasacalle y en contraste el modo mayor para la adoración central; que otorgaría al primero una atmosfera más solemne y melancólica, y al segundo un ambiente de alegría y con cadencias más

pausadas, que a su vez crea una especie de letargo en los músicos propio de las músicas rituales y el misticismo que se lleva con ellas⁸.

Los chunchos, asimismo, mencionan que tienen un repertorio de distintas melodías que poseen su nombre respectivo. Sin embargo, a simple vista, puede parecer que se trata de un “gran” tema (en cuestión de longitud) que se ejecuta de manera reiterativa, pero cuando se le aplica un análisis musical más profundo, se van deslindando las distintas variaciones que tiene cada melodía, que, como explica también Arce Sotelo: “ciertamente juegan mucho sobre la yuxtaposición⁹ de ritmos diferentes (básicamente ternarios y binarios), pero que poseen asimismo una estructura de las frases musicales bastante definida” (Arce Sotelo 2009).

En ese caso, pienso que en lo que se diferencian las cuadrillas es justamente en las estructuras musicales que posee cada tema con sus variaciones, que permite que tengan un sonido característico, que, además, está bastante determinado por las posibilidades acústicas de las antaras que posean. Por consiguiente, la clasificación de antaras, según Arce Sotelo (2009) sería el siguiente, de la más aguda a la más grave:

- Chiqana
- Chiquiri
- Guiador o chiple
- Jarawi o jashua
- Malta bajo
- Medio bajo
- Bajo
- Tarawilla
- Huichjana

⁸ La adscripción de “estados emocionales” al modo menor y mayor es subjetiva, y proviene de la teoría musical occidental. Sin embargo, en este caso, he observado una correspondencia entre esta relación y el ánimo que se vivencia en la fiesta. Es decir, que para momentos en que se aprecia un ánimo más melancólico, efectivamente utilizan el modo menor, y para momentos de algarabía, el modo mayor.

⁹ Esta yuxtaposición mencionada por el autor se refiere a las diferentes métricas que son ejecutadas una sobre otra; por ejemplo: la aparición de una figura ternaria (tresillo) cuando la totalidad de la pieza está en ritmo binario: mientras uno ejecuta un ritmo de tresillo, otro antarista puede estar ejecutando una figura binaria (como un ritmo de dos corcheas) a la par del tresillo. O bien pueden turnarse entre dosillos y tresillos ejecutados consecutivamente, pero todo está en compás binario.

El autor, hace 11 años en el estudio mencionado, encontró que “la performance del conjunto obedece a una organización jerárquica: hay un líder del grupo llamado el guiador o mayorista, el cual ejecuta un timbre agudo. Se trataría del músico con más experiencia y es el encargado de llevar la iniciativa de las melodías y probablemente de las figuras coreográficas que realizan al mismo tiempo que tocan” (Arce Sotelo 2009, p. 70) sin embargo, en esta oportunidad he notado algunos cambios y variedades entre los distintos conjuntos de Chunchos que tuve la oportunidad de observar, grabar y posteriormente analizar. En algunos conjuntos, como el liderado por Don Alejandro Pariona, efectivamente era él quien poseía la antara más pequeña (o una de las más pequeñas, no necesariamente la Chiqana) y el que dirigía, de algún modo, la coreografía. Pero, por otro lado, en la cuadrilla del profesor Walter Castro, era más bien como un trabajo en conjunto en donde parecía que no hubiera jerarquía; se evidenciaba una cantidad de ensayos previos por la unanimidad de la letra y la coordinación entre las notas de la melodía. La nota base, que usualmente es ejecutada primero por una persona para que los demás pudieran seguirla, la daban los ejecutantes de antaras de altura media, y por consiguiente los que poseían las antaras agudas y graves del extremo eran los que seguían a aquellos. Así mismo sucedió con los cantos que usualmente son entonados a la mitad de la performance; había un consenso que se pactaba previamente al inicio de la pieza, o a veces de forma muy rápida al momento del cambio de melodía con antaras a melodía en forma de canto.

3.1. La música de los chunchos en el Pasacalle o visita a la casa de los mayordomos

El primer grupo de chunchos pertenecía a la cuadrilla del señor Alejandro Pariona, y tuvo lugar en la capilla de un centro poblado que se encuentra a 10 minutos del centro de Luricocha. En este evento, se encontraban varias cruces dentro de la capilla en donde los fieles se acercaban a colocar velas y rezar, y los chunchos realizaban la adoración en la parte de afuera de la capilla. También estaban presentes la banda de músicos tradicional, pero su función no era cumplir parte de algún ritual de adoración sino, por el contrario, el entretener a los mayordomos y fieles ejecutando canciones bailables y que amenizaran el contexto festivo, en donde también se celebraba con mucho alcohol. A pesar de estar estas dos agrupaciones (la banda y los chunchos), ambas se otorgaban espacios para poder ejercer su labor; es decir, cuando la banda tocaba, los chunchos esperaban, y viceversa.

Según el señor Alejandro, cada cuadrilla de chunchos tendría su propia afinación que las distinguiría del resto. Me pude percatar que la afinación en la que estaban las antaras era en lo que -según la clasificación de la música occidental de siete notas- se puede reconocer claramente como un Bb mayor. La melodía no estaba en la escala pentatónica, sino que usaban exclusivamente el arpeggio de Bb mayor pero siempre empezando desde la quinta debajo y luego le precedía la tercera del acorde, y finalmente la tónica; es decir, utilizaban en este caso, una escala tritónica.

Empiezan las antaras de registro medio, luego le siguen las más agudas y finalmente las antaras más graves. En este caso, solo se pueden distinguir dos partes: la primera consiste en repetir el arpeggio mencionado, en donde el que dicta la nota es el guiador que en este caso es Don Alejandro, y los demás antaristas lo imitan. La segunda parte es una pequeña melodía cantada en quechua. Luego se repite la primera parte y finaliza con un pequeño cierre que consiste en ejecutar la quinta debajo de la tónica y la tónica (fa, sib).

Con respecto a la letra, esta hace referencia a la resistencia y fortaleza otorgados por los progenitores, para que los chunchos demuestren su valentía y su fe a pesar de las dificultades (metafóricamente colocados como frío o calor, que son condiciones extremas):

*“Taytallayqa mamallayqa ama chinkallachunchu
Taytallayqa mamallayqa ullwakuwaran
ama wayra nispa ama chirinispá”*

Traducción:

“Mi madre y mi padre me han criado para resistir el frío y el calor
Me han criado para nunca perderme
Mi padre y mi madre me han criado para resistir los vientos y frío”

La siguiente transcripción de la letra corresponde a otro canto entonado por el mismo grupo, en donde de manera similar hace referencia a figuras parentales pero esta vez adicionada la figura

del oso y la serpiente, personajes que se sabe que en la cultura andina tienen un lugar importante en las leyendas y mitos (el ukuku, el amaru)¹⁰:

Amaruchu ukukuchu karan mamallayqa

Ukukuchu amaruchu taytayllayqa karan

Satamurunta muru mullmuspa

Traducción:

Mi madre habrá sido serpiente u oso

Mi padre habrá sido serpiente o habría sido oso

Mis padres, pudiendo, no pudiendo, así me han criado.¹¹

La segunda cuadrilla que tuve la oportunidad de acompañar es la de Walter Castro en San José de Secce, capital del distrito de Santillana, que pertenece a Luricocha. Queda más o menos a 5 horas desde el centro de Luricocha y pertenece al VRAEM. Los Chunchos de la cuadrilla de Walter Castro llegaron de distintos lugares aledaños en la mañana del día 02 de mayo para homenajear a las dos cruces de la familia que los solicitó, y la siguiente transcripción es de una de las piezas que ejecutaron. La melodía de esta cuadrilla estaba bien delimitada y la afinación de las antaras era en Do menor, utilizando la escala pentatónica. Comienza con una “entrada” que consiste en la ejecución de la quinta por debajo de la tónica que resuelve en la tónica respectivamente, pero a diferencia de la música de la cuadrilla de Alejandro Pariona, esta entrada tiene ciertas variaciones: las antaras de registro agudo y medio hacen un *glissando* hasta llegar a quinta que se posee la figura rítmica de dos corcheas y la tónica que posee la figura rítmica de una negra (aproximadamente):

¹⁰ Sobre importancia de estos personajes revisar: Flores, C. (1997) El Quoullor Riti. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

¹¹ Todas las traducciones del quechua al español mostradas en este trabajo han sido realizadas por Númitor Hidalgo Palomino, cineasta y curador de arte especialista en arte precolombino peruano.



También se puede identificar una parte “A” que consta de 4 compases, seguida de una parte “B” que consta de 6. La parte A consta de una frase que se repite dos veces (a), mientras que en la figura B podemos observar dos frases (b1) (b2) de pregunta-respuesta que son similares, pero que poseen una variación en las últimas figuras: mientras la parte “b1” tiene un final ascendente que se queda suspendido en la nota mi, la parte “b2” termina de manera resolutive desde el quinto grado, el tercero y finalmente la tónica:



Luego de realizarse la segunda repetición de toda la parte con las antaras, los chunchos ejecutan toda la melodía (con excepción de la entrada y salida, que es únicamente con antaras) entonando un canto que hace referencia a la llegada de los chunchos para adorar a la cruz, para después finalizar ejecutando la melodía de cierre con las antaras:

*Karumanta qamushkani
Karumanta bajamuni*

*Qankunawan jakacunapa
Qancunawan tusuyacunapa
Qancunawan takicunapa
Qancunawan tusuyacunapa*

*«Pero» ama wakankichu
«pero» ama llakinkichu*

*Paqarimincha pasakullapti
Paqarimincha wañuykullapti
Paqarimincha paqakullapti
Paqarimincha wañuykullapti*

Traducción:

Desde lejos yo vengo

Desde lejos voy bajando

Con ustedes, para ellos

Con ustedes para cantar

Con ustedes para bailar

Con ustedes para cantar

Con ustedes para bailar

Pero no llores

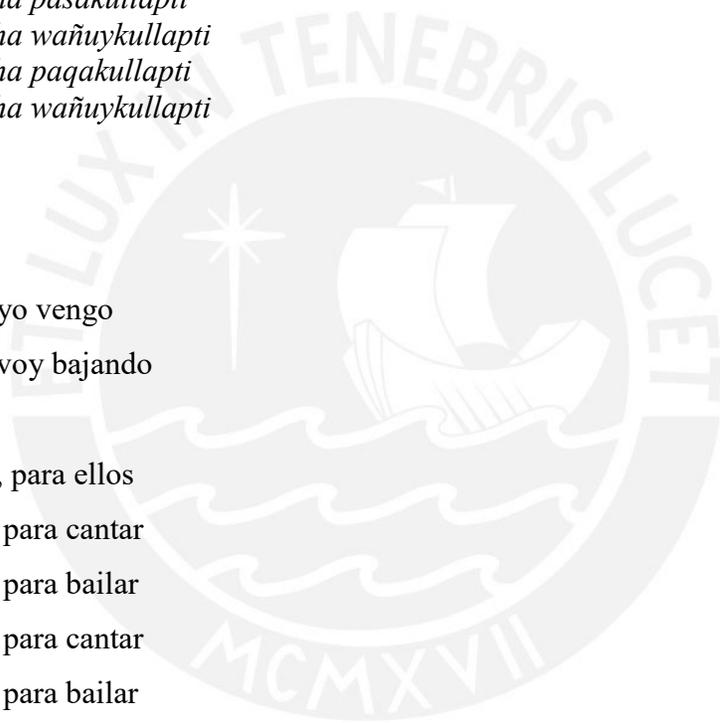
Pero no te entristezcas

Pasado mañana cuando me vaya

Pasado mañana cuando me muera

Pasado mañana cuando me desaparezca

Pasado mañana cuando me muera



La letra de la melodía mencionada hace referencia a la labor del chuncho que viene desde lejos para adorar a la cruz, con un tono melancólico y haciendo referencia también a la muerte. Similar situación se evidencia en la siguiente letra que acompaña otro canto, que da cuenta del momento en el que llegan estos personajes, continuando la tradición como todos los años (cuando explica, llegaremos como el año pasado) para luego seguir su camino; algunos salvos a sus casas, otros destinados a un místico lugar (“al corazón de la tierra”):

jujnin watalla kunan jinalla

chaynallaraqchu chaylay kuyaykullasun

Traducción:

El año pasado como hoy,

como el año pasado así estaremos llegando.

Luego nos dispersaremos algunos al pueblo,

otros se irán al corazón de la tierra

Con respecto a las otras melodías que ejecutó la misma cuadrilla, éstas se diferencian en las partes “A” y “B”, pues varían la melodía y letra, pero el inicio y el final son iguales que el primer ejemplo transcrito. La siguiente transcripción corresponde a las partes A y B respectivamente, que son diferentes de la primera pieza transcrita, y se ejecuta como está escrito debajo, con las respectivas repeticiones:



La forma es la misma; se empieza con la melodía en antaras y se repite toda la forma con la nueva letra, que da cuenta del sentimiento de melancolía hacia una figura paterna o materna que podría admitir la interpretación de que vaya dirigido a figuras parentales divinas (por el contexto ritual-religioso):

<i>Mamallay taytallay</i>	Traducción:
<i>Maypin kanki</i>	Madrecita, papacito
<i>Ñoqaqa wawayki</i>	Donde están
<i>Kaykunapi llakishkanki</i>	Yo tu hijo
<i>Ñoqaqa wawayki</i>	me encuentro aquí muy triste
<i>Kaykunapi wakachkani</i>	Yo tu hijo
	Me encuentro aquí llorando

Común a todas las melodías que corresponden al momento del pasacalle o la visita a la casa de los mayordomos, se puede destacar que se presentaba en un tempo moderado, que en ocasiones presentaba paradas abruptas en la melodía propio del acompañar de la procesión y las diferentes paradas que se realicen. Las melodías eran a su vez, más variadas rítmicamente y un poco más complejas que el día de la celebración central, que presenta melodías más libres propias del sentir del músico que se envuelve en la mística del ritual de adoración¹².

3.2. La música de los chunchos en el día central

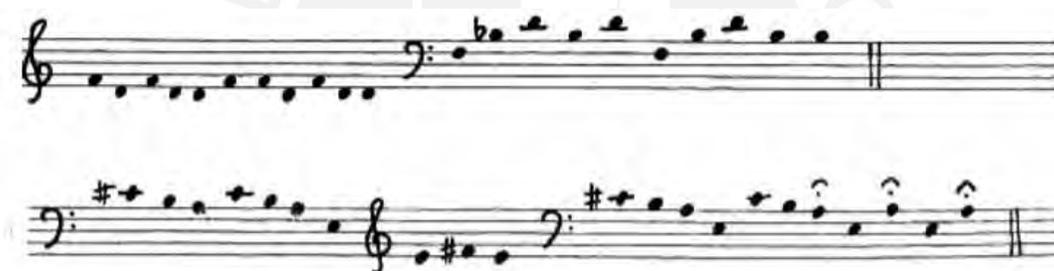
Desde las 9 de la mañana van llegando las cruces con sus respectivos fieles y entre ellos los chunchos para ofrecerles sus melodías. Existen dentro de este momento principal, cuatro momentos en donde se puede escuchar las antaras propias de los chunchos: llegada de las cruces, la celebración litúrgica, la salida del templo y la adoración.

Para la llegada de cada cruz, situados en el frontis de la capilla, se evidencia cierta competencia entre algunas cuadrillas que llegan juntas: ambas situadas de lado a lado, con mucho afán intentan soplar más fuerte sus antaras para ganarle a las otras. Sin embargo, las dos se dan espacio pues nunca tocan al mismo tiempo -tal como se explicó en el capítulo anterior- y cuando la otra está

¹² He observado que en este caso, los músicos son más creativos o tienen un desarrollo musical más libre conforme se desarrolla el ritual. Una posible explicación para esto es que, paralelamente, están *chaqchando* (mascar coca para trascender) y bebiendo alcohol de madera moderada, que puede ayudar a la desinhibición, o a que ingresen de manera más profunda en el personaje y el ánimo del ritual.

performando voltean sus antaras porque no vaya a ser que “algún brujo” de la cuadrilla contraria “les lance un hechizo que haga que sus antaras no suenen”¹³.

Lo común a este momento es la particularidad de las afinaciones, puesto que, aunque varíen en la nota base, todas estaban en modo mayor y sugería una sensación de alegría contrastante con el primer momento del pasacalle.¹⁴ Todas las afinaciones se situaban o bien en Bb, en B o en C, y el tiempo se presentaba más pausado y lento, que otorgaba al momento el tiempo preciso para crear una atmósfera de mística en donde los chunchos se balanceaban en una especie de trance con sus antaras y sus semejantes, entonando melodías más libres en cuestión de afinación y direccionalidad de las frases melódicas. Arce Sotelo en el estudio que realiza en la misma localidad indica también sobre este momento que “se asemeja mucho a la improvisación y la sincronización no es siempre constante en las diferentes partes” (Arce Sotelo 2009). El autor mencionado realiza un ejemplo que puede ayudar a la comprensión del enunciado¹⁵, que corresponde a la improvisación musical ejecutado por los chunchos en este momento determinado¹⁶:



Por otro lado, las conformaciones de los grupos de antaras eran distintas: mientras algunos grupos contaban con distintos tipos de antaras de los tres registros, algunas otras solo con las de registro

¹³ Este aspecto de la “competencia sonora” es bastante propio de muchas fiestas andinas; se puede observar también con las rondadoras y los clarines en Cajamarca (Cánepa 2001) y en el Valle del Mantaro con la orquesta de saxofones (Romero 2017).

¹⁴ . La asociación del modo mayor a la algarabía y el modo menor a la melancolía o sentimientos similares a ésta, es una subjetividad decantada de la teoría musical occidental, que fue enseñada a los pobladores indígenas en la conquista. Esta es una posible explicación al porqué se toca el modo mayor para este momento, justamente por la asociación mencionada.

¹⁵ Arce Sotelo, M. (2009) Transcripción para ilustrar las escalas tritónicas en el modo mayor en la música de los chunchos de Luricocha en la fiesta de las Cruces. pp. 76.

¹⁶ Similar situación ocurre con los *Waqrapukus* del ritual de herranza del valle de Mantaro; todos los ejecutantes entran en distinta afinación pero no es de máxima relevancia (Romero 2017). Puede ser porque lo que se prioriza en este caso es el ánimo del ritual y no la perfección técnica o afinación clara.

medio-agudo. Depende de eso que realicen melodías más espaciadas y lentas o ágiles y con melodías más complejas. La conformación del grupo de músicos también varía: mínimo 6 personas y máximo 12. Asimismo, tampoco se evidencia en todos los grupos que haya un “guiador” para las diversas melodías que ejecutan junto con la danza-coreográfica. Más bien pareciera que la mayoría se mira constantemente y se pone de acuerdo en el acto, o bien es una performance que denota ensayos previos. Es decir; no todos los grupos presentan dinámicas de liderazgo iguales, aunque sí existen algunos que presentan un “tayta” o líder que guíe la performance, tal como ha descrito Arce Sotelo (2009) y Sánchez Huaranga (2013). También hay diferencias en la presencia del personaje del “caporal”, que es un personaje no vestido de chuncho pero que se coloca al centro y su función es “mantener el orden” entre los chunchos



Fotografía 4. Cuadrilla en el concurso de chunchos con un caporal al medio, posterior a la celebración litúrgica en el día central de la Fiesta de las Cruces en Luricocha, 2019.

3.2.1. Las cruces principales

Al inicio de la celebración litúrgica dos grupos eran los que se encontraban al lado del altar, en el lugar que comúnmente sirve para situar al coro y a los músicos, mientras que los demás grupos de chunchos se situaban en la parte de atrás de la iglesia. Esta vez eran los primeros los que se

encargaban de entonar los cantos de la celebración; se trataba de las cuadrillas del señor de Pachapunya¹⁷ y Huatuscalle, que, según los pobladores, serían “las cruces mayores” mientras que por otro lado las cruces menores serían las cruces domiciliarias y de capillas más pequeñas. Las cruces mayores son en efecto más grandes y cuentan con cuadrillas de chunchos de 12 integrantes (el número máximo) y portan antaras de todos los registros. Las cruces, situadas alrededor de todo el altar, adornadas con telas y flores, recibían los cantos entonados primero por los chunchos de Pachapunya y Huatuscalle y luego por todos sus fieles:

Espiritusantu sonqoykipi kachun munakuyniykiwan

(Espíritu santo ilumínanos con tu luz
Espíritu santo que en nuestro corazón habite tu amor)

*“Kampaq graciaykiwan káncharimuwayku
Almaykuman alcansachin munakuynukita”*

(Iluminanos con tu gracia
Que alcance tu amor a nuestras almas)

“Dios apuyku kuyapayawayku”
(Dios sagrado compadécete de nosotros)

Las letras mencionadas son entonadas en vez de los salmos característicos de la celebración. También se cantó el “Apuyaya Jesucristo”, que es un canto religioso católico en quechua de la época colonial del Perú.

Se puede observar que tanto las temáticas de las letras como el ánimo general de las melodías cambian del momento del pasacalle al momento de la celebración del día central: mientras que las primeras poseen letras mayormente melancólicas, dedicadas a contar brevemente el quehacer del chuncho (venir desde lejos, resistir condiciones extremas o dificultades para finalmente demostrar su valentía, fortaleza y

¹⁷ Cabe mencionar que el señor de Pachapunya lo componen dos cruces: dicese de una de ellas que fue dinamitada por sendero y que los pobladores rescataron las astillas y la volvieron a armar, y la otra es una cruz que llegó después, pero no se precisa cómo.

devoción hacia las cruces) y melodías en modo menor; el otro momento se caracteriza por tener temáticas de letras de las canciones casi exclusivamente religiosas y ligadas a solicitar protección y amparo por las divinidades. Podríamos inferir que una primera explicación es que mientras el primero se da en un espacio menos sacralizado (la morada de los mayordomos, los caminos de los pueblos), el otro tiene lugar en un lugar considerado más sacro que es el templo principal.

Otra razón es que en el primer momento se vive el júbilo y la algarabía normales que las celebraciones sugieren, contrario al momento de la procesión en donde pareciera que se hace presente la melancolía de un pasado “que está y no está”: está presente en medida que los chunchos y los mayordomos persisten en la tradición milenaria de la ejecución de antaras (y en este caso efectivamente milenaria, por la data prehispánica del instrumento), así como persisten con la tradición de los chunchos que según discursos locales tiene décadas, que a pesar de estar mezclada con la religión cristiana, posee un valor indígena ancestral también, ya que se conserva la adoración a las deidades del panteón andino (el *Apu*, el *Wamani*, los espíritus que las antaras invocarían). Y por el contrario no está: dentro del ánimo melancólico parecería que se reclamara un pasado incaico que fue usurpado pero que igualmente trata de subsistir en el entramado de creencias y religiosidades extranjeras, que han ido entretejiéndose buscando la manera de sobrevivir y permanecer. Esto correspondería a la necesidad de los pobladores e intérpretes luricochanos de reclamar su discurso como “ancestral” y a ellos como los defensores y responsables de mantener viva la cultura de antes de la conquista. Como el discurso de los pobladores menciona: “Los chunchos son los que mantienen vivas las costumbres ancestrales”¹⁸.

3.3. Resistencia de la tradición de los Chunchos

La mañana del 01 de abril nos dispusimos a acompañar a los chunchos de la cuadrilla de Walter Castro, profesor de la universidad de Huanta, hacia la casa de uno de los mayordomos en San Antonio se Secce para rendirle homenaje a las dos cruces que albergaba la familia. Fue el mayordomo quien nos recibió con los brazos abiertos y nos dio luces de cómo llegaron las cruces a su familia y esperaban gustosos año tras año a que los chunchos visitaran sus viviendas.

¹⁸ Sobre el tema del pasado que “está y no está” han escrito Maurice Bloch en su libro *The past and the present in the present* (1977), y Arjun Appadurai en un artículo llamado “*The past as a scarce resource*” en el libro de Raúl Romero llamado *Debating the past* (2004).

En un espacio dedicado solo para las cruces, colocaron delante de ellas un altar (al que le dicen “adorno”) parecido a un portal que poseía flores y frutas de la región, así como galletas y caramelos. Lo que noté de manera particular en este agrupamiento es que en primer plano se encontraba lo que sería el equivalente al “despacho andino” (ofrenda a la *Pachamama* en la que se utilizan frutas, flores, caramelos, entre otras cosas, enterradas en la tierra acompañadas de un pequeño ritual de oración; con la diferencia de que en este caso no estaba, como en el caso del despacho, enterrada en la tierra, sino en forma de un mural) y por otro lado, se encontraban en segundo plano los cristos. Esta acción podría ser no arbitraria: de alguna manera se desprende, subconscientemente, el elemento indígena andino por sobre el elemento occidental. En la siguiente imagen se puede apreciar lo descrito, se muestran el “adorno” que está colgado y al fondo las cruces:



Fotografía 5. “Adorno” en la casa de los mayordomos en San Antonio de Secce, 2019.

Nos contó la familia que una de las cruces era “del cristo vivo” y que la otra era la cruz de la familia Ruiz, que tuvo que abandonar sus tierras por la crisis socio-política que se vivenció en los años 80 en el Perú. Ellos, más adelante, encontraron la cruz abandonada y la trajeron consigo “para

que no se quedara sola”. Existía, a su vez, una jerarquía entre las cruces: una sería, según la familia, la principal; y la otra, “la acompañante”. Esta práctica se ha repetido en otros lugares también: el 30 de mayo que fuimos a un centro poblado a 10 minutos de Luricocha, se encontraban en la capilla cruces que la gente presentaba como las principales, y otras más pequeñas como sus acompañantes. Incluso existían unas cruces de bastante antigüedad que rescataron del abandono recientemente y colocaron en la parte de atrás de la capilla, para que luego en el día de adoración central, el párroco le otorgara después de la misa una cruz a un colegio y otra cruz al alcalde, reiterando la importancia de enseñar la tradición a las nuevas generaciones, así como de encargarse de que las autoridades también participen en la fe.

Por otro lado, el mayordomo expresó su preocupación por la pérdida de la tradición de los chunchos, y la razón la atribuía a la violencia sociopolítica que enfrentó Ayacucho en los años de Sendero Luminoso. Mencionó, a su vez, que por eso muchos pobladores migraron y no volvieron más, o en su defecto volvieron únicamente los hijos, que ya se encontraban desvinculados con la tradición de las cruces:

“Algunos ya ni regresaron, sino los que regresaron son sus hijos que nunca han visto tampoco pues, entonces ya no lo sienten como lo suyo, entonces si no lo sientes no lo vas a vivir. Uno que otro mantiene la fiesta... Y acá en esta casa es como... el año pasado llegaron acá [los chunchos], una alegría para nosotros que acá siempre se hace la fiesta. El año pasado fue mi primo el que agarró esta fiesta, el anterior fue mi tío... entonces como que la familia vamos manteniendo acá.”¹⁹

Así mismo, algunos pobladores sostienen que en años pasados llegaban más cruces a la celebración y que ahora encuentran una clara disminución en el número. Walter Castro menciona que en el 2010 contó 200 cruces, contrario a lo que tuve la oportunidad de observar, que fueron 40 cruces en la celebración principal. Otra de las razones que los pobladores exponen como respuesta a esta problemática de Luricocha, es la creciente fe de la religión evangélica en el lugar, ya que los que profesan esta fe no creen en representaciones físicas de dios, y por lo tanto adorar a las cruces no tendría sentido alguno para sus fieles.

¹⁹ Mayordomo de Luricocha, comunicación personal, mayo de 2019.

Con esmero, algunas familias mantienen la tradición viva año tras año en aras de salvaguardarla. Pese a los diferentes factores que enfrenta la región, como la migración de la que expone el mayordomo entrevistado, así como del factor de la crecida religiosa de los evangélicos.

Otro factor que es interesante mencionar es la capacidad de agrupamiento que poseen algunos jefes de cuadrillas de chunchos, como en el caso de don Alejandro Pariona. Su cuadrilla está conformada en un 90% por personas foráneas a Luricocha; por un lado está el grupo de estudiantes limeños que, interesados por esta práctica, llegan cada año consecutivamente días antes de la adoración central, y por otro lado personas de otras provincias del Perú muy afines a la cultura andina, como es Régulo, un maestro antarista que viaja desde Huánuco para reunirse con la cuadrilla de don Alejandro en Luricocha. Según lo conversado con don Alejandro, él los espera todos los años con sus antaras listas para practicar el repertorio y posteriormente asistir a los diversos eventos en donde se requiere su música (capillas, pasacalles y por supuesto la adoración central del 03 de mayo).

Alejandro Pariona, a diferencia de otros chunchos que aprendieron a tocar la antara en su localidad, aprendió el instrumento cuando tenía 18 años en la selva. Tal como nos contó el día que visitamos su vivienda junto con las demás personas que llegaban para unirse a su cuadrilla, él se dedicaba junto con sus hermanos y hermanas a actividades agrícolas en los terrenos que poseía la familia, y fue ahí cuando sus paisanos, que solían construir las antaras de las cañas que crecían en la localidad, le enseñaron a ejecutar el instrumento. Posteriormente nos contó que terminó tocando como parte de una cuadrilla de Chunchos en Luricocha por ayudar a su hermano que vivía en la misma localidad, que justamente pertenecía a la comisión de chunchos para el señor de Pachapunya. Alejandro llega de la selva para ayudarlo a organizar y desde ese momento él convoca a la gente que está interesada en aprender y continuar con la tradición de los chunchos para la festividad de la cruz.

A las melodías que componen el repertorio de los chunchos los ejecutantes usualmente le llaman “tonadas”. Alejandro nos contó que él aprendió muchas de las tonadas de su padre, pese a que él no era chuncho precisamente, sino caporal:

“Bueno, el no tocaba. Sino, él buscadito era como caporal nomas. Era un señor recto, derecho, todos lo respetaban, por eso le buscaban para caporal para el conjunto de chunchos.

Cuando llegaba la fiesta ya están buscando. Ahí mi papa tenía que aceptar. Pero así se ha aprendido pues, escuchando la tonada.”²⁰

La antara que ejecuta don Alejandro es la de 12 tubos, a lo que él denomina la “antara de verso” o de “pasión de sonos”. Lo que habría aprendido de su padre es lo que él denomina la “tonada de verso”, que justamente corresponde a esta categoría de 12 tubos.

Don Alejandro considera que ha sido por obra de la divinidad el hecho de su llegada a Luricocha para tocar y enseñar a los demás, ya que, según manifiesta: “estaba abandonando ya la antara, seguro Dios me ha traído por algo”. Ahora él tiene 85 años y se prepara todos los años para adorar al señor de Pachapunya, del que es devoto. También nos mencionó que ocasionalmente danza y toca para el señor de Yanza y el señor de Alpán, así como para otras cruces cuando es contratado.

Hace algunos años, según lo conversado con los locales luricochanos, sólo ejecutaban antaras varones adultos, pero esto ha cambiado. Hoy niños, niñas y mujeres se unen al quehacer músico-coreográfico de los chunchos. Una señora de avanzada edad, en la celebración de la iglesia, me comentó que antes las mujeres solo cantaban cashuas, como es la costumbre en muchas partes del mundo andino, pero que ahora las mujeres podían tocar antaras. Alejandro ve con entusiasmo este hecho; cuando le preguntamos sobre el ingreso de las *warmi* chunchos que venían desde lima para unirse a su cuadrilla, el respondió: “Con mucho gusto están trabajando ahora mujeres, antes no había. Desde hace tres años que están. Yo le enseñado con voluntad, con amor, con cariño.”²¹

También existe una escuela de niños antaristas, en donde se les enseña a niños y niñas este quehacer, con miras de salvaguardar la tradición. También ellos se presentan, no en la capilla en la celebración litúrgica, sino en el concurso de chunchos que tiene lugar posterior a la celebración católica, en la plaza de armas de Luricocha.

²⁰ Alejandro Pariona, conversación personal, mayo del 2019.

²¹ *Ibíd.* a la nota anterior.



Fotografía 6. Warmi chuncho en Luricocha, 2019.

La música de los chunchos es, por todo lo mencionado en el presente capítulo, un fenómeno que encuentra su explicación dentro de los elementos rituales que lo componen. Adicionalmente, se ha presentado también las características musicales que la construyen, otorgando un panorama más amplio de lo que es este fenómeno musical: un complejo sistema organizativo que posee sus propias particularidades sonoras diferentes incluso entre cuadrillas, que genera un interés no solo para los pobladores de Luricocha, sino para ciudadanos de otras regiones del Perú. De mayor relevancia, asimismo, son las significancias que hemos podido recopilar y presentar a lo largo del capítulo, que explican que la música de los chunchos es parte profunda de la identidad del pueblo Luricocha.

CONCLUSIONES

De manera quizá más relevante, se deriva como conclusión primera que a través de la música de los chunchos, ciertos aspectos de la cultura andina han sobrevivido a lo largo del tiempo y resisten los cambios que la globalización y la modernidad presentan. En primer lugar, porque, como se ha podido demostrar a lo largo del trabajo, esta música dialoga un poco menos con lenguajes modernos, y es diferente a otros fenómenos musicales del Perú que se han adaptado a nuevas corrientes tecnológicas musicales en aras de su supervivencia. Este no es el caso de la música de los chunchos, que, utilizando solo la ejecución de las antaras –instrumento de data pre-hispánica- ha logrado mantenerse a lo largo del tiempo sin dialogar demasiado con lenguajes musicales contemporáneos: la música no presenta elementos modernos tales como la adición de instrumentos de origen extranjero (como el violín, el arpa, la tarola, la guitarra o el bajo), y a su vez, no presenta una fusión musical con otros géneros modernos, dado que solamente está estructurada por escalas simples pentáfonas o triádicas, y no tiene ni la sonoridad ni la estructura de ningún género moderno.

En segundo lugar, a pesar de que es imperante el culto a la religión cristiana traída por los españoles, muchos aspectos de la cultura indígena andina se mantienen a través del quehacer musical de los chunchos; como por ejemplo, el culto de manera secundaria a las deidades andinas que se expresan en las siguientes acciones: los pequeños saludos a la *Pachamama* en el momento del compartir en la visita a la casa de los mayordomos; en la *chaqcha* o *piqcha* de la coca para conectarse con estas divinidades; en la creencia en la magia y hechizos otorgados por espíritus andinos asociados a la ejecución de la antara; en el hecho de que asocien ciertas cruces a ciertos *apus*; en los “adornos” que se realizan en la casa de los mayordomos para las cruces, en donde en primer plano se coloca el despacho andino y en segundo las cruces; y en el auto-reconocimiento de la identidad de los chunchos como portadores de la cultura andina indígena anterior a la conquista.

En tercer lugar, los chunchos cumplen un papel de mediadores entre las divinidades andinas y los fieles, ya que tanto la visión del instrumento como de la coreografía ritual son considerados de carácter místico. Los chunchos, en este caso, son los portadores de la mística envolvente de la celebración y constituyen una parte indispensable de ella: su música es de carácter indivisible e

irreemplazable en la fiesta de las cruces en Luricocha. Por otro lado, los chunchos, ataviados con sus lanzas y su espíritu de resiliencia frente a las adversidades, cuestiones que se notan en las letras de sus canciones, son también la representación del carácter bélico y rebelde que ha mantenido Huanta desde el tiempo de la colonia hasta los posteriores conflictos internos que han tenido lugar en la región: el personaje del chuncho adquiere la interpretación del espíritu rebelde y aguerrido huantino, que se presta para adorar a las divinidades y espíritus tanto cristianos como indígenas.

En cuarto lugar, queda demostrada su relevancia tanto para la región como para otros lugares del país, ya que existe un esfuerzo conjunto por parte de los gestores de esta tradición por continuarla pese a los factores que la podrían poner en riesgo -como la migración o la llegada al pueblo de otras doctrinas religiosas-, esfuerzo que requiere la presencia y participación activa de autoridades y el pueblo y que ha tenido repercusiones también en otras regiones del país, ya que, como se mencionó en el capítulo 3, personas ajenas al entorno de Luricocha viajan todos los años con el fin de poder ser partícipes de esta tradición. Adicional a esto, como se ha explicado previamente en el capítulo mencionado, se han tomado medidas como la creación de la academia de antaras, la reciente inclusión de mujeres y niños, así como la delegación de las cruces abandonadas a instituciones y colegios, con el fin de salvaguardar este quehacer y mantenerlo vivo.

Con respecto a la música, se puede decir que los gestores de esta tienen sus propias particularidades que varían de cuadrilla a cuadrilla: desde la afinación de las antaras que eligen, hasta el desarrollo rítmico y melódico que utilizan, pues si bien unos se entregan más a la improvisación libre, los otros construyen su repertorio con melodías previamente acordadas; así como también presentan diferencias en la dinámica de liderazgo en la cuadrilla. Adicionalmente, queda comprobada que la relación subjetiva entre el modo mayor y las emociones de algarabía, y el modo menor y las emociones melancólicas -que, como mencioné en el último capítulo, son subjetividades que se derivan del intercambio con la tradición musical occidental traída en el tiempo de la conquista- corresponden en este caso a los distintos tiempos de la fiesta respectivamente: en la adoración central se utilizan modos mayores y se observa un ánimo de festividad colectiva, pero en el pasacalle y en la visita a la casa de los mayordomos, se utilizan modos menores y se observa un ánimo más melancólico y una cierta añoranza al pasado; demostrando así, que esta relación de los modos mayor-alegre y menor-melancólico es una subjetividad que se cumple en este fenómeno musical y en esta parte del ande peruano.

Por último, cabe agregar que es un fenómeno que congrega y construye la identidad del pueblo de Luricocha. A través de la música, se desglosan imaginarios e identidades que de otra manera sería muy difícil de presenciar, pero que se hacen evidentes a través del quehacer de los chunchos y de los distintos participantes alrededor de esta tradición. La música de los chunchos congrega, crea escenarios culturales vivos, preserva y reconstruye, y es parte fundamental del legado andino ancestral del pueblo de Luricocha, que ha sabido entretenerse con la cultura occidental y sobrevivir a los distintos cambios que ha presentado la región.



Referencias bibliográficas

Arce Sotelo, Manuel. (2009) Continuidad y variedad en la música de los chunchos de Luricocha. *Perspectivas latinoamericanas*, Número 6, pp 69-82.

Atkinson, P. y Hammersley, M. (1994). Etnografía. Métodos de investigación. Barcelona: Paidós Básica.

Bellenger, Xavier. (2007) *El espacio musical andino*. Lima, Perú: PUCP, Instituto de Etnomusicología.

Bernardino Ramirez, Bautista (2009). La fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena. *Investigaciones Sociales*, Vol 13 Num 22, pp. 195-226.

Bolaños, F. García, A. Salazar (1978) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, Lima, Oficina de Música y Danza

Cen Montuy, María Jesús. (2009) La fiesta de las siete cruces de Tixméhuac. *Estudios de cultura maya*, volumen 34, pp 115 a 143

Degregori, C.I. (1990) *¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educación y la generación del 69 en Ayacucho y Huanta*. Lima: IEP.

Holzmann, R. (1968) “De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana” en: *Revista San Marcos* 8:5-51.

Housse, R. E. (1946) Los hijos del sol: historia, religión, ideales y costumbres de los indios quichuas del Perú. Santiago de Chile: Empresa editora Zig-Zag, S.A.

INEI (2017) *Ayacucho, compendio estadístico*. Ayacucho: oficina departamental e informática de Ayacucho. Fecha de consulta: 13/10/19

https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1491/libro.pdf

Koch Cánepa, G. (2001) *Identidades representadas*. Lima: PUCP.

Marguerite y Raoul D' Harcourt (1959) "L'a Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens": *Journal de la Société des Américanistes*. París: Musée de l'Homme.

Mendivil, Julio. (2016) *En contra de la música, Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.

Meneses P., Meneses P., Rondinel, V. (1974) *Huanta en la cultura peruana*. Lima: Victor Rondinel R.

Millones, L. (2009) *La Fiesta de las Cruces en Luricocha y Garcilaso de la Vega*. Conferencia en la Biblioteca Nacional del Perú. 19/05/09.

Millones, L., Tomoeda, H. (2011) *La cruz del Perú*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Murillo, J., Martínez, C. (2010) *Investigación Etnográfica, metodos de investigación Educativa y Ed. Especial*. Madrid: UAM

Romero, R. (1998) *Cambio musical y resistencia en los Andes centrales de Perú*. En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. (pp 21-61). Perú: PUCP.

Romero, R. (ed) (2002) *"Sonidos Andinos, una antología de la música campesina del Perú"*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la PUCP.

Sánchez, C. (2013) Las antaras y los antiq de Huanta. *Revista cultural Sikuri*, año 1, numero 3. Recuperado de: https://issuu.com/revistasikuri/docs/revista_sikuri_n_3

Woods, P. (1987). *La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa*. Barcelona: Paidós.

Valencia Chacón, Américo. (1994-2002) Antara y Anteq. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Volumen I, páginas 481-486. Caracas-Madrid

Mendoza, Zoila. (2001) *Al son de la danza: identidad y comparsa en el Cusco*. Lima: PUCP.

