



# ALTIPLANIA

16 de febrero 2024 – Año 4 – Edición N° 009



## Pandilla Puneña

*G. Medina*  
24



# ALTIPLANIA

16 de febrero 2024 - Año 4 - Edición N° 009

**REVISTA DIGITAL DE  
INFORMACIÓN Y ANÁLISIS**

**Editores:**

Guillermo Vásquez Cuentas  
Carlos Portugal Mendoza

Jr. Estados Unidos N° 297, Dpto. 601, Jesús María, Lima, Perú  
Cel. 971964641

**Portada:**

Alcides Catacora Pinazo

**Diseño y diagramación**

Moises Bustincio

## Carátula

---

### Alcides Catacora Pinazo

Artista plástico nacido en Chucuito, Puno, Perú. Estudió en la Gran Unidad Escolar San Carlos y en Colegio Militar Francisco Bolognesi. Graduado de la Escuela Regional de Bellas Artes “Carlos Baca Flor” de Arequipa donde actualmente se desempeña como Docente. Dedicó su arte a plasmar la cultura andina, el entorno paisajístico y el carácter colectivo del hombre aymara. Es conocido como “El Pintor de las multitudes”. Su pintura refleja mucha identidad y afirmación con sus raíces. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en el Perú y el extranjero; recibiendo premios, reconocimientos y distinciones, entre ellas Segundo lugar en el Concurso Internacional “Pintemos Toluca” en el marco del I Festival Iberoamericano de Acuarela en la Ciudad de Toluca México; Premio único internacional en el concurso internacional de acuarela en El Alto – Bolivia 2022.

Es además ejecutante del siku. Fundador y socio activo de la Asociación Juvenil Puno Sikuris 27 de junio – Base Arequipa. Compositor de canciones y melodías como “Oh Chucuito”. Es integrante del Equipo Líder de IWS Titicaca Puno Perú; miembro de “Quaternario, artistas puneños contemporáneos”; promotor cultural responsable de la ejecución de proyectos artísticos y sociales. Ha ejercido diversos cargos directivos en los sectores educación, artístico y musical.

Con generosidad digna de nuestro mejor encomio, Alcides ha pintado especialmente para esta revista la acuarela “Euforia Carnavalera” que aparece en parte en la carátula. La contratapa es asimismo de su autoría. ALTIPLANIA consigna aquí el testimonio de su más cabal agradecimiento por esa colaboración de quien es —qué duda cabe— uno de los más grandes pintores puneños. La hermosa acuarela ha sido hecha, sin duda, por el amor a Puno que felizmente compartimos. ●



# Nuestra palabra

En algún tramo del mes de febrero, la ciudad de Puno —Capital del Folklore Peruano— es el exuberante muestrario del arte coreográfico, nativo, tradicional y mestizo. Como siempre —salvo el interregno obligado por una terrífica pandemia— la Capital del Folklore Peruano es el gran escenario de la Festividad Candelaria, en la que se da curso al desfile de muchos miles de danzarines y músicos adscritos a grupos, conjuntos o agrupaciones coreográficas de notable vistosidad, que han crecido en número y en calidad dancística sobre todo en las últimas décadas, para beneplácito de propios y también de miles de visitantes.

A veces coincidentemente con la gran festividad, pero por lo común después de ella, en las parcialidades, comunidades campesinas, villorrios y ciudades capitales de distritos y provincias —todas diseminadas en la extensa geografía del altiplano puneño— aparece la fiesta del carnaval en toda sus extraordinarias ricas y variadas expresiones. Ritmos y armonías localistas inundan los aires altiplánicos en el campo y en la ciudad, ejecutados por disímiles instrumentos musicales.

En ese corrido el telón de las exhibiciones candelarias, aparece también con siempre renovado esplendor la “Pandilla Puneña”, estampa carnalera tan propia de las mejores tradiciones de la ciudad capital. De pronto, el halo multicolor y el movimiento elegante y sinuoso

de las “pandillas” inundan las estrechas calles de la ciudad, mientras que los sones del “huayño pandillero” se esparcen por las calles, plazas y casas, reeditando lo que felizmente ha pasado a la erigirse en una institución-costumbre, ya no solo por la ciudad capital del departamento, sino también para la vecina Juliaca y Ayaviri; ello además de sus proyecciones en otras ciudades del departamento.

Durante varios días las pandillas de la Unión Puno, Lira Puno, Los Íntimos, APAFIT, Theodoro Valcárcel, Qotamarca —para citar a los más llevados y traídos conjuntos pandilleros— muestran al pueblo en las calles y plazas, el producto de su consagración temporal a la práctica de esta peculiar estampa coreográfica, que es el producto desarrollado a través del tiempo, desde algún día de principios del siglo XX.

Desde esos tiempos la “Pandilla Puneña” no ha perdido vigencia. Antes bien, ha superado con éxito la competencia presentada por otras danzas, manteniéndose e incluso expandiéndose hacia diversas ciudades del país, lo que es garantía de su permanencia futura, para beneplácito de los puneños y de los amantes del arte popular puneño.

En ALTIPLANIA hemos querido mostrar a quienes nos favorecen con su lectoría, algunos escritos sobre lo expresado en párrafos precedentes.●

Algunos alcances de los estudiosos del tema

# Marinera Puneña y el huayño pandillero

Escribe: Guillermo Vásquez Cuentas

Pandilla Puneña, primera década del Siglo XX.



## I. LA MARINERA PERUANA

A estas alturas signadas por el notable afloramiento de avances investigativos de la antropología cultural respecto a bailes y danzas del Perú, quedan muy pocas dudas sobre el real, exógeno, étnico y colonial origen de la danza conocida como Marinera peruana. Extensos y documentados estudios sobre el tema reconocen que el remoto antecedente de su formación evolutiva fue la danza que practicaba gente de color, conocida como Zamacueca, Mozamala o Cueca y hasta como “Chilena”; *danza de pareja* que se practicaba desde la segunda década del S. XIX. Si bien su aparición inicial y progresiva se dio en Lima, su difusión llegó a las nacientes repúblicas de Chile, Argentina y Bolivia, ganando en cada caso, nombre propio.

**Martha Hildebrandt**, precisa los antecedentes de la actual “Marinera”<sup>1</sup>:

*“Como nombre del baile, **marinera** representa el triunfo en el lenguaje, de la iniciativa individual. En efecto, esta danza —que data del Virreinato— tenía varios nombres, entre ellos, “Mozamala” y “zam(b)acueca”. En el siglo XIX, tropas del General San Martín llevan la danza del Perú con el nombre de “chilena”. En 1879, el escritor Abelardo Gamarra, “El Tunante”, rebautiza el baile como “Marinera” en homenaje a la Marina de Guerra del Perú”.*



Zamacueca por Pancho Fierro

**Augusto Vera**, por su parte, comenta:

*“Su nombre fue propuesto al finalizar la guerra del Pacífico por el escritor peruano Abelardo Gamarra, apodado “El Tunante”, en lugar del de “la chilena” que ostentaba hasta ese momento. Su origen debe buscarse en las mismas fuentes. La zamacueca es el antecedente no sólo de la marinera, sino de otras danzas conocidas en Latinoamérica como la samba argentina y la cueca, tanto chilena como boliviana. Los propios nombres de las danzas mencionadas parecen demostrar, si se juntan, su origen común.*

*En Chile y en Bolivia esa derivación de*

*la zamacueca quedó diferenciada como “Cueca” y en norte argentino como “bailecito”.*

Aparte de las versiones de países vecinos, en el Perú son herederos directos de la zamacueca “la elegante marinera limeña actual y las variantes: norteña, trujillana, las serranas de Ayacucho, Puno, Cajamarca, Cusco, así como el nostálgico triste norteño y su recia contraparte, el ágil tondero piurano”. Todas ellas expresan diversos estilos regionales adquiridos por la interacción prolongada en el tiempo de los danzantes con “el medio sociocultural donde se desarrollan, el que les otorga un sello particular” en cada caso; ello sin perjuicio de algunas diferencias en las formas de ejecución danzaría.

## II. LA MARINERA PUNEÑA

Llegada al altiplano peruano, la marinera se construyó y adoptó con suficiente nitidez una forma diferenciada en su ejecución y apareció la variante o modalidad conocida como Marinera Puneña.

**Edgar Bueno Aguirre**, un estudioso del origen y evolución de la marinera puneña, refiere que

*“Por 1895 Rosendo Huirse estudiaba música en Lima y viendo el gran auge de la marinera a raíz de que Alberto Gamarra la declaró baile nacional, Huirse compuso la marinera “La fandanguera” que llevada a Puno y junto con amigos compositores crean un estilo propio según la idiosincrasia local. Se crea la marinera puneña para bailarse en los salones de las familias “notables” y de la emergente burguesía mestiza, adaptándola como entrada previa a los*

<sup>1</sup> Martha Hildebrandt. Artículo sobre la Marinera en EL COMERCIO El Habla Culta 10/08/2022.



Añamuro Chambi.

*huayños pandilleros que ya eran famosos en los carnavales antes de 1880”.*

Para muchos estudiosos, la Marinera Puneña presenta **tres características resaltantes** que la distinguen de las demás variantes:

**Primero**, que no es danza de una sola pareja o de parejas aisladas, sino de parejas en número variable que forman parte de un conjunto, un colectivo, una agrupación de danzantes, cuya ejecución está signada por la búsqueda permanente y disciplinada de la uniformidad o sincronía en los movimientos corporales.

**Segundo**, que la Marinera Puneña en su práctica, como estampa del arte coreográfico popular, no es aislada o única, sino que está atada, amarrada, ligada por casi un siglo a otra danza, la Pandilla Puneña, de la cual es preludio, introducción, preámbulo, primera parte, o como quiera llamarse.

**Tercero**. Si la Marinera norteña o limeña, son por lo general, baile de salón o de ambiente cerrado, la Puneña, en cambio, se traslada durante el carnaval a las plazas y parques por los que pasa el conjunto pandillero. En su ejecución, los bailarines se forman en dos hileras, una de varones y otra de mujeres, frente a frente; aunque algunas agrupaciones presentan las dos hileras intercalando parejas de hombres y mujeres, tal como lo señala **José Patrón Manrique**, al decir en este punto que *en su coreografía las parejas se ubican unas al lado de las otras, en dos hileras, debiendo los varones y las damas, de cada pareja, iniciar la danza, intercaladas. Nunca dos hombres o dos mujeres juntos”.*

**José Portugal** en cuanto a la ejecución de la danza, indica:

*“La Marinera puneña, requiere sincro-*

*nía, uniformidad de movimientos de todas las parejas, elegancia y señorío en el paso y delicadeza en el flameo del pañuelo y en los desplazamientos del cuerpo. Es danza del galanteo, de pareja suelta en el sentido de que no se agarran de las manos como en el huayño; de movimientos cadenciosos y pausados de galanteo, enamoramiento, rodeos y medias vueltas, sobrios movimientos de pañuelo, y un suave cepillado de pies en su remate, todo esto en dos momentos similares de ejecución con una breve pausa de intermedio”.*

En lo que atañe al **marco musical que acompaña a la marinera Puneña**, el destacado músico puneño **Augusto Vera Bejar** señala —citando a su señor padre Castor Vera Solano—, que

*“En el aspecto musical, la marinera puneña es de una gran belleza. Los temas son ejecutados originalmente por estudiantinas de cuerdas y muy rara vez por bandas de músicos, a diferencia de la marinera norteña, que es ejecutada siempre por instrumentos de viento de metal.*

*En la Estudiantina el diálogo entre los instrumentos cantantes y los acompañantes es continuo y lleno de quiebros y bordones.*

*La música de la marinera puneña es de aire sentimental, de compás ternario y se escribe en la fórmula 6/8 y a veces en 3/4; su tonalidad es en modo menor por lo que difiere sustancialmente de la marinera costeña y de la cueca chilena*

*La música de la marinera puneña tiene tres partes principales:*

*1) Introducción en 16 compases “que es la preparación del motivo principal”, que también se denomina “entrada”. Puede ejecutarse por instrumento melódico o mediante bordoneo de guitarras.*

2) *El tema principal, que es la melodía que se repite dos veces en cada periodo; y,*

3) *El “remate” que es fortísimo y va acompañado de “jaleo” de palmas”.*

### III. LA PANDILLA PUNEÑA

Marinera y Pandilla Puneñas, son dos danzas distintas pero que se han emparentado fructíferamente, por lo común, en una sola ejecución sucesiva. “Van juntas, pero no revueltas” se ha dicho certeramente. Pero debe tenerse en cuenta que la Pandilla es la parte central del quehacer dancístico del Conjunto —por eso mismo— Pandillero, tanto que en ciertas oportunidades se prescinde de la ejecución de la marinera para ir directamente a bailar el **huayño**, esa música, canto y danza —auténtica, histórica y emblemática de la cultura peruana— que José María Arguedas calificó con mucha precisión como “...canto universal del Perú indio y mestizo” y que por encima de la muchas variantes locales o regionales, según Emilio Vásquez *conserva a través del tiempo su sustancialidad y su acento indestructiblemente indígena.*

#### Origen de “Las Pandillas”

Hay mucho escrito sobre este punto que no deja de ser controvertido. Las más destacables posiciones explicativas se remontan a principios del Siglo XX. Una de las más difundidas es aquella que sostiene que el nacimiento de la “pandilla” mestiza evolucionada hasta la que ahora conocemos, se gestó en el ámbito familiar y artístico de la familia Montesinos-Vásquez. Así lo afirma Enrique Cuentas Ormachea<sup>2</sup> y testifica Julián Palacios Ríos<sup>3</sup>.

De ello damos cuenta en nota especial de esta revista.

Hay, sin embargo, otra explicación que concita interés y ha sido resumida por el poeta puneño **José Paniagua Núñez**<sup>4</sup>, quien refiere lo siguiente:

*“El que escribe estas líneas, tuvo la suerte de escuchar una versión oral del músico y compositor Alberto Rivarola Miranda, sobre los orígenes de la pandilla, cuando incursionó en el periodismo del Diario “Los Andes”; Alberto, tenía su columna humorística con el seudónimo de “kcocha-peskco”. Me afirmó que los Carnavales Puneños, con el programa antes descrito, duraban ocho días —de viernes a viernes— y que la sociedad más representativa de la ciudad, tenía numerosa servidumbre; a la que, daba libre el último viernes para que celebre sus carnavales, cediéndoles todo el remanente de artículos comestibles y licores para que hicieran sus festejos.*

*La servidumbre organizaba sus paseos campestres a los alrededores, particularmente al Cerro “Huajsapata”, y a las once de la noche, estos ingresaban a la ciudad en pandillas. Puno era un pueblo pequeño que comenzaba en el “Arco Deustua” y terminaba en la esquina de la “Cebadería”, donde hoy queda La Empresa de Teléfonos: de tal manera, que la música es escuchaba en toda la ciudad. Las parejas bailaban en las calles, tenían el sombrero gacho; el cuello embozado con el mantón de la pareja y la serpentina que les cubría todo el rostro. Sin embargo, por los ventanales o hendijas de las puertas, las damas de la sociedad reconocían entre los bailadores*

*a sus hermanos, tíos, primos o esposos danzando con la servidumbre. Esta circunstancia, habría hecho que para el siguiente año de los carnavales, las damas se organicen en una pandilla similar; a sugerencia de una señora de apellido Rojas, natural de Bolivia, que les proporcionó todo el traje y las zapateñas de Carmelo Flores y Cazorla, se encargaron de fabricar las botas de media caña.*

*Se dice que el disfraz de cholita de las damas puneñas impactó en todo el ambiente, que se realizaron varios ensayos con la orquesta de los hermanos Montesinos. Se escogieron al “Cojito Ávila” como el primer “bastonero”, se matizaron los movimientos del “huayño puneño” con coreografía de la Cuadrilla Española y nació al mundo del folclore la tradición de una danza alegre, original y eminentemente mestiza”.*

En la ciudad de Puno como en muchos lugares de la región, del Perú y algunos países vecinos, el proceso de mestizaje nacido desde la invasión hispánica, ha ido conformando una capa social cada vez más amplia que se ha dado en llamar la “cholata” (resultante de la amalgama sanguínea entre indígenas originarios y blanco mestizos o “mistis”) compuesta por cholos y cholas<sup>5</sup>. Se dice, con claros fundamentos, que fue en esa capa, ligada a las tradiciones del huayño prehispánico, en donde se gestó la pandilla puneña.

#### Estructura del conjunto de pandilleros

Es claro que no hay —ni podría haberlas— reglas fijas o consensuales

2 Enrique Cuentas Ormachea “Presencia de Puno en la Cultura Popular” p. 285

3 Julián Palacios Ríos: “Montesinos, su Estudiantina y las Pandillas” en Revista del Instituto Americano de Arte N° 11.

4 José Paniagua Núñez: EL TRADICIONAL CARNAVAL PUNEÑO DE AYER Y EL ORIGEN DE “LAS PANDILLAS” Artículo en Los Andes 27feb2011

5 Como dirían los Cronistas de la historia peruana, el término “cholo” es “la corrupción” de la voz castellana “chulo” que significa, guapo, pintón, jactancioso y sinónimos similares que registra el Diccionario de la Real Academia de la Lengua.



Pandilla en pasaje Lima.

que determinen la composición física del grupo o conjunto pandillero, ya que cada uno de ellos sigue criterios tradicionales, privativos de sus realidades institucionales.

Ello, no obstante, algunos conjuntos que han incidido con especial dedicación el cultivo sistemático de la pandilla, han seguido ciertos criterios organizativos salidos de la misma práctica.

Sobre esto **José Patrón**<sup>6</sup> coincidiendo con **José Portugal** distingue una estructura perceptible de una estructura imperceptible para el público espectador.

En la **perceptible**, los espectadores perciben a las parejas (cada varón con su compañera) conformando el cuerpo de

danza, en larga fila. Detrás del conjunto se sitúan los músicos de la Estudiantina ejecutando instrumentos de cuerda.

El público percibe, además, la armonía estética en la disposición de los colores de polleras y mantones. Se recomienda, por lo general, que no se repita los mismos colores ni colores muy semejantes de mantones ni de polleras en parejas colaterales o vecinas. Vista la totalidad del conjunto, la combinación de los colores de los atuendos (mantón del cholo y mantón, pollera y sombrero de la chola) debe ser “agradable a la vista”.

En la estructura **imperceptible**, conocida solo en el ámbito interno del conjunto, la primera, la intermedia y la última pareja deben estar a cargo de los bailarines más diestros y experimentados. La **primera pareja** constituye el “dirigente técnico”

del baile, de sus variadas y numerosas figuras. A ese mandón se le conoce como “Bastonero” en recuerdo y alusión al primero que cumplió la función directriz del conjunto pandillero don Agustín Ávila. El bastonero asume la función de conductor del conjunto en virtud de su prestigio personal sobresaliente unido a su experiencia y a la conformidad unánime o mayoritaria de los miembros de la institución pandillera.

La **pareja intermedia** ubicada en el centro de la larga fila sirve de apoyo al bastonero en la coordinación y ejecución de las voces preventiva y ejecutiva que éste expresa a viva voz. La intermedia debe servir de enlace o coordinación y ejecución de las “figuras”.

La **última pareja** ayuda al bastonero y al intermedio en la ejecución de las

6 José Patrón Manrique LA PANDILLA PUNEÑA, DANZA DEL CARNAVAL, p. 189.

ordenes de cambio de mudanza y, cuando el sentido del avance del conjunto se revierte por imposición de cierta “figura”, la última pareja hace de bastonero o guía circunstancial.

**Augusto Vera** se refiere a la **Vestimenta** de los pandilleros en los términos siguientes:

*La cholita puneña, exponente fiel de la raíz mestiza del pueblo de Puno, usa botas de media caña y tacón; la pollera es de pana o terciopelo y va sostenida por centros o enaguas. Lleva, además, blusa de encajes y mantón de Manila (que los españoles trajeron de Las Filipinas), cuyo color hace juego con el de la pollera. Completa su vestuario con sombrero hongo y largas trenzas sostenidas adelante, sobre el mantón. A menudo usa prendedores o “tupus” de oro y plata.*

*El cholo pandillero es, a la vez, sobrio y elegante. Por lo general lleva un traje oscuro, compuesto de saco y pantalón, aunque es más característico el pantalón blanco. Su vestimenta incluye camisa de cuello y corbata. Cubre su cabeza con un sombrero (antiguamente Borsalino) de amplias alas gachas y lleva sobre los hombros un mantón de Manila cuidadosamente doblado. Los flecos cuelgan en la espalda, contrastando nítidamente con el saco oscuro que ha sido desprovisto de los botones para evitar “enredos” durante el baile.*

### Práctica de la pandilla

La Agrupación Puno de arte Folklórico y Teatro —APAFIT tiene descrita la ejecución de la pandilla cuando esta avanza por las calles, en la siguiente breve síntesis:

“En el **inicio de la danza**, el “Bastonero” —que es el varón de la primera pareja— comenzará diciendo: **¡con sus**

**parejitas, por la derecha!** Y las parejas (el varón al lado izquierdo y pañuelo en la mano izquierda; la mujer al lado derecho lleva el pañuelo en la mano derecha, mientras su brazo izquierdo se enlaza y ajusta al brazo derecho del varón), que caminaban primero informalmente en desorden y luego en círculo se pondrán atentas y listas para iniciar la danza. A la voz de ¡Al pasito!... ¡Ahora! (o más coloquialmente **¡aura!**) todos los danzarines inician la danza pisando el suelo con el pie izquierdo y siguiendo luego uniformemente el paso menudo y arrastrado (y cojeadito) al ritmo cadencioso del huayño pandillero.

Las parejas avanzan siempre con el pie izquierdo delante del pie derecho, lo cual no varía ni en las “figuras” que se ejecutan después. De trecho en trecho ambos se agachan tratando de unir sus pañuelos al tiempo que la mujer pasa ligeramente adelante sin desprenderse; luego de ejecutado ese movimiento durante algunos segundos, la pareja se yergue (el varón pasa ligeramente adelante y a veces ambos retroceden levemente) tratando también de unir sus pañuelos en lo alto. La elegancia del movimiento de la mano llevando el pañuelo, corresponde a la mujer.

Esa secuencia de agacharse y erguirse sucesivamente, avanzando más que retrocediendo, en cierto e imperceptible zigzag, con gracia y alegría, es la forma diríamos “normal” de avanzar la pandilla por la calle”.

Pero en esa marcha se van ejecutando sucesivamente diversas “figuras”, que **José Patrón** define como cada uno de los desplazamientos, giros, movimientos, evoluciones, rotaciones, mudanzas, que se suceden durante el desarrollo de la danza de acuerdo a las disposiciones del basto-

nero. Históricamente, en determinado momento se registraron más de cien figuras distintas.

**Augusto Vera Bejar**, hace la siguiente descripción:

*Las cholitas agitan graciosamente sus pañuelos y los cholos toman con ambas manos los extremos de su mantón haciéndolos girar mientras cojean ligeramente al ritmo del huayño pandillero. Al cabo de un momento, las columnas se vuelven a unir y, una vez más, la cholita toma del brazo a su compañero. El paso básico del baile consiste en adelantar el pie izquierdo y posarlo suavemente en el piso de tal manera que cada paso coincida con el pulso de la melodía. El pie derecho se acerca luego al izquierdo con un ritmo de contratiempo. De esta manera, la posición fundamental del pandillero se presenta con la pierna izquierda ligeramente doblada por la rodilla mientras avanza y la pierna derecha totalmente estirada mientras alcanza a la izquierda. El varón lleva a la pareja a su costado derecho ofreciéndole el brazo de ese lado encorvado para que ella introduzca el suyo y puedan desplazarse estrechamente unidos. El varón lleva un pañuelo en la mano izquierda y la dama el suyo en la mano derecha. Tan pronto se agachan ambos como se estiran hacia atrás siempre al ritmo de la melodía.*

Sobre el **Marco Musical**, seguimos la nota histórica dejada por **Enrique Cuentas Ormachea**:

*“La estudiantina que integra la Pandilla Puneña ha sufrido una evolución, en cuanto a los instrumentos que la constituyen. Las primeras estudiantinas estuvieron formadas exclusivamente por instrumentos de cuerda: guitarras, mandolinas, bandurrias, charango y guitarrón a los que solían agregarse, en*



Marinera puneña.

*algunas oportunidades instrumentos de viento vernaculares como queñas.*

*A partir de 1912 se agregó un instrumento de fuelle: el acordeón, debido a que quien formó la primera estudiantina personal fue don Manuel Montesinos, que ejecutaba dicho instrumento con dominio singular. Si bien las primeras estudiantinas se integraban por músicos que llevaban su propio instrumento, se observó que ofrecían cierta dificultad en la ejecución de una melodía musical, por estar templados en distinta clave.*

*Esta circunstancia, unida al amor que tenía Montesinos por esta expresión de arte vernacular, determinó que adquiriera por su cuenta, instrumental propio que facilitaba en los ensayos y en las reuniones campestres. Esto no fue óbice para que los músicos que cultivaban este género artístico, hicieran un esfuerzo por adquirir sus propios instrumentos, por lo que al fallecimiento de Montesinos, ocurrido en 1918, con ese acervo se conformó e integró la Estudiantina de los Cuentas (Marcelino y Alejandro Ricardo) a la que se incorporaron*

*Alberto Rivarola, Rafael Giraldo, Manuel Sirvas, Carlos Rubina, Daniel Cuentas, Octavio Peñaranda, Manuel Centeno y algunos cuyos nombres no recordamos, todos los que años después formaron la “Estudiantina Dunker” (1925).*

*Muy posteriormente se agregaron instrumentos metálicos de viento, especialmente trompetas y clarinetes.*

*La formación del “Centro Musical Puno” en 1915, bajo la dirección del pianista don Moisés Yuychud, que era Director del Centro Escolar N° 881, orientaron la actividad musical al cultivo de la música de cámara, interviniendo con programas selectos en los Juegos Florales de 1916 y 1917. Sin embargo, cuando llegaba la época de Carnaval, todos los componentes del grupo musical se dedicaban a ensayar marineras y huayños para acompañar a las Pandillas. Estos ensayos se hacían preferentemente en el domicilio de los Cuentas y en ellos, algunos de los músicos aportaban melodías de huayños del sector quechua o del aymara y de marineras con*

*influencia de la zona del altiplano. Se les colocaba títulos improvisados y muchos de esos temas no fueron registrados por sus autores.*

**Virgilio Palacios**, especialista en la temática de la música pandillera, nos ilustra al decir:

*“La música del huayño pandillero se interpreta en legato para expresar dulzura, arrobamiento y sentimiento amoroso. Su métrica es de 2/4 y el tempo es pausado, generalmente está en modo menor... La música del huayño puneño tuvo su origen en las melodías tradicionales ejecutadas en instrumentos nativos. Una de las fuentes principales es el sikuri. El músico puneño le adaptó un sexto a la melodía tradicional, suprimió la sincopación y lo ensambló en un modo menor”. Para finalizar, a la voz de “Remate, ¡aura!” del bastonero, la estudiantina ejecuta la introducción para que las parejas bailen el remate a su libre albedrío”.*

La pandilla Puneña ha sido declarada y reconocida como PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN mediante RESOLUCIÓN VICEMINISTERIAL N° 046-2012-VMPCIC-MC de 20 de agosto de 2012 cuya parte resolutive, reza:

**Artículo Único.-** Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a la danza “Pandilla Puneña” por ser una manifestación significativa en la tradición artística de la región Puno. Nacida del sector medio urbano, ha mantenido los rasgos que reflejan su origen social y cultural, al tiempo que ha podido ser adoptada, en virtud de su belleza y vistosidad, por los diversos sectores sociales y regionales de Puno, convirtiéndose así en un factor de integración cultural. ●

# APAFIT y la agonía de la danza folclórica

Escribe: Jaime Hernán Cornejo-Roselló Dianderas





APAFIT, 1986.

*Archivo: Javier Uría V.*

## DE AYER A HOY

Analizar el crecimiento y desarrollo de la identidad artística altiplánica a través de la práctica de la danza folclórica exige remontarse al inicio de la década de los años 60 del siglo XX cuando las danzas bucólicas y campestres nutridas de diferentes argumentos y contextos con gran riqueza expresiva, padecían vida mortecina con voz esporádica y actuación de confinamiento y reducida a latir en contadas efemérides, por estar representadas por campesinos originarios.

Pero, no obstante ese aislamiento, más político que artístico, la danza folclórica altiplánica eclosionó plena de energía y se extendió avivando sentimientos y particularidades étnicas y coreográficas, en el preciso momento, en la circunstancia especial e iluminadora cuando estalló un vibrante trueno que iluminó el firmamento mediante un refulgente relámpago, que no fue sino el carácter y el talento de quien propulsó ese reverdecimiento cultural que abarcó a todo Puno, parte del Perú y aún de Bolivia.

¿Cómo se logró esculpir tan delicado diseño socio cultural? Fue merced a la intervención decente, limpia y pionera de la “Embajada Folclórica de Puno” básicamente personificada por APAFIT, Agrupación Puno de Arte Folclórico y Teatro que intervino en el mundo andino altiplánico recopilando danzas folclóricas, captándolas y luego respetuosa y escrupulosamente resemantizándolas para que alcancen estatus universal al ser puestas en escena en varios teatros y escenarios abiertos del país. Y esa duradera interven-

ción cultural modeló representaciones inolvidables y paradigmáticas que a su tiempo encomió José María Arguedas y luego rindieron tributo de admiración una legión de historiadores, artistas, literatos y escritores limeños y extranjeros y además marcó el despertar dancístico de las poblaciones de Puno.

Hoy al inicio de la tercera década del siglo XXI y transcurridos casi siete lustros de la pionera incursión de la **Embajada Folclórica de Puno** que irradió notable influencia en la cultura popular y en el mundo de la danza folclórica, el crecimiento social del danzar folclórico en Puno y en el país ha enmarcado en ese lapso dos nítidos tiempos históricos. El primero ceñido a la edad del despertar y de mimesis con la propuesta renovadora que se planteó y que abarcó casi 30 años que median entre 1961 hasta 1988 y, el segundo referido a la edad de apertura de todas las compuertas sociales y populares con desbocado surgimiento de actores y hasta de autoridades de Gobierno Locales que auspiciaron y aún auspician intervenciones deformes que alteraron y continúan alterando el estatus espiritual de la danza folclórica, en principio a través de concursos de danza en toda feria, en todo festival, en toda celebración patronal tolerante de intervenciones arbitrarias para “componer” coreografías, aparejadas de indiferencia ante esas intervenciones que son incomparable oportunidad para demostrar indiferencia y tolerancia ante la alteración de los argumentos narrativos de las danzas y trastocar sus mensajes o desdeñar el valor intrínseco de la vestimenta tradicional que a nadie interesa que continuamente se la suplante con paños indebidos y achicada en sus formatos originales, al extremo que, por ejemplo, ya no hay distinguida y extendida pollera en



Carlos Cornejo Rosello y Poli Vera.

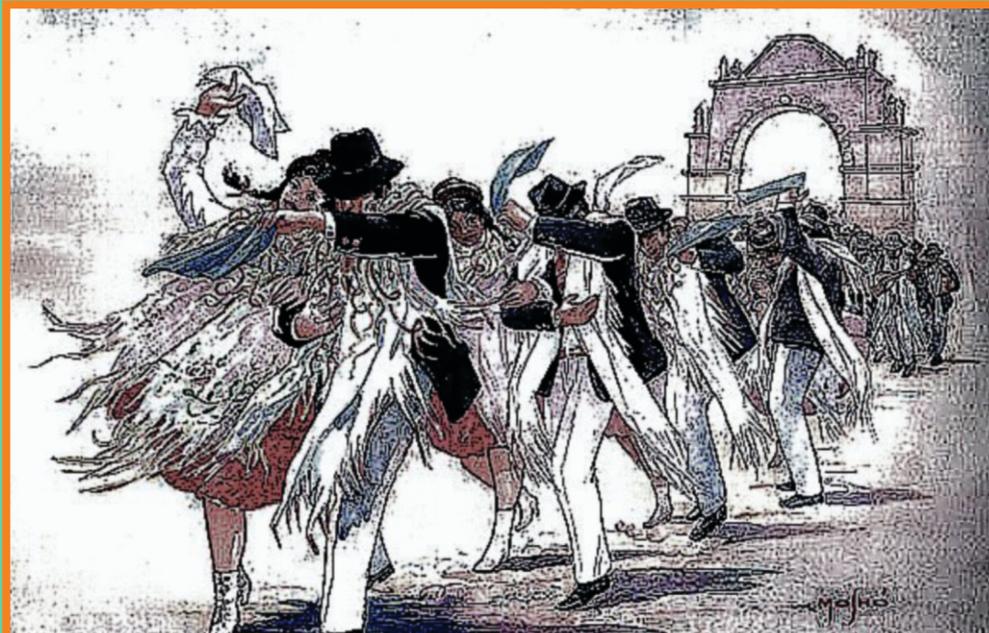
la vestimenta de la mujer en la Pandilla Puneña, sino mini pollera que no muestra arte y prestancia en la estampa femenina, sino que por su pequeñez hace alarde de muslillos flaquiipiérmicos o de succulentas extremidades inferiores de subido tono y la cholita pandillera así guarnecida pierde elegancia.

Frente a esa veleidad en el vestir nunca se planteó una real y efectiva educación artístico-cultural que respete la usanza tradicional. Se impuso el capricho del frívolo lucimiento y se sumaron más distorsiones en las coordinadas conocidas del saber vestir bien para lucir adecuadamente y con prestancia y no para hacerlo como el maniquí en vitrina que solo le interesa lucir la oferta y agredir el valor de la vestimenta tradicional agobiada por el mal vestir.

Desde hace años en toda ocasión se desviste la historia cultural y se daña el arte de la confección achicando los lienzos para el lucimiento carnal. Y el exhibicionismo femenino ultra modernista no solo recae en la Pandilla Puneña sino en un sinnúmero de danzas. Los ejemplos crecen y las pasiones se alborotan. *“Oye, dice el espectador, esa no es una danza puneña ni lo que lucen es vestimenta andina.”* *“No importa, replica el confidente, porque, qué bien lucen las niñas, se les ve todo muy bien y en movimiento”.* Y el voyeur insaliva.

### CAMINO HACIA AYER

Es necesario efectuar un recuerdo histórico de cómo fue lo que fue, en este tiempo crucial y de despiste para que los protagonistas del tiempo presente, adquieran conocimiento y opten por distinguir cómo fue la danza folclórica transformada por los pastiches e imposita-



Conjunto Pandillero

ciones que hoy pululan en coliseos y calles. El tema que interesa es conocer las diferencias y si hay ocasión enfrentarlas y restituir el sentido originario a las danzas nativas y folclóricas o bien, claudicar ante la moda y admitir los cambios y consolidar las distorsiones que en muchos casos ya han adquirido carta de ciudadanía como conquista de la modernidad líquida que vivimos.

Lo que hoy se danza ya no es danza folclórica, porque sobre ella y aún sobre la música se han perpetrado y se perpetran grandes y atrevidas modificaciones escudadas bajo el narcótico inyectable que defiende cualquier estropicio recurriendo a la socorrida y socialmente deleznable excusa de que los cambios obedecen a la: “evolución social” que oferta carta libre o corcho libre en los festines auspiciadores de la informalidad cultural y artística que enfrenta la tradición que debería sobrevivir como componente del más prístino arte popular.

Enfatizamos que no hay tal “evolución social”. Lo que hay es comezón grupal por participar en concursos y ganarlos a como dé lugar. Es una euforia ganadora que sacude la tradición y la zarandea ante el beneplácito de la población que también vive comprometida con la adulteración. ¿Han visto que un conjunto de Pandilla Puneña enjaezó a los danzarines armando con sus mantones una especie de cucurucho de cuerpo entero que cubría a la pareja de danzantes, como un capirote a lo Ku Klux Klan que, obviamente, no recubría la cara de los supremacistas, pero que, en este caso, enterraba todo el cuerpo de los danzarines con el único propósito de obtener aplausos?

Al presenciar esa supuesta proeza de prestidigitación coreográfica uno siente que las bajezas que se perpetraron contra la Pandilla Puneña no tienen cuando detenerse. Y esa ocurrencia delirante no es proeza sino bajeza contra el sentido común. Y nadie dijo nada, al contrario, el

pueblo aplaudió.... Obviamente, la Pandilla Puneña no se desfigurará en un día, pero puede desfigurarse en el tiempo.

¿Alguien podrá reeducar a las juventudes actuales que suponen que bailan Pandilla Puneña y enseñarles a que realmente bailen Pandilla Puneña y se dejen de hacer piruetas y distorsiones corporales? En muchas provincias puneñas los bailarines de hoy aprendieron a bailar cojeando cuando en la Pandilla Puneña no se cojea y admitieron que bailar es efectuar figuras estereotipadas y circenses. Nadie podrá corregir la lordosis cultural de quienes aprendieron a danzar chuecamente convirtiendo la danza tradicional en campo de experimentación que ridiculiza la tradición ¿Dónde queda la belleza del coqueteo femenino? ¿Dónde la consustanciación de los danzarines con la música, dónde la alegría y el canto, dónde el intransferible sentimiento de picardía carnavalesca? En ninguna parte, porque a los concursantes no les interesa. Cuando se es esclavo de estructuras de danzas y de figuras descalabradas que caricaturizan la danza y su coreografía, nunca se aprenderá a sentir la Pandilla Puneña y transmitir emoción y emocionarse ejecutando una danza que es la más bella expresión de la idiosincrasia del puneño lacustre.

No nos detengamos más y vayamos al ayer. Ingresando a la primera etapa de gran trascendencia histórica que construyó la **Embajada Folclórica de Puno** lo primero que hizo para constituirse como fue fortalecer la ideología política cultural de APAFIT que empezó por recopilar y captar con conocimiento y respeto los modos y estilos propios de los sentimientos andinos sin alterarlos, proyectándolos adecuadamente al escenario teatral y así clarificar y esculpir la idiosincrasia propia de los habitantes altiplánicos a

través del arte popular. Y esa voluntad se materializó como real, eficaz e insuperable embajadora andina en la promoción y difusión de las expresiones de danza folclórica y música que conmocionaron a la meliflua y pacata sociedad limeña de los años 60. APAFIT poco a poco posicionó a Puno como eje medular de arte popular y de Cultura Viva en el Perú. Modeló intervenciones que relievieron danza y junto, y primordialmente con el Conjunto Orquestal Puno, que recreó talentosamente bastante música nativa, se fortalecieron componentes de cohesión social y adhesión organizativa capaz de definir intervenciones.

Pero vamos por partes. La histórica **Embajada Folclórica de Puno** estuvo integrada en sus dos primeros años de actividad por la Agrupación Puno de Arte Folclórico y Teatro, APAFIT y por el Centro Musical Teodoro Valcárcel enlazados desde el 31 de julio de 1961 hasta julio de 1963, cuya relación interinstitucional súbita e inopinadamente se hundió y ahogó en el fango de la típica ruptura provinciana que puja pasiones de campañero y se solaza mirándose un ombligo agitado por trémolos mal afinados y motorizados por celos embarazosos y recelos parturientes.

Todo ello, proverbialmente dicen que es definición histórica que singulariza a ciertos puneños que, enceguecidos, entorpecen y boicotean el enorme reto de construir futuro y caminar hacia lontananza. Primó lo doméstico disolvente antes que la mente solvente. Para enfrentar esa eventualidad imprevista y de circunstancialidad ajena al noble proceder, pero inherente, al parecer, a cierto ADN puneño, APAFIT para enfrentar esa protervia estableció una relación duradera con el Conjunto Orquestal Puno, que abarcó 11

años de evidente fortalecimiento de la armonía puneñista a través del arte, y lo hizo desde agosto de 1963 hasta diciembre de 1973; posteriormente las intervenciones de difusión de la danza folclórica a cargo de APAFIT en los escenarios nacionales y extranjeros tuvieron otros acompañantes musicales en actividad esporádica, pero no discontinuada que desde 1975 se proyecta hasta el tiempo presente con diferentes hitos de continuado aporte a la fragua de identidad altiplánica a través de la danza folclórica, de su coreografía y de la recuperación de la auténtica vestimenta vernacular.

La Embajada Folclórica de Puno revolucionó la percepción de la intelectualidad peruana y en especial reeducó y motivó a muchas generaciones a través del modelado de arte puro, de cantera incontaminada, con la intencionalidad clara y manifiesta de que los propios puneños de esos años conozcan y valoren realmente el ser y sentir de hombres y mujeres altiplánicos del campo a los que se desvalorizaba y en ese tiempo se despreciaba, sin conocer el intransferible temperamento andino. Y eso se logró con creces, tanto al interior de Puno, que modeló el nacimiento de una pasión por lo suyo y que paralelamente sacudió la sensibilidad despistada de personalidades limeñas, que usufructuaba poder y desdeñaba al arte popular del interior del país, ejerciendo esporádicos paternalismos con evidente desdén por el denominado Perú Profundo que también se desperdió de los prejuicios que ejercía contra mucha población desvalida. El Perú despertó y empezó a apreciar sus expresiones auténticas y folclóricas mediante procesos de revaloración de sus danzas y aún de invención de otras como el caso de Arequipa en los años 70.

Pues bien, en ese tiempo Lima desco-

no sabía la valía del arte folclórico altiplánico y muchos puneños radicados en la capital peruana sabían o intuían que algo había, pero no lo proyectaron con la fuerza, densidad e intensidad que en danza modeló APAFIT y en música compusieron el Centro Musical Teodoro Valcárcel y el Conjunto Orquestal Puno, que captó una pléyade significativa de música de danzas nativas del Altiplano-Titikaka.

La **Embajada Folclórica de Puno**, removi6 la sensibilidad limeña y nacional, que no conocía a plenitud el patrimonio emocional que atesoraba Puno, debido a que anteriores embajadas puneñas que efímeramente visitaron Lima entre los años 30 y 50 del siglo pasado, no transmitieron sino pintorescas y sentidas expresiones vernáculas carentes de la fuerte expresividad terrígena y altiplánica, que modeló la **Embajada Folclórica de Puno** y en especial APAFIT en la dimensión coreografía. Fue tal la influencia, que su impronta y el sello impreso a las captaciones dancísticas, devinieron en modelo arquetípico de muchas otras asociaciones que amagaron a posteriori la composición de sus intervenciones. Fue tal el impacto de APAFIT que las danzas que presentó en escenarios nacionales al recopilarlas desde su lugar de origen, y captarlas y resemantizarlas, fueron aprendidas, reproducidas y difundidas por otros conjuntos captando las danzas luego que APAFIT las presentara en diferentes escenarios. APAFIT recopiló y captó en los lugares de origen. Los demás conjuntos que vieron las danzas que ejecutaba las filmaron y grabaron desde los escenarios donde APAFIT se presentó.

Así fue como el préstamo luego fue considerado, en el laberíntico proceso de construcción cultural y artística, como transfusión sanguínea gratuita con asimi-



Por calles y plazas.

lación legítima. APAFIT se constituyó en la fragua de identidad que propició el despertar artístico ligado al folclore, con inusitadas y únicas dimensiones socio culturales en Puno, en el país y aún en el extranjero. Ese fue un acierto. Y la danza surgió como compensación y aun como paliativo a la marginación. Y se dispó la orfandad. ¡Las danzas indígenas auténticas subieron a los estrados del Perú y el extranjero! Lo grave llegó después.

Puntualicemos. Los primeros 30 años de existencia de APAFIT fueron paradigmáticos porque, en ese lapso, al recopilar, captar y resemantizar diferentes danzas del Altiplano-Titikaka, lo hizo con puntillosa honestidad y respeto por la idiosincrasia de las poblaciones nativas quechuas y aimaras. No aceptó “Iniciativas de circunstancialidad”, colocando a la danza puneña como prototipo y modelo a seguir para acometer intervenciones en danza folclórica en el Perú.

Relatar esa incursión que el tiempo ha relegado al olvido y que las nuevas generaciones ignoran, delinea la trama de un tema complejo que se abordó en el libro **“PUNO EL NACIMIENTO DE UNA PASIÓN: APAFIT su influencia y trayectoria con testimonios de actores y protagonistas”**, que debido a la pandemia del COVID 19 sufrió circulación restringida, circunscrita a amigos y socios de APAFIT, pero pasado el tiempo no es impertinente ni sobredimensionado sostener que ese nacimiento obedeció a la incursión pionera, que relatamos, que aparejó y unió elevada calidad coreográfica expresiva y reveladora de identidad con acompañamiento musical de gran inspiración y notables composiciones, en especial de música de danzas autóctonas nunca antes captadas, ejecutadas y orquestadas por estudiantina.

## IDENTIDAD CAMBIANTE

¿Cuáles fueron los usos que deterioraron la prestancia y autenticidad de la danza folclórica? Paulatinamente a la recopilación, captación y resenmatización de danzas representativas se produjo en los siguientes años la reacción de personas que siendo autoridades culturales se distanciaron del quehacer artístico al evidenciar disfueros en el fomento, promoción y sustento de esas actividades. Dejaron que la danza folclórica se convirtiera en campo de Agramante. Se minimizó la importancia del rol de las instituciones artísticas de Puno, se ignoró la calidad artística de las expresiones andinas a la que en pocos años desfiguró su identidad tradicional cambiándolas por otras danzas o replanteando las propias y originarias.

El papel de las denominadas Federaciones Folclóricas, de toda índole, es acopiar y usufructuar frente a un tesoro recién descubierto y develado sin intentar preservar la integridad de la danza folclórica a efectos de paliar o disminuir la marea de distorsión que cada año se entroniza disolviendo los valores expresivos de las danzas nativas, básicamente por la masividad en su ejecución que aplastó su aislamiento y anonimato perdido en plataformas acondicionadas que proyectan espectáculos y además, por la vigencia de concursos de toda índole. A ello se suma la narrativa propia de la mutante modernidad que terminó por darle otro rostro a Puno como Capital del folclore peruano.

La inventiva popular afirmaba que en Puno había más de 700 danzas folclóricas. Otros deliraban con la existencia de 1000 danzas folclóricas. Nunca se evidenció esa

aritmética artística y hoy la población de Puno no danza más allá de una veintena de danzas rurales y una monotonía de danzas llamadas de luces; lo que sí ha crecido es el número de grupos folclóricos y en proporción geométrica la cantidad de “coreógrafos” que “pie en mano y movimiento en pampa” cambian ad libitum las esencias dancísticas.

Y lo hacen cada año. En cada temporada y ad portas de los concursos cualquier bailarín de comparsa se siente coreógrafo en potencia y mete pincel y pluma en textos que solo conoce por fraternidad grupal y no por experiencia vivencial.

El surgimiento de esa distopía artístico cultural ha planteado que la danza folclórica paulatinamente se vaya extinguiendo sustituida por una resisignificación modernista adscrita a las coordenadas del espectáculo y reemplazada por mudanzas y argumentos que socavan sus expresiones y sentimientos originales. El influjo de expectativas promovidas por empresarios del espectáculo ha disuelto a los cultores que preservaban la autenticidad de las expresiones coreográficas. Lo que inicialmente y de manera singular y pionera planteó y mostró en los escenarios artísticos y culturales APAFIT cada vez es menos valorado. La innovación se ampara en la acción de varios normalizadores de reglamentos que prohíjan desventurados concursos de danzas que desfiguraron y engulleron a la danza folclórica masticándola a trompicones y digiriéndola mal.

## EL TELÓN CAYÓ Y LA DANZA FOLCLÓRICA EXPIRÓ

La creación épica y memorable que protagonizó APAFIT junto a sus inaugu-

rales pioneros y visionarios que fue continuada por sus actuales ejecutores, hoy languidece y se va esfumando, no por inoperancia o impotencia de quienes la conducen, sino por la vigencia y presencia de la multitud de seguidores de pasarela que desfiguran la tradición al dimensionar las perturbaciones de la masividad y de lo multitudinario sujeto a la afirmación de negocios, al fortalecimiento de urgidas economías y a dimensionar la diversión colocando nuevos marcos de identidad al Altiplano-Titikaka en medio de una modernidad líquida donde todo fluye, todo cambia y la juventud canta, salta, transpira, se santigua y luego desaparece. La danza folclórica ha muerto y sus sustitutos crean nuevos cauces como ergs en el desierto o Uadis en la pradera que desaparecen al instante arrastrando los valores de tradición y abolengo espiritual en el torrente de las múltiples pasarelas desnudas a medias.

APAFIT junto a la pionera **Embajada Folclórica de Puno** develó la cortina para fortalecer a la danza folclórica y apuntalar el sentido de identidad de las poblaciones originarias y la población abrió la compuerta para generar el surgimiento de tendencias de desborde que eclipsaron a la propia danza folclórica que desearon conserva pero que la trocaron y convirtieron en otra expresión ¿Ese es el destino final de una visión que pretendió construir identidad fortaleciendo el saber tradicional? Al parecer todo está consumado y el rol de las instituciones artísticas está decimado y disminuido. ¡Ha muerto el Rey, viva el Rey! ●

# Cástor Vera Solano y el huayño pandillero puneño

Escribe: Augusto Vera Béjar

Estudiantina Cástor Vera Solano



**H**e recibido el encargo de mi amigo, Guillermo Vásquez Cuentas, de resumir los aportes del compositor Cástor Vera Solano al huayño pandillero puneño. Se trata de una tarea grata que realizo en mi condición de antiguo intérprete del querido símbolo musical de Puno. Lo hago con absoluta independencia del eterno afecto filial que guardo hacia un padre extraordinario y representante genuino de la música puneña, como fue el inolvidable don Cástor. Pero antes, debo establecer algunos aspectos necesarios para podernos ubicar en el tema y en el tiempo.

### EL HUAYÑO EN EL PERÚ

Existen huayños en muchos lugares de la vasta extensión del territorio peruano, pero es muy clara la importancia y presencia permanente que tienen en las zonas altoandinas. Esta forma musical se denomina en diversas formas, según el lugar en que se practica. Así se le conoce como wayño, wayñu, huayno, huayño y otros términos. En Puno se le llamó siempre huayño y así lo mencionaré en este artículo. Su origen es seguramente prehispánico aunque todavía falta trazar el rumbo que siguió en los años siguientes a la conquista.

En algunos lugares ha cambiado, por diversas razones, no solamente su denominación, sino también otros aspectos rítmicos y melódicos, mostrando una de las características de los hechos folclóricos que son, por naturaleza, plásticos; es decir que pueden cambiar en su forma o, como es en este caso, denominación, pero nunca cambian en su esencia, que permanece invariable.

En Arequipa, por ejemplo, el compositor Benigno Ballón Farfán denominó al



Castor Vera Solano

huayño como “pampeña”, teniendo en cuenta que lo practicaban los habitantes de la “pampa”, como se denominaba a una zona alta de la ciudad por la cual hacían su ingreso, al iniciarse el siglo XX, los visitantes o migrantes puneños que se divertían con sus huayños mientras descansaban del largo viaje y se preparaban para llegar a la ciudad blanca. La “pampa” se convirtió posteriormente en el populoso distrito de Miraflores y la “pampeña” pasó a ser parte de la identidad musical de los arequipeños, sin perder sus características originales de huayño serrano.

### EL HUAYÑO PUNEÑO

En el departamento de Puno existen también diferentes formas de huayño. Los hay desde el huayño cordillerano, que puede ser ejecutado por algún solitario tañedor de quena o pinkillo, pasando por el huayño con que se baila el K'ajelo, de carácter más saltarín, alegre y juguetón, hasta el sobrio y calmado huayño pandillero, ejecutado invariablemente por una estudiantina de cuerdas. No es necesario

recurrir a elucubraciones sociológicas, ni explicaciones musicológicas complicadas para analizar un hecho simple y creativo de los puneños de comienzos del siglo XX, como es la creación del huayño pandillero.

### NACE EL HUAYÑO PANDILLERO

Los pobladores mestizos de la ciudad de Puno, aficionados a la música, decidieron, en los años aurales del siglo XX, reunirse en estudiantinas, nombre que tomaron de los grupos españoles de cuerdas que existían desde siglos atrás, sin ver en ello ningún tipo de alienación, pues estudiantinas de ese tipo, al estilo americano, existían también en Lima y otras ciudades importantes de América del Sur. Estos puneños epónimos se llamaron a sí mismos “pandilla”, cuando decidieron bailar el huayño en grupo, utilizando el término castellano, también muy antiguo, que denomina en todo el mundo a los grupos de personas que se reúnen con el objeto de confraternizar y divertirse, muchas veces alrededor de la música. No

necesitaron que la “aristocracia” los llamara pandilla para diferenciarlos de la gente bien, como se ha puesto de moda en las afirmaciones de ciertas personas. Se llamaron cholos y a sus parejas cholitas; decidieron para sus danzarines una vestimenta especial, basada en los usos y costumbres mestizas de la época y, finalmente, le dieron un nuevo carácter al huayño, lo cual simboliza, de manera indeleble, el gran aporte de la pandilla puneña al huayño nacional. Lo llamaron huayño pandillero y comenzaron a gritar al mundo su condición de cholos cuando el bastonero, nombre que tampoco inventaron pues existía desde siglos anteriores para denominar a quien fija el orden y distribución de los danzarines, empezó a ordenar:

*¡Esa ruedita!*

*¡Aura!*

*¡Los cholos afuera y las cholitas adentro!*

*¡Aura!*

Uno de los primeros líderes de la pandilla puneña fue don Manuel Montesinos quien seguramente tuvo mucho que ver en sus primeras creaciones coreográficas. Como la recién nacida pandilla puneña se bailaba en parejas, las cuales no solamente se tomaban de las manos, sino que permanecían íntimamente ligadas de los brazos o por abrazo cariñoso de los cholos por encima de los hombros de las cholitas, estaba claro que se trataba, evidentemente, de una danza íntima y amorosa, que necesitaba de una música cadenciosa, señorial, también íntima, con texto sencillo y amoroso; es decir, necesitaba de un huayño pandillero puneño, único en el mundo con esas características e inimitable en otras tierras del planeta.

Quizás el recuerdo de una anécdota de mi paso adolescente por el Cusco de los años 60 pueda ayudarme a mostrar una de



las diferencias del huayño pandillero puneño con otros tipos de huayños nacionales. Estábamos participando de una alegre fiesta costumbrista, al ritmo de un conjunto de mandolinas, guitarras y “pampa piano” de la época, que tocaba el huayño en ritmo demasiado rápido y enérgico, a tal punto que era muy difícil mantener el compás. Esto motivó que un compañero universitario mío, que participaba también del baile, me dijera por encima del ruido, pero de tal forma que también lo escuchara mi pareja: “Están tocando un pashña saltachi”, término que quizás acababa de inventar mezclando la voz quechua “Pashña”, que significa dama jovencita, con su nuevo término castellano “saltachi” derivado seguramente del verbo saltar. Es decir que se trataba de un huayño para hacer saltar a las cholitas.

El huayño pandillero puneño es preci-

samente todo lo contrario. Ni las cholitas ni los cholos que lo bailan necesitan saltar y, por el contrario, se deslizan suavemente por el piso mientras se acercan cada vez más a sus parejas, en medio de la intimidad que transmite la estudiantina en sus melodías y armonías, en su cadencia pausada y noble, en su mensaje de sentimiento puro y profundo. Pero el huayño pandillero puneño sigue siendo un huayño basado en la tradición andina y por tanto no puede eludir las melodías tradicionales que nunca fueron pentatónicas, como lo demostró en sus estudios musicológicos de los incas mi abuelo, el compositor puneño Mariano Béjar Pacheco. Por el contrario, tiene todo tipo de melodías, escalas con alteraciones propias y accidentales y un ritmo sincopado que posiblemente heredó de la música de sus maestros, los prehispánicos sicuris.

Ya está creado el huayño pandillero puneño y ahora deben llegar los maestros compositores que terminen de darle forma y lo enriquezcan con sus creaciones. Esos maestros son muchos, pero voy a mencionar solamente a aquellos que conocí personalmente, algunos de ellos durante mi niñez, acompañando a mi padre y cuya importancia en el desarrollo del huayño pandillero es relevante. Visité en sus casas, durante mi adolescencia, a Rosendo Huirse y Alberto Rivarola Miranda, Carlos Rubina Burgos fue mi profesor en el Colegio Nacional San Carlos, Néstor Molina Galindo participó, casi al final de su vida, en la estudiantina Kóndores que dirigí y que grabó un hermoso Long Play; Cástor Vera Solano, mi padre, me enseñó con el ejemplo y fui testigo de la forma en que se sumergía en los momentos íntimos de creación de sus melodías que colocaba directamente en el pentagrama; Augusto Masías Hinojosa fue también mi profesor en la

GUE San Carlos y Raúl Castillo Gamarra me honró con su amistad y me pidió prologar el primero de sus importantes libros de recolección de textos de canciones puneñas Así canta Puno.

El huayño pandillero puneño tiene ya, desde comienzos del siglo XX, una forma que configura un estilo que es preciso conservar pues llena el corazón de todos los puneños sobre todo si alguna vez han bailado la pandilla, en los anocheceres del viernes o domingo de carnaval, y llevan consigo el orgullo de llamarse cholos y de haber abrazado a sus cholitas en medio de esa danza inolvidable que se llama la pandilla puneña.

### CÁSTOR VERA SOLANO Y SU APORTE AL HUAYÑO PANDILLERO PUNEÑO

Nacido en Puno, en 1911, cuando el huayño pandillero puneño ya se bailaba por la ciudad, hijo de don Segundo Vera Jaén, uno de los participantes de la estudiantina precursora de Manuel Montesinos y de doña Dominga Solano, madre de tres artistas puneños, don Cástor, como siempre le llamaron sus discípulos, contribuyó desde muy joven al enriquecimiento de esta forma musical que conoció desde niño. Antes de cumplir veinte años ya había compuesto *Llakita Markca*, hermoso huayño cuya partitura original, escrita en ese mismo momento en el pentagrama por su autor, existe y puede ser revisada en los archivos del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, entidad a la que la he donado, junto a todas sus demás partituras, en el mes de septiembre de 2023, para que sean del conocimiento y uso de todos los interesados e investigadores. Don Cástor Vera Solano contribuyó de diversas maneras al desarrollo y consolidación del huayño



pandillero. Aquí menciono, a vuelo de pluma, algunos de esos aportes.

**1. Textos cálidos y amorosos.** Muchos de los huayños pandilleros puneños de don Cástor se refieren a la mujer puneña en forma muy afectuosa y tienen títulos en diminutivo, lo cual demuestra el trato delicado y tierno que le merecía y que se hacía evidente durante las fiestas de carnaval. Aquí algunos ejemplos:

**Cholita preciosa:** Cholita preciosa, baila este compás/ con mucho primor/ y anima esta linda pandilla/ con alegre vaivén. / Hay que sonreír/ con el carnaval de esta juventud/ bailar mucho más/ como si el mundo se fuera a acabar.

**Linda serranita:** Tengo una chiquita/ con su carita de cielo/ orgullo de esta gran tierra puneña.

**Fantasia pandillera:** Esta cholita puneña/ me mata con su mirada/ su carita me ha embrujado/ no resisto más a sus hechizos.

**Hay una razón:** Hay una razón, hay una razón/ para yo quererte/ tus lindos ojitos/ que han cautivado toda mi alma.

**Joyita puneña:** Puneñita de mi vida/ encantas con tu bello mirar/ y muestras en tu gracioso andar/ lo que atesora tu noble ser.

**Imillita:** Amor eres, Imillita/ una cadena de besos/ y otra cadena de amores/ Imilla linda, Cullaquita.

**2. Melodías creativas y sencillas.** Muchos compositores, incluso los autodidactas, llegan a dominar las técnicas musicales como la armonía, el contrapunto o la orquestación, pero al momento de crear melodías tienen grandes dificultades y muchas veces recurren al expediente salvador de componer melodías complicadas que muchas veces no logran penetrar en el gusto popular. Más de una vez he mencionado el caso de la obra maestra de Maurice Ravel, *Bolero*, que consta solamente de dos melodías, un bajo y un ritmo incesante. En la música popular las melodías preferidas son las simples, en el sentido de que son bellas, representativas del aire tradicional y de fácil recordación. Para lograr eso hay que tener el don de la creación y el talento suficiente para plasmarlo en melodías. Don Cástor aportó

**CHASQUITA**  
Huayño pandillero puneño Cástor Vera Solano

Chi-ni-ta ven, chi-ni-ta ven, tu-yo es mi que- rer. Es tu- mi- rar de lin-do sol

lle- no de ter- nu- ra, es tu mi- rar de lin-do sol. lle- no de ter- nu- ra.

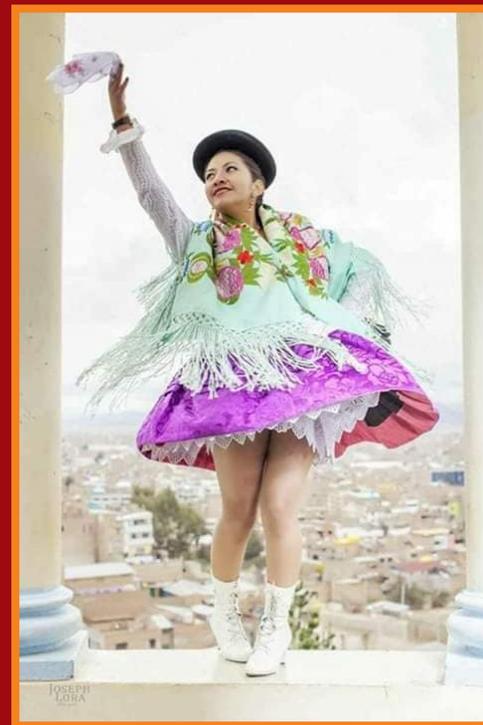
muchas de esas melodías al huayño pandillero puneño, algunas de las cuales rayan, según mi modesto entender, en la perfección. Una de ellas es la segunda parte de la obra *Chasquita*, que consta de marinera y huayño.

En doce compases, el huayño *Chasquita*, de Cástor Vera Solano, muestra el carácter amoroso del texto, la melodía sincopada, las alteraciones propias y accidentales y el sabor que caracterizan al huayño pandillero puneño. Varias de las obras del autor muestran esas características, a las que hay que añadir que sus melodías, sin parecerse unas a otras, están dotadas de su estilo propio e inconfundible.

**3. Introducciones y remates creados a propósito de las melodías.** En este aspecto, tan propio del huayño pandillero puneño, todas las obras de don Cástor hacen gala de creatividad pues muestran, en introducciones y remates, reminiscen-

cias de las melodías principales. No son trozos extraños a las obras, como suele ocurrir con frecuencia, sino parte importante de las mismas. Al influjo suyo, muchos autores han ingresado también en este campo, que no siempre se descubre fácilmente, pero que está allí como aporte importante al estilo de nuestra canción puneña.

**4. Transposiciones y partituras.** Aunque para algunas personas el hecho de que los compositores dejen sus obras anotadas en el pentagrama pueda no ser importante, en el fondo sí lo es porque las canciones se convierten así en documentos que sobreviven al tiempo y constituyen testimonio irrefutable, no solamente de las creaciones de sus autores, sino también del carácter y estilo propios de la música en épocas determinadas. Don Cástor dejó escritas en pentagrama todas sus obras, algunas en partes para canto; otras, la mayor parte de ellas, armonizadas para



piano y muchas otras en orquestaciones para estudiantina puneña de cuerdas y para orquesta sinfónica.

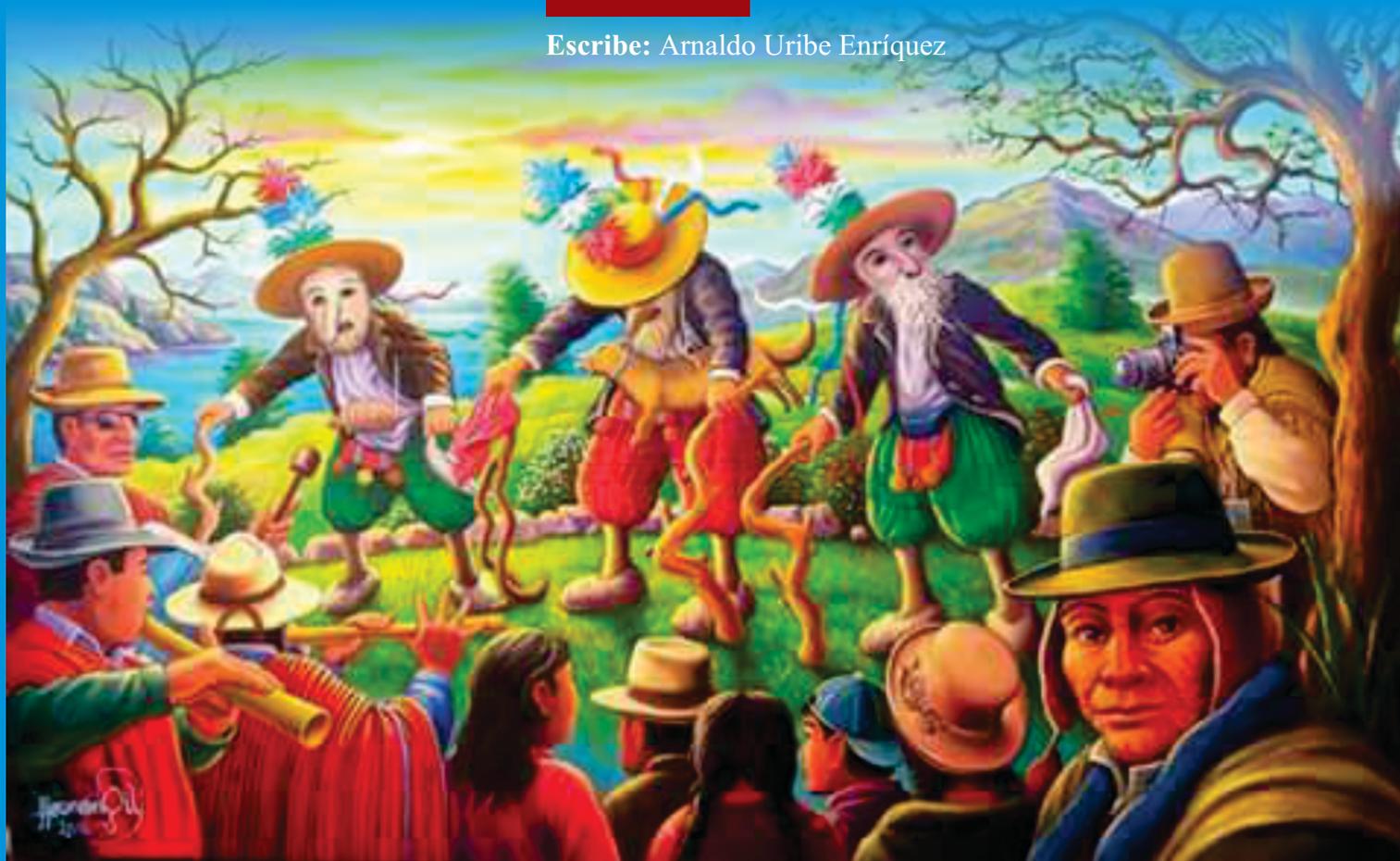
El huayño pandillero puneño está vivo y muy pronto llegará el carnaval en que servirá de base e inspiración, como ocurre desde hace más de cien años, a los pandilleros puneños que podrán bailar su pandilla y cantar junto a Linda Serranita, el emblemático huayño pandillero de carnaval de don Cástor Vera Solano:

*¡Quiero bailar, quiero cantar, con alegría por este carnaval! ●*

Arequipa, verano de 2024

# Ballet Folklórico Altiplano

Escribe: Arnaldo Uribe Enríquez



A mediados de 1980, cuando el Perú volvía a la democracia, un grupo de jóvenes puneños radicados en Lima liderados por el azangarino Arnaldo Uribe Enríquez fundaron el “Ballet Folclórico Altiplano”. Exactamente la fundación fue el 30 de agosto de dicho año.

El camino era arduo, pero no imposible, ya que se requería de locales para ensayar y sobre todo vestuario, pero dichas

dificultades fueron tomadas como un reto. Poco a poco, empezaron a tener presentaciones en diversos escenarios de Lima; el público pudo identificar en las coreografías de las danzas no sólo el arte de las figuras, que presentaban notable calidad, sino el respeto a las raíces y la búsqueda de la pureza originaria de las danzas que interpretaban.

El elenco empezó a crecer por el interés en conformar la agrupación, no sólo ya de

puneños sino también de jóvenes limeños y de otras provincias que deseaban ser parte del movimiento de cultivo y difusión de las manifestaciones provincianas culturales en Lima. Con esta nueva hornada de danzarines “Altiplano” consolidada un conjunto de más de 50 integrantes que le permiten realizar con sólo su elenco presentaciones en los mejores teatros de Lima, como el Teatro Municipal, el Coliseo Amauta, el Teatro Segura, etc.

Lo importante de “Altiplano” es que era y es una agrupación autogestionaria. No tenía el respaldo de instituciones públicas o privadas, ni de Clubes Departamentales, sin ninguna afiliación política, lo que hacía que llegarán a todos los públicos.

En estas épocas no se hicieron esperar diversas invitaciones para que “Altiplano” realice presentaciones en el interior del país. Gracias a dichas invitaciones “Altiplano” recorrió todo el Perú, no sólo capitales, si no diversos pueblos, muchos de ellos de difícil acceso, pero para “Altiplano” eso no fue obstáculo para mostrar su arte.

Como no podría de ser de otra manera “Altiplano” recibe su primera invitación para presentarse en el extranjero. Vino de la ciudad de Ambato, en Ecuador, para participar en la Fiesta de Flores y Frutas del año 1990. Allí se le otorgaron diversos reconocimientos y premios por sus excelentes presentaciones.

Pocos años después las invitaciones llegaron desde Europa, donde “Altiplano” realiza diversas presentaciones en las ciudades de París, Madrid, Barcelona, Roma, Toulouse, Marruecos, etc. Dicha exitosa gira hace que tiempo después vuelva a mostrar su arte en el viejo continente.

Uno de los eventos más importantes —sino el más importante— de la ya larga historia del Ballet Folclórico Altiplano es su participación en el CONCURSO MISS UNIVERSO realizado en Lima en 1982. Altiplano fue el primer conjunto folklórico peruano que mostró ante 390 millones de personas en el mundo, las danzas puneñas Carnaval de Arapa, Tucumanos y Diablada. Suceso realmente histórico, que marcó un hito en la historia dancística nacional. Tres meses después volvió a presentar diferentes danzas puneñas en el Campeonato Mundial de Vóley realizado en la capital peruana.



“Altiplano”, pese al paso del tiempo se ha renovado constantemente y ha diversificado sus danzas; en la actualidad no sólo tiene entre su variada propuesta dancística manifestaciones de arte puneñas, sino de todo el Perú. En la actualidad la dirección del grupo está a cargo de Adrián y Elvira Uribe, hijos del fundador del grupo Arnaldo Uribe.

Es importante señalar que la posta dejada a Adrián y Elvira Uribe no se trata de una transmisión familiar, pues Adrián Uribe pese a su juventud ya ha sido director de danzas del Conjunto Nacional de Folklore, así como director del elenco de danzas de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca. También es investigador, al punto que ha podido sacar del olvido danzas que estaban condenadas a extinguirse. Por su parte, Elvira Uribe ha venido ejerciendo la docencia en danzas en diversos centros educativos del país.

En la actualidad “Altiplano” viene preparándose para mostrar su arte en escenarios de los Estados Unidos, ensayando con mucha responsabilidad y dedicación. “Altiplano” es el ejemplo vivo de la fuerza que desde Puno puede salir al mundo; “Altiplano” es la imagen viva de que el esfuerzo, dedicación logran grandes cosas; “Altiplano” se creó por cariño al terruño, por ese deseo de mantener una identidad nacida en sus mismas raíces, que

la lejanía física no debe menoscabar.

Por las informaciones expuestas, la comunidad de estudiosos del folclore peruano y la prensa en general, nos han prodigado siempre los mejores y continuos comentarios de reconocimiento. Personas que no se puede dejar de nombrar por su dedicación y esfuerzo para obtener este logro, que ahora va a cumplir 44 años, son Guillermo Uribe, el por siempre Subdirector lamentablemente ya desaparecido, Lizbeth Carreón, Adrián, Alberto, Elvira Uribe, Tatiana Miljánovish, Cecilia Molina, Pepe y Norma Mora, los hermanos Agüero Osorio, los hermanos Cáceres, Enrique Montoya, Soledad Laguna, Daniza Escalante y muchos más que dieron su entusiasmo y tiempo para llevar adelante el sueño de que la danza puneña y peruana sean conocidas en el mundo.

Larga vida “Altiplano”, el Perú necesita muchos grupos como los que se van integrando para reverdecer nuestra cultura por el mundo entero. Fuerza y mucho entusiasmo “Altiplano”, se tienen aún muchos objetivos y sueños por cumplir, estaremos atentos a sus próximas actividades para acompañarlos y nutrimos con su arte. ●



# El arte popular de la puneñidad en San Marcos

El Centro de Folklore y Sicuris de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Escribe: Edgar Francisco Meza Arestegui

Sicuris San Marcos



## HISTORIA DEL CENTRO DE FOLKLORE

Hace 50 años, un miércoles 8 de mayo de 1974, en reunión del Consejo Ejecutivo de la UNMSM, presidido por el Rector Dr. Juan de Dios Guevara, el Dr. Marco Antonio Garrido Malo, hizo suyo la propuesta alcanzada por los estudiantes Edgar Meza, Américo Valencia, Guillermo Pinto, Hernán Príncipe, Miguel Figueroa, Fernando Manrique, Dimas Vivanco, Soledad Lunarejo, Olga Romero, Mary Céspedes, Gloria La Hoz, Maritza Hipólito, Graciela Balarezo, Alfredo Torres, Hugo Manrique, Antonio Matta, Luis Roca, Juan Zarate y Eduardo Morales, por el cual se creaba una institución nueva denominada **Centro Universitario de Estudio y Difusión del Folklore Nacional**.

La creación del Centro significó un triunfo histórico que elevaría los niveles de investigación, estudio y difusión de nuestro patrimonio inmaterial, tarea que la universidad se resistía a implementar y que la persistencia de los estudiantes arrancó como reivindicación del derecho manifestar nuestra cultura y afirmación de nuestra identidad.

Muchas personas e instituciones hicieron posible este logro, mencionaremos por primera vez el nombre de una dama tacneña que en silencio interpuso sus buenos oficios y logró que el Rector pusiera en agenda dicho proyecto, me refiero a la señora Matilde Regina de Zela Hurtado.

Asimismo, la Federación Universitaria de San Marcos, la Confederación Campesina del Perú cuyo Secretario General fuera asesinado el año anterior, el Frente Estudiantil Revolucionario, el Sindicato de Trabajadores de la UNMSM, la Federación de Pescadores del Perú, el Comité de

Lucha de Comensales y la Escuela de Bellas Artes.

Sobre la base de la antigua Peña Folklórica y la Estudiantina de San Marcos, iniciamos esta tarea de fortalecer nuestra primera institución cultural de San Marcos, con un repertorio propio de los departamentos de Puno, Cusco y Junín.

En lo que respecta al arte popular danzario y musical de Puno, las danzas que originalmente interpretadas en el Centro Universitario de Folklore de la Universidad San Marcos, fueron la “Pandilla Puneña”, la “Llamerada”, la “Kullawa”, el “Kajelo”, “Carnaval de Arapa”, “Carnaval de Ichu”, “Tarpuy de Pukara”. A partir de su refundación como Centro Universitario de Folklore en 1996, el repertorio se amplió a “Sikuris de Taquile”, “Morenada”, “Caporales de la Tuntuna”, “Diablada” y algunas otras estampas altiplánicas.

Ante la convocatoria del CUFUSM, desde el año 1998 el Festival Inter facultades, permite a los estudiantes difundir en su mayoría danzas de Puno.

### ACERCA DEL CONJUNTO DE ZAMPOÑAS

*“Estas flautas de pan, como técnicamente se les llama, plenas de vida y de sonidos enérgicos y severos, son populares no solo en el sector campesino, sino también entre estudiantes, escolares y universitarios de las urbes. Más de una ventura o anécdota riesgosa han debido sortear quienes la practican como un compromiso, sólo por el hecho de ser portadores de melodías e integrantes de estos conjuntos ancestrales, que parecen representar el símbolo de la unión panandina; otros con menos suerte terminaron presos y fichados por integrar uno de estos conjuntos instrumentales, sospechosos de no se sabe qué, todo porque en ciertos momentos de inestabilidad y cambio político*

*y económico los artistas e intelectuales son sospechosos por lo que digan o hagan y hasta piensan”*.<sup>1</sup>

Como todos sabemos, el siku altiplánico es un instrumento colectivo por excelencia, que refleja el carácter colectivo y comunitario de los pueblos andinos, donde priman los valores y la solidaridad frente al individualismo. El diálogo musical obliga a mantener una comunicación permanente con su par y con el resto de ejecutantes, tanto por la búsqueda de la armonía musical, como por la transmisión del mensaje grupal que simboliza el comportamiento social las comunidades y pueblos alto andinos quechuas y aymaras.

Durante años, el elenco de Música y Danzas de la UNMSM, acudía a las diferentes actividades locales y nacionales, acompañados por los “Sikuris 27 de junio” de la AJP, la última actividad con ellos se realizó en la semana santa de Tarma en abril de 1976, luego sus propios compromisos les impedían mantener esa colaboración y trabajo asociado, por lo que tuvimos la necesidad de organizar un conjunto de zampoñas, que inicialmente se le encargó a Américo Valencia, quien se excusó de organizar dicha agrupación por tener a su cargo su Proyecto “Hatarisun”.

En agosto de 1976, visitamos dos dirigentes sanmarquinos la ciudad de Arequipa, establecimos una reunión con el entonces estudiante del último año de Derecho, Víctor Torres Estévez, en la Residencia Universitaria, mientras realizábamos las coordinaciones del caso, escuchamos en uno de los patios el sonido que emitían unas zampoñas, al preguntarle a Víctor, él nos manifestó que una de las habi-tación vivían estudiantes huancaneños,

1 César Bolaños, en LAS ANTARAS. NASCA, Ed. Concytec, Lima 1988

eran los Hilasaca y dentro de ellos Vicente Mamani Hilasaca; nos interesó conocerlos y visitamos su habitación y les confiamos que queríamos organizar el elenco de Zampoñas en la UNMSM, dentro de la conversación surgió la idea que uno de ellos (Vicente Mamani) que ya terminaba su carrera de contabilidad podría apoyarnos en esa tarea, y nosotros brindarle el alojamiento en la Residencia Universitaria de la Av. Grau y alimentación en el Comedor Universitario.

Vicente aceptó la propuesta y en el mes de octubre nos visitó en Lima y lo alojamos en nuestra habitación del cuarto 20 y lo invitamos a la casona para que conozca a los integrantes de nuestra Estudiantina y Danza, e inmediatamente lo presentamos como profesor del curso de Zampoñas que habíamos iniciado con nuestra Escuela de Capacitación en Folklore y que inicialmente no tuvo mucha expectativa.

Este hecho, nos obligó a preparar una gran convocatoria para el Ciclo de Verano 77, en el que si tuvimos mucha acogida y tomamos la determinación que ese grupo de alumnos sería la base para el futuro Conjunto de Zampoñas de San Marcos; la base de su repertorio era “3 de mayo”, “Amanecer Cojateño”, “Toreros” principalmente y con la modalidad de un solo bombo (sikumorenos).

Habiéndose programado su debut oficial para la Festividad del Mariscal Chaperito en Canta, éste se adelantó cuando una institución sanmarquina de estudiantes vinculados a las Comunidades Originarias Ashanincas, el Comité de Apoyo a las Comunidades Nativas-COACONA, organizó un evento solidario programado para el domingo 3 de Julio, fecha que inició oficialmente la tarea de difusión del Conjunto de Zampoñas de San



Acariciando a su parejita

Marcos en ese entonces, Grupo de Zampoñas, bajo la Dirección de Vicente Mamani.

El Conjunto de Zampoñas —en adelante CZSM— ha tenido y tiene un importante repertorio, tanto en la interpretación de diferentes estilos tanto, quechuas (Ayarachis de Lampa, Sikuris de Takile) como aymaras (Ilave, Huancané, Moho y Mañazo de Puno). Todos ellos con gran propiedad habiendo sido el CZSM ganador absoluto en el Concurso de Zampoñas para asistir a la Festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno. En San Marcos, además del CZSM, existieron

otras agrupaciones de zampoñistas de índole altioplánica.

Por su lado, los ex integrantes del CZSM, han organizado el Conjunto de Zampoñas “12 de Mayo”, bajo la dirección de David Legua.

La puneñidad en San Marcos, siempre ha estado presente, sea con los Elencos de Danza, Estudiantina y Zampoñas o a través de la participación de sus integrantes por intermedio de las diferentes filiales o bloques existentes en Lima y que participan en la Festividad de la Virgen de la Candelaria. ●

# Conjunto Pandillero "Lira Puno"

Escribe: Soledad Victoria Loza Huarachi



El Conjunto Pandillero “LIRA PUNO”, es una institución añeja que cultiva nuestra hermosa *Pandilla Puneña*, una de las danzas más características de los carnavales; danza que, sin duda, es añorada por todas las personas que bailaron en su época y que hoy recuerdan con mucha nostalgia aquellos tiempos, en que solían reunirse al pie del Cerrito Huajjsapata para degustar en un día campestre, los sabrosos potajes puneños preparados por familiares y amigos de los danzarines; jugar con mixtura y serpentina al calor de los rayos del sol, perfumando el ambiente con los famosos chisquetos de éter de las marcas *Amor de Pierrot* o *Amor de Colombina*. Luego de ese compartir, al promediar las tres de la tarde bajaban bailando hacia la Plaza de Armas al compás de los huayños interpretados por las mejores *Estudiantinas*.

### ¿CUÁNDO NACIÓ LA “LIRA PUNO”?

En el año 1925 en la Ciudad de Puno, a iniciativa de señor Mariano Pilar Díaz Gonzales, se reunió un grupo de amigos que hacían música, en la casa de la familia de Del Mar (Calle Ayacucho, frente a la corte Superior de Justicia de Puno) formándose un grupo musical que en esa época se hizo muy popular en la Ciudad de Puno.

En esos momentos, el grupo aun no tenía nombre y estaba conformado por los músicos Rafael Ayllón, Cesar Cortéz, Serapio Solano, Florentino Sosa, Luis Ramos, Raúl Del Mar, Pilar Díaz y otros que escapan a la memoria. Casi todos eran oficinistas que trabajaban en distintas instituciones. Eran muy solicitados por las familias de ese entonces; pero con el transcurrir del tiempo se fueron separando y cada uno tomó su rumbo.



*Carlos Martínez, Julia y Miguel Mariscal Llorena, Ludy de Martínez, Fidel Flores y Concepción de Flores.  
“Lira Puno 1946”*

En el año de 1926 en casa del señor Lorenzo Rojas Rocha, situada entre la calle Arequipa y la calle Fermín Arbulu (esquina del Parque Pino) se fundó formalmente el Conjunto Musical con el nombre de “Lira Puno”; ello después de una prolongada discusión e intercambio de ideas. Como complemento del grupo musical se organizó el grupo de danzantes. Ese año salió al público la primera Pandilla de “La Lira”. Cabe señalar que en aquella época las pandillas no pasaban de ocho parejas de bailarines, número que se fue incrementando con el transcurrir del tiempo.

Desde 1940 “Lira Puno” se reunía en las quintas, que por esa época eran muy

famosas como: “La Jabonería”, propiedad de los esposos Saúl Díaz Miranda y Ángela Gonzales de Díaz; La quinta “San Francisco” de la familia Pilar, Estela, Peregrina y Crispín Díaz Gonzales.

En 1917, la colonia de italianos en Puno, introduce el famoso sombrero Blanco para varón, y la “Lira Puno” —desde su fundación— lo usa como prenda masculina, convirtiéndose con el tiempo en característica y distintiva de este grupo pandillero, lo que motivó que el Prof. Evaristo Machaca Sucasaca, Presidente en el periodo de 2007-2008, registre el famoso sombrero en INDECOPI a nombre de nuestra entidad.



### ¿QUIÉNES FUERON SUS PRESIDENTES?

El primer Presidente de “LIRA PUNO” fue el Señor Lorenzo Rojas Rocha en el año de 1926, el mismo que por razones personales no pudo desempeñar el cargo y duró muy poco, siendo el Vice Presidente Señor Luis N. Chevarria, notable poeta puneño, quien asumió la Presidencia. A partir de ese momento “La Lira” inicia sus actividades ganando año a año justa fama como conjunto Pandillero.

Sucedieron en la Presidencia los señores:

Sr. Valerio Salas Cabrera; Sr. Rivas (Presidente, de la Caja de Depósitos y Consignaciones); Sr. Juan Zea Gonzales; Sr. Nataniel Berolatty y su tesorero por años; el Sr. Manuel Cossío Riega; el Dr. David Frisancho Pineda (Presidente por muchos años), Dr. Hugo Barriga Rivera (1993-1994), Dr. Percy Barriga Rivera (1994-1995), Prof. Hilario Dueñas Macedo (1995-1996), Dr. Héctor Garnica

Rosado (1996-1997), CPC. José Patiño Barriga (1997-1998), Sr. Hugo Alarcón Machicao (1998-1999), Prof. Soledad Loza Huarachi (1999-2000), Dr. Lucio Avila Rojas (2000-2002-), Prof. Alberto Choque Valencia (2002-2003), Ing. Cesar Pineda Chayña (2003-2004), Sr. Fredy Alfredo Vidangos Miraval (2004-2005), Sr. Juan Álvarez Ticona (2005-2006), Sra. Zenobia Rodríguez de Reyes (2006-2007), Prof. Evaristo Machaca Sucasaca (2007-2008), Dr. Lucio Ávila Rojas (2008-2009), Ing. Félix Olaguivel Loza (2009-2010), Prof. Wilfredo Serruto Mansilla (2010-2011), Dr. Bernabé Canqui Flores (2011-2012), Prof. Soledad Loza Huarachi (2012-2013), Sra. Rufina Capacoila Coaquira (2013-2014), Ing. Oscar Llanque (2014-2015), Sr. Gerardo Núñez (2015-2016), Ing. Hugo Lipa Quina (2016-2017), Sra. Victoria Velazco Zevallos (2017-2018), Ing. Víctor Gonzales Ríos (2018-2019), CPC. Dante Paredes Cabrera (2019-2020), Santiago Sayre Mamani (2021-2024).

En el año 2000, se logró la inscripción del Grupo Pandillero “Lira Puno” en los Registros Públicos en el Torno 73 Asiento A0002, así como también obtiene el reconocimiento del entonces Instituto Nacional de Cultura, hoy Ministerio de Cultura.

El año 2001, por tumo, toca a “La Lira” presidir la Asociación Departamental de Pandillas, por lo que fuimos representados por el entonces Presidente Ing. Lucio Ávila Rojas, por el lapso de 2 años, en cuyo periodo se logra la Primera grabación del CD de Música Pandillera en Vivo. Ese mismo año, nuestra institución cumple sus Bodas de Diamante (75 Años) bailando solo y exclusivamente nuestra Pandilla Puneña.

### LAS ESTUDIANTINAS QUE ACOMPAÑARON

Durante su añosa vigencia el grupo pandillero gozó del ritmo y melodías del huayño pandillero ejecutado por los siguientes conjuntos musicales: Estudiantina “Lira Puno”, dirigido por Pilar Diaz Gonzales (1926-1968); Centro Musical “Ferroviarios”, dirigido por Manuel Valdivia Mendoza (1969-1994); Centro Musical “Pichacani” (1995-1999); Centro Musical “San Salvador de Capachica”, dirigido por Francisco Carrión Cusihuamán (2000-2001); “Centro Musical Lira Puno” dirigido por Ubaldo Hallasi Curi (2002-2003); “Centro Musical Acora”, dirigido por Vicente Lezano Catacora (2004-2006); “Centro Musical “Lira Puno” dirigido por Víctor Laurente (2006-2007); “Centro Musical Lira Puno” dirigido por Ubaldo Hallasi Curi (2008-2012); “Centro Musical Castor Vera Solano” dirigido por Fidel Mendizábal Girón y Elisban Ramos Ortega (2013-2017); “Los Compadres”, dirigido por German Humpiri (2018); “Centro Musical Lira Puno”, dirigido por



Jose Domingo Calisaya Mamani y Hans Arturo Bohorquez García (2019).

### DESTACADOS INTEGRANTES

La institución desde sus inicios hasta la fecha tuvo el honor de contar en sus filas con distinguidos participantes entre lo que podemos mencionar a:

Ángel María Velasco, Carlos Barriga de Noriega, José Ormachea Frisancho, Carlos Cornejo Rosello Vizcardo, Julio Garnica Rosado, Virgilio Palacios Ortega, José Luis Manrique Enríquez, Bonifacio Meneses, Juan Zea Gonzales, Manuel Cossío, Víctor Sotomayor Pérez, Cesar Iturri Iturri, Rodolfo Reveggino, Augusto Montesinos, Néstor Molina, Ricardo García, Honorio Peñaranda, Jaime Malma Loayza, Santiago Ortega Reyes, Félix Pinazo Ponce, Wilfredo Guevara Ortega, Alberto Choque Valencia, Luis Manrique Salas, Familia Alata Pari, Julián Rivera Del Mar, Antonio Olave, Federico Cuba Andrade, Manuel Aragón Peralta, Tito

Parodi, Florencio Ojeda, José Patino, Carlos Romero, Hugo Aza, Marco Bedoya, Juan Álvarez, Ruben Calsin, Marco Ortega, Alexander Manzaneda, Santiago Sayre, Mauricio Rodríguez, Lucio Ávila Rojas, Juan Alvares, José Carreño, Arturo Machaca, Juan Mamani Salas, Alberto Pizano, los hermanos Loza Huarachi, hermanos Barriga Rivera, hermanos Meneses, hermanos Vidangos, hermanos Mamani, hermanos Iberos, todos ellos con sus respectivas parejas.

Sobre este asunto traemos a colación un certero comentario del Abog. Alfredo Vásquez Catacora quien señala que “...por los años 50 “La Lira” estaba compuesta por connotados miembros de la “alta sociedad” puneña; allí bailaban conocidos personajes de la actividad política, intelectual y empresarial de la región. Recuerdo al Dr. Washington Cano Irusta, Presidente de la Corte Superior de Justicia de Puno; al Dr. Eladio Ponce Robledo, Vocal de la Corte de Justicia de Puno; al Sr Julio Jesús

Arguedas que fue Diputado por Puno, al Dr. Emilio Frisancho Smith, Fiscal de la Corte; los Señores Berolatti de ascendencia italiana; el Dr. Fernando Manrique Enríquez, Diputado por Puno y catedrático de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco; el Poeta Dante Nava; Sr. Gerardo Catacora Pino; todos por supuesto acompañados de sus esposas”.

Distinguidas damitas adornaron nuestra institución, entre las que mencionamos a: Adelina Vivanco, Hildaaura de Damiani, Hermelinda Benítez de Olave, Alicia Lertzundi, Alicia Tello, Angelica Zambrano, Lili Farfán, Martha Miraval, Isabel Martínez, Aglae Catacora de Cuba, Lourdes Delgado, Magli Peñaranda; las hermanas Iturri Chávez, Beatriz Nina Sanabria, Zenobia Rodríguez, Lizbet Casillas, Grimanesa Zuñiga, Gloria Valero, Elva Quispe, Hermanas Capacoila y muchas otras que hicieron delirar al pueblo con su tradicional danza.

La Actual Junta Directiva del Conjunto Pandillero “Lira Puno” es la siguiente

PRESIDENTE: Sr. Santiago Sayre Mamani

VICEPRESIDENTE : Sr. Oscar Llanque

SECRETARIA: Sra. Natalia Tito

TESORERÍA: Sra. Rosenda Añacata

DELEGADA: Sra. Elba Quispe Portugal.

ESTUDIANTINA: Este año 2024 acompaña a “Lira Puno” la Estudiantina “LOS COMPADRES”. ●

*N del E.: De acuerdo a los datos precedentes, **La Lira Puno** estaría a un año de celebrar su centenario.*

Origen y  
trayectoria del

# Conjunto Pandillero "La Unión Puno"

---

Escribe: Efrain Quispe Apaza

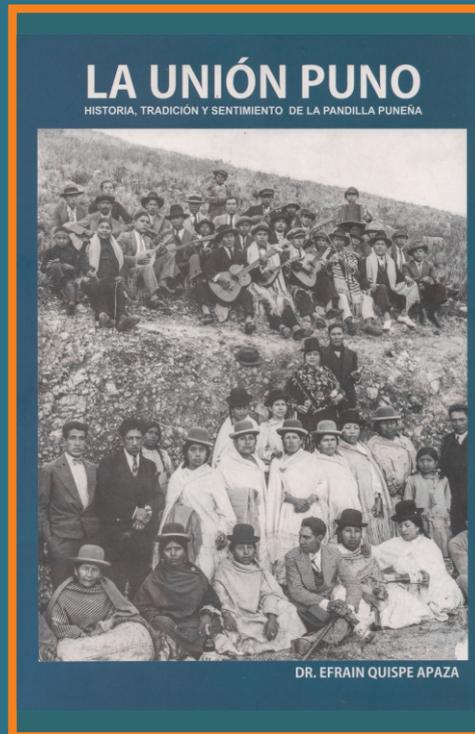


El año de 1781 el pueblo de Puno fue rodeado por los rebeldes de Tupac Amaru, liderados por su lugar teniente Pedro Vilcapaza Alarcon. La población, ante el peligro de ser sometidos por los rebeldes, sacó en procesión a la mamita Candelaria, que se encontraba en el templo de San Juan, recorrieron las calles céntricas. Los rebeldes vieron en esto, no una procesión, sino refuerzos de combatientes realistas llegados del sur. Las andas y arreglos de plata de la virgen hacían suponer un armamento de espadas y armas de fuego; y la numerosa gente que acompañaba la procesión, hizo parecer un gran batallón. Ante esto los rebeldes se alejaron del pueblo de Puno, lo cual los pobladores puneños calificaron como un milagro de la mamita Candelaria.

Desde esa fecha aumenta la devoción hacia la mamita Candelaria; declarada “Patrona del pueblo de Puno”. Cada dos de febrero, los puneños festejan la fiesta a su patrona con alferados, altareros, novenas, alba, entrada de ceras, misa de fiesta y con la procesión. La fiesta es acompañada por músicos del alferado y los conjuntos de sikuris de las comunidades aledañas y de la población de la ciudad de Puno.

Con la finalidad de acompañar en las albas, vísperas, misa de fiesta y la procesión de la Mamita Candelaria se forma el conjunto de sikuris “Los Pampeños” el 2 de febrero de 1905. Ese conjunto es el origen de la “Unión Puno” como institución, pues sus componentes, que en su mayoría eran de la “cholada puneña”, liderados por la señora Petronila Rondón, más conocida como Doña Peta, acordaron cambiar de actividad folclórica de sikuris a un conjunto pandillero.

Así se origina el conjunto pandillero de la “Unión Puno” el año 1932. Desde esa fecha hasta la actualidad el conjunto anima



los carnavales puneños con la danza emblemática de Puno: la pandilla puneña, declarada patrimonio cultural de la nación el 20 de agosto del 2012.

Desde su creación como conjunto pandillero “La Unión Puno” tenía 4 finalidades institucionales:

- 1.- Danzar la pandilla puneña.
- 2.- Religioso.
- 3.- Deportivo y
- 4.- Social educativo.

### DANZAR LA PANDILLA PUNEÑA

Su principal propósito era y es bailar la pandilla puneña. Como un conjunto tradicional, nacido de la cholada puneña, se caracteriza por su vestimenta lujosa, costosa y multicolor de la chola puneña y los varones visten terno oscuro, corbata y sombrero de ala ancha.

En la “La Unión Puno” se originó un grupo de jóvenes pandilleros llamado “la muchacha alegre de la Unión Puno”, quienes fueron autores de muchos huayños pandilleros que son clásicos en los carnavales puneños. Como ejemplo, tenemos “Cholita bonita de la Unión Puno”, “Muchachada Alegre”, y el famoso huayno “Frutera Serrana” cuyo autor es José Serruto de la Riva. Este mismo grupo creó las figuras pandilleras: acariciando a su cholitas, el carrusel, el túnel, el coco de mantones entre otras figuras. Es importante anotar la marinera “Pollerita Verde” del escritor y componente del conjunto Feliciano Padilla Chalco, ya desaparecido.

La “Unión Puno” tuvo su propia estudiantina de músicos, que grabó varios discos de larga duración. Sus directores, como Francisco Ortega Mamani, Manuel Zirena Catacora y otros han amenizado los carnavales puneños con su música. El señor Daniel Aguirre fue uno de los primeros directores de la estudiantina en 1942.

El integrante del grupo “Muchachada alegre”, Emilio Medina Rivera -quien fue presidente- creó la barra de la “La Unión Puno” que dice ¡Siempre la U... siempre la P... Unión Puno!

Los primeros presidentes fueron Peta Rondón, Eulogio Vizcarra, Eduardo Barriga; los últimos Edgar Darío Callohuanca Avalos (2016), Pedro Colque Flores (2018) y Gustavo Calla (2020)

Los años 2021, 2022 y 2023 por la pandemia del Covid19 y del conflicto social en el sur del Perú, no se bailó. En los carnavales del año 2022 integrantes de la Unión Puno salieron a bailar bajo el nombre de Conjunto Pandillero “Virgen de la Candelaria”. Portando una bandera blanca, se danzó solo el domingo de carnaval.

## PROPÓSITO RELIGIOSO

“La Unión Puno” nace con “Los Pampeños” que acompañaban en todas las actividades de la fiesta de la Mamita Candelaria, por lo que existía una relación cercana con nuestra patrona de la ciudad. Cuando el conjunto sale a bailar va a la iglesia San Juan —hoy Santuario Virgen de la Candelaria— a saludarla y entregarle un ramo de flores. Es el único conjunto pandillero que tiene devoción pública por la Mamita Candelaria.

Los integrantes de “La Unión Puno” fueron los creadores de la organización “Celadores de la Mamita Candelaria”. Y cuando por diversos motivos no habían Alferados que encargaran de la festividad, nuestra entidad asumía las responsabilidades del caso.

## ASPECTO DEPORTIVO

“La Unión Puno” tenía sus equipos de fútbol y basquetbol que participaron en categorías de primera. Los integrantes conformaban el grupo de la muchachada alegre” liderados por el profesor de educación física señor Quilca. También tenía su equipo de tenis y ping pong. Las actividades deportivas se desarrollaron hasta el año de 1951, año en que los equipos continuaron sus actividades con otros nombres en basquetbol y fútbol.

## SOCIAL EDUCATIVO

“La Unión Puno” tenía su propia biblioteca, participaba en actividades sociales como el “Día de Puno”, “Fiestas patrias” y otras actividades sociales. El año de 1945 realizó una recepción mediante una ceremonia protocolar al maestro José Antonio Encinas quien llegaba a Puno después de su destierro por motivos políticos.



“La Unión Puno” tuvo su elenco que ejecutaba danzas autóctonas de la región, haciendo sus presentaciones en la ciudad de Puno y en el sur del Perú. Actualmente “La Unión Puno” sigue bailando la Pandilla Puneña según la programación de la Federación de Pandillas y continua con sus actividades religiosas en devoción a la Mamita Candelaria.

“La Unión Puno” tiene su terreno propio en el pasaje 2 de febrero, ubicado en el lado este del cerrito de Huajsapata. Fue comprado por el señor Francisco Ortega.

En la actualidad usa distintos locales para sus actividades asociativas. La estudiantina que acompaña al grupo pandillero cambia según decisiones de cada gestión. El bastonero continúa siendo el señor Antonio Gonzales. El número promedio de parejas que participan en las presentaciones de carnaval alcanza a 70.

Los pandilleros de antaño (familias Morales, Rojas, Mamani, Aquisé y otras) acompañan al conjunto detrás de la estudiantina y en los locales animan y bailan nuestra la pandilla puneña todos los años. ●

# El Centro Musical y de Danzas "Theodoro Valcarcel"

Escribe: José Enrique Garnica Pari

De izquierda a derecha, parados Sr. Carlos Rubina Burgos, atrás agarrando la guitarra Sres. Augusto Robles Gutiérrez, Augusto Masías Hinojosa, Luis Hinojosa Gámez, sentados: Sres. Segundo Salazar Vera, Néstor Molina Galindo, Víctor Masías Hinojosa Rodríguez, Dr. Vicente Achata Vargas, más abajo en la mandolina Sr. Ricardo García Núñez.



Institución, intérprete de la cultura de los Andes que nace a la vida institucional, como idea, un doce de marzo de 1954 y se consolida el 08 de octubre de 1955 tomando el nombre de “Teodoro Valcárcel”, artista puneño de renombre internacional, todo esto a iniciativa de conocidos cultores de la expresión musical como son los señores Francisco Deza Galindo, Segundo Salazar Vera, Ricardo García Núñez, Nestor Molina Galindo, Víctor Masías Rodríguez, J. Eladio Quiroga Rosado, Luis Hinojosa Gamez, Vicente Achata Vargas y Augusto Robles Gutiérrez, quienes en noches de bohemia y de trabajo musical tomaron tan feliz decisión de formar el “CENTRO MUSICAL THEODORO VALCARCEL”, posteriormente se incorporaron otros músicos destacados como don Carlos Rubina Burgos, Moisés Molina, Roberto Valencia Melgar, Virgilio Palacios Ortega, César Escobar Espinoza, Augusto y Julio Masías Hinojosa, Cristóbal y Severo Lezano, Oswaldo Valdivia, Vicente Lezano, Oswaldo Aguilar, Huberto Hinojosa Masías, Enrique y Máximo Mallea Masías, Juan Patiño, Bernardino Quilca, Félix Paniagua, entre otros valores que aportaron trabajo y dedicación, dándole prestancia, y fructífera labor en la difusión de la música, contribuyendo a levantar el nivel artístico y estimulando la creación y superación de grupos artísticos del Departamento.

La trayectoria artística desarrollada por esta Institución es amplia durante 65 años, realiza presentaciones artísticas en nuestro país y en el extranjero, es así que con motivo del XIX Aniversario de la creación política de la Provincia de San Román, en el año de 1955, se presenta en el Primer Concurso Departamental de Estudiantinas, ganando sin atenuantes el primer puesto. Al siguiente año en 1956, después de una



Emi Santander y Julio Garnica en Plaza de Acho.

serie de actividades en esta ciudad de Puno, también se presenta en el concurso de Estudiantinas en la Provincia de San Román y nuevamente ocupa el primer lugar haciéndose acreedor al disco de Plata donado por la Disquera Sono Radio. En 1957 con motivo de la semana de Puno y bajo los auspicios del Ministerio de Educación, realiza su primera gira artística a la Capital de la República, ofreciendo audiciones en el Centro Cultural Peruano Norteamericano con un programa donde incluía música clásica, nacional y del folklore puneño, en las Universidades de San Marcos y la Católica; en el Centro Cultural de la Alianza Francesa; en las Unidades Escolares Miguel Grau y Mercedes Cabello, y por último en Radio Nacional, recogiendo excelentes comentarios y admiración por parte del público asistente en cada una de sus presentaciones. En los carnavales de 1958 sale por primera

vez con su Pandilla Puneña, demostrando alegría y entusiasmo causando buena impresión entre el público asistente, ese mismo año, en el mes de noviembre, inicia la tradicional serenata en su aniversario a la ciudad de Puno por las calles de la ciudad. El 03 de diciembre de 1960 a fin de proporcionar regalos para la navidad del niño pobre de Puno, organiza un grandioso festival folklórico en el Estadio Monumental Enrique Torres Belón, logrando reunir, por primera vez más de cien músicos en una sola estudiantina, para interpretar temas propios de nuestra tierra. Durante los siguientes años continúan con su labor de investigación, creación y difusión de nuestra música del altiplano visitando diferentes ciudades de nuestro país, siendo elogiados en los lugares donde se presentaron, hasta que el 18 de Diciembre de 1963 organiza su cuerpo de danzas con destacadas personalidades del quehacer



Grandes momentos de la estudiantina.

dancístico y el nombre de la Institución varía al de CENTRO MUSICAL Y DE DANZAS “TEODORO VALCARCEL”, desde entonces desarrolla intensa y fructífera labor de investigar, captar, catalogar, cultivar, promover y difundir las manifestaciones del arte musical y dancístico de nuestra región, la misma que ha servido de estímulo constante para la creación y superación de otros grupos artísticos en nuestro medio y por qué no decirlo, fuera de nuestro Departamento.

En esta oportunidad daremos a conocer a grandes rasgos algunos logros de la Institución; así veremos que su primera grabación lo realizan en cinta magnetofónica del Dr. Juan Zea Gonzales con temas de marinera y huayños, en el año de 1956, cuando en la ciudad de Puno se carecía del fluido eléctrico en el día y tampoco existían radio emisoras, por lo que la difusión de esta grabación fue por medio de altoparlantes del Concejo Provincial, en la Plaza de

armas de nuestra ciudad. La primera grabación en disco de 45 rpm. Fue auspiciada por la UNESCO, editada por la FOLKWAYS ETHNICAL LIBRAR del Canadá con el título de “TRADITIONAL MUSIC OF PERU” y difundido por: Radio Nacional del Perú, Radio Cusco y la Voz del Altiplano de Puno. En Agosto de 1962 grabaron su primer LP estereofónico en la Disquera Sono Radio titulada “MÚSICA DE LOS ANDES PERUANOS” (Vol. 1); en abril de 1964 concurre a la ciudad de Lima por invitación de la Casa de la Cultura y Corporación Nacional de Turismo, al programa Música y Danzas del Perú, logrando rotundo éxito frente a 52 conjuntos de la patria, consagrándose como el mejor conjunto del Perú, siendo ovacionados en una final en la Plaza de Acho, colmado de espectadores donde presenta la Marinera y Pandilla Puneña con rotundo éxito. En octubre del mismo año, con motivo del “Reportaje al Perú”, orga-

nizado por “La Prensa” y CORPUNO, se presentan en Lima en los canales de televisión. En 1965 luego de algunas presentaciones en las ciudades de Arequipa y Tacna, viajan a la Ciudad de Lima donde realizan una temporada de siete días de presentaciones en el Teatro Municipal, en funciones de vermut y noche, como preámbulo del viaje a la ciudad de México, recibiendo aplausos y los mejores comentarios, como el que hace don Nicomedes Santa Cruz en el Diario “El Comercio”, (05-11-1965), que dice: “Es innegable que esta agrupación constituye el mejor conjunto peruano de danzas folklóricas, por esta razón nadie duda del éxito que les espera en lares aztecas, donde el magnífico teatro del Palacio de Bellas Artes y el enterado público mexicano darán justo e imponente marco al grandioso espectáculo peruano que, a más de un mensaje cultural, materializa el fraterno abraso de dos civilizaciones milenarias”, el 04 de noviembre

del mismo año se presenta en la ciudad de México, bajo la presidencia de don César Escobar, Vice presidencia de don Julio Garnica Rosado, Coreógrafo don Honorio Peñaranda y la Dirección Musical de don Virgilio Palacios y don Augusto Masías para hacer una serie de presentaciones en el segundo escenario del mundo el “Palacio de Bellas Artes” donde el asombro del público no tuvo límites. El Diario, “El Universal” de México expresa: “Por su rica variedad es impresionante y solamente se podría comparar con la mexicana o la rusa, los dos exponentes folklóricos de mucha importancia que existen; el Diario “El Sol”, también de México, escrito por el folclórico Hugo Cardona Caballero dice “Este Ballet folklórico peruano por su riqueza, variedad e interpretación DEBE SER CONSIDERADO COMO EL TERCERO EN EL MUNDO., desplazándolo al de Filipinas”; también es importante conocer que al Cuerpo de músicos se le catalogó como “Orquesta Sinfónica Folklórica”; constituyéndose de esta manera en el Primer Conjunto Peruano en presentarse en esta sala de espectáculos tan famosa, a su regreso es galardonado en la ciudad de Lima por la Alcaldía y en Puno homenajeado por el Alcalde de la ciudad y personalidades. Posteriormente se hicieron presentaciones en diferentes escenarios del país por invitación de las autoridades de dichas ciudades. En 1966 con motivo del Aniversario de Arequipa, se presenta en el Teatro Municipal y Coliseo Arequipa. El mismo año como invitado de honor por el diario “El Comercio” se presenta en la “Feria del Pacífico” en la ciudad de Lima, siendo motivo de comentarios por la prensa capitalina “COMO LA MAS ALTA EXPRESIÓN DEL FOLKLORE”. En los siguientes años hacen giras por todo el sur del Perú por diferentes motivos, asistiendo



Maestros en Teatro Segura, Lima 1962.

a diferentes festivales o presentaciones completas difundiendo el folklore puneño en su más alto nivel de expresión en las que resalta la Marinera y Pandilla Puneña. En 1972, para el aniversario de la ciudad de Puno, por primera vez presenta dos Estampas una “La Leyenda de Manco Cápac y Mama Ocello” y la otra “La Festividad de la Virgen de la Candelaria”, hecho que fue muy ovacionado por propios y extraños, con un elenco de 90 artistas en escena. Del 17 al 27 de marzo de 1972 el cuerpo de músicos de la Institución, bajo la Dirección del Maestro Augusto Masías graba dos LP en la disquera Sono Radio que se titulan: “HOMENAJE A PUNO” (Vol. 2); y, “ECOS PUNEÑOS” (Vol. 3) y, desde la hermana República de Bolivia, en la ciudad de la Paz, rinde homenaje a nuestro Aniversario Patrio, el 28 de Julio, realizando una serie de presentaciones en

el Teatro Municipal, luego se trasladarían a la ciudad de Arequipa para participar en FESTIDANZA, donde fueron triunfadores por su calidad artística mereciendo los mejores elogios de la prensa local y nacional. En agosto de 1974 recibió un trofeo del Círculo de Cronistas de Espectáculos del Perú “CIRCE”, por brindar las más destacadas presentaciones de arte y folklore en el país y el extranjero, ese mismo año se presenta nuevamente en FESTIDANZA, con singular éxito y notoriedad. El 09 de diciembre se traslada a la ciudad de Ayacucho por invitación del Rotary Club, al Primer Festival de Danza y la Canción Andina, ocupando el primer lugar, siendo merecedor al “Trofeo Libertadores”. Posteriormente sigue su labor de investigación y difusión de nuestra música y danzas del Departamento. En el año de 1979 son invitados a representar al Perú al “Primer



### ALTIPLANIKA

*Imagen Creativa*

PUNO ES CONOCIDA COMO LA CAPITAL FOLCLÓRICA DEL PERÚ PUES COMBINA A MÚLTIPLES EXPRESIONES CULTURALES DEL ALTIPLANO ENTRE ELLOS EL MAMINO PANDILLERO.  
FOTOGRAFÍA: FURIO A. CRUZ ROSA  
EDICIÓN: EDWIN OSORIO MARTÍN

Festival Latinoamericano de Foklore” realizado desde el 13 al 17 de junio en la ciudad de La Paz, siendo considerado por la crítica especializada como el mejor exponente, frente a los seis países asistentes. En todos esos años siempre se hicieron presentes en las fiestas de carnaval con su famosa Pandilla Puneña que le da brillo y alegría a nuestras fiestas, lo mismo que haciendo presentaciones por el aniversario de nuestra ciudad. En 1996, en el mes de marzo recibe la máxima distinción hecha por el Instituto Nacional de Cultura de Lima, con la medalla “KUNTUR”, gracias a la labor desplegada en toda su vida institucional, tanto en la investigación como en la revaloración de la música y danzas del Departamento de Puno.

### APORTE A LA PANDILLA PUNEÑA

El Centro Musical y de Danzas “Theodoro Valcárcel”, desde sus inicios, propendió a mantener la identidad cultural

de esta manifestación tan propia de nuestra ciudad de Puno, en todos sus aspectos de interpretación, a través de sus integrante del cuerpo de músicos y cuerpo de danzas, han colaborado indistinta y desinteresadamente con la Pandilla Puneña, es así que mediante su Presidente don Julio Ernesto Garnica Rosado propone ejecutar el paso que rige en la actualidad para la Pandilla Puneña que es flexionando ambos pies, con el pie izquierdo ligeramente adelantado con movimientos cadenciosos y armónicos que parece que fuera cojeando; luego realizó un sueño anhelado, que es la de reunir a los Presidentes y representantes de la Instituciones pandilleras, de ese entonces, con el propósito de mejorar su participación y dar al público una mejor comodidad para espectar el desenvolvimiento coreográfico en un lugar adecuado como es el Coliseo Cerrado y además de poder ayudar en algo económicamente a estas Instituciones; la reunión se realiza el 04 de febrero de 1972 en la oficina del Notario Julio E. Garnica Rosado cito en el Jr. Puno

Nº 262 de esta ciudad de Puno, a la que asistieron las siguientes instituciones. Unión Puno, La Lira Puno, Centro Vernacular “Los Íntimos”, la Agrupación Puno de Arte Folclórico y Teatro (APAFIT), y el Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcarcel, los mismos que estuvieron de acuerdo con lo expuesto por el Sr. Garnica, llegando a formular los objetivos propusieron fundar la Asociación Departamental de Pandillas de Puno, recayendo la presidencia en la persona de don Julio Garnica, desde entonces desempeñaría el cargo durante diez años consecutivos con dedicación y esmero, cosechando frutos en bien de la Asociación.

Años más tarde el nombre de la Asociación, sería cambiado por motivo de su reconocimiento como Persona Jurídica y por acuerdo de asamblea general, al de Federación de Pandilla y Marinera Puneña, el 30 de agosto del 2006 según obra en el libro de actas de la Institución.

Entre los muchos aportes a la mejor interpretación y preservación de la Pandilla Puneña está el aporte musical con temas, que hasta la fecha, se siguen ejecutando, los mismos que fueron compuestos por sus integrantes del cuerpo de músicos como son los señores Néstor Molina Galindo, Eladio Quiroga Rosado, Víctor Masías Rodríguez, Augusto Masías Hinojosa, Carlos Rubina Burgos, Santiago Jallo Escarcena, entre otros; así como movimientos coreográficos con el Cuerpo de Danzas, además que desde el año 2003 se innovó en la ejecución de la Marinera, dos temas diferentes y cada una con su respectiva coreografía, teniendo en cuenta que la primera marinera la ejecutan desde la fundación del Cuerpo de Danzas (1964) y que se titula “Oh Marinera”, de don Néstor Molina, fundador del Cuerpo de Músicos que la consideran como una tradición; y la

segunda marinera con el tema “Los Ojos de mi cholita” del mismo autor, el año del 2018, la segunda marinera es sustituida por el tema “JARANERA” de don J. Eladio Quiroga, y así se seguirán ejecutando otros temas de compositores integrantes del Conjunto.

Otro de los aportes del Centro Musical y de Danzas “Theodoro Valcarcel”, fue a través de su Presidente Sr. José Enrique Garnica Pari, quien desempeñó la Presidencia de la Asociación Departamental de Pandillas de Puno, los años de 1995, 1996, 1997 y 1998, los que se llevaron con éxito y buenas relaciones; posteriormente, en el período 2011–2012 vuelve a desempeñar la presidencia de la Federación de Pandilla y Marinera Puneña, acompañado de los representantes de Conjunto Pandillero Pucará, don Cosme Díaz en la función de Secretaría; y, el representante de Brisas del Lago don Segundo Portocarrero en la función de Tesorería; en esta gestión se abrió el libro de Caja y las cuentas económicas se llevaron en la Caja del Cusco, luego en el mes de julio del 2012, se hicieron los primeros contactos con el Arquitecto Gary Mariscal, Director del Instituto Nacional de Cultura (INC), para llevar adelante el reconocimiento a la Pandilla Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación, lo cual se plasmó con un documento que se presentó a fines del mismo mes, gestión que fue culminada con éxito en el siguiente mandato; también les cupo la satisfacción de integrar la Comisión que viajó a la ciudad de Lima a recibir la Resolución N° 046-2012-VMP-CIC-MC de fecha 20 de agosto del 2012, de manos del Vice Ministro Rafael Varón Galal. Posteriormente daremos a conocer, también, la labor que realizaron la mayoría de sus integrantes, tanto músicos como danzarines,



en bien de la Pandilla Puneña y la cultura de nuestro pueblo.

Todo lo descrito anteriormente, es una pequeña muestra, reducida, de las actividades del CENTRO MUSICAL Y DE DANZAS “THEODORO VALCARCEL”, que posteriormente iremos relatando lo realizado hasta la fecha, en futuras ediciones de esta Revista, pero es impor-

tante recalcar que mención aparte merecen sus integrantes, de todos los tiempos, desde su fundación, que sin escatimar tiempo ni esfuerzo, se dedicaron y se dedican a cultivar el arte llevando adelante las expresiones de un pueblo que bien merece la admiración del mundo, PUNO. ●

Puno, Febrero del 2019.

# La Asociación Cultural de Arte, Música y Danza Q'ota Marka

Escribe: Edmundo Cordero Maldonado



Con la intención de fortalecer la identidad a través de la danza y música puneña con niños y niñas, un grupo de entusiastas puneños, liderados por el autor de este artículo, inician un proyecto denominado Q'ota Marka, vocablo aimara que significa Pueblo del lago, en alusión a la ciudad de Puno.

Este emprendimiento cultural es una respuesta estratégica frente a varias situaciones presentes en ese momento: la globalización venía afectando nuestra identidad y los jóvenes cada vez más lejanos de prácticas culturales propias; y el excesivo asociamiento de la práctica de la danza y música con el consumo de sustancias alcohólicas, que en algunos casos era motivo por el cual algunas familias no permitían que sus hijos puedan pertenecer a un grupo de danza o música. Con la intención de contrarrestar estas dificultades se crea un proyecto educativo formativo que toma como bases la formación de valores, la práctica de la danza y música puneña, el buen desempeño escolar y la participación activa de los padres y madres de familia.

Estos elementos permitieron generar la posibilidad de recrear nuestras danzas, con



énfasis en aquellas de origen ancestral, en un espacio de confianza y seguridad, desarrollando capacidades artísticas de niños y niñas que les permitan fortalecer la integración de su personalidad, reforzar su identidad grupal y sentir a Puno como parte de un proceso formativo formal.

Es en este espíritu que se elige el kusillo como símbolo representativo de Q'ota Marka, puesto que este representa el sentimiento de los niños y niñas, que son

alegres, jocosos, buscan divertirse y jugar. Uno de nuestros lemas que convocaba a los niños y niñas era “Vengan, vengan llama la voz de la alegría, vamos a integrar Q'ota Marka para vencer al tiempo y al olvido”. Asimismo, otro de nuestros lemas más representativos era “Thuqt'anax jiw-sankiwa”, que significa “bailar es de nosotros” en aimara.

Es así como, después de muchas reuniones y con ocasión del Día de la

Madre un 13 de mayo de 1995, se presenta por primera vez el Elenco Infantil Q'ota Marka con las danzas del Carnaval de Taquile y la Llamerada. Luego se realizan dos presentaciones, con 14 danzas, una de gala en el Teatro Municipal de Puno y otra en el Coliseo Cerrado de Puno. Estas actividades iniciales despiertan el interés de la prensa local y regional, luego vendrán exitosas presentaciones en Arequipa, Cusco, Tacna, Ilo y las provincias de Puno,

en uno de los titulares del diario “El Pueblo” de Arequipa se destaca que estos artistas son “los niños prodigios de la danza”. Luego vendrían más presentaciones en diferentes ciudades, logrando acrecentar su prestigio y cada vez mejorar el nivel artístico. Este elenco infantil pasa a ser un elenco juvenil y luego se convierte en un espacio para adultos. Muchos de los primeros integrantes continuaron mostrando su arte y se incorporaron otras personas que fortalecieron la institución.

El marco musical del elenco de danzas fue primero el Grupo Fortaleza y luego Raíces de Q'ota Marka.

Entre las principales presentaciones tenemos las siguientes:

#### Presentaciones Nacionales:

- Teatro Municipal del Cusco.
- Coliseo Tupac Amaru, Tacna.
- Coliseo Perú, Tacna.
- Teatro Municipal de Puno.
- Coliseo de Arequipa.
- Coliseo de Moquegua.
- Invitados en el Segundo Encuentro Nacional de Elencos Universitarios, Arequipa.
- Eventos de Señorita Puno y Señorita Folklore.
- Giras en el Departamento de Puno.
- Presentación en diversos eventos como congresos, encuentros, etc.
- Elenco permanente de diversos hoteles de la ciudad de Puno.

#### Presentaciones Internacionales:

- Festival Latina, París – Francia.
- Festival por el Día de la Madre, Tarija – Bolivia
- Encuentro Cultural, Arica – Chile
- Entrada de Chutillos, Potosí – Bolivia
- Primer Festival de Integración Cultural Andino, Bolivia.



- Presentaciones en diversos escenarios de la ciudad de La Paz Bolivia.

#### Reconocimientos

La Asociación Cultural de Arte, Música y Danza Q'ota Marka ha sido distinguida en muchas oportunidades, entre las principales podemos destacar las siguientes:

- Resolución de reconocimiento de la Municipalidad Provincial de Puno en dos oportunidades.
- Resolución de felicitación de la Municipalidad Distrital de Alto de la Alianza, Tacna.
- Premio Cantuta de oro al mejor elenco del año.
- Premio concurso de Caporales del año 2006.
- Diversos reconocimientos de gobiernos locales.

#### PANDILLA Q'OTA MARKA

En el año 2003 se decide integrar la Asociación de la Pandilla puneña, y es así como se conforma la Pandilla Q'ota Marka para participar en los carnavales, motivados por el sentimiento que despierta la música y danza pandillera. Esta amalgama

de sentimientos y emociones que nacen al bailar, nos permitieron ser, en ese momento, la institución con mayor presencia de jóvenes e impulsamos algunas situaciones propias como el cantar mientras se baila, el realizar desplazamientos coreográficos sin afectar la esencia de la danza, el contribuir en el cuidado y uso de la vestimenta, en la disciplina coreográfica y de organización.

Estos elementos contribuyeron a que cada año el número de adhesiones a la institución haya crecido, llegando a presentarnos con más de 80 parejas. Pese al crecimiento de la institución, se mantiene el empoderamiento y mística que se ha desarrollado alrededor del grupo, los integrantes cumplen diferentes roles y lo asumen con alegría, compromiso y dedicación, motivo por el cual han pasado por la presidencia de nuestra pandilla entusiastas jóvenes que han contribuido con creces a la sostenibilidad institucional.

En ese sentido, los presidentes de la pandilla Q'ota Marka fueron: Edmundo Cordero Maldonado y esposa Rosa Velazco Reyes (2003, 2004, 2005, 2006), Vladimir Alzamora Pérez, Patricia Trigós Rondón (2007), Patricia Velazco Reyes y Antonio Velazco Reyes (2008), Rubi Cordero Miranda y Carlos Cordero Miranda (2009), Dick Yucra Cabrera y José Carlos Colque, (2010), Carlos Padilla Cáceres (2011), Shasmani Espezua Gutierrez, Junior Peña Flores y Uriel Montufar Butrón (2012) Juan Carlos Almonte y Valery Alvarez (2013), Lippmamm Escobar Vera (2014), Luis Huamán Maldonado (2015), Julio Cesar Ponce y esposa Fiorela Coyla Mamani (2016), Julio Ernesto Nuñez Alejos y Candy Nuñez Alejos (2017), Jorge Suxe Ramos y Wendy Vidangoz Pineda (2018), Lippmamm Escobar Vera y esposa Zayda



Por calles y plazas

Callata Gallegos (2019), Edgar Bueno Lujan (2020), Shasmani Espezua Gutiérrez y esposa Madeleine Teves Osorio (2021-2024).

Entre 2017 y 2018, como institución, asumimos el reto de presidir la Federación de Pandilla y Marinera Puneña, logrando realizar el primer lanzamiento de los carnavales puneños en la ciudad de Lima y realizar exitosas presentaciones masivas de nuestra danza insigne con la participación de la Juventud escolar de diferentes colegios de Puno.

### MARCO MUSICAL

La pandilla Q'ota Marka tuvo como marco musical a distinguidas instituciones musicales, es así como durante 15 años tuvimos el honor de ser acompañados por el Centro Musical Rodolfo Montes de Oca, el cual es dirigido por el destacado músico puneño Rolando Montes de Oca Velazco, en 2010 nos acompañó el Centro Musical Acora de Vicente Lezano Catacora y en el 2018, Centro Musical de Eyner Rozas Cazorla, que nos acompaña actualmente.

Los temas que adornan las noches pandilleras fueron compuestos por destacados músicos y entre ellos destacan:

### MENTIROSITA

Autor: Víctor Catacora

En carnavales te conocí  
En Q'ota Marka me enamoré  
De esos ojitos color café  
De esa boquita sabor a miel. (bis)  
Tú me decías que me querías  
decías que me amabas  
Tú me decías nos casaremos  
mentira todo era falso.

### QUIERO EMBORRACHARME

Autor: Víctor Catacora

Quiero emborracharme de amor,  
Linda Q'ota Marka.  
Esos tus ojitos mi amor,  
Me han embelesado.

Esa tu boquita  
Y tu pollerita  
Esas tus trencitas mi amor  
Me han enloquecido.

### ETERNO AMOR

Autor: Víctor Catacora

Desde wawita te he querido  
Desde wawita te he amado  
Desde muy joven te he querido  
Desde muy joven te he amado.

Ahora que ya estas madurita  
Te sigo amando palomita.  
Hay mi corazón  
Te sigo amando palomita.

### PERSPECTIVAS

Nuestra perspectiva es hacer de Q'ota Marka una institución líder en el desarrollo de la cultura puneña desde la práctica y vivencia de nuestras expresiones culturales, la respuesta frente a la globalización cultural es contribuir con formar ciudadanos interculturales capaces de mostrar su identidad en diferentes espacios, para eso entendemos que la cultura es dinámica y que tenemos como deber seguir pensando, creando y viviendo Puno.

“Jallalla Q'ota Marka”, “Jallalla Puno” ●

# El pueblo de Mañazo y los 'mañazos' de Puno

Escribe: Nicanor Domínguez Faura



**1892** Sikuris del Barrio Mañazo  
Siglos de Devoción Música y danza

Es bien sabido que el conjunto de sicuris del barrio Mañazo de Puno, fundado oficialmente en el año de 1892, es la agrupación más antigua entre las que rinden devoto homenaje con sus bailes a la Virgen de la Candelaria cada 2 de febrero. El barrio, que se ubica detrás de la Catedral —hacia el suroeste, entre el cerrito Huajsapata y el cerro Orkapata—, se extiende por la empinada cuesta que bordea la ciudad, hasta alcanzar la altiplanicie por encima de los 4,000 metros de altitud. Al norte del barrio continúan los barrios de Huajsapata y, en la pendiente, los de Paxa y Azoguine. Sobre la antigua pampa que bajaba hasta orillas de la bahía de Puno, cuyas orillas se encuentran a 3,810 metros de altitud, es que se ha extendido la ciudad en el último medio siglo, hasta ocupar el área en su totalidad.

Pero el topónimo Mañazo no solo se refiere a este tradicional barrio puneño. También es el nombre de un distrito ubicado al oeste de la ciudad, uno de los quince distritos de la provincia del Cercado de Puno. En la época colonial, la parroquia de Mañazo y su anexo, el santuario de Vilque, formaban parte del corregimiento de Lampa<sup>(1)</sup>. Tras la independencia, el surgimiento de la famosa “Feria de Vilque” relegó al pueblo de Mañazo a un segundo plano<sup>(2)</sup>. Cuando en 1854 se reorganizó la división provincial del Departamento de Puno, se creó la nueva provincia del Cercado y se incluyó en ella el distrito de Vilque, sin mencionarse ya la antigua sede parroquial<sup>(3)</sup>. Casi un siglo después, en 1952, se propuso que la entonces vice-parroquia de Mañazo se convirtiese en un distrito propio, incluyendo las 'parcialidades' de Ccahualla, Chaupiyallo, Caricari, Kemilluni (Quemilluni) y Tolapalca<sup>(4)</sup>. En enero de 1953 se oficializó la decisión<sup>(5)</sup>.



Bailando para La Virgen desde hace más de un siglo

¿Cuál es, entonces, la relación entre el pueblo de Mañazo y el barrio puneño de Mañazo? El conocido escritor y periodista Christian Reynoso, quien además es miembro del conjunto de sicuris mañaceño, resumió lo que se sabe al respecto: “Mañazo es también el barrio más antiguo de Puno. El lugar donde se asentaron los carniceros y matarifes venidos del antiguo pueblo de Mañazo, al noroeste de lo que hoy es Puno, en el siglo XVII. El barrio se ubica en las alturas de la ciudad, sobre la avenida Circunvalación, detrás del cerrito Huajsapata, distante a pocas cuadras de la plaza de Armas”<sup>(6)</sup>. ¿De dónde proviene esta información? Combina datos proporcionados por dos conocidos autores puneños, Emilio Romero (1928) e Ignacio Frisancho (1996).

Romero, escribiendo originalmente en 1925, comentó: “Entre los indios cuya manera de vestir llama la atención, es oportuno citar a los 'mañazos', con cuyo nombre se conoce en Puno a un gremio de matarifes, que viven en la proximidad de la

ciudad en una barriada antigua e indígena, que fue reducción de indios seguramente. La influencia de la vida urbana ha sido benéfica para ellos. Casi todos los mañazos hablan castellano, visten con corrección, tienen higiene y poseen medios de subsistencia y a veces fortuna. Son indios de la ciudad, de aspecto noble, y aunque hablan keshua, tienen mucho de parecido con los aimaras”<sup>(7)</sup>. Debe resaltarse aquí la hipótesis de que el barrio Mañazo de Puno haya sido originalmente una “reducción de indios”, en referencia a las “reducciones toledanas” o pueblos nuevos establecidos por los colonizadores españoles en los Andes en la década de 1570.

Quien desarrolló esta idea fue Ignacio Frisancho. Él propuso que, antes de la fundación de la villa de San Carlos de Puno en 1668 por el virrey Lemos, ya habría existido un asentamiento “Mañazo” en la ubicación del barrio actual<sup>(8)</sup>. Sin embargo, la idea debe descartarse, pues la “reducción” establecida en la bahía de Puno en 1573 fue el pueblo de San Juan



Plaza de la capital del distrito de Mañazo, Puno.

Bautista de Puno, cuya plaza central corresponde ahora al parque Pino, y cuyo templo parroquial conserva hoy la imagen de la Virgen de la Candelaria<sup>(9)</sup>. Este núcleo urbano inicial se edificó sobre terreno plano, y el barrio Mañazo se ubica, como se mencionó antes, en la empinada cuesta que bordea la ciudad. La mayoría de las “reducciones toledanas” del Altiplano fueron establecidas en zonas planas. Las aparentes excepciones, como los pueblos de Chucuito, Juli y Pomata en la provincia chucuiteña, corresponden a asentamientos coloniales edificados directamente sobre ‘tambos’ incaicos<sup>(10)</sup>.

En el número anterior de ‘**Altiplanía**’ hicimos referencia a una ‘visita’ (inspección fiscal) del año 1778, en la que se registraron los cinco ‘aillos’ (comunidades indígenas), trece ‘tanteos’ (asientos mineros) y dos ‘ingenios’ (centros de procesamiento de minerales) de la jurisdicción del pueblo de Puno, en la que no aparecen mencionados los “mañazos”<sup>(11)</sup>. Sin embargo, en 1781, durante la Gran Rebelión tupamarista, sí se menciona a los “mañazos” en la defensa de la villa puneña contra los rebel-

des<sup>(12)</sup>. ¿Cómo entender esta discrepancia? La información de 1778 registra 654 ‘tributarios’ (indios varones adultos entre 18 y 50 años de edad), incluyendo a 57 (8.7%) “originarios aimaraes” (con tierras, que pagaban más tributo) y a 597 (91.3%) “uros” y “forasteros” (dos grupos de tributarios sin tierras de cultivo). Entre estos últimos aparecen 28 (4.3%) “oficiales de la Villa”, es decir artesanos residentes en Puno. ¿Serían estos los “mañazos” dedicados a labores de carniceros y matarifes? De ser así, ¿vivían dentro de la villa, o ya en el barrio que hoy ocupan? Tratemos de responder estas preguntas.

Casi un siglo después de la revisita de 1778, el Estado peruano llevó a cabo el segundo censo nacional de población del país, en el año de 1876. Según los resúmenes publicados, la ciudad de Puno tenía entonces 2,729 habitantes: 1,272 hombres (46.6%) y 1,457 mujeres (53.4%). En su distrito se ubicaban 34 localidades: la ciudad, un pueblo (Icho), 16 caseríos y 16 haciendas (incluyendo bajo esta terminología los asientos mineros). De los caseríos, el más poblado era “Mañaso”, con

396 habitantes: 186 hombres (46.97%) y 210 mujeres (53.03%), unas 70 a 80 familias aproximadamente<sup>(13)</sup>. Esto indicaría que el caserío (¿ya barrio?) Mañazo era entonces un sector diferente, fuera de la ciudad, pese a su cercanía a la Catedral. Al año siguiente del censo se publicó el ‘**Diccionario geográfico**’ de Paz-Soldán, donde se dice que: “La ciudad de Puno es bastante bonita aunque pequeña. Está á orillas del Titicaca. Las calles se cortan en ángulos rectos y están empedradas con guijarros redondos de las orillas del lago. [...] Su poblacion... la mayor parte es indígena compuesta sobre todo de Aymaraes y una parte de Quechuas. En sus inmediaciones se encuentra el cerro de ‘Huansa-pata’ del que se cuentan mil fábulas”. No se menciona ningún barrio o caserío, y de la localidad de Mañazo se dice apenas que es una aldea del distrito de Vilque<sup>(14)</sup>.

No parecen haber más datos publicados del siglo XIX que nos ayuden a establecer los orígenes del barrio puneño. ¿Qué sabemos, entonces, del origen mismo del topónimo “Mañazo”<sup>(15)</sup>, y de la palabra “mañazo”? En 1612 el jesuita Ludovico Bertonio registró en el primer diccionario de la lengua aimara ambos términos: “Mañasu: Pueblo assi llamado en el Collao” y “Mañasu: Carnicero, por que lo son los de aquel pueblo que compran ganado para vender en la carnicería”<sup>(16)</sup>. Parecería que estamos ante una información etnolingüística temprana, que apunta a un grupo de población aimara con una especialización laboral específica. Sin embargo, hay dos puntos que aclarar antes de seguir. Dado que hoy en el pueblo de Mañazo se habla quechua y no aimara, ¿cuál era la realidad lingüística en los siglos XVI y XVII? Por otro lado, ¿qué información etnohistórica tenemos sobre Mañazo y Puno en esos siglos XVI y XVII?

Por informes relacionados al envío de trabajadores a Potosí en época del virrey Toledo, sabemos que tanto Mañazo como Puno eran sub-grupos ('repartimientos') que formaban parte del sector ('parcialidad') 'Urco-suyo' del grupo étnico colla<sup>(17)</sup>. En el siglo XVI los collas hablaban la lengua aimara, como lo indicó con meridiana claridad en 1596 el citado jesuita Bertonio: “ay muchas naciones de yndios Aymaraes como son Canchis, Canas, Collas, Collaguas, Lupacas, Pacases, Carangas, Charcas y otros [...] que vno que saue bien vna lengua de vna provincia, fácilmente entendera la de otra de la misma nacion”<sup>(18)</sup>. Advuértase que aquí el término “nación” equivale primero a “grupo étnico”, entendido como una sociedad o grupo humano con características culturales comunes y diferenciadoras frente a otros grupos, y luego a “comunidad lingüística” en su sentido amplio de idioma con variantes dialectales<sup>(19)</sup>. Por tanto, la división lingüística que hoy existe en la Región Puno —entre zonas quechua (al norte) y aimara (al sur y en Huancané) — no es prehispánica y se origina en la época colonial, durante los siglos XVII y XVIII<sup>(20)</sup>.

Por otro lado, la información sobre el tributo que debían pagar los pobladores de Mañazo y Puno, establecido por los visitantes toledanos en la década de 1570, muestra que ambos 'repartimientos' (sub-grupos) incluían a una significativa minoría de población “uro”: poco más de un tercio (36.2%) en Mañazo y casi dos quintas partes (38.7%) en Puno<sup>(21)</sup>. Los “uros” pagaban tributo en pescado y no tenían acceso a tierras ni ganados. Siete décadas después, documentación del año 1645 apunta a que la relación entre los pueblos de Puno y Mañazo era, precisamente, debida a la presencia de “uros” de Mañazo en Puno. El cura Jhoan Flores,



Sikuris Mañazo en Alba de Candelaria.

párroco del pueblo de Santiago de Mañazo, registró siete 'aillos': Caualla, Sapana, Checa, Puma Camani, Machacmarca, Callancache y Caicari; los tres últimos eran uros<sup>(22)</sup>. Y Juan de Valdés, párroco de San Juan de Puno, mencionó ocho 'aillos': Pacssa, Simi, Guaraya, Hilauí, Checa, Chimo, Callancache y Guaje. Los tres últimos eran uros, y los dos últimos “uros mitimaes de Mañazo”<sup>(23)</sup>. Como se aprecia, dos 'aillos' en ambos pueblos comparten el mismo nombre (Checa, Callancache), y dos 'aillos' en Puno son descritos específicamente como “uros mitimaes de Mañazo” (Callancache, Guaje).

A modo de conclusión, podemos afirmar ahora que la relación especial entre los pueblos de Puno y Mañazo está documentada a través de la presencia de “uros” (pescadores) desde mediados del siglo XVII. Habría entonces que relativizar la idea de que “los mañazos” son siempre

carniceros vinculados a la compra-venta y beneficio del ganado. Finalmente, la existencia del caserío (luego barrio) de Mañazo en Puno está documentada para mediados del siglo XIX. Más detalles sobre estas vinculaciones cuatricentarias requerirán de mayores investigaciones de archivo. ●

#### Notas:

1. Cosme Bueno [1711-1798], “Descripción de las provincias pertenecientes al Obispado del Cuzco” (1768), pp. 83-106, en: Manuel de Odriozola, ed., **Documentos Literarios del Perú** (Lima: Imprenta del Estado, 1873), tomo III, p. 105.
2. Jaime Urrutia Cerruti, “La feria de Vilque: entre mulas, lanas y timba”. **Historia y Cultura** (Lima), no. 30, 2019, pp. 135-162.

Compilación de documentos y menciones

# Manuel Montesinos

## la Estudiantina y la Pandilla Puneña

Escribe: Redacción Altiplania



Considerando el tema de notable importancia para la historia de la danza emblemática de la ciudad de Puno, en esta parte transcribimos el texto de algunos escritos de interés para el conocimiento de los hechos y juicios que marcaron los inicios de ese fenómeno cultural.

**Julián Palacios Ríos** en su ensayo corto MONTESINOS, SU ESTUDIANTINA Y LAS PANDILLAS, en la *Revista del Instituto Americano de Arte de Puno* del año 1971, aparece un ensayo de Julián Palacios Ríos titulado “Montesinos, su estudiantina y las pandillas” que relata la forma como en 1906 don Manuel Montesinos fundó su legendaria estudiantina y formó la primera pandilla, que dio inicio a esta hermosa tradición del departamento.

Relata allí que en los salones se bailaba el aguanieve, la cuadrilla de lanceros, *shotís*, mazurcas, valeses, etc. En el campo, la fiesta colectiva del *ayllu* era el *qhapajh raymi*, que se celebraba con alegría, y en la que se constataba la madurez de las papas (*jatha katuña*) y era la ocasión para separar y marcar las *ankutas* o ganado que cumplía un año. Esta fiesta colectiva se convirtió en los innumerables carnavales o anata que se baila en todas las parcialidades puneñas. En el mencionado ensayo se identifica a los integrantes de la estudiantina y se relata la forma en que se vivía el jueves de carnaval que poco ha cambiado desde entonces; también se describe cuando se bailó por primera vez la cuadrilla en compás de huayno pandillero en el aristocrático salón de un caballero prominente. “Esa estudiantina fue una escuela de arte peruano y de democracia”, destaca el autor del ensayo.



Histórica e inédita fotografía de la estudiantina y pandilla de don Manuel Montesinos, alrededor de 1910. Los integrantes posan cerca al lago Titicaca y se presentan adornados con serpentinas de carnaval. Montesinos aparece en la primera fila, sosteniendo su acordeón. Don Segundo Vera Jaén, quien sostiene su guitarra, es el segundo de la derecha, de los músicos sentados en el piso.

**José Portugal Catacora** en su libro *Danzas y Bailes del Altiplano*, dejó escrito textualmente.

*Breve Historia de la Pandilla*

*Sería aventurado precisar cuándo nació la pandilla.*

*El hecho es que desde el siglo pasado, la cholada de Puno tomó creciente consistencia social y empezó a divertirse a su modo, resultando así la pandilla.*

*Las primeras manifestaciones fueron simplemente domésticas, hogareñas, con motivo de los cumpleaños, bautizos y matrimonios, hasta que un día salió a las calles y llenó las plazas. La experiencia se repitió en forma cada vez más voluminosa y entusiasta, año tras año.*

*La tradición oral cuenta que allá por los años diez, vivía en Puno un caballero*

*respetable y muy estimado por las gentes de todas las clases sociales. Dícese que este buen hombre oficiaba de mecenas de conjuntos musicales que tocaban preferentemente huayños y que durante los días de carnaval reunía, en su casa y a su costa, a hombres y mujeres jóvenes, auspiciando su diversión y divirtiendo al pueblo, porque obligaba a la comparsa a bailar por calles y plazas. Dícese que él mismo la dirigía, pero como era lisiado de un pie, llevaba su bastón. Sin embargo, bailaba dirigiendo el baile. Este personaje era don Manuel Montesinos. Su recuerdo ha determinado que al hombre de la primera pareja se le llame “bastonero”. Y durante el desarrollo del baile hay una figura que dice: “con su cojeadita”, que recuerda claramente el defecto de Don Manuel.*

**Enrique Cuentas Ormachea** en *Cuadernos de la Cultura Puneña N° 1* Ed. Brisas del Titicaca 1997, dice sobre el tema que nos ocupa:

*EVOLUCIÓN HISTÓRICA.- “Si bien los orígenes más remotos de la Pandilla podemos situarlos en el huayño indígena —como ya afirmamos al ocuparnos de su génesis—, en su proceso de mestizaje se nota una marcada influencia europea transmitida por los españoles llegados al Perú y a Puno. Por eso es danza mestiza, en ella lo externo es occidental...*

*EL LARGO DESARROLLO DE LA PANDILLA PUNEÑA.- Las primeras apariciones de la Pandilla en la ciudad de Puno, se sitúan entre 1907 y 1910.*

*El malogrado, maestro y lingüista puneño Julián Palacios Ríos en un*

artículo titulado “Montesinos, su Estudiantina y las Pandillas” (Revista del Instituto Americano de Arte, N° 11, 1971) dice “...cerca del Carnaval de 1907 se le ocurrió a don Manongo organizar una pandilla”. Se refiere a Manuel Montesinos, a quien es considerado como uno de los primeros organizadores de la Pandilla Puneña. Amante decidido de la música folklórica, Montesinos alentó la formación de una estudia un grupo musical cuya base desde esos lejanos tiempos los instrumentos de cuerda (mandolinas, bandurrias, guitarras, guitarra, charango) acompañados por acordeón y quena. Don Manongo reunía a los ejecutantes algunas noches en su casa de la calle Ayacucho para interpretar, preferentemente, huayños y marineras.

Su amor por estas expresiones musicales determinó que Montesinos adquiriera un instrumental completo de cuerdas y en las reuniones campestres de Carnaval, entusiasmado por su esposa Petronila Vásquez organizó y alentó los primeros grupos de la pandilla, en base a damas y caballeros que asistían invitados sus reuniones y a quienes propuso y convenció para que bailaran en conjunto por parejas al compás de los huayños que su estudiantina ejecutaba.

Según referencias de mi padre don Alejandro Ricardo Cuentas Monje, el recorrido por las calles de Puno se implantó a partir de 1910 por las parejas que danzaban hasta la casa de don Manuel Montesinos donde se hacía el remate de la fiesta generalmente hasta el alborear del nuevo día. Mi padre, que integró estudiantina de Manuel Montesinos, me refirió que durante los primeros años los gastos que demandaba la reunión y baile en las primeras pandillas, eran afrontados por Montesinos. Fue hacia 1914 que, a sugerencia de don Adolfo Enríquez, componente del grupo

musical, se optó por encargar la preparación de viandas a dos o tres grupos de muchachas, mientras que la adquisición de bebidas quedó a cargo de los varones.

La fisonomía definitiva de la Pandilla Puneña se dio en 1919, cuando ya fallecido don Manuel Montesinos, la organización de la pandilla pasó a constituir responsabilidad voluntaria de Marcelino y Ricardo Cuentas. Fue ese año, que por primera vez los varones convinieron en ciertos criterios de uniformidad en su vestimenta.

**Augusto Vera Bejar**, por su parte, nos dice:

**Manuel Montesinos y su acordeón.-** Uno de aquellos músicos ciudadanos, que interpretaba un instrumento casi insólito en el altiplano, fue el ya mencionado don Manuel Montesinos. El instrumento en mención era un acordeón de origen alemán que no poseía teclas similares a las del acordeón-piano, aunque funcionaba también con fuelle y lengüetas. No se trató de un bandoneón, como se ha mencionado equivocadamente en algunas oportunidades, ni mucho menos de una concertina, instrumento mucho más pequeño dotado de botones, como elemento de articulación, pulsados por los dedos de ambas manos.

Fue don Manuel Montesinos, quien fundó la primera estudiantina puneña, en los albores del siglo XX y quien dio lugar a la que fue, posiblemente, la primera pandilla puneña de todos los tiempos. De paso, hay que mencionar que don Manuel no tenía ningún defecto físico que le obligara a cojear, como han mencionado otros distraídos estudiosos de la pandilla puneña. Quien poseía esas características era, algunos años después, don Agustín Avila, recordado “bastonero” de su pandilla y quien inauguró, quizás sin quererlo, el paso “bien

cojeadito” que tanto emociona a los puneños.

El acordeón de Montesinos fue fabricado en Alemania aproximadamente en 1870. El modelo original se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum de la ciudad alemana de Nürnberg, que posee una de las más importantes colecciones de instrumentos musicales antiguos del mundo.

Montesinos reunió a lo mejor de los músicos puneños populares de aquella época quienes, desde el comienzo, decidieron interpretar la música popular y folclórica de su entorno, representada, en primer lugar, por el huayño puneño. No dudaron en autoproclamarse “cholos” y convirtieron a sus parejas en verdaderos símbolos del altiplano. La “cholita puneña” pasó a ocupar, por decisión unánime de los varones, un lugar importante y señorial en la ciudad altiplánica.

Dentro de ese grupo de músicos entusiastas se encontraba, naturalmente, don Segundo Vera Jaén, quien posteriormente se convertiría en compañero de doña Dominga Solano y en padre del gran músico puneño don Castor Vera Solano. La fotografía, absolutamente inédita que se publica en este libro y que es la única conocida en que aparece don Manuel Montesinos con su acordeón, don Segundo Vera con su guitarra y otros músicos de la época, desmiente también la afirmación de que la pandilla puneña se hizo, al comienzo, con la participación de quenás y pinkillos.

Entre los músicos que acompañaron a Manuel Montesinos, estuvieron Segundo Vera, José Cazorla, Carlos Aguayo, Adolfo Enriquez, Alberto Choque, José Molina, Agustín Cutipa, Andrés Calisaya, Florentino Quinta, Inocencio Salinas, y Fermín Padilla.

**Efrain Quispe Apaza**, en su libro *La Unión Puno* (mayo 2019) escribe:

*Manuel Montesinos Aguirre, mas conocido como “Manongo”, nació en Puno 1873; fue el que institucionalizó la Pandilla Puneña, en los carnavales del año 1907, con las mismas características que hoy conocemos, es decir con ensaya estudiantina organizada, parejas con vestimenta pandillera, con bastonero y salió a bailar por las calles céntricas de la ciudad y los remates en los locales de las pandillas.*

*Los ensayos se realizaban tres veces por semana, en la casa de don “Manongo” Montesinos, ubicada en la calle Ayacucho. La preparación de la comida era responsabilidad de las damitas, liderada por Petronila Vásquez, esposa de “Manongo” y las bebidas a cargo de los varones; la estudiantina era organizada, dirigida y preparada por el propio “Manongo”; este conjunto musical sería conocido por llevar el nombre de su fundador.*

*Don Manuel Montesinos, organizaba la Pandilla Puneña, los primeros años junto a su esposa Petronila, a cuenta de ellos corría los gastos económicos, el local, la vestimenta, la comida y otras atenciones. Posteriormente, para los siguientes años se nominaba a un Alferado responsable para la vigencia del evento, de tal manera que cada año salía la pandilla en los carnavales.*

*Durante 12 años, don Manuel y su esposa doña Petronila Vásquez, fueron los motores de la vigencia orgánica de la pandilla que, durante ese tiempo, sirvió de ejemplo para la constitución de varios conjuntos pandilleros en la ciudad de Puno, como lo ha registrado el periódico El Eco de Puno.*

*Por esas cosas que tiene la vida y el destino, el hombre que institucionalizó la*

*Pandilla Puneña, fallece durante los carnavales el 4 de marzo de 1919 a las 11.00 horas de la mañana, por un paro cardíaco, cuando estaba preparándose para salir a bailar la pandilla. Sus restos descansan en el cementerio de Laykakota de Puno, en cuartel N° 02, de nombre Santa Rosa.*

*La Pandilla continuó con los años, posterior a la Estudiantina Montesinos. La Estudiantina y pandilla “Cuentas” fue la heredera de esa tradición por varios años.*

#### DISCURSO DE LA SRA. MAGDA RIQUELME MONTESINOS DE ARZE

En una ceremonia especial, realizada el 4 de marzo de 2019 en el Cementerio Laycacota al conmemorarse el centenario del fallecimiento de Manuel Montesinos Aguirre, su sobrina nieta **Magda Riquelme Montesinos de Arze**, en representación de los familiares y descendientes del esclarecido protagonista de los inicios de la pandilla puneña, expresó el siguiente discurso:

*Sr. Yussbel Pari Ayllon, Presidente de la Federación de Marinera y Pandilla:*

*Sr. Teniente Alcalde de la Municipalidad Provincial de Puno:*

*Sr. Presidente del Instituto Americano de Arte de Puno:*

*Señoras y señores:*

*Por especial encargo de los familiares y descendientes de Don Manuel Montesinos Aguirre, es para mí un honor y motivo de especial orgullo hacer uso de la palabra en este acto tan significativo, en representación de quienes llevamos en nuestras venas la sangre del pionero y precursor de la Pandilla Puneña.*

*Es de resaltar que, de acuerdo a la*

*partida de defunción de Manuel Montesinos Aguirre, hace cien años a la edad de 45 años, un día como hoy 4 de marzo a las 12 del mediodía, muere en la ciudad de Puno, en días en los que estaba junto a su esposa Doña Petronila Vasquez de Montesinos, preparando la salida de la pandilla que en ese entonces proponían debía lucirse en las calles y engalanar las fiestas de los carnavales de entonces.*

*Quiero manifestar nuestro reconocimiento y agradecimiento a la Federación de Pandillas y Marinera Puneña y en particular a su presidente el Sr. Yussbel Pari Ayllon, por la feliz iniciativa de conmemorar con actos como el presente el centenario del fallecimiento de Don Manuel Montesinos Aguirre.*

*Del matrimonio de Manuel Montesinos y Petronila Vasquez, se han generado como descendientes directos 5 hijos, 13 nietos, 21 bisnietos y 16 tataranietos; ellos y sus familiares llevan con orgullo no solo el apellido Montesinos, sino la identificación y el amor por las manifestaciones artísticas propias de nuestra tierra.*

*Sobre Manuel Montesinos, y el significado de su legado como pionero y propulsor de la Pandilla Puneña, han escrito distinguidos historiadores e investigadores, ellos de una u otra forma coinciden en el valor de su aporte y el de su esposa para que una manifestación que en sus inicios con tanto entusiasmo impulsaron se haga popular; y hoy en día, se cultive con tanto colorido y vistosidad exhibiéndose en importantes escenarios a nivel nacional e internacional.*

*Especialmente significativa es la Resolución Viceministerial N° 046-2012 expedida por el Ministerio de Cultura, con fecha 20 de agosto de 2012, declarando a la Pandilla Puneña como Patrimonio Cultural de la Nación.*

*De la parte considerativa de dicha Resolución es importante destacar lo afirmado por el lingüista Julián Palacios, quien atribuye la creación de la “Pandilla Puneña a Manuel Montesinos, a partir de la creación por iniciativa suya de una estudiantina formada por instrumentos de cuerda acompañados por acordeón y quena, formación musical característica de la ciudad de Puno y su área de influencia.*

*Asimismo, en tan importante documento se resalta que Julián Palacios, reconoce a la esposa de Montesinos, Doña Petronila Vásquez, como la persona que organizó los primeros grupos de “pandilla” como grupos de varones y mujeres que bailarían en pareja al son de los huayños interpretados por la estudiantina organizada por Manongo Montesinos.*

*Guillermo Vásquez Cuentas, en un*

*artículo escrito en Los Andes el 21 febrero 2010, que titula “Sobre Pandilla y Pandilleros”, resalta lo escrito por Enrique Cuentas Ormachea, quien señala sin dudar que “Las primeras pandillas surgieron hacia 1910, aun sin organización y con estudiantinas compuestas por quenás y guitarras”; y agrega: “De esa época ya data la primera pandilla de Manuel Montesinos...” [“Presencia de Puno en la Cultura Popular” p.285].*

*Julián Palacios Ríos, integrante de la estudiantina Montesinos, testifica en su artículo “Montesinos, su Estudiantina y las Pandillas” [Revista del Instituto Americano de Arte No 11] que “...cerca del carnaval de 1907 se le ocurrió a don Manongo organizar una pandilla”. José Portugal Catacora, apoyándose en la tradición oral, establece 1910 como el año de surgimiento definitivo de la*

*Pandilla inicialmente pensada, ejecutada y dirigida por Manuel Montesinos, músico mecenas lisiado de un pie que por tal razón llevaba bastón, lo que dio lugar al “bastonero” o director de evoluciones y mudanzas [“Danzas y Bailes del Altiplano” p.185].*

*Es de especial significación para nosotros, los descendientes de Manuel Montesinos, resumir algunos conceptos de la publicación aparecida en el Diario Los Andes el día 11 de febrero de 1978, en la cual bajo el seudónimo de Nolasco Nosco se denomina a Montesinos como Artista Egregio y lanza una inquietante pregunta: “Y quien era ese Montesinos? preguntaran las nuevas generaciones posteriores al año 1919” y categóricamente contesta: Pues nada menos que el ilustre caballero creador de la PANDILLA PUNEÑA, elegante, policroma y señorial.*

*Había nacido en Lampa y tenía toda la prestancia de los antiguos caballeros de verdad; era un cholo caballeresco o un caballero acholado, con todas las cualidades y ninguno de los defectos que generalmente se atribuyen a ambos especímenes.*

*Continúa la nota de Los Andes, refiriendo que Montesinos pulsaba la guitarra, pero más hacia cantar y llorar el acordeón que era su instrumento favorito e inimitable y por si solo semejaba una orquesta popular.*

*Pero su acción artística lo condujo a fundar una estudiantina en 1908, cuando frisaba los 30 años convocando a valores artísticos de la fecha entre ellos Juan Peñaloza, Víctor y Moisés Villagra, Alberto Rivarola, Julián Palacios, Valentín Zenteno entre otros.*

*Y junto a la Estudiantina, surgió la Pandilla Puneña, conformada por damitas disfrazadas de cholitas puneñi-*



Pandilla Cuentas. Histórica Fotografía. La pandilla de los hermanos Alejandro y Marcelino Cuentas, heredera de la tradición de la pandilla de Montesinos. La escena fue captada un viernes de carnaval en marzo de 1919 en el Cerrito de Huajisapata. MÚSICOS: (De izquierda a derecha) Guitarras: N.N.; Juan Rossel; N.N.; N.N. Mandolinas: Rafael Giraldo, Alejandro R. Cuentas, Marcelino Cuentas, Alberto Rivarola, N. Centeno (guitarrón). N. Rodríguez. BAILARINES (De izquierda a derecha) N. Perea, Isaac Avila, T. Valcárcel, J. Rodríguez, Coco Cáceres, Agustín Avila, N. Prieto, J.F. Valcárcel, Facundo Pizano, N. Tamaraza, Alejandro Franco. CHOLITAS: Elisa Aliaga, N. Perea, Francisca Carrión, N. Pacheco, Abigail Gonzáles, (las demás desconocidas). NIÑOS: Enrique Cuentas Ormachea y Tito Parodi.

simas plenas de garbo y gracia y algunas auténticas a quienes emparejaban con jóvenes “bien”. Ensayaban en el patio de la casona de Montesinos a los compas de huayños típicos de la época y fueron adoptando las elegantes figuras para salir a las calles, plazas y campos encabezados por la esposa de Don Manuel, Doña Petronila Vásquez de Montesinos con el señor Carlos Cortavirtarte.

Finalmente, nos gustaría releer del blog de José Portugal Catacora, publicado el 20 de octubre de 2012 en su nota Extractos de “Danzas y Bailes del Altiplano” sus referencias a nuestro antepasado:

“Sería aventurado —dice Portugal— precisar cuándo nació la pandilla. El hecho es que, desde el siglo pasado, la cholada de Puno tomó creciente consistencia social y empezó a divertirse a su modo, resultando así una pandilla”.

“Las primeras manifestaciones fueron simplemente domésticas, hogareñas, con motivo de los cumpleaños, bautizos y matrimonios, hasta que un día salió a las calles y llenó las plazas. La experiencia se repitió en forma cada vez más voluminosa y entusiasta, año tras año”.

“La tradición oral cuenta que allá por los años diez (1910), vivía en Puno un caballero respetable y muy estimado por las gentes de todas las clases sociales. Dicese que este buen hombre oficiaba de mecenas de conjuntos musicales que tocaban preferentemente huayños y que durante los días de carnaval reunía en su casa y a su costa, a hombres y mujeres jóvenes auspiciando su diversión y divirtiéndose al pueblo, porque obligaba a la comparsa a bailar por calles y plazas”.

Dícese que él mismo la dirigía, pero como era lisiado de un pie llevaba un bastón. Sin embargo, iba dirigiendo el baile. Este personaje era Manuel Montesinos. Su recuerdo ha determinado que al hombre de la primera pareja se le llame bastonero. Y durante el desarrollo del baile hay una figura que dice “con su cojeadita” que recuerda claramente el defecto de Don Manuel.

Al morir Don Manongo y enterrársele un miércoles de ceniza todo Puno concurrió al sepelio; su estudiantina y tanto la suya como las demás pandillas concurrieron de riguroso luto”.

Señoras y Señores, este homenaje de la

Federación de Pandillas y Marinera Puneña, a cien años de la muerte de Manuel Montesinos Aguirre, es una muestra de que la Federación bajo la presidencia del Señor Yussbel Pari Ayllon, viene observando los fines para la cual fuera creada y que no solo pasa por institucionalizar el culto de una de las principales danzas de nuestra tierra, cautelar que su culto y presentación se realice en las mejores condiciones, y el celo de mantener las tradiciones que la han elevado a ser reconocida como patrimonio cultural de la nación; sino también con actos como al que hoy asistimos que permiten instalar en la memoria colectiva de las generaciones presentes la importancia de la obra de Manuel Montesinos Aguirre y su esposa Doña Petronila Vásquez de Montesinos, reconociéndolos como los pioneros y propulsores de la Pandilla Puneña.

Por ello, nuestro reiterado reconocimiento a la Federación de Pandillas y Marinera Puneña y a ustedes señoras y señores nuestro agradecimiento por su gentil presencia. ●

Familiares y puneños y puneñistas asistentes al acto de conmemoración de los cien años del fallecimiento de Manuel Montesinos, realizado el 4 de marzo de 2019 en Puno, Cementerio Laykakota.



# Los Carnavales en Puno profundo

Escribe: Bruno Ismael Medina Enríquez

**Cuando llegó la cultura occidental a Los Andes, viene con la cruz y la espada. Los que portaban la Cruz, vía el sincretismo, adaptan las “carnestolendas” originarias de Europa, mediante la imposición de la religión cristiana y el santoral católico al calendario agrícola andino con mucho éxito. Tan es así que hoy mismo en los diversos pueblos del Perú esa práctica es muy usual y popular, distinguiendo algunas variantes en las ciudades con las del campo, donde la influencia europea ha sido de menor cuantía por la característica de que en el campo si se respeta el calendario agrícola andino con mayor ahínco. Mientras que los que portaban la espada actuaban con diferente fuerza para imponer estas fiestas, subsumiendo al poblador andino a fin de que acepte esta imposición.**



Aunque sobre este tema ya publicamos en otras oportunidades, sea esta una nueva ocasión en la que nos referimos al carnaval europeo, el mismo que ha sido asimilado con mucha fuerza por el mundo andino luego de la llegada de los españoles a estas tierras, adoptándose a las fiestas populares que el poblador andino realizaba con ocasión de su ciclo agrícola; es decir sobre lo que ya existía como parte de sus celebraciones, que era su razón de ser y de su quehacer cotidiano. Naturalmente que la pretendida extirpación de idolatrías no pudo contra la razón de ser del habitante originario andino; este ha sabido aceptar como “rechazar” la imposición de un distinto modo, mientras el mayor rechazo a la pretendida imposición de modos de vida y cultura occidental también ha ido adaptándose a ella. Reinterpretándola, mezclando la cultura occidental, aceptándola, pero adaptándola a su cultura originaria, lo que ha venido a ser conocido como sincretismo.

La tremenda capacidad de sobrevivencia de la cultura andina, muy a pesar de más de 500 años, lo primero que permitió especialmente en el tema de ser o no ser, fue entender a su modo que la Virgen María llegada de España, es la Madre Tierra, la Pachamama, que el Apu donde habitan los Achachilas y que existe en los cerros tutelares, es el “Tatitu” que los españoles colocaron en todos los calvarios en forma de cruz cristiana. En fin, a pesar de esos primeros intentos de destrucción de la cultura andina en todas sus manifestaciones, esta no ha sido destruida. Aunque aún después de cinco siglos existen algunos herederos mentales de



Claudio Cortés Aroy (c) 2015

esos iniciales conquistadores, las manifestaciones culturales del mundo andino continúan incólumes en el tiempo, más aún han revalorizado su existencia y luchan todos los días por mantenerla, acrecentarla, valorarla, en la eterna búsqueda del “sumaj causay”, el buen vivir, que para muchos es una utopía que existe en todas las culturas, religiones o ideologías. Para nosotros es una realidad por la que se lucha.

Si pues, esas manifestaciones incólumes de la cultura andina se presentan por medio de diversos modos, donde la música y las danzas son la mejor expresión viva

que se resisten a ser vencidas; especialmente en el campo, donde la práctica agrícola impone ese modo de actuar, muy a pesar de que muchas de esas manifestaciones dancísticas tienden a ser olvidadas, o pretenden ser reemplazadas por modos criollos de interpretarlas, por danzas de origen mestizo y colonial. Por encima de esa pretensión, las danzas campesinas originarias del Collao existen vivas en cada pueblo, en cada comunidad, en cada época del ciclo agrario anual del mundo andino, como en la hoy llamada época de carnaval a la que nos referiremos.

El mundo andino, vía el sincretismo, entiende al carnaval de origen europeo como la fiesta en homenaje a la Pachamama andina, a esa madre tierra que nos provee de sus frutos, a la que hay que cuidarla con mucha devoción, protegerla con amor, abonarla con dulzura, cuidarla con mucha agua para que sea productiva, esperando nos dé sus frutos. A la que hay que agradecerle con alegría porque por ella tenemos la vida, por eso celebramos sus primeros retoños, sus primeras flores, celebramos sus primeros frutos, hasta obtener los últimos frutos y por todo ello celebrar a la vida con alegría derrotando totalmente a la tristeza. En eso se basa el origen de las danzas andinas hoy denominadas de Carnaval, porque son practicadas en esa época.

Para Félix Paniagua Loza el Carnaval es de origen ancestral andino, señalando que “*se tiene conocimiento que los carnavales tienen su surgimiento en la Época del Incanato de allí las grandes festividades de los raymis y otras que posteriormente parece que toman incidencia con la fiesta de Dios Momo traído por los europeos*”.



Carnaval de Patambuco.

La celebración del carnaval andino es fundamentalmente campesina, como se celebra también en las ciudades con sus propias particularidades. Aquí describimos el carnaval campesino vinculado al calendario agrícola, el que se inicia con la celebración del “juchuy p'oqoy”, el retoño de las primeras flores; fecha que coincide generalmente con el 20 de enero que en la religión católica la han hecho coincidir con la fiesta de San Sebastián y San Fabian. Estas primeras celebraciones son conocidas como el “carnaval chico”. Luego vendrá el gran florecimiento y plenitud de los sembríos, hecho que hay que celebrar danzando, conforme a la religión católica, días antes que se inicie la “Cuaresma”. Y no hay pueblo andino que no lo celebre cantando y bailando, no hay comunidad andina que no celebre a la Pachamama en el “Carnaval grande” que en el mundo

andino es conocido como el “Pujllay”. Que se celebra en el tiempo de los grandes florecimientos y las primeras cosechas, las primeras papas, las papas nuevas.

De otro lado, el religioso de la orden Jesuita Ludovico Bertonio, uno de los primeros en informar sobre las costumbres en el mundo altiplánico en la introducción de su *“Arte breve de la Lengua Aymara”*, que no es su conocido diccionario, confiesa que la mayor fiesta de los pobladores andinos es la celebración cuando se concluye la cosecha de los frutos de la Pachamana, el final del tiempo de las cosechas. Hecho que era celebrando con mucha pasión por los aborígenes frente a esta identificación de la fiesta más grande en el altiplano. El santoral católico al adaptarse a ese ciclo final, cuando el tiempo de cosechas está terminando, establece la mayor fiesta católica, la fiesta a Jesucristo,

imponiéndose entonces el 3 de mayo como La Fiesta de La Cruz, la que hoy se celebra en los diversos pueblos de los Andes.

### EL PHUJLLAY

Los phujllay campesinos, son las fiestas y juegos de carnaval que se celebran en todo Puno del mismo modo desde las primeras cosechas. Con algunas variantes por cada zona debido a que desde tiempos ancestrales en Puno han convivido diversas naciones y culturas ancestrales andinas. En especial desde cuando los incas, una vez conquistado el Collao, trajeron a diversos mitimaes de las distintas regiones conquistadas, lo que permitió en los años y siglos que el Altiplano sea una región de amplio y variado desarrollo cultural y, subsecuentemente, folclórico en la zona campesina

De ahí que en Puno existe una diversidad de danzas campesinas por la diversidad de pueblos y naciones asentados en su territorio, que vía los mitimaes llegaron de diversos lugares de los Andes, y que fueron traídos por los vencedores incas durante su expansión territorial. De esa manera en la región altiplánica, donde se manifiesta una amplia diversidad de “Phujllays”, cada “carnaval” es distinto uno del otro, en música, en coreografía, en vestuario, según la característica del pueblo originario que se asentó entonces en la Meseta del Collao

El Phujllay de carnaval tiene diversas manifestaciones tanto en la parte quechua como aymara. Una de las más danzas más representativas en el sector quechua es la interpretada por medio de la “Wiphalas”, danzas en las que el principal aditamento que se utiliza en la coreografía del baile es una bandera blanca, la que es batida con mucha alegría representando las atenciones que se les hace a los sembríos. Los “Phujllay” son conocidos por nosotros como Kajchas, Whipalas, o simplemente “carnavales” con el nombre adicional de la comunidad o distrito al que pertenezcan, mientras que el sector aymara son denominados “Anatas”, aunque también tiene el nombre común de “Carnavales”, en cuyo caso en su gran mayoría el principal aditamento usado es la q'orrawa de los varones o wichi wichis de las mujeres.

Las danzas de Carnaval son danzas practicadas por los jóvenes, aunque son celebradas y danzadas por personas de todas las edades; por eso la mayoría de personas que describen estas danzas las denominan como danzas de enamoramiento entre jóvenes, que se conocen y cortejan durante la ejecución de dichas danzas. Las describen en diversas partes de acuerdo a la coreografía que en cada caso

se prepara. Generalmente inician la competencia con una “introducción” o presentación, seguida de la competencia misma entre quienes tienen mayor capacidad en la danza, que algunos llaman el Phujllay o “la guerra”.

En algunos casos para demostrar cuál de los varones es el más fuerte o valiente desarrollan diversas coreografías que son vueltas de un lado al otro. En el caso de las Wifalas de origen quechua, flameando las banderas blancas de un lado al otro a modo de “airear” las plantaciones; y en el caso de danzas aymaras y otras, revolviendo las q'orawas o wichiwichis al ritmo de la música ejecutan saltos, mudanzas, movimientos, momento central en el que se desarrolla la mayor parte de las danzas. Para concluir está el Cacharpari o fin de fiesta.

Las diversas danzas de carnaval tienen en el mayor de los casos similitudes en su origen y en su fondo, lo que conlleva a que en la mayoría de ellas se sigue una secuencia en su ejecución, sin embargo, en los cantos que se interpretan como acompañamiento, siempre hay una renovación de los versos.

Aquí les describiremos brevemente algunos Carnavales, empezando por aquellos que han sido calificados en los últimos tiempos como declarados como “Patrimonio Cultural de la Nación” por el Ministerio de Cultura.

### **LA DANZA QASHWA DE MACHUAYCHAS Y CHIÑIPILCOS DE LA FIESTA DE SAN SEBASTIÁN**

Fue reconocida como Patrimonio Cultural del Perú el 5 de setiembre del 2011 y es practicada en la ciudad de Juliaca durante el Carnaval Chico en homenaje a la fiesta patronal de San Sebastián y San

Fabián el 20 de enero. A quienes consideran patrón de los agricultores, celebrando en ese momento el “Juchuy poccoy o colla poccoy”, es decir la fiesta se realiza durante los primeros florecimientos donde participan las comparsas de los “chiñipilcos” los más jóvenes que se identifican con el Apu Santa Cruz, y los “machuaychas” los más viejos, que se identifican con el Apu Wayna Roque, compitiendo en esfuerzo y devoción. La danza es acompañada por la música de Tokoros y Pinquillos, interpretadas por los mismos danzari-nes. Los Tokoros son grandes instrumentos que emiten sonidos profundos en comparación con los pinquillos que emiten sonidos agudos. Esta danza es de procedencia citadina, de la misma ciudad de Juliaca muy a pesar de que se refiere a una festividad agrícola y campesina.

### **EL PUJLLAY DE CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA**

Se practica en el distrito del mismo nombre ubicado en la provincia de Azángaro, y que el 18 de julio del 2018 ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación, danza de carnaval campesino que se practica en la región quechua en honor a la Pachamama y en el santoral cristiano al Patrón el Apóstol Santiago de dicho pueblo. Esta danza que se realiza en el campo es una de las mejores reconocidas por la población puneña, una de las primeras que han sido mostradas en público y en grandes escenarios. Durante su representación en el campo los danzari-nes recorren todas las cementeras y sembríos, visitando a los compadres y los nuevos sembríos, para luego concluir en la misma ciudad. El vestuario de esta danza es muy singular en tanto que damas y varones llevan adosados a la cintura, grandes madejas de hilos de lana, un

sombrero de copa muy singular y decorado, los varones interpretan pinquillos al momento de danzar, sin embargo, también cuentan con una comparsa de músicos que interpretan pinquillos y tambores que tienen un sonido muy particular.

### WIFALA DE SAN ANTONIO DE PUTINA

Una danza de Carnaval reconocida como Patrimonio Cultural el 26 de setiembre del 2014 por el Ministerio de Cultura, en razón su variada complejidad en la ejecución coreográfica, a decir del expediente técnico mediante el cual fue reconocido como tal, donde también se hace referencia que solo es interpretada por danzarines solteros- Durante su ejecución se inicia con una coreografía denominada “lajallucha”, que es la introducción de la danza muy ágil y festivo y una segunda parte que es la “Wifala” propiamente dicha, que mantiene diversos movimiento que manifiestan en su capacidad creativa, su alegría en su interpretación y el vigor de sus participantes. Como en todas las danzas de carnaval en esta zona, son acompañadas con la música de pinquillos y la percusión de tambores.

### WIFALA DE SAN FRANCISCO JAVIER DE MUÑANI

Danza de Carnaval que se practica en el distrito de Muñani, en la provincia de Azángaro y fue reconocida como Patrimonio Cultural el 14 de enero del 2015, danza que es interpretada por jóvenes en gran número durante las fiestas patronales, en los mismos carnavales, como en la fiesta de la



Carnaval de Arapa.

Asunción el 15 de agosto. Su vestuario y su música es muy singular y distinto a las danzas de Wifalas de otras zonas, la danza es acompañada con músicos que interpretan pinquillos y tinyas o tambores de Unucajas. Y mientras los varones y damas realizan las diversas coreografías, agitan al aire wichi wichis., a la par que las mujeres portan banderas blancas, cantan diversos cantos mientras que los varones tocan los instrumentos de viento y percusión.

Esta danza varias veces ha sido ganadora en los concursos realizados durante la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno, a donde es llevada por la Asociación Folklórica “Wifalas San Francisco Javier de Muñani”, procedentes de la comunidad campesina de Huasacona de ese distrito y que, gracias a su belleza, colorido y coreo-

grafía, interpretada por más de 350 danzarines ha logrado muchísimos éxitos.

### MÚSICA Y DANZA DE CHACAREROS Y LAWAKUMOS

Danza de la zona de Acora en la región aymara, fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación, el 20 de abril del 2016, en razón de su ancestral interpretación, de profundo carácter agrícola, de la singularidad en la interpretación tanto de la danza como en la música, costumbres que han hecho posible ser calificada como Patrimonio, su nombre deriva precisamente de los vocablos aymaras “lawa” que significa palo o tronco, y “k’umu” que significa curvo, o arqueado, referido al principal instrumento que interpreta las melodías, y que es elaborado del tronco de las Cantutas. La música no sigue un patrón melódico todos los años, sino igual que en otras danzas de carnaval, cada año cambian de letras.

### LACHACALLADA

Es una danza de carnaval de Chucuito reconocido como patrimonio el 20 de mayo del 2016, que mantiene los mismos cánones de las diversas danzas de carnaval dedicadas a la madre tierra. En el caso singular de esta danza está en el nombre de la misma, se origina de la palabra “Chacalloy” que traducido el aymara se refiere a la “haba verde”, referida en especial a los primeros frutos, verdes y aun no maduros, por lo que es practicado en la mayor de las veces por jóvenes solteros en busca de parejas, dentro de los se encuentran diversos

personajes, los danzarines varones y mujeres acompañados el jilakata varón y la jilakata mujer, los awatires y el kusillo.

### CARNAVAL DE ARAPA

Se trata de una de las más populares danzas de carnaval y muy conocida de Puno, originario del distrito de Arapa en la provincia de Azángaro, y que fue reconocido como Patrimonio Cultural el 09 de mayo del 2017. Interpretado por damas y varones en diversas coreografías, en las interpretan la danza con grandes saltos y flameando banderas blancas con mucha agilidad y alegría. Cuentan con un personaje central llamado “phujllay Machu”, que encarna al “Ño Carnavalon” La coreografía se interpreta durante la presentación la danza misma y la fuga. Acompañan con música ejecutada por pinquillos y tambores de percusión.

### CARNAVAL WAPULULOS

Danza de carnaval originaria de Lampa, que ha sido reconocida como Patrimonio Cultural el 31 de enero del 2018, esta danza sigue la secuencia de los diversos carnavales de la zona quechua, en la que se ejecutan diversas mudanzas durante su presentación, que se inician con diversos movimientos como el pasacalle, la mistura, el atipanacuy y el cacharpari, que es el final de fiesta.

### WARAKEROS DE SANDIA

Danza de carnaval de esa provincia puneña que ha sido declarada Patrimonio Cultural el 19 de noviembre del 2018, es una danza asociada a la celebración de la fertilidad y el florecimiento de los cultivos, pero también es descrita por sus portadores como una danza guerrera. El carácter guerrero que se le atribuye tendría refe-

rencia en los relatos de origen en torno a la danza, los cuales se remiten al período de conflicto de la cultura Tiahuanaco que viene desapareciendo y la subsecuente expansión Inca en la zona.

### CARNAVAL DE UNUCAJAS

Danza de la provincia de Azángaro, reconocida como Patrimonio Cultural el 15 de noviembre del 2019, por ser considerada una manifestación característica de dicha localidad en razón de que está asociada profundamente con la renovación del ciclo vital en el mundo agrícola. La danza Unucujas es, de la variedad de Wiphalas, representa el encuentro amoroso o enamoramiento entre jóvenes y señoritas que celebrar los carnavales. es una danza guerrera, pastoril y carnavalesca, que tiene su origen en la Parcialidad de Anansaya Esqhan-churi, situada al norte del Distrito de Azángaro limítrofe con el Distrito de Asillo. Desde un tiempo desconocido, se viene ejecutando esta danza con fines exclusivamente guerreros durante los gobiernos de los incas Huayna Cápac e Inca Roca, cuyo propósito era la de conquistar tierras fértiles, con fuentes de agua, para su irrigación natural, en la actualidad, se sigue practicando esta costumbre en las fiestas de carnaval, ahora con fines pastoriles, costumbristas y guerreras, emulando satíricamente, emprenden grandes batallas campales, al ritmo del rebumbo de los tintis, la melodía de los pinquillos y la bella canción de las lindas cholas de los aswanqharis, con los ayllus del sector Asillo, con la intención de ganar mujeres bellas, hombres guerreros y la expansión de sus territorios. El nombre de la danza se origina en La palabra UNUCAJAS, etimológicamente proviene de dos vocablos, cuyo origen es el quechua, siendo el significado de cada uno de ellas es la siguiente: UNU agua o linfa,

CAJAS, se refiere al pequeño tambor guerrero denominado TINTI y por su sonido característico que emite, solo al permanecer en constante humedad o remojar con agua, la fuente de agua o de la vida, en este caso, representado, por las tierras fértiles y las hermosas mujeres, que vienen a ser imprescindibles para el vivir del hombre. También se dice, que este pequeño tambor o tinti, se hacía serenar durante toda la noche, en riachuelos de agua, que bajaban de los cerros y tenía un sonido muy llamativo, para juntar a las hermosas cholas y cholos, para empezar con la fiesta.

Finalmente debemos manifestar que existen danzas de carnaval en todas las comunidades campesinas, y en todos los distritos que se practican intensamente en carnavales como por ejemplo en Asillo, Ayaviri, Chupa, Macarí, para mencionar solo algunas entre otras tantas de diversos pueblos de la zona quechua, como los hay danzas de carnaval campesinas de las zonas aymaras de Puno, con diversas y variadas coreografías acompañadas musicalmente con pinquillos y tarkas, que suelen ser denominadas generalmente como piquilladas y tarkadas. Todas ellas por supuesto, no habrán sido calificadas como patrimonio cultural de la nación, pero que si contribuyen desde siempre para que Puno sea calificada como la Capital del Folklore Peruano. ●

### REFERENCIAS

- Feliz Paniagua Loza “*Glosas de Danzas del Altiplano Peruano*” Segunda Edición/UNA Puno 2007 p. 12
- Ludovico Bertonio “*Arte breve de la lengua aymara para introducción del Arte grande de la misma lengua*” (Roma, 1603).

# Danzando entre versos... al compás de la Pandilla Puneña

**Escribe:** Liliana Quinto Laguna

El amor en las pandillas



La danza de la elegancia, plena de garbo y ternura es La Pandilla Puneña, donde los días, viernes, sábado y domingo, en el marco del Carnaval, son ideales para la expresión corporal, plena de gracia y arte en la ciudad de Puno; donde la cadencia y la música de estudiantinas conjugan con el ambiente festivo donde parejas integradas por damas y varones, se desplazan entre pasos, coqueteo, manta de manila y alegría.

Enrique Cuentas Ormachea manifiesta al respecto: “La pandilla puneña como expresión coreográfica y musical es una danza mestiza que tiene reminiscencia de origen prehispánico. En efecto el “Huayño” o “Wayño” que es el substratum de esta danza, es un producto cultural anterior a la llegada de los españoles. Esta afirmación se sustenta en referencias de lingüistas y cultores de las ciencias sociales.

Poetas y compositores inspirados en esta magnífica expresión han escrito sobre la Pandilla Puneña, aquí una breve muestra de ello.

## NOCHE CARNAVALERA

Víctor Cuentas Ampuero

En el huayño rumoroso dejas tú  
Amarradita la luna en creciente  
Con los flecos argentados del mantón  
Y tus ojazos negros y ausentes

Y en tus trenzas la noche casi azul  
Y en tus mejillas retozan vientos  
Tu cintura diminuta en plenitud  
Es ofrenda al dios de los kajelos

Tus polleras son recuerdos  
de mil papales floridos  
hay capullos somnolientos  
al borde de tus corpiños.

Imilla flor de sankayo  
Chola bonita y coqueta  
Para ti canto este huayño  
Por ser la flor de mi tierra

Nostalgias de ilusión conmueven mi alma  
Aún tengo aquel rumor de las enaguas  
la cadencia de los pasos en la pandilla  
puneña  
El susurro de los rasos el insinuar de una  
queja  
El soñar entre los brazos de una chola  
pandillera  
con caricias y con “arcos” en noche carna-  
valera.

## LA PANDILLA

Miguel Ángel Ugarte Chamorro

¡Baile de los bailes! ¡Hermosa Pandilla!  
reina de la gracia, del arte tesoro;  
mezcla de la sangre de la Andalucía  
con la de los Incas, que es de bronce y oro.  
La pandilla es joya de las más preciadas,  
hecha por orfebres del suelo español  
con la plata y oro que un día adornaban  
los ricos altares del tempo del sol.

Negros son los ojos de las bailarinas,  
negras son sus trenzas de azabache puro;  
rojos son los labios, rojas las mejillas;  
frescos y fragantes, cual fruto maduro.  
Graciosos sombreros, mantones de seda,  
preciosas chaquetas, finos prendedores,  
zarcillos de plata, brillantes pulseras,  
faldas en campaña de hermosos colores.  
Tienen estas mozas algo de gitanas  
en sus talles finos de grácil palmera,  
en los colorines de sus amplias faldas y  
en sus ondulantes y finas siluetas.  
Los mozos gallardos que las acompañan  
son expresión viva de la nueva raza,  
de ésta que se forja con rocas del Ande  
y los ideales de la madre España.

Las parejas danzan, las parejas giran,  
los mozos son fuertes, las mozas son finas;  
vibran de entusiasmo los pechos viriles  
y en el pecho de ellas arde la alegría.  
Es el bastonero quien viene delante

marcando los pasos de rítmico son  
a las cien parejas de porte elegante  
que al bailar nos muestra toda su emoción.

Desfilan gallardos, inclinan los bustos  
para erguirse luego con altanería,  
cual si fuesen cuerdas de gigantes  
arcos lanzando sus flechas en pos de la  
vida.

Suavemente forman vistosos abanicos  
que lucen en sus pliegues mágico color,  
y que al extenderse generoso y amplio,  
se transforma en ronda, ronda del amor.  
De pronto las mozas avanzan al centro  
y una estrella luce todo su esplendor;  
retroceden luego con célico ritmo  
y tienen destellos del divino sol.  
A veces avanzan, retroceden luego;  
lucen los pañuelos, los cuerpos esquivan;  
ágilmente saltan dislocan la rueda  
con los brazos forman gótica arquería.

Los menudos pasos que son arabescos,  
de plata un encaje tejen con primor,  
los ojos brillantes hilvanan amores  
son el hielo de oro que es del corazón  
¡Baile de los bailes! ¡Hermosa pandilla!  
reina de la gracia, del arte tesoro;  
mezcla de la sangre de la Andalucía  
con la de los Incas, que es de bronce y oro.

## CHOLA PANDILLERA

Carlos Dante Nava

Del lago, es la orilla  
tu cuerpo que acuna  
polleras de linfa,  
mantones de espuma.

Luces, chola linda,  
bajo ojos de puma,  
rubores de guinda  
sobre albos de puna.

El huaiño te agarra  
la dócil cintura;  
te prendes a su alma  
con ansias de pluma.  
Entonces empujas  
el pie y la rodilla  
y alientas la curva  
de tu pantorrilla.

Entonces, en tus senos,  
se mece la música  
que avienta el violento  
rimero de phusas

mientras tu pañuelo,  
que vuelos esboza,  
en el tul del viento,  
es una paloma  
de tu pensamiento.

Y bailas con ganas,  
y bailas alegre,  
ebria la mirada  
que desagarra y mata,  
la pollera ajada.

bailas con arte,  
junto al compañero,  
por plazas y calles,  
hasta que tu cuerpo  
se siente cubierto  
de un sudor en celo.

En ese momento,  
oh andina escultura,  
tu cálido pecho,  
trasciende a kantuta,  
desea deseos,  
y al fuego trasunta,

## II

El aire está que arde,  
la luz se va oronda  
y por todas partes  
se asoma la sombra.

Y llega la noche...  
Te arrastra tu macho  
(muchacho de bronce,  
rijoso muchacho),  
hacia ¿quién lo sabe?,  
pero luego vuelves  
con la faz borracha  
de besos de arrastre,  
mostrando la leche  
de tus blancos dientes  
tras tu risa alada.

Del Lago es la orilla,  
tu cuerpo que acuna,  
polleras de linfa,  
mantones de espuma.



Cholitas pandilleras



Pandilleros

## DANZA TU CUERPO LA PANDILLA

Alberto Valcárcel

### I

A las cuatro de la tarde sobre la luz intacta,  
diez mozos se fijan el traje y brillan sus pupilas.  
Ellas, las parejas, tan lindas y lozanas,  
ensayan el paso enamorado ... zas, zas, zas.  
En febrero Puno se llama Carnaval  
y el contorneo rumoroso, pandilla.

### II

Del ritmo y la cadencia de que hablaban las  
abuelas,  
me gusta la sonrisa plenilunio en las  
muchachas.  
Es el mantón y la corona del sombrero  
el santo y aire de esta danza...  
de ritmo y cadencia estudiantina,  
y manos juntas y promesas  
y te quiero así como te mueves.  
Ahora han salido de la Plaza de Armas  
en medio del gentío. Uno desde el balcón

grita "Candelaria" y la novia parpadea ensi-  
mismada.

El jirón Lima se vuelve caudaloso fluye la  
calle Libertad.

Las horas se congelan cuando en el Parque  
Pino

la fiebre llega al pueblo y todos bailan...  
se ha firmado un pacto sutil con la alegría,  
que suele durar todo el año. ¡Cómo lo sabe  
el corazón!

### III

A este retrato puedo sumar mi aliento,  
perdido entre miles, una noche que tiritaba  
asido a mi pareja.

Tal un amor que llega sin avisar,  
mis labios cuajaron el crepúsculo  
y no pude regresar y ser el mismo.

Nadie que viva en Puno en carnavales  
se irá jamás de sus jardines,  
y así queramos otro cielo...  
nuestros pasos andarán por sus veredas.

## PANDILLA PUNEÑA

Raúl Castillo Gamarra

Una oleada de ritmo y cadencia  
de ensueño y caricia  
se desborda desde el alma del pueblo

El rumor de los totorales  
y el cantar de los pajonales  
fulgen pentagramados  
en el huayno pandillero

Vuelo de pañuelos  
sinfonía de polleras  
filigrana de mantones  
Pandilla Puneña!

Alma hecha canción  
canción hecha danza  
danza hecha emblema  
emblema hecho orgullo  
febril, señorial,  
imponente, airosa,  
danza de la elegancia,  
danza del amor.

Latido sideral  
que danza en péndulo.

Mi corazón  
está palpitando a tu ritmo  
acariciando la promesa del amor  
con su cantar del manantial.

Por siempre, para siempre  
Pandilla Puneña. ●

# Esplendor de sirenas y charangos

Escribe: Carlos Portugal Mendoza



*El amor en las pandillas*

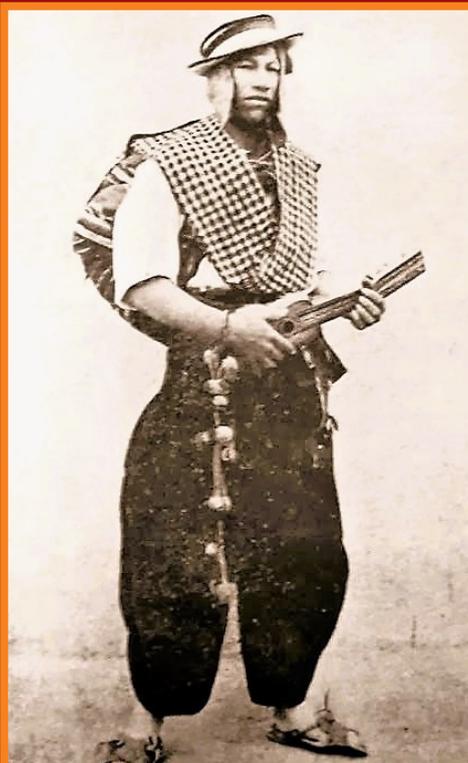
Una de las pruebas más significativas que respaldan la incorporación temprana del charango en la música de los Andes son las magníficas figuras talladas que adornan las fachadas de las iglesias en la cuenca del Titicaca. En estas representaciones, misteriosas sirenas ejecutan instrumentos de cuerda. ¿Cómo se entrelazaron los charangos y las sirenas? Este enigma constituye un tema fascinante para la investigación, entre otros muchos misterios que rodean el origen y la historia del charango.

Destacan en esta labor Oscar Chaquilla y Erick Zubieta, autores del libro “Esplendor de sirenas y charangos”, publicado en 2015 por la Universidad Nacional del Altiplano. En esta obra, los autores desvelan el papel crucial de los jesuitas en Juli durante el siglo XVI, así como su impacto en el origen y la difusión del charango andino. El libro no se limita a la narración histórica; también presenta 26 partituras de música para charango y chillador, interpretadas por Chaquilla, Zubieta y Roberto Tapia Urbana en diversos conciertos, como la “Misa Virreinal y Cordillerana” en charango y chillador, o el concierto “Charangos y Sirena”, llevado a cabo en el marco de una exposición artística sobre las sirenas, acompañado de un revelador texto de Zubieta sobre el “sereneado” o afinado nocturno de los charangos por las sirenas.

A pesar de otras teorías que intentan situar el origen del charango en Potosí o Ayacucho, los argumentos de Oscar Chaquilla resultan bastante plausibles. La Misión Andina de los jesuitas, establecida en Juli en 1576, dio origen a dos colegios para jóvenes lupaka, uno dedicado a las artes, incluyendo la música, y otro centrado en idiomas nativos. Famosos músicos renacentistas llegaron a Juli, ense-



Oscar Chaquilla y Erick Zubieta, connotados charanguistas.



Charanguista en Juli, 1902.

ñando no solo a tocar diversos instrumentos, incluyendo los de cuerda, sino también a fabricarlos para acompañar la música litúrgica. Estos instrumentos de cuerda pronto trascendieron las paredes de las iglesias y llegaron a manos de los jóvenes aymaras, quienes crearon instrumentos como el “Chillador” para su uso al aire libre y de forma más popular.

Esperamos con expectación que Oscar Chaquilla pueda presentar nuevos estu-

dios sobre el charango, continuando así su valioso aporte a la historia de la música andina. Ya en 2007, contribuyó significativamente al ser autor del ensayo que fundamentó la Declaración del Charango como Patrimonio Cultural de la Nación.

Y ciertamente forma parte del rico acervo cultural del Perú, y más exactamente del Perú profundo, como lo explicaba José María Arguedas (1940):

“El Charango es instrumento mestizo; es del indio actual y del pueblo leído y trabajador de las ciudades del Ande. Las pandillas mestizas de Carnaval y aun las marineras serranas se bailan con charango. Pero el charango en manos del indio kollavino, o del indio de Pampacangallo y de las quebradas de Apurímac y Ayacucho, es el charango verdadero; nadie lo toca mejor; y oyéndolo tocado por ellos, se comprende de golpe que el charango lo hicieron esos indios y nació primero para la música de ellos”. ●



ALTIPLANIA

Estacora Jimenez  
23