

# La danza de los shakshas

## *The dance of the shakshas*

**Marcos Yauri Montero**

Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

cmarcos.yauri@urp.edu.pe

### Resumen

La danza de los shakshas o shaqsha está ligada a la vida y la existencia normales y hasta felices en un mundo que también es epígono del hombre vigoroso, alegre, feliz. Históricamente, la danza de los shakshas se presentaba como una ofrenda en el mes de mayo al patrono del Señor de la Soledad (Huaraz). Actualmente, es una danza que está altamente mestiza debido a sus componentes y sus representaciones. En suma, esta danza es la celebración de la vida y de la alegría de vivir

### Abstract

The dance of the shakshas or shaqsha is linked to normal and even happy life and existence in a world that is also epigone of the vigorous, cheerful, happy man. Historically, the dance of the shakshas was presented as an offering in the month of May to the patron saint of the Lord of Solitude (Huaraz). Currently, it is a dance that is highly mestizo due to its components and its representations. In short, this dance is a celebration of life and the joy of living

**Palabras clave:** Danza ; Shaksha; Fiesta patronal

**Keywords:** Dance; shaksha; patronal feast.

RECIBIDO: 16/11/2023 - ACEPTADO: 13/05/2024 - PUBLICADO: 17/06/2024

## INTRODUCCIÓN

En el barrio La Soledad, al este de Huaraz, frente a los nevados de la Cordillera Blanca, se yergue la iglesia llamada de manera homónima: la Iglesia del Señor de la Soledad. Es el aposento de una imagen de Jesucristo crucificado a un calvario verde y desde antiguo venerado con el nombre de *El Señor de la Soledad*. Su presencia en la ciudad, presumiblemente desde la segunda mitad del siglo XVI, está sumida entre el mito y la historia. El mito o los mitos que hablan de su origen lo asocian, como en toda la historia de las deidades, al agua y a la naturaleza; es decir, al mundo del cual es la suprema fuerza creadora. Por su parte, la historia no nos ha proporcionado hasta hoy la versión definitiva de su existencia; lo poco que se ha escrito es ambiguo y borroso.

El culto y la fe a este Señor cubre un territorio extenso que reconoce a Huaraz como su centro en la Región Áncash. La expresión de esta fe fanática viene desde 1725, año en que un terremoto arrasó la región, a Huaraz y sus iglesias, entre ellas la Iglesia Mayor donde se aposentaba san Sebastián, Patrón de dicha ciudad, desde su primera fundación histórica aún no demostrada. La destrucción de su efigie y la supervivencia del Señor de la Soledad en su capilla frente al santuario prehispánico en Pumacayan (*pumam kayan*) fue interpretada como que el Señor de la Soledad era más poderoso. En consecuencia, el rango de Patrón de Huaraz le fue cancelado a san Sebastián en favor del Señor de la Soledad que, a partir de ese año hasta el presente siglo, se erigió en el Patrón de Huaraz. Hoy san Sebastián es un santo desapercibido recordado cada 20 de enero con una misa.

El Señor de la Soledad tiene un hermano menor al que se le reconoce como su representante, o su “Paso”: es el Señor de Mayo que se aposenta en el mismo santuario.<sup>1</sup> A este Señor se le dedica cada año una fiesta grande que se inicia el 3 de mayo y dura hasta el día 15. Este evento convoca a la gente que puebla su inmenso territorio que acude llevando su ofrenda, decidido a gastar comiendo, bebiendo, bailando. Asimismo, concurren cuadrillas de danzantes cada una con sus músicas, la mayoría tradicionales: la de las *Pallas y el inca*, los *Wanquillas (wankilla)*, *Shakshas (shaqsha)*, *Atahualpas (Atawallpa)*, *Pallas de Corongo* y otras. De estos grupos hemos escogido para nuestro estudio el de los *Shakshas (shaqshakuna)*.

<sup>1</sup> La historiadora María Rostworowski y otros, hacen la observación que en los Andes Cristo aparece teniendo hermanos. Más recientemente la antropóloga Elzbieta Jodłowska (Universidad Jaguelónica de Cracovia) en su extensa tesis doctoral: *Centro del culto al Cristo Señor de la Soledad en Huaraz, en los Andes peruanos del norte. Antropología del sincretismo y de la identidad cultural* (Cracovia 2020), ha ampliado este rasgo cultural en la traducción del exordio. dice: “Uno de los fenómenos más interesantes e importantes que han aparecido durante la investigación de campo ha sido el motivo de cinco hermanos-Cristo quienes identifican al Señor de la Soledad como su hermano mayor y el más importante”. Este fenómeno al que Lévi-Strauss denomina “disimetría creativa en la cosmovisión indígena”, está presente no solo en el caso de Jesucristo, sino también ocurre con todos los santos del panteón cristiano. En la población urbana y rural hay por ejemplo cruces de diferentes tamaños y diferentes funciones, igual sucede con los santos y la Virgen. En el caso de la Virgen hay imágenes con distintos nombres y diferentes poderes, según los lugares. Todos ellos forman multitud de familias. Un remedo quizás de la costumbre romana que hacía que las familias patricias tenían en sus palacios sus penates. En muchas ciudades peruanas aún hay familias que en casa tienen a Cristo crucificado, a la virgen y santos de los que son devotas, de distintos tamaños en oratorios y urnas. El caso de la Virgen de Fátima es importante: en casas regadas en el territorio peruano hay oratorios construidos como cuevas en sus patios. En los mercados la Virgen de Fátima está convertida en la patrona de quienes ejercen el comercio en dicho local.

## Etnografía de la Danza de los Shakshas<sup>2</sup>

Su estudio obliga: 1) a una referencia etnográfica, para luego en un punto 2) analizar su contenido y entender su importancia.

Etnográficamente, el nombre que le corresponde nos remite a la lengua quechua en la que la palabra *shaksha* (*\*shaqsha*) se refiere a la adquisición de la buena salud, el vigor, la fortaleza y belleza por todos los seres vivos: animales, vegetales y el hombre, mediante el desarrollo cuya base es la alimentación y factores benéficos a la vida. Según este presupuesto, los seres advienen al mundo con variados índices de buena salud, robustez, sanidad y belleza. De ahí, por ejemplo, un recién nacido es un ser que no muestra su grado de sanidad, perfección y belleza. Estos atributos empiezan a mostrarse con los días. Cuando la normalidad del bebé es percibida, la gente dice: *wawa shakshaarin*; es decir, el niño tierno empieza a desarrollarse con normalidad. En caso contrario, la gente usa la palabra *shimpu*, que significa debilidad, carencia de vida normal que expone al nuevo ser a la inutilidad o la muerte. Esta misma evaluación es válida para los vegetales y animales. De lo enunciado se infiere, entonces, que la danza de los *Shakshas* elegida para nuestras reflexiones está ligada a la vida y la existencia normales y hasta felices en un mundo que también es epígono del hombre vigoroso, alegre y feliz.

### Vestuario

De manera uniforme, cada danzante tiene un atuendo enteramente blanco, compuesto por una blusa, un pantalón hasta la rodilla y medias en las que en la parte que corresponde a las pantorrillas está cubierta por un escaquin al cual están cosidas semillas de color beige de una planta selvática, que al ser agitadas suenan como cascabeles produciendo el ruido de shak, shak (o *shaq shaq*).<sup>3</sup> La blusa es del estilo de las que usaban las campesinas en el pasado siglo: en cada hombro lleva un volante cosido de manera vertical, su pechera tiene bordados de flores con hilo azul de seda, su borde inferior tiene encarrujados y sus mangas cubren los brazos. Todos calzan zapatillas blancas. En la cabeza ostentan una corona de estilo medieval que correspondía a los condes, con adornos de perlas de colores de forma ovalada. En la parte central el lóbulo situado encima de la frente del danzante tiene una lejana resonancia de la tiara papal. Les cubre la cara una máscara de tela de alambre fino, con ojos grandes y pestañas rizadas, bigotes largos y retorcidos sobre una boca sensual, pintados de negro a excepción de la boca sensual y de las chapas que son rosadas en los pómulos. Además, llevan una peluca de cabellos largos y rizados que les cubre la espalda y un lienzo de seda de forma triangular en la cintura que cuelga como un delantal. Últimamente, a esta vestimenta le ha sido añadida una banda delgada de seda celeste. Complementando este vestuario, cada danzante lleva en las manos un chicote tejido con hilos de cuero crudo que tiene un mango que es la pata de un venado o cabrito.

<sup>2</sup> Shaksha es la forma castellanizada de la palabra quechua *shaqsha* (Carranza, 2003). En lo que sigue se usará la forma *shaksha* por ser de uso generalizado en la sociedad huaracina hispanohablante, bilingües quechua y castellano y también por los propios quechuahablantes contemporáneos.

<sup>3</sup> Este sonido ha llevado a la gente a llamar a esta danza con el nombre de *shaksha*, apreciación equivocada.

## Instrumentos musicales y música

Uno o dos tambores pequeños de estilo genuinamente nativo llamado *Tinya*, construido por un especialista usando la corteza de un arbusto, también nativo de nombre *kunku* que crece en la altura con tierras casi desérticas donde pacen reses, cubierto por la piel de un ovino, y en el mejor de los casos con la piel del zorro que, según la creencia, produce el mejor sonido. Una o dos flautas pequeñas de carrizo llamadas *chiska*. *Tinya* y *chiska* producen sonidos agudos, penetrantes, que se expanden hasta la lejanía. A estos dos se añaden uno o dos violines. La música que los tocadores usualmente ejecutan son huaynos del cancionero popular andino, algunos con carga nativa, otros con carga mestiza, popular, todas en su primera parte alegres que inyectan alborozo y vigor a los danzantes que desean exhibir sus cualidades de resistencia, agilidad y perfección en las grandes fiestas. La segunda parte de cada huayno llamada “Fuga”, es la del zapateo desenfrenado, muy grato a los *shakshas*, porque el estruendo de las *shakapas* (*shaqapa*) les induce a realizar movimientos gimnásticos complicados que requieren de gran habilidad y fuerza.

## Coreografía

A una mirada y sensibilidad, con visos de inocencia, con poca o ambigua curiosidad o indiferencia, la música que acompaña a los *shakshas* en pleno furor danzístico y los cambios coreográficos no son perceptibles de manera impactante. Esta mirada y sensibilidad que consideran a la danza y música como monótonos pertenecen a los habitantes urbanos modernos con escaso contacto con el campo y a los turistas o visitantes. A ellos les interesa el color y los sonidos folclóricos. Esto sucede porque la danza de los *shakshas* está estrechamente vinculada al mundo rural tradicional. En otras palabras, la música y danza de estos bailarines es hoy una reproducción de un segmento cultural del pasado del mundo rural andino teñido de evocación y nostalgia por un pasado que merece ser rescatado porque contiene aspectos de nuestra cultura andina que se resiste al olvido y a la muerte.

Cualquier estudioso de la cultura andina debe tener presente esta observación, pues sin ella muchos aspectos quedarán nublados y por ende poco o nada comprendidos e inclusive ignorados o prescindidos. La naturaleza determina un entorno y la vida y los fenómenos socioculturales que allí brotan son impactados sin que nada escape a su impronta. La danza de los *shakshas*, si se la comprende bien, es la manifestación de la exaltación del vigor, de la fortaleza, la buena salud y la alegría de la existencia humana en la naturaleza.

Hubo en los tiempos del incario especies líricas que exaltaban la belleza natural y la vida dentro de ella: el *Aymoray* (*aymuray*), la *Wanka*, y el *Huayno* (*wayñu o waynu*)<sup>4</sup>. La primera era la alabanza y culto a la belleza del campo, la segunda y la tercera celebraban la victoria en los trabajos y la vida en el interior de la colectividad. Ahora bien, la música que reviste a los versos del huayno es la que hace danzar a los *shakshas*. Esto significa que el universo rural y el hombre que lo habita, los animales y las plantas, son los protagonistas de esta danza. Cada segmento de su coreografía está vinculado al universo campesino con sus escenarios, trabajos, costumbres, dificultades y mitos. Toda cuadrilla está compuesta por una docena de bailarines, más el jefe o campero que los representa de modo libre. No existe un

<sup>4</sup> Véase Julca (2009b), Julca y Nivin (2019).

canon que exige un orden inflexible. Lo interesante es que en ninguna coreografía shaksística deben estar ausentes el mundo rural y el hombre con sus matices más relevantes y vinculados a los trabajos agropecuarios y a los mitos. Veamos:

Coreografía vinculada a la naturaleza:

- a) *Wiksu mayu*. Río torcido o serpenteante.
- b) *Cequia marona (sikya maruna)*: puente sobre un arroyo o flujo de agua con poco caudal.
- c) *Tumpush pampay*: Ocultamiento (enterramiento) de los abejorros en setiembre en las grietas del suelo o agujeros de los alisos viejos huyendo del verano tórrido para retornar con la primavera.

Coreografía vinculada a la crianza de animales:

- a. *Mula manyay*: Mancornar a la mula y por extensión a los demás animales de carga y que sirven de acémilas.

Coreografía vinculada a la cocina:

- a) *Rupa shinti*: Habas muy tostadas y cocidas para comer.
- b) *Ankay parpa*: Calentar en un tiesto al fuego una humita dulce de forma plana.

Coreografía vinculada a los astros:

- a) *Llullu Killa*: Tiempo de la Luna nueva
- b) *Alba gané*: Ganarle al astro del amanecer.

Coreografía vinculada al mito:

*Yukis pankay*: Tiempo en que Dios ordenó mancornar al zorzal.

### **Análisis de la danza de los Shakshas**

Solo un análisis pormenorizado y prolijo nos acercará al contenido de cualquier danza popular andina porque ella reúne elementos socioculturales diversos a los que se agregan las pulsiones de la comunidad social. Por otra parte, la danza y las fiestas populares que se celebran a campo abierto en los festivales patronales constituyen una teatralización. Este punto de vista, requiere ser tenido muy en cuenta debido a que el arte teatral a través del tiempo ha pasado por distintas fases hasta llegar a lo que es en la actualidad. El teatro griego antiguo tuvo como finalidad *emocionar*. Era aristotélicamente catártico, y con esta característica atravesó el tiempo hasta el siglo XIX e inclusive gran parte del s. XX. La aparición del teatro de Bertolt Brecht constituyó un cambio; el teatro no era para emocionar, porque por esta vía el espíritu llega a la obnubilación y al fanatismo que causa ceguera ante la realidad. Brecht introdujo el cambio para librar a su país del fanatismo nazi y creó un *teatro para razonar*. Luego vino el teatro del absurdo de Jean Paul Sartre y Albert Camus, pero en términos del teatro clásico. Le sucedió el antiteatro de Ionesco y Becket que debido a la introducción de elementos tanto

discursivos como escénicos totalmente nuevos era indispensable que el espectador estuviera preparado *para comprender* lo que se decía, se hacía, e igualmente entender la presencia de objetos escénicos. Pues el acompañamiento lumínico y musical, el manejo del cuerpo por el actor para producir un lenguaje gestual y otros elementos, al constituirse en textos merecen ser leídos, descifrados e interpretados.

Hay consenso antropológico e histórico en el sentido de que la fiesta andina es una teatralización popular que reúne en su estructura elementos variados: históricos, religiosos, míticos, escatológicos, etc. Todos estos elementos se mezclan con el torrente de las actividades agropecuarias, el tiempo de las estaciones que conlleva la influencia de los astros y las mitologías prehispánicas, la bendición de los apus, las ofrendas, las cosas y objetos hierofánicos, los rituales, las tragedias que sembró la conquista, etc. Esta mezcla abigarrada convierte a la teatralización de estos festivales en textos complejos que para ser comprendidos requieren de parte de los lectores una iniciación en el conocimiento y la interpretación. Sucede lo que ha acontecido con el teatro occidental moderno que para ser comprendido se necesita ser un iniciado. Sea quien fuere el estudioso o investigador, ellos tienen que estar armados de cómo fue la vida, la cultura, la ideología y las utopías de los que vivieron antes de nosotros en el mundo andino y cómo dichos elementos han evolucionado y cambiado. Aquí se hace presente el problema que si no es resuelto hará del estudioso o investigador un simple folclorizador o aficionado (no estudioso) de la cultura andina. Este folclorizador le privará a ella su rango, altura y valor.

Hoy la fiesta patronal o colectiva convoca al mundo rural y urbano con sus ingredientes religiosos, costumbristas, míticos y tradicionales. A la música campesina-indígena se suman la música popular local o foránea transmitida con equipos electrónicos, la comida y bebida expendidas en puestos improvisados de diversa calidad y la participación de juegos. Todo esto más el color regional o local. En este espacio de mezclas, las danzas son igualmente variadas, ejecutadas ya no como antes en las que participaban solo los jóvenes campesinos todos varones, sino con la integración de danzantes que hoy son estudiantes de colegios y universidades, varones o mujeres. Las danzas son ahora como las fiestas, es decir espacios multidisciplinarios que para ser comprendidos exigen del estudioso disponer de un conocimiento o cultura plural. El mundo andino heterogéneo desde el siglo XVI como consecuencia del contacto con culturas nuevas ha acentuado su pluralidad sociocultural y racial a través del tiempo hasta ser –como acabamos de mencionar– un mundo cada vez más mestizo con múltiples mezclas y amalgamas hasta llegar a una hibridez de variados rostros.

Nuestro acercamiento analítico a la danza de los *shakshas* la iniciaremos refiriéndonos al vestuario. La corona condal con la figura ambigua de la tiara papal, la máscara que reproduce un rostro de raza blanca y la larga cabellera rizada y ligeramente rubia, cada uno cumple un papel: 1) la corona reúne doble significación: el poder del feudalismo medieval y de la iglesia trasplantados con la colonización al Nuevo Mundo; 2) la máscara y la cabellera representan al hombre europeo y su cultura. Resumiendo: los elementos de naturaleza política, social y cultural europeos fueron trasplantados al Nuevo Mundo por el hombre de Europa. La blusa y el pantalón corto con resonancias del estilo de la ropa cortesana europea han sido, en el nuevo espacio cultural, reelaborados, metamorfosados.

Las piernas de los danzantes, cubiertas con escaupines a las que están cosidas las *shakapas* hablan del proceso de la mestización como consecuencia del encuentro y contacto de dos culturas diferentes que precipitó la transculturación y aculturación que habiéndose iniciado en el s. XVI continúa hasta

nuestros días. Dentro de esta fenomenología es importante advertir el predominio del aspecto religioso. Pues la iglesia donde se aposenta el Señor de Mayo, hermano y representante del Señor de la Soledad, Patrón de Huaraz, está ubicada a doscientos metros, con sus torres y portón con dirección al norte y dando frente al santuario prehispánico de Pumacayan de las etnias nativas de la región en la que se aposentaba, según la historia, la deidad prehispánica, Guari. El nombre original de este santuario en lengua de la etnia o etnias nativas regionales de antes de los incas se ha perdido. Durante la dominación inca allí, sin duda, danzaban los *Hombres-Puma* en la fiesta del Huarachico, vestidos de túnica roja que rozaba el suelo; junto con muchachas núbiles igualmente con túnicas blancas, que igualmente en los ss. XV y XVII se siguieron celebrando los rituales del corte de pelo y de la iniciación de la fertilidad femenina.

El Señor de la Soledad es una deidad cristiana en cuyo cuerpo e imagen se ha sumido Guari (wari) graficando el fenómeno del sincretismo cultural de carácter religioso y por tanto es, para el inconsciente colectivo, la *huaca regional* y la *deidad cristiana* al mismo tiempo. Toda clase de alabanza y celebración dedicadas a la imagen del Señor de la Soledad están también dirigidas a Guari, que sigue siendo el personero del inca cusqueño y al mismo tiempo el dios de la lluvia, del agua y de la agricultura, pacificador y defensor del hombre contra los desastres naturales, funciones que hoy continúa ejerciendo el Dios cristiano, el Señor de Mayo, hermano y representante del Señor de la Soledad que, acaecido el aluvión de 1941, salió en procesión y recorrió el jirón Bolívar, llegó a la Plaza de Armas y por el jirón Sucre retornó a su iglesia en medio del llanto y la desesperación. Impuso así el orden a la naturaleza que se atrevió a causar el caos y la crisis. (Cuando ocurrió el terremoto de 1970 no salió porque estaba bajo los escombros de su propio santuario).

Al Señor de la Soledad se le atribuye un poder omnímodo: cuando ocurre un desastre natural sale en procesión para imponer el orden y someter a la naturaleza que pugna por rebelarse. Si se produce una sequía desastrosa, los santos, crucifijos, vírgenes y cruces de todos los distritos acuden a su templo en son de petición y reclamo llevándole ofrendas de flores, velas, rezos y canciones y música. Allí permanecen hasta que se digne ordenar el retorno de las lluvias, constituyendo de este modo la reproducción de la gran fiesta imperial del *Qapaq Hucha*.<sup>5</sup> En estos primeros decenios del s. XXI, a la indumentaria ritual de estos danzantes se ha añadido una banda de seda celeste que según el productor de un video en el que se aprecia este agregado, significaría el color del cielo huaracino eternamente celeste e intenso que se complementa con el color blanco del vestuario que alude a las nubes y a los heleros de la Cordillera Blanca<sup>6</sup>.

El chicote que cada bailarín porta en las manos, en quechua llamado *shaqta*, es un lazo en algunos casos trenzado con fibras de cuero crudo y en otros con las fibras blancas de la penca y tiene en la punta una mecha peluda hecha con las mismas fibras.

<sup>5</sup> Ver: El capítulo II de *El Señor de la Soledad de Huarás*. Discurso de la abundancia y carencia. Resistencia andina (1993) de Marcos Yauri Montero, pp. 61-73

<sup>6</sup> Quiroz Romero, Juan.

Cuando este artefacto es agitado en círculos y luego sacudido con gran violencia, la mecha emite un ruido intenso como el del rayo, el disparo de un arma de fuego o el estallido de un cohete de las fiestas. Por este ruido ensordecedor, era usado durante el pastoreo para juntar al ganado en los pastizales, y en las noches para ahuyentar a los zorros que pugnaban por acercarse a los rediles<sup>7</sup> y atrapar un cordero. Asimismo, era utilizado por los cuidadores de los sembríos de maíz y papa cuando empezaban a madurar para evitar robos, ahuyentar a los perros comedores de choclos y asimismo a roedores y demás depredadores. Era, pues, este chicote un instrumento ligado íntimamente al pastoreo, a la agricultura y al dios del trueno y del relámpago, *Illapa*, del panteón *nativo* y a san Santiago que recorre el cielo enloquecido embistiendo con su caballo cercos de rocas que al rodar producen truenos y relámpagos que desatan tempestades.

Los instrumentos musicales: tinya, chiska y violín producen melodías de sonidos agudos, en especial la *chiska*, en consonancia con el dilatado espacio abierto del territorio físico donde el sonido se expande cubriendo largas distancias. Esta característica permanece pura, e inclusive el violín se ha adaptado a tal condición debido a la habilidad del músico. La música que hace danzar a los *Shakshas* es la del *huayno* que tiene dos instancias: la primera suave, en tanto que la segunda, la *Fuga*, tiene un ritmo violento y alegre llamado zapateo.

En la elaboración de la coreografía no existe un canon rígido. Cada cuadrilla, de acuerdo con el jefe o *campero* y los bailarines, eligen los pasos, y todos y cada uno representa una actividad agraria, ya sea de la siembra, la cosecha, del pastoreo, del entrenamiento de los bueyes para ser aradores, de los caballos y asnos para la trilla de los cereales, etc. A esa relación de actividades se suman las tareas en la elaboración de la comida, del arte de salvar las distancias atravesando puentes improvisados sobre los ríos e inclusive la costumbre de algunos insectos, por ejemplo la de los abejorros rojos y negros que se sepultan en los huecos o grietas de la tierra o en los agujeros de los árboles viejos llamados aliso para salvarse del verano ardiente y luego retornar cuando llega la primavera, acción que se denomina el tiempo del *Tumpush pampay*, o sea del entierro de los abejorros, que es el paso más difícil y espectacular.

La lectura y luego el desciframiento de cada uno de los pasos de la coreografía requieren un conocimiento de las variadas actividades agrarias, de las costumbres, de la gastronomía, el pensamiento comunal y la ideología de los mitos. Por ejemplo, en la relación de los pasos coreográficos que hemos anotado en líneas antecedentes, la danza se relaciona con la naturaleza: ríos, pájaros (*zorzal*), equinos (mula), la culinaria, el cielo, los astros y los mitos. Cada actividad es la sinécdoque de los seres u objetos que engloban determinado trabajo, acto o especies de la fauna y flora. Cada representación se realiza a través de movimientos, gestos, inflexiones, etc. del cuerpo, del movimiento de las piernas y pies en sintonía con los sonidos de la música y el de las shakapas o el ritmo y los elementos de un determinado trabajo, de una costumbre, las características de los animales, del ambiente, etc. del mundo natural o de la vida humana.

Hay pasos que impresionan intensamente, por ejemplo el paso denominado del *Tumpush pampay*, que representa el ocultamiento de los abejorros.

<sup>7</sup>Estos rediles contruidos con los tallos y ramas del árbol jalquino, la Quenua, estaban levantados a campo abierto, en las tierras de cultivo con la finalidad de que fueran fertilizadas con sus excrementos. Eran transportables.

Para esto, los bailarines requieren de una gran elasticidad corporal, fuerza, resistencia y sentido del ritmo de la música y del sonido de los cascabeles. Todos estos elementos se fusionan en una armonía perfecta sin un ápice de disonancia. El bailarín que ejecuta el paso del *Tumpush pampay* o en caso contrario de toda la cuadrilla, cada bailarín danza haciéndose cada vez más pequeño y acercándose al suelo hasta quedar a ras de la tierra con las piernas extendidas, señal de que el abejerro se ha ocultado en el interior del suelo, y a medida que la danza avanza cambia el tono de la música y el sonido de los cascabeles. Si el ejecutante es uno solo, ese danzante-abejerro se va levantando de a pocas y sin pausa, rítmicamente, hasta ponerse en pie. Este es un paso que en las cuadrillas modernas al parecer ya no se ejecuta. Igual en la danza que trae a la escena el contenido del mito de por qué y cómo fue mancornado el zorzal. Los movimientos, la música y el ritmo se tornan solemnes y al mismo tiempo festivos, pues se trata del castigo que Dios impuso al zorzal por los errores que cometió al transmitir sus órdenes a los hombres; por ejemplo, por haberse embriagado en una fiesta durante su largo viaje en el que perdió el paquete de dientes de hueso que Dios enviaba al hombre. Asustado el zorzal fabricó otros dientes con harina de maíz, motivo por el cual los dientes humanos prontamente se deterioran. De la misma manera, en el paso del *Llullu killa*, la danza reproduce los malestares que en la estación de la Luna nueva el hombre sufre: dolor de cabeza, insomnio, pereza, etc. Esto se expresa a través del lenguaje gestual.

Los pasos del *wiksu mayu* y *sikyaman maroma* están relacionados con el agua de los ríos y arroyos. El primero alude al río de recorrido y cauce serpenteantes y por tanto violento y peligroso, y el segundo, a un arroyo de cauce entre rocas y ribazos sobre el cual hay un puente improvisado hecho solamente de uno o dos maderos o de un material de dudosa resistencia. Las figuras gestuales y los movimientos corporales en el primer caso representan las desigualdades del cauce, su línea retorcida, además la velocidad del agua que corre dando saltos, ondulando, chocando con peñas; y la música y el sonido de las shakapas reproducen el rugido del agua, su furia, el sonido de las espumas que a miles florecen y se apagan emitiendo un ruido como de algo que respira y se extingue

En el caso de los arroyos, entre ribazos con puentes de dudosa resistencia, los danzantes reproducen el equilibrio del hombre que los cruza a través de un puente peligroso, su temor de caer y morir arrastrado por la corriente, ahogado o muerto al chocar contra las piedras o peñas.

El paso del *Mula manyay* es la sinécdoque del acto de mancornar a todos los animales de costumbres inadecuadas, por ejemplo la de huir o introducirse en pastizales ajenos o en los sembríos de cereales y papales tiernos atractivos por su verdor y abundancia y causar pérdidas en las cosechas. El acto de mancornar se realiza con las patas delanteras de los animales y el uso de una cuerda resistente. Un animal mancornado no puede caminar normalmente, sino dando saltos y por consiguiente no podrá correr. El acto es una domesticación forzada a efectos de que los animales adopten costumbres sedentarias y pacíficas. Este paso es representado en la danza englobando la instancia de amarrar las patas delanteras del animal, el hábito arisco del animal, la risa y la burla de quienes consuman el acto, y luego la forma de caminar del animal mancornado dando saltos, igual al zorzal mítico castigado por Dios.

Los pasos *Rupa shinti* y *Ankay parpa* se relacionan con la comida: la primera, con las habas tostadas y cocinadas con agua; la segunda, con una variedad de *humita* elaborada con la masa de maíz

tierno que sobra en la cena y que al día siguiente es calentada sobre las brasas o dentro de un tiesto sobre el fuego. Ambas comidas son cotidianas en las zonas bajas con clima templado favorable al cultivo de las dos especies vegetales y no en las tierras altas y frías. Estas viandas sencillas, además de ser servidas en los almuerzos o cenas, sirven como comida de refrigerio a los trabajadores campesinos, a los pastores y como fiambre a los viajeros a pie.

La coreografía de la danza de los *shakshas*, igual a cómo ocurre en los pasos anteriores ya descritos, representa el proceso de la elaboración del *shinti* y de la *parpa*. Los danzantes reproducen con el lenguaje gestual del cuerpo los movimientos de quien tuesta y muele las habas y los granos del choclo en un batán de piedra, el acto de comer el *shinti* y el de amasar el choclo molido y darle forma redonda o triangular a las humitas. Como en los pasos anteriores, los movimientos corporales son acompañados por la música que entra en sintonía con la escena.

La coreografía que corresponde al paso del *Llullu killa* se relaciona con la Luna y por ende a otros astros. *Llullu killa* significa “Luna tierna” y se refiere a la fase del cuarto creciente, tiempo no favorable según el pensamiento andino, para las actividades agropecuarias, las siembras, riegos, deshieras, aporques y cosechas, marcación del ganado incluyendo su sacrificio; y no solo a estas, sino también a otras como cortar maderas para el techado de las casas, confección de muebles y herramientas. Afecta también a la salud humana con cefaleas, insomnios, igual que el sol naciente o *Llullu Inti* que causa pereza, dolor de cabeza, insolación. Este paso es igualmente la sinécdoque de la influencia de otros astros, entre ellos de la constelación de Orion, popularmente llamado *las Siete Cabrillas*, el “Arado”, la Cruz del Sur o “Cruz de mayo”.

Por último, en la danza de los *Shakshas*, hay dos tiempos de gran significación que involucran no solo a todas las cuadrillas de danzantes, sino también a todas las fiestas populares colectivas. Estos son: a) *Calle Kichay o Rompe Calle* y b) *Aywallay*. Ambos están situados en el espacio religioso y cósmico de la Cultura Popular Andina. En el *Rompe Calle*, todas las cuadrillas de bailarines y quienes han organizado la fiesta, llegan al pueblo o ciudad donde se encuentra la iglesia en que se aposenta el Señor o el santo o santa cristianos. Esto significa un retorno, y al mismo tiempo un reencuentro con los bailantes de otras cuadrillas procedentes de otros lugares. Significa también un acabamiento del tiempo que hasta ese instante ha sido un presente que en ese mismo sitio e instante se convierte en pasado al cerrarse el año circular y se abre otro que tendrá un recorrido y un final en el futuro que se abre y que durará un año igual al que termina, siempre circular, como en el mundo entero y no solo en los Andes. Del lugar donde comienza el pueblo o ciudad, la cuadrilla se encamina a la iglesia para presentarse ante el Señor o los santos cuya fiesta empieza. El tiempo del *Aywallay* significa despedida o adiós, sinónimo de que nada es duradero y eterno, todo es efímero. Con el *Aywallay* se clausuran la alegría de los rituales, la orgía de las representaciones de los escenarios de la vida y el reconocimiento de un final inexorable que quizás puede producirse el día de mañana o de otro que jamás se sabe. Le satura una duda, una desesperanza imposible de ser olvidada porque la desgracia de morir es una verdad absoluta. Los danzantes frente al Señor o al santo o santa, danzan con calma, se despiden, para luego irse siempre dándole la cara, danzando hacia atrás hasta la puerta del santuario. En el atrio o en la plaza, plazuela o plazoleta, el campero o todos exclaman despidiéndose: *Kawaykarqa shamuq watanachi kutiramushun*; es decir, “Si aún estaremos vivos (estoy vivo) el año que viene volveré” (volveremos), profieren estas palabras a veces derramando lágrimas.

## CONCLUSIÓN

La gran conclusión que extraemos apunta en la dirección de que la danza de los *Shakshash* es altamente mestiza debido a sus componentes y sus representaciones, fenómeno que en estos años iniciales del siglo XXI se acentúa ante el impacto continuo de la globalización que hace vacilar las fronteras de las identidades y diferencias. El huayno que es la música que como un resorte impulsa la variada y dinámica coreografía shaksística, hoy al impulso de sus cultores absorbe y reelabora la música rock y pop. Esta asimilación es observable en los grupos que frecuentan escenarios europeos y extraeuropeos, como por ejemplo los grupos *Alborada*, *Uchpa*; y de manera individual en las presentaciones de la cantante *Damaris* quien, por ejemplo en el video de la canción *Mil caminos*, de su autoría, en que ella canta, usa una vestimenta ad hoc como cualquier cantante de música rock & pop; se hace acompañar por dos danzantes de tijeras, y en el fondo de la pantalla muchos intérpretes de dicha danza se mueven al compás de su voz a la que acompañan la de saxos, violines y chelo. Esta reelaboración expresa la modernización del huayno y de la música andina en general, en tanto que la música criolla permanece estática dentro de su singularidad conservadora<sup>8</sup>. La música andina, en cualquiera de sus variedades, es un territorio abierto que recepciona elementos culturales del mundo si le interesa, si es bella. Luego de asimilarlas, las reelabora en concordancia con sus intereses e idiosincrasia. De igual manera, la textualidad de la danza de los Shakshas no es un territorio cerrado y acoge toda influencia empática.

La danza de los *Shakshas* es la celebración de la vida y de la alegría de vivir. De la vida humana en todas sus formas y en la naturaleza. Para demostrar esta afirmación nada mejor que compararla con una obra maestra de la literatura universal, el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio. De este libro, la especialista en la obra bocaciana, Anna Girardi, en su edición del 2007, al iniciar la *Introducción* dice: “Podríamos empezar a hablar de Boccaccio saboreando las delicias de aquel restaurante en Toronto que lleva su nombre”. En líneas adelante, sigue expresando que continuaríamos hablando de Boccaccio bailando en la discoteca “Boccaccio Life” en Bélgica o a partir de la película *II Decameron* de Pier Paolo Pasolini o bebiendo “una copa de Chianti “Boccaccio””.

Anna Girardi tiene mucha razón. ¿Qué significa, por ejemplo, que en la segunda novela de la octava jornada, un cura le envía cada vez de obsequio a la hermosa campesina a quien desea, cestos de habas tiernas y de ajos que él mismo cultiva en el huerto de su parroquia? Y más tarde, consumado el encuentro carnal, ella al requerimiento del cura le presta un mortero para moler salsas, y su devolución por el cura reclamando una prenda de su vestuario? El pasaje es claramente sexual:

1) el cortejo del cura con el obsequio de comida constituye un reclamo de amor y placer a la vida, 2) cuando todo tiene un buen resultado, el mortero para moler salsas viene a significar lo femenino y el mazo lo masculino. En la episteme andina el mortero es el mundo del *ukupacha*, el interior de la tierra, mundo femenino de la vida, muerte y resurrección; y el mazo es el mundo de arriba, *Hananpacha*, mundo masculino, fertilizador, el falo.

En esto hay una similitud universal entre los elementos no solo europeos y andinos. En el

<sup>8</sup> El novelista Mario Vargas Llosa en su reciente novela *Le dedico mi silencio*, (2023) des pliega la utopía de que la unidad nacional será posible merced a la música criolla.

<sup>9</sup> Madrid, Espasa Calpe, S. A,

universo andino, el mortero europeo es el *maray*, piedra plana con un hoyo en el centro donde se muele la comida con el *tuné*, piedra en forma de media luna, símil del mazo. El *maray* es femenino y el *tuné* es masculino.

En el *Decamerón* hay muchos ejemplos de la vida lozana y feliz; de la alegría de vivir, que constituyen la negación de la agonía y de la muerte que sembraba la *Peste Negra* en la bella Florencia de 1348, produciendo el caos, mientras que los siete varones y tres mujeres, todos jóvenes, gozaban entre la buena comida y el buen vino, entre música, danza y canciones en un hermoso castillo, en una colina del paisaje toscano. La agonía y la muerte que sembró la *Peste Negra* y asoló a Europa y dio origen al *Ars Moriendi*. En el mundo andino la agonía es el instante de la tortura y delirio que la muerte imprime en el humano; físicamente tiene su representación en la etapa de la marchitez, lingüísticamente llamado *Ñuktuy*, que conceptualmente corresponde a la pobreza que aniquila la vida no de facto, sino a pausas, con el hambre y la total carencia, en tanto que la muerte es el fin final y por eso deseable para evitar el dolor, el padecimiento existencial.

Hay otras expresiones más de la relación entre lo femenino y masculino. Las más importantes son: el ritual para que la olla de barro aprenda a cocer los alimentos y del tiesto en el que se tuesta el maíz y los cereales. En el ritual de la enseñanza y aprendizaje de la olla, esta por ser nueva es considerada inexperta en el cocimiento de las comidas. Para que sea experta tiene que pasar por una experiencia aleccionadora que consiste en lo siguiente: a) la olla nueva recién comprada es puesta sobre el fuego del fogón de la cocina y mientras el fuego la va calentando la mujer que asume la enseñanza le va dando consejos, b) cuando se ha calentado lo suficiente recibe por la boca una determinada cantidad de agua que de inmediato se pone a hervir. El ritual no es solo de enseñanza y aprendizaje, sino también para que la olla aprenda a ser fuerte y dure bastante. La olla, que recibe a diario alimentos para ser cocidos, representa al órgano reproductor femenino, y el cucharón que se le introduce para remover y moler la comida mientras esta entra en su punto y se cocina representa el falo que la fecunda. Igual sucede con el tiesto, también de barro; su forma de cueva profunda donde se tuesta el maíz para la cancha y los cereales para la harina simboliza a la mujer, y el palo (*qawina*) que se usa para mover los granos evitando que no se quemen, simboliza al varón. En estos dos rituales lo femenino es relevante, cosa que significa la importancia de la mujer: esposa y madre de los hijos. Ella administra la casa, el hogar; mide y calcula el consumo de los recursos, reparte la comida y bebida. De ella viene el bienestar, el equilibrio de la vida conyugal y familiar, el ingenio para que nadie sea marginado en la satisfacción de sus necesidades y muchísimas cosas más.

### **El lado brumoso de la danza de los Shakshas**

Paralela a la presencia de los *Shakshas*, en la fiesta del Señor de Mayo está presente el grupo de *El Cautivo*. No es propiamente un grupo danzante, sino una cuadrilla de 5 protagonistas de los que 4 son muchachos entre los 10 y 12 años que son danzantes con atuendo de los *shakshas*. El quinto protagonista es un adulto mayor, por lo común de baja estatura, con vestidura que consiste en una túnica blanca hasta los pies calzados de sandalias, un tul blanco que lo cubre enteramente. Sobre la cabeza lleva una corona verde con espinas.

En la cintura tiene una correa de la que parten cuatro cadenas cuyos extremos terminan en la mano de los *shakshas* pequeños. Del lugar donde desemboca a la plazoleta, el conjunto se dirige a la iglesia. Desde su portón, hasta el altar con podio alto donde está instalado el Señor de Mayo, el Cautivo, camina lentamente. A ratos, alza el velo para mirar el suelo y no caer, mientras sus vigilantes, los cuatro shakshas, danzan al son de la música de una *chiska* y un violín. Frente al crucificado, el cautivo, entona con todo su cortejo una canción dolida cuyos versos alaban al Señor de la Soledad y le ruegan que le permita estar en su templo para venerarle de rodillas. Luego, los versos narran que él es un **“cautivo” que ha venido desde Jerusalén** arrastrando cadenas, está rendido y cansado ante sus plantas.<sup>10</sup>

Indudablemente, el quinto protagonista es realmente un cautivo encadenado y conducido por cuatro guerreros. El conjunto, pese a su adustez, es sumamente complejo, enigmático. ¿Qué mensaje emite? ¿Qué realidad o suceso representa? ¿Qué significado encierra? Según los informes recogidos en nuestra prolija investigación, el Cautivo para intervenir en la fiesta tiene que purificarse evitando la sal y el ají en sus comidas, ayunando tres días y absteniéndose de tener relaciones sexuales. Solo así puede protagonizar su papel para después de la fiesta morir a los seis meses. Pero, ¿quién es? La canción que le dedica al Señor de la Soledad nos descubre que ha venido desde Jerusalén y en consecuencia es extranjero; estar encadenado y ser conducido por cuatro vigilantes significa que es prisionero. Por su vestimenta y la corona de espinas que lleva en la cabeza, es Jesús aprehendido<sup>11</sup> y conducido por cuatro soldados romanos disfrazados de *shakshas*. El velo que lo cubre desde la cabeza a los pies despista al público y a la narrativa histórica para no ser reconocido como Jesús reducido a prisión. Lo extraño y difícil o hasta imposible de ser comprendido es, ¿por qué y para qué viene? ¿Para encontrarse con él mismo que luego de ser crucificado está ya muerto por la condena brutal del poder del imperio romano contra el cual, según sus enemigos que fueron sus mismos compatriotas, se alzó y predicó la resistencia? A pesar de cierta veracidad esta opción no es del todo convincente. El tema se abre para un abanico de dudas y preguntas difíciles de ser contestadas. Se abre otra opción basada en las crónicas de muchos cronistas, según las cuales entre la religión prehispánica andina y el cristianismo no hubo, (ni hay en la actualidad) una tersa aculturación. Los colonizados burlaron a todos, inclusive a los evangelizadores, ocultando los íconos de sus deidades en los cimientos, muros, andas y altares de los santos y del dios cristiano.

Por tanto, el santuario de la Soledad, sito frente al otro prehispánico Pumacayán, es el aposento de la deidad *Guari*, dios más antiguo del Perú, creador y benefactor que por haberse sumido en el cuerpo de Jesucristo ha convertido a este en una *huaca*. Y, entonces, el culto que se le tributa no solo es a uno de ellos, sino a los dos dioses.

Esto nos remite al acontecimiento histórico del Taki Onqoy, que conmocionó en el s. XVI, la sierra central: Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, zona belicosa de espíritu independiente que no toleró el yugo inca. No fue una lucha armada, su ideología proclamaba que las huacas más antiguas de antes del tiempo de los incas, no de los incas porque ellos fueron abusivos igual que los españoles, retornaban.

<sup>10</sup> Cf. Yauri, M. 1993, *El señor de la Soledad de Huarás. Discurso de la abundancia y carencia. Resistencia andina.* Lima, Editorial AVE. pp,170-174.

<sup>11</sup> En la ciudad de Ayavaca provincia de la Región Piura, hay un *Señor Cautivo* de mucha veneración, Su fiesta se celebra cada 12 de octubre con gran pompa.

Al no tener sus santuarios que habían sido destruidos por incas y españoles se sumieron en el cuerpo de las gentes para desde allí iniciar la pelea y expulsar a los españoles la posesión de los cuerpos purificados mediante el ayuno, la privación de la sal, del ají y de las relaciones sexuales fue expresada por una danza frenética que condujo a los iniciados, sacerdotes, guerreros y caudillos a la locura que los llevó a la muerte precipitándose a los ríos, lagos y abismos. Este movimiento nativista, el más importante de los que surgieron en la misma época, sucedió durante el gobierno del virrey Toledo y fue reprimido por una brutal campaña de evangelización que estuvo al mando del cura Albornoz.

La danza frenética de los *Shakshas* ejecutando una compleja y variada coreografía cuyos pasajes están vinculados a la victoria en los trabajos agropecuarios, a los elementos de la naturaleza, no siempre bondadosos sino tormentosos, igualmente a los dioses violentos del mundo sideral: Illapa, Katequil y Apu Libiac Canchara presentes en la mitología, lleva en este trabajo de investigación a deslizar, una vez más,<sup>12</sup> la idea de que dicha danza, es un residuo del Taky Onqoy, que al ser brutalmente reprimido produciendo delaciones, confesiones forzadas, muertes y desapariciones de los conjurados, huyó al norte peruano, a los territorios de Junín, Huánuco, Ancash, donde hasta hoy existen danzas frenéticas, entre colores, música o cantares fuertes, con movimientos vigorosos, gritos, aullidos, con un lenguaje gestual que denota furia como para iniciar una pelea guerrera cuerpo a cuerpo, y que hoy constituyen danzas folclóricas para el espectáculo: el *Wayllas* en Junín, supuestamente representando la cosecha de papas, la danza de *Los negritos* en diversos pueblos de Huánuco, La Libertad, Ancash. En el pueblo de La Unión, en Huánuco, en la danza de los negritos se acostumbra a cantar una canción tosca y agresiva: “*Negritos congos / sacan su garrote / para matar gente / como a pericote*. Se justifica la violencia como una réplica a la vida triste de los esclavos negros que hubo en dichas zonas. En la vieja Región Ancash, estuvo muy arraigado el uso de esclavos y su venta.<sup>13</sup> La danza violenta de *Las tijeras* de los Andes centrales, por ser competitiva, con pasajes que demuestran no solo fuerza sino cierto misterio, pues en determinado instante el público ve o cree ver que el danzante se eleva al vacío y baila en el aire, ¿no es una versión pacificada del Taki Onqoy?.

En el territorio de las regiones mencionadas, hay danzas que siguen escenificando la captura y muerte de Atahualpa y la consiguiente lucha entre guerreros nativos y españoles, esto en muchos pueblos de Junín, Pasco. En Ancash, la danza del Quispicóndor (*Qishpikuntur*), originariamente llamada la del *Inca Rocoy (Runquy) e Inca Pishtay*, (degollamiento y desollamiento del inca) en la provincia de Pomabamba, y en Chiquián, (Prov. de Bolognesi) en la fiesta de Santa Rosa.

En este dilatado espacio del norte peruano, escenario de los *Shakshas*, aún está vigente en el imaginario de la mentalidad campesina un mito recogido por el lingüista Félix Julca (2009a), que sesgadamente expresa el nacimiento de la brutalidad del Poder, su origen y desarrollo.<sup>14</sup> La narración resumida dice lo siguiente:

<sup>12</sup> Cf. Yauri, M. 1993, *El Señor de la Soledad de Huaraz*, Lima, Edit AVE, pp-169-177.

<sup>13</sup> Quiros Romero, Juan, 2022, “La esclavitud en el Callejón de Huaylas”, *Recuperando la identidad de un pueblo en el Perú*, Lima. Tarea, Asociación Gráfica Educativa, pp 50-57. En dicho capítulo el autor expresa que: “El tráfico, posesión y comercio de esclavos negros en Huarás fue mucho más activo de lo que podemos imaginar”. Presenta un cuadro de 55 ventas de esclavos negros en la región entre 1656-1850.

<sup>14</sup> Julca, F. (2009). *El quechua ancashino, una mirada actual*. Lima, 2009, “El gallo y el sol”, pp. 376-379.

**Mito 1:** “Hubo un tiempo en que el gavilán le prestó dinero al Sol y este demoraba en devolverle, cosa que mantenía al gavilán en permanente preocupación hasta el punto de caer en la desesperación porque cuando iba a la casa del Sol este ya estaba saliendo a su trabajo y le decía: ya estoy saliendo a mi trabajo y no puedo atenderte, vuelve otro día. El gavilán volvía, y sucedía la misma cosa. Entonces, consultó su problema al gallo y él le dijo: anda cuando yo dé mi primer canto, así encontraras al sol afeitándose. El gavilán así lo hizo. El Sol muy molesto le preguntó al gavilán que quien le había dicho que lo encontraría. Cuando el gavilán le contó que eso le había dicho el gallo, el Sol tremendamente furioso le dijo: en pago de mi deuda te autorizo comerte al gallo. El gavilán a su regreso de su visita al Sol contento se comió al gallo y por la eternidad seguirá comiéndose también a las gallinas y a sus pollitos.” (pp. 378-379).

¿Qué importancia y significación encierra este mito aparentemente inocuo y bello que parece ser un relato para festejar y reír? Vayamos por partes: 1) el acontecimiento ocurre en un tiempo y realidad más que remotos, y absolutamente imprecisables porque se pierden en la nebulosidad de los milenios. Es el tiempo fundacional del universo, de su aparición y comienzo, que la imaginación humana con todo el poder de que es capaz no puede ni podrá imaginar. Tiempo del caos, infinito, nebuloso, dentro del que nace el universo con sus millones y millones de astros y cuerpos celestes que pululaban desordenadamente buscando crear sus órbitas produciendo en este trance catástrofes infernales. Tiempo y espacio que nadie con todo el poder de su mente puede imaginar, como tampoco puede calcular con números comunes sino como los sabios dicen solamente con números imaginarios o algoritmos al infinito. O como diríamos, nosotros los hombres, que podemos reconstruirlos asumiendo una acción creadora con el uso de las palabras y la imaginación con las que sí somos capaces de construir mundos; 2) Cuando al fin ese caos desapareció por obra de un poder omnipotente, invisible e invencible, que existía desde antes de esa realidad revuelta, ese poder se erigió en el Poder omnímodo que luego de vencer y expulsar al caos impuso el orden cuyo control por él es eterno e inflexible. Control y gobierno que hacen que cada una de las partes del sistema funcione cumpliendo el rol que le ha sido asignado por Él, y que todo el infinito universo funcione dentro de un sistema infinitamente perfecto como el de una relojería eterna. 3) Nació el Poder, un Poder innominado al que con el correr de los milenios el hombre le otorgó un nombre.

Un nombre único como el de la palabra *Dios* de la que trasciende la perfección, la capacidad de crear, de decidir la mortalidad o inmortalidad de lo creado, y de la inteligencia de mandar, gobernar de manera inflexible y que ningún sujeto de la humanidad puede ostentar, porque ninguno debido a su imperfección es capaz de gobernar y controlar el infinito universo. A su control, voluntad y fuerza que nunca envejecerán y terminarán obedece el universo, el hombre y todas las cosas.

Este mito es la expresión del Poder y el abuso del Poder, que en grado brutal y antihumano fomentan los absolutismos, y que asimismo en grado extremo originan los totalitarismos con su secuela de esclavitud, desigualdad, injusticia, explotación, pobreza, antilibertad, hambre, muerte.

### **Destino de Sa Sebastián**

**Mito 2:** A san Sebastián para cada 20 de enero, que era el día de la fiesta en su homenaje, antes de la misa le taponaban sus heridas y por su boca se le llenaba de vino o chicha hasta su cuello. Terminada la

misa, los alcaldes de las estancias desatoraban sus heridas y con una caña bebían el vino o la chicha y se emborrachaban, y así borrachos regresaban a sus estancias y casas. Así sucedía hasta que con el tiempo san Sebastián pasó para siempre al olvido.

Este breve relato tiene un significado importante. 1) San Sebastián fue asimilado por la mentalidad religiosa andina y fue convertido en un *Ushnu*, es decir en una tumba en pozo profundo que durante el incario servía de tumba a la ofrenda humana, niño o niña más hermosos que del Cusco adonde habían sido remitidos como ofrendas para la festividad del *Capac Jucha (Qapaq Hucha)*, eran devueltos por su perfección a sus respectivas regiones para ser sepultados vivos en tumbas en pozo profundo. Convertidos en deidades atraían a las nubes para las lluvias, 2) El acto por el que los alcaldes bebían del cuerpo del santo el vino o la chicha, significaba que cada uno al volver a su querencia llevaba en su cuerpo el agua para los sembríos que en ese mes de enero, estaban en crecimiento y necesitaban de abundante agua para desarrollarse y dar buenas cosechas. El agua que conducían era sagrada y por eso altamente beneficiosa.<sup>15</sup>

## Coda

Entre los 2021-2023, han aparecido en Huaraz nuevas cuadrillas de danzantes integradas por gente joven, que se hacen llamar *Shaksha*, inclusive con epítetos sonoros como: *Shakshas Brisa del Señor de Mayo*. Una diferencia abismal los separa y distancia de los *Shakshas* auténticos,<sup>16</sup> no solo por el atuendo y los instrumentos musicales, la música y el lenguaje gestual, sino por la carencia absoluta de ideología y contenidos socioculturales identitarios de los que están ricamente equipados los *Shakshas* reales.

Este fenómeno es común en sociedades en formación o que sufren el impacto de los cambios que arriban de otros espacios culturales y tecnológicos sumamente desarrollados, que crean segmentos sociales liminales, que por estar desorientados no saben a qué mundo pertenecen, es decir que aún no encuentran su anclaje y por tanto carecen de identidad definida. Estas danzas que son la expresión de una inquietud emotiva, no deben llamarse *Shakshas*, sino adoptar otro nombre. Son danzas nuevas, como la de los *Atahualpas* que nació en Paramonga entre 1947-48 a iniciativa de los trabajadores influenciados por las películas, que representaban a los pieles rojas en lucha con los colonizadores llamados *Cow-boys* del Oeste norteamericano muy en boga en los cinematógrafos. Esa danza carecía en absoluto de contenido ideológico. Se presentaba en la fiesta del Señor de Mayo.

15 Ver. “Las tumbas en pozos profundos y el imperio inca” de R- Tom Zuidema en *Reyes y guerreros*, 1989, Lima, FOMCIENCIAS (Comp. Manuel Burga).

16 Evitamos el uso de la palabra tradicionales, porque esta danza no permanece estática, sino se va renovando sin perder ni negar su identidad.

## REFERENCIAS

- Carranza, F. (2003). *Diccionario Quechua Ancashino-Castellano*. Iberoamericana Vervuert.
- González, F. (1992). *Huaraz visión integral*. Ediciones Safori.
- García Canclini, N. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas.
- Julca, F. (2009a) *Quechua ancashino, una mirada actual*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos y Care Perú.
- Julca, F. (2009b). Word borrowing and code switching in Ancash waynu songs. In C. Sunakawa and T. Edwards (eds.), *Language Meaning and Society*. Vol 9, (pp. 69-95). Department of Anthropology, The University of Texas at Austin.
- Julca, F., & Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino. *Letras*, 90(132), 260-284. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.12>.
- Ossio, J. (2018). *Etnografía de la cultura andina*. Fondo Editorial del Congreso.
- Paredes, S. (1999). *Estructura de la danza ancashina*. Instituto Nacional de Cultura.
- Millones, L. (Comp.) (1990). *El retorno de las huacas*. Instituto de Estudios Andinos, Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- Núñez, L. (1990). *Los danzaq*. Museo de la Cultura Peruana.
- Quesada, Ó. (2007). *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Fondo Editorial de la UNMSM.
- Quiroz, J. (2022). Vídeo, *Los Shakshas*.
- Yauri, M. (1993). *El Señor de la Soledad de Huaraz. Discurso de la abundancia y carencia. Resistencia andina*. Editorial AVE.
- Yauri, M. (1996). *Laberintos de la memoria*. Instituto Pedagógico San Marcos.
- Zuidema, T. (1989). *Reyes y guerreros, Ensayos de cultura andina*. FOMCIENCIAS.