

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGIA



TESIS

**EL CENTRO QOSQO DE ARTE NATIVO EN SU TRAYECTORIA INSTITUCIONAL Y SU
ROL ARTÍSTICO CULTURAL**

PRESENTADO POR:

Bach. CARLOS ENRIQUE VERGARA BELTRAN

**PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA**

ASESOR:

Mgt. ROSSANO CALVO CALVO

CUSCO – PERÚ

2024

INFORME DE ORIGINALIDAD

(Aprobado por Resolución Nro.CU-303-2020-UNSAAC)

El que suscribe, **Asesor** del trabajo de investigación/tesis

titulada: EL CENTRO QOSQO DE ARTE NATIVO EN SU
TRAYECTORIA INSTITUCIONAL Y SU ROL
ARTISTICO CULTURAL

Presentado por:

CARLOS ENRIQUE VERGARA BELTRAN

DNI N° 4546.10.68 Para optar el título profesional/grado académico de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA

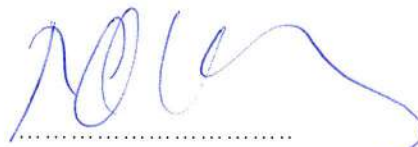
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por 01 veces, mediante el Software Atpiagio, conforme al Art. 6° del **Reglamento para Uso de Sistema Antiplagio de la UNSAAC** y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de 06 %

Evaluación y acciones del reporte de coincidencia para trabajos de investigación conducentes a grado académico o título profesional, tesis

Porcentaje	Evaluación y acciones	Marque con una (x)
Del 1 al 10%	No se considera plagio.	☒
Del 11 al 30%	Devolver al usuario para correcciones.	☐
Mayor al 31%	El responsable de la revisión del documento emite un informe al inmediato jerárquico, quien a su vez eleva el informe a la autoridad académica para que tome las acciones correspondientes. Sin perjuicio de las sanciones administrativas que correspondan de acuerdo a Ley.	☐

Por tanto, en mi condición de asesor, firmo el presente informe en señal de conformidad y **adjunto** las primeras páginas del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 01 de agosto de 2024



Firma

Post firma ROSSANO CALVO CALVO

Nro. de DNI 23950800

ORCID del Asesor 0000-0002-3338-5598

Se adjunta:

- Reporte generado por el Sistema Antiplagio.
- Enlace del Reporte Generado por el Sistema Antiplagio: **oid:** 27259:371111322

NOMBRE DEL TRABAJO

TESIS CQAN FINAL.pdf

AUTOR

Carlos Enrique Vergara

RECUENTO DE PALABRAS

32575 Words

RECUENTO DE CARACTERES

176545 Characters

RECUENTO DE PÁGINAS

167 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

10.5MB

FECHA DE ENTREGA

Aug 1, 2024 1:16 PM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Aug 1, 2024 1:17 PM GMT-5

● 6% de similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos.

- 6% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● Excluir del Reporte de Similitud

- Base de datos de trabajos entregados
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 10 palabras)
- Material bibliográfico
- Material citado

DEDICATORIA

La presente investigación está dedicada a todos los socios del Centro Qosqo de Arte Nativo, tanto los socios activos como los pasivos, a todos aquellos que pasaron por las tablas y entregaron todo de sí mismos por la música, la danza, los andes. A aquellos hermanos de arte con quienes tuve y aún tengo el honor y privilegio de compartir escenarios. Y también la dedico a los socios fundadores del Centro Qosqo de Arte Nativo quienes tuvieron el coraje y la valentía para hacer lo que en aquellos tiempos era considerado subversivo con el único fin de revalorar lo nuestro, revalorar la tierra.

AGRADECIMIENTO

A Maribet,

cuyas platicas, debates, charlas, ensayos artísticos y mucha paciencia motivaron en gran medida
a lograr tan importante proyecto.

A Alberto Callo e Irma Valenzuela, porque socios como ustedes, muy pocos quedan.

A mi familia, por su apoyo y ánimos constantes, por no rendirse en mí.

Y finalmente agradezco al Lic. Adolfo Valentín Bustos Loayza, socio nato del C.Q.A.N., por sus
múltiples consejos y guía.

INDICE

INTRODUCCION	7
CAPITULO I PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
1.1 Descripción del Problema	8
1.2 Formulación del Problema	9
1.2.1 Pregunta general.....	9
1.2.2 Preguntas Especificas.....	9
1.3 Objetivos	9
1.3.1 Objetivo general.....	9
1.3.2 Objetivos Especificas.....	9
1.4 Justificación.....	10
1.5 Variables.....	10
CAPITULO II.....	12
2 Marco Teórico.....	12
2.1 Antecedentes	12
2.2 Bases Teóricas.....	13
2.2.1 Cultura.....	13
2.2.2 Patrimonio Cultural.....	14
2.2.3 Performance	17
2.2.4 El Turismo como Performance	21
2.2.5 Folklóre, Indigenismo y el Nativismo	23

2.2.6	El Teatro Incaico	30
2.2.7	La Música Incaica	32
2.3	Metodología de Investigación	33
2.4	Tipo de Investigación	33
2.5	Diseño.....	34
2.6	Enfoque	34
2.7	Unidad de análisis y observación	35
2.7.1	Unidad de análisis	35
2.7.2	Unidad de Observación.....	35
2.8	Técnicas de recolección de datos	35
2.8.1	Entrevista	35
2.8.2	Revisión bibliográfica.....	35
2.9	Materiales y equipos utilizados	35
2.10	Entrevista Semi - estructurada.....	36
2.11	Población	36
2.12	Muestra	36
2.13	Observación Participante	37
CAPÍTULO III.....		38
3	Trayectoria Institucional, una mirada desde una perspectiva cultural.....	38
3.1	Antecedentes de la Fundación.....	38

3.1.1	Los Integrantes de la Misión, Repertorio y Estilos.....	42
3.1.2	Reseña histórica sobre la fundación del C.Q.A.N.	52
3.1.3	Reconocimiento Institucional y el Arte Nativista.....	54
3.1.4	Problemática Institucional y Fusión.....	59
3.1.5	Giras Institucionales.....	66
3.1.6	Construcción del Local Institucional	71
3.1.7	Organización y Estructura Interna	76
CAPÍTULO IV.....		82
4	Rol Artístico Cultural.....	82
4.1.1	Galardones y Viajes	83
4.1.2	Materialización de un Nuevo Repertorio Nativo	88
4.1.3	Participación en la creación del Inti Raymi	96
4.1.4	Captaciones de Música y Danzas Tradicionales.....	97
4.1.5	Captaciones Intuitivas de Música	99
4.1.6	Captaciones Coreográficas.....	102
4.1.7	Cuadros y Estampas Costumbristas	103
4.1.8	Repertorio Musical.....	105
4.1.9	Repertorio Coreográfico	107
4.1.10	Lineamiento Coreográfico	117
4.1.11	Punto de partida para otras instituciones artísticas.	118

4.1.12 Accion política cultural de los Socios del Centro Qosqo de Arte Nativo.....	119
Conclusiones	123
Bibliografía	124

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Socio Fundador del C.Q.A.N., Roberto Ojeda Campana Danza Inkachu.....	40
Figura 2 Consejo Directivo CQAN 2021-2024	80
Figura 3 Delegación del CQAN en Lima 1958.	129
Figura 4 Festidanza Arequipa 1958 Delegación del C.Q.A.N.....	129
Figura 5	130
Figura 6	130
Figura 7	131
Figura 8	131
Figura 9 Delegación del C.Q.A.N. en Argentina, 1963 Thermas Rio Hondo	132
Figura 10 Delegación del C.Q.A.N. en Puno 1970.....	133
Figura 11 Delegación del C.Q.A.N. febrero de 1976 Ambato Ecuador	133
Figura 12 Delegación del C.Q.A.N. 23 de marzo 87 Palacio de Gobierno - Salón Dorado Lima.	134
Figura 13 Delegación del C.Q.A.N. en Francia 1999.....	134
Figura 14 Delegación del C.Q.A.N. Departamento de Música en Nueva York 1994.	135
Figura 15 Delegación del C.Q.A.N. en el Gran Teatro Nacional Lima 2013.....	135
Figura 16 Fotografía del Local de Santa Clara en el cual el C.Q.A.N. realizaba sus presentaciones.	136
Figura 17 1973 agradecimiento al General Uzategui por parte del C.Q.A.N.	136
Figura 18 Ensayos en la “Fosa” del teatro del C.Q.A.N. por parte del Departamento de Muisca	137

Figura 19 Teatro del C.Q.A.N.	137
Figura 20 Teatro del C.Q.A.N.	138
Figura 21 Frontis del Local del C.Q.A.N.....	138
Figura 22 Integrantes del Departamento de Música del CQAN 1971.	139
Figura 23 Desfile por Fiestas del Cusco junio 1988.	139
Figura 24 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	140
Figura 25 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	140
Figura 26 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	141
Figura 27 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	142
Figura 28 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	143
Figura 29 Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.	144
Figura 30 Medalla de Honor en el grado de Comendador al Centro Qosqo de Arte Nativo 2010	145
Figura 31 Medalla de la Ciudad 1990.....	146
Figura 32 Declaratoria por parte del GORE del Cusco como: Patrimonio Cultural Vivo de la Región Cusco al C.Q.A.N. 2008.....	147
Figura 33 Reconocimiento por parte de la UNSAAC 1995	148
Figura 34 Medalla otorgada por la Municipalidad de San Sebastián.	149
Figura 35 Medalla otorgada por la Municipalidad de San Jerónimo.....	150
Figura 36 Medallas otorgadas por la Municipalidad de Yanaoca, Wanchaq, Acomayo y el INC.	151
Figura 37 Club Departamental Cusco entre otros.....	151
Figura 38 Adoración de los Reyes Magos 1978	152

Figura 39 Elenco Artístico Musical del Centro Qosqo de Arte Nativo década de 1960.	152
Figura 40 1950 Manuel Pillco Socio Fundador del C.Q.A.N., acompañado de su arpa Domingacha	153
Figura 41 1972 Ejecutantes del Departamento de Coreografía de la danza Qhara Chunchu.	154
Figura 42 Integrantes del Departamento de Coreografía del CQAN 1956.....	154
Figura 43 Integrantes Femeninas del Departamento de Coreografía del CQAN Traje de Tinta 1956.....	155
Figura 44 Departamento de Música C.Q.A.N. 1957.....	155
Figura 45 Producción discográfica Qosqo Takiyninchis Vol 1	156
Figura 46 Producción discográfica Qosqo Takiyninchis Vol 2	157
Figura 47 Producción discográfica Saqsayhuaman	158
Figura 48 Producción discográfica Música y Leyenda.....	159
Figura 49 Producción discográfica Flor Ilustre del Cuzco	160
Figura 50 Producción discográfica Carnaval de Canas	161
Figura 51 Producción discográfica Homenaje a Túpac Amaru	162
Figura 52 Producción discográfica Q'osqo Llaqta	163
Figura 53 Producción discográfica Homenaje a Inka Garcilaso de la Vega.....	164

Glosario de Acrónimos:

- CFK Conjunto Folkorico Kosko
- CQAN Centro Qosqo de Arte Nativo
- CPCC Concejo Provincial del Cercado del Cusco
- CRIF Corporación de Reconstrucción y Fomento Industrial
- IAA Instituto Americano de Arte
- MPAI Misión Peruana de Arte Incaico
- UNSAAC Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco

RESUMEN

El Centro Qosqo de Arte Nativo en su trayectoria institucional y su rol artístico cultural, es una investigación que surge como consecuencia de la poca importancia que se les da, desde la mirada académica y de la investigación científica, a instituciones que se dedican a la difusión de la música y danza folklórica, regional y nacional. A razón de ser la institución cultural más antigua del Cusco y del Perú, encontrándose en su centenario de fundación, de origen netamente Indigenista por parte de artistas, pensadores y académicos ilustres de inicio del S. XX y cuyo papel fue y sigue siendo la de reivindicar la cultura andina a través de su música y danzas.

El propósito de la presente investigación es la de mostrar la trayectoria artística y cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo, a lo largo de 100 años de difusión del arte cusqueño y el rol artístico cultural que cumple de forma ininterrumpida siendo una de las instituciones culturales más antiguas del Perú.

Palabras clave: Cultura, Patrimonio Cultural, Cultura Andina, Folklore, Danza, Música.

ABSTRACT

The Qosqo Native Art Center, in its institutional history and its artistic and cultural role, is an investigation that arises as a consequence of the little importance given, from an academic and scientific research perspective, to institutions dedicated to the dissemination of regional and national folkloric music and dance. As the oldest cultural institution in Cusco and Peru, currently celebrating its centenary, it is of a distinctly Indigenous origin, fostered by illustrious artists, thinkers, and academics from the early 20th century. Its role was and continues to be that of promoting Andean culture through its music and dance.

The purpose of this research is to show the artistic and cultural trajectory of the Qosqo Center of Native Art, over 100 years of dissemination of cusquenian art and the artistic and cultural role it has played uninterruptedly, being one of the oldest cultural institutions in Peru.

Keywords: Culture, Cultural Heritage, Andean Culture, Folklore, Dance, Music.

INTRODUCCION

El presente estudio da a conocer como, en la ciudad del Cusco, a principio del siglo XX, en el marco de una corriente de pensamiento conocida como el Indigenismo e impulsados por un viaje al extranjero con la finalidad de difundir el arte andino, un grupo de intelectuales cusqueños formaron el Centro Qosqo de Arte Nativo en el año 1924. Yo como investigador y al mismo tiempo protagonista, al ser asociado activo de dicha institución, doy a conocer sobre su trayectoria institucional a lo largo de 100 años de vida institucional, basándome en datos primarios por parte de los mismos socios de la institución, y cotejándolos con datos secundarios como los son antecedentes, archivos internos, entre otros.

A través de la siguiente investigación, se dará una mirada a desde la perspectiva del Centro Qosqo de Arte Nativo, de cómo era el quehacer artístico cultural desde principios del S. XX hasta la actualidad. Cuáles eran las dificultades, desafíos y el objetivo final de los socios el cual es el de difundir el arte cusqueño, el arte andino a través de la danza y la música de la región.

Además de describir el rol artístico cultural, su importancia y su relevancia para la ciudad del Cusco, siendo considerado como la primera institución Folklorica del Perú, haciendo uso del método etnográfico, con la finalidad de tener una mirada investigativa desde dentro para poder una mayor veracidad de los hechos narrados por los propios protagonistas.

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del Problema

Hablar de cultura cusqueña casi siempre en el colectivo local y nacional se considera como acontecimientos que se dan en comunidades o zonas rurales, un ideario que era más fuerte mientras más atrás en el tiempo se aprecia. No fue hasta inicios del siglo XX. que, durante un movimiento filosófico, social y cultural conocido como el Indigenismo, en el que intelectuales, músicos y artistas se reunieron para materializar el aprecio y la reivindicación por la cultura andina, la cual se encontraba alejada y segregada de la sociedad, menospreciado hasta el punto de la marginación.

En 1924, se marcaría el año hasta la actualidad, en el que en Centro Qosqo de Arte Nativo iniciaría su largo y complicado camino por revalorar el mundo andino, revalorar la danza, revalorar la música, revalorar el quechua; en un sinfín de vicisitudes y desventuras, con alegrías y tristezas, y un sinfín de historias compartidas por los asociados que pasaron por el escenario teatral dándole forma, dándole vida a través de los casi 100 años de trayectoria institucional.

Música y danza andina forman parte de la estructura base en la que el C.Q.A.N., institución considerada: “Primera Institución Folklorica del Perú”, título que afirma y da a entender su quehacer a lo largo de los años, abarcando manifestaciones culturales de las 13 provincias y de otras regiones del País.

La importancia de que, en el Cusco y el Perú, exista una institución cultural que haya cumplido 100 años de trayectoria artística y cultural ameritan ser reconocidas e investigadas de cuál fue su proceso de creación, trayectoria y el rol que cumplen en la sociedad cusqueña, ya que marcó un hito social cultural que ha perdurado a múltiples vicisitudes y aún se mantiene y perdura a lo largo de tiempo siendo un referente cultural e histórico para la sociedad en general.

1.2 Formulación del Problema

Es por ello que se realizó, la siguiente investigación, bajo las siguientes preguntas:

1.2.1 Pregunta general

- ¿Cuál es la trayectoria institucional y el rol artístico cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo en la ciudad del Cusco?

1.2.2 Preguntas Especificas

- ¿Cómo es la trayectoria institucional del Centro Qosqo de Arte Nativo en la ciudad del Cusco?
- ¿Cuál es el rol artístico cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo en la ciudad del Cusco?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

- Describir la trayectoria institucional y el rol artístico cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo

1.3.2 Objetivos Especificas

- Describir la trayectoria institucional del Centro Qosqo de Arte Nativo en la ciudad del Cusco.
- Describir el rol artístico cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo en la ciudad del Cusco.

1.4 Justificación

La presente investigación tiene relevancia académica ya que existen pocos estudios relacionados a instituciones de carácter artístico cultural y menos a asociaciones culturales que tienen como objetivo la conservación y la dilución de las manifestaciones folklóricas de la región del Cusco y por la importancia de una asociación cultural que para el momento de esta investigación se encuentra en su centenario de vida artística.

Mediante la presente investigación se pretende dar a conocer la trascendencia de una institución centenaria que, desde su creación a partir de la corriente del Indigenismo, a través de los años hasta la actualidad, ha difundido el arte cusqueño desde la música y danza tradicional, las cuales son parte fundamental del legado cultural cusqueño.

A partir de la presente investigación se podrá profundizar en los estudios de caso y etnografías para instituciones de larga trayectoria, haciendo énfasis en aspectos culturales tales como danza y música dentro de la misma ciudad, tomadas del campo, generando las bases de un campo de estudio poco profundizado pero que es parte del cotidiano.

1.5 Variables

A continuación, se indican las variables de estudio:

Variables	Categorías de estudio
Trayectoria Institucional	• Integrantes de la Misión Peruana de Arte Incaico • Reseña histórica de la fundación • Reconocimiento institucional • Problemática institucional • Giras institucionales • Construcción del local institucional • Museo de trajes típicos • Organización y estructura interna

Rol Artístico Cultural	• Galardones y viajes • Materialización de un nuevo repertorio • Participación en la creación del Inti Raymi • Captaciones de danzas y música • Captaciones intuitivas de música • Captaciones coreográficas • Cuadros y Estampas costumbristas • Repertorio coreográfico • Repertorio musical • Lineamiento coreográfico • Punto de partida para otras instituciones
------------------------	---

CAPITULO II

2 Marco Teórico

2.1 Antecedentes

Como antecedentes de la investigación, se tomó en consideración los trabajos publicados por Zoila Mendoza, “Crear y sentir lo nuestro Folclor identidad regional y nacional en el Cuzco siglo XX” y “Al Son de la Danza: Identidad y Comparsas en el Cuzco”

En la primera, “Crear y sentir lo nuestro Folclor identidad regional y nacional en el Cuzco siglo XX”, Zoila Mendoza pretende transmitir la riqueza y el significado de un ámbito creativo que, a principios del siglo XX, era denominado "folclore" en Perú y otras partes de América Latina. Siendo objeto de estudio el Centro Qosqo de Arte Nativo para poder entender este movimiento cultural de principios del siglo XX, a través de un análisis en profundidad del llamado arte popular o arte nativo, que abarca principalmente el canto, la danza y el teatro, pretendo demostrar el papel fundamental que juegan sus manifestaciones en el establecimiento de la identidad regional, las identidades étnico-raciales y las identidades nacionales. Manifestaciones que surgió en la primera parte del siglo XX entre los cusqueños. En esa época se establecieron importantes cánones que continuaron teniendo impacto en la creación artística folklorica incluso un siglo después. Se desarrollaron en áreas apoyadas por representantes de organizaciones culturales y finalmente recibieron financiación gubernamental.

En la segunda publicación, “Al Son de la Danza: Identidad y Comparsas en el Cuzco”, al formular su investigación se vio desde una perspectiva más amplia el hecho folklorico de la danza nativa y la danza de exhibición, es así que realizo el estudio de la interpretación de las danzas en la fiesta como un evento de *danza total e integrado*, un evento que constituye una dimensión integral de la acción ritual que tiene lugar durante la fiesta, y que además tiene la habilidad de

afirmar significados y desempeñar la eficacia ritual, lo cual genera una notoria diferenciación con el Centro Qosqo de Arte Nativo, institución que está pensada en términos de *eventos de danza*, en lugar de danzas o de danzar. Este enfoque debiera permitir a los antropólogos investigar mejor cómo es que dichos eventos son comprendidos o experimentados localmente.

2.2 Bases Teóricas

2.2.1 Cultura

Es necesario, para poder entender el tema de investigación, basarnos a la luz de la teoría, y los autores que respaldan sus postulados.

Respecto al punto, es necesario entender que los conjuntos de símbolos existen para establecer en los hombres estados emocionales y motivacionales fuertes, penetrantes y duraderos, la cultura crea concepciones de un orden general de existencia e imbuje a estas concepciones de un aire de eficacia que da a los estados emocionales y motivacionales la apariencia de ser particularmente reales.”. (Geertz, 1973).

Ahora bien, la construcción del concepto de cultura que se desarrolla con el giro simbólico retoma las reflexiones de Max Weber, cuando sostiene “que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido (...) la cultura es esa urdimbre. El análisis de la cultura ha de ser por lo tanto no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” Max Weber (Geertz, 1973)

Con esta definición, el autor da las pautas necesarias para comprender el fenómeno desde un amplio sentido, evitando olvidar que es un quehacer humano, que hace énfasis en los estados anímicos y motivacionales.

La cultura como definición hace referencia a tanto creencias como a los valores comunes de las personas que componen una determinada civilización, las normas que rigen sus interacciones y conductas, y los productos tangibles que crean. Una característica que diferencia a los humanos de otras especies es que sus métodos de pensamiento y comportamiento deben aprenderse y transmitirse por medio de del lenguaje, las habilidades, las artes, la religión, etc., los cuales son sistemas simbólicos (Fuller, 2008).

2.2.2 Patrimonio Cultural

En la actualidad, se demuestra que la cultura y el patrimonio cultural pueden considerarse equivalentes, aunque, en un sentido más estrictamente antropológico, la cultura es más extensa. Se refiere al modo de vida, las convicciones, las normas de conducta y la información sobre cada reunión humana que se transmiten de una época a otra. El patrimonio cultural implica cada uno de los componentes tangibles e intangibles y los signos transmitidos por los órdenes sociales a lo largo de su tiempo que los reconocen y separan. Es así que el patrimonio cultural es aquel componente del pasado, costumbres, expresiones rituales, expresiones, etc. a los que presentamos la capacidad de representar o abordar de manera simbólica los elementos focales de determinada cultura al igual que de sus logros (Fuller, 2008).

Es así que, está formado por recursos heredados por aquellos que nos precedieron y de los cuales se vive en la actualidad. Esto supone que la historia cultural utilizarse como capital para la producción de recursos. Los llamados registros del patrimonio inmaterial, donde se categorizan las diversas expresiones artísticas y culturales de un Estado-nación, siendo una encarnación de este movimiento. Surge así una nueva burocracia institucional que inscribe, clasifica y registra las manifestaciones culturales que han sido verificadas como legítimas, así como un negocio

patrimonial en toda regla. Los grupos de danza, las cooperativas artesanales, los centros culturales, los festivales, los museos y las exposiciones, entre otros, no son sólo ejemplos de la continuidad y vitalidad de una cultura, sino también instrumentos de exhibición, difusión y promoción de esa región para la industria del patrimonio. (Fuller, 2008)

Es necesario también hacer referencia al marco legal por parte del Estado Peruano respecto al patrimonio cultural: La Ley N° 28296, llamada la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, define al patrimonio cultural de la siguiente manera: “Se entiende por bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación a toda manifestación del quehacer humano material o inmaterial que, por su importancia, valor y significado paleontológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la presente ley”. (Plataforma del Estado Peruano, 2018)

2.2.2.1 Patrimonio Cultural Inmaterial

Para entender de mejor forma el patrimonio cultural inmaterial, que posteriormente se presentara como PCI, es necesario basarnos a lo que indica la UNESCO, quien nos indica lo siguiente:

- Es viviente, es tradicional y contemporáneo todo al mismo tiempo:

El PCI incorpora costumbres adquiridas del pasado, además de también incorporar tradiciones rurales y urbanas contemporáneas normales para diferentes reuniones sociales.

- Nos Integra:

Intercambia expresiones del PCI que sean comparables a las de otros. Todas ellas forman parte del PCI ha evolucionado al transmitirse de generación en generación; al tender un puente entre el pasado y el presente, nos dan un sentido de continuidad e identidad. Pueden ser autóctonos del pueblo cercano, proceder de una metrópoli antípoda o haber sufrido la adaptación de colonos venidos de fuera. El fomento de la cohesión social se ve facilitado por el legado cultural inmaterial, que desarrolla una suerte de identificación y también de ser responsable lo cual permite a las personas adueñarse de sus actividades. Las cuestiones relativas a si un determinado uso forma parte de una cultura no se plantean de forma natural con respecto al PCI.

- Representativo:

Comparativamente, el patrimonio cultural inmaterial se aprecia por algo más que su rareza o su valor único como producto cultural. Es en las comunidades donde se puede observar prosperidad, no obstante, también depende de las personas cuyo conocimiento de las tradiciones, habilidades y prácticas se transmite de una generación.

- Se encuentra basado en la comunidad:

Sólo cuando es aceptado como tal por los individuos, o grupos individuales los cuales lo producen, preservan y transmiten puede considerarse patrimonio cultural inmaterial. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir en su nombre si una determinada expresión o uso pertenece a su patrimonio cultural. (UNESCO, 2009)

El Antropólogo Rossano Calvo, durante el VII Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología en el Perú, señaló que la situación del PCI viene de interés reciente, considerando

que la misma UNESCO, viene institucionalizando los criterios de su valoración y promoción a través del concepto de PCI los cuales hace referencia a la cultura tradicional y étnica. Efectivamente, en el año de 2003 se sanciona la Convención de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial. En el Perú, de modo particular en Cusco, se articuló algunas iniciativas por el año 2005. (Calvo, 2015).

Al respecto, el citado autor, en el caso cusqueño, indica que las funciones de la gestión patrimonial, básicamente, las llevan los organismos del Estado Peruano. La iniciativa privada es mínima, llevada solo con algunos proyectos.

2.2.3 Performance

En la actualidad existe un gran debate sobre si instituciones culturales tales como el C.Q.A.N. hacen o no folklore, puesto que están denominados como la primera institución folklórica del Perú. Esto lleva a la reflexión y búsqueda de una mejor descripción de las actividades artísticas de dicha institución cultural. Para ello se hace uso del concepto de performance, vinculados a las ciencias sociales y la antropología se ubica en las investigaciones de Marcel Mauss sobre el cuerpo y también en los trabajos de Franz Boas acerca de lo que denominó como arte primitivo, lo que posteriormente, en la década de los 50s, generaría nuevas dimensiones de investigación en las ciencias sociales, tales como la sociología del arte, la etnoestética, la psicología de arte, la antropología del arte, etc.

Mauss sostiene que no es posible pensar el cuerpo como un aparato biológico y fisiológico nada más, sino como un engranaje que también está constituido por una dimensión psicológica y social, planteando el cuerpo y su corporalidad como un fenómeno en el que se yuxtapone lo biológico y sociológico, proponiendo que los pueblos construyen su corporalidad (gestualidades, expresiones emocionales, modos de percepción sensorial y técnicas de movimiento corporal

cotidianas, rituales, estéticas y otras) a través de procesos de socialización y aprendizaje; asimismo demostró las variadas representaciones, significaciones y valoraciones culturales elaboradas en torno y a través de los cuerpos. (Mauss, 1971).

Por otro lado, en 1927 Franz Boas publicó “El arte primitivo”, donde sostiene: “De una u otra manera todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que esta produce es en todas partes del mismo orden” incluyendo en su exposición una serie de prácticas como la literatura, música, baile, arte plásticas y visuales, concluyendo en la universalidad de producción y búsqueda de placer estético (Boas, 1947).

De acuerdo Manuela Rodríguez, la definición de performance impactó en la antropología desde dos ámbitos:

- La etnografía de la performance, desarrollada principalmente por la escuela norteamericana, derivada de los estudios sociolingüísticos y del folklore, aquellos que centran su interés en el papel del lenguaje en la vida social.
- La antropología de la religión indagando en las prácticas rituales, entendidas como acciones dramáticas a través de las cuales se actúa, representa y simboliza hechos claves de la vida social. (Rodríguez, 2016).

El concepto teórico de performance cultural aparece por primera vez en 1955 en el artículo “The cultural patterns of Indian civilization” del antropólogo Milton Singer; en 1972 presenta una versión revisada y ampliada de dicho concepto en el libro “When A Great Tradition Modernizes”. (Singer, 1991)

Singer narra que, al llegar a la India para iniciar el trabajo de campo de su investigación, halló que las categorías teóricas que guiaban su investigación (Gran Tradición y Pequeña Tradición) no se reflejaban en las unidades de observación. Más bien, se encontró con una serie de experiencias de representación concretas susceptibles a observación y estudio, tanto es así que sus informantes le señalaban que su cultura estaba encapsulada en las representaciones o actuaciones que realizaban para ellos mismos y para extraños o visitantes. (Singer, 1991)

Es así que, Singer señala que las performances culturales son elementos simbólicos, concretos y constitutivos de la cultura, así como unidades de observación para la investigación social, es decir, es a la vez, un lente metodológico y conceptual.

Para Singer, las performances culturales son una propuesta metodológica interdisciplinar (entre lo teatral y lo ritual) que busca el estudio comparativo de las civilizaciones en sus múltiples determinaciones concretas, designa las actividades en las cuales performers o ejecutantes están frente a una audiencia o público, interactuando durante un tiempo determinado.

En las performances culturales las personas elaboran, experimentan, se perciben a sí mismos y perciben las estructuras, contradicciones y formas de ver. Estas pueden ser cultos, ritos, ceremonias, celebraciones religiosas, festivales, matrimonios, recitales, teatro, danza, conciertos u otros. En ese sentido, el aporte principal de Milton Singer a la construcción del concepto de performance en la antropología es el haber identificado y descrito las características de las performances culturales, dentro de las cuales menciona:

- Tienen un lapso de tiempo limitado con un inicio, medio y final;
- Un programa organizado o estructurado;

- Un equipo o grupo de performers o ejecutantes,
- Una audiencia, y,
- Un lugar y momento preciso para la ejecutarla.

Ahora bien, en los 70s el ámbito de investigación del performance vinculado a la etnografía del habla, la sociolingüística y el folklore se consolida a partir de enfocar la investigación sobre las interacciones sociales con el acto comunicativo (Moreno, 1998)

El antropólogo Richard Bauman en 1977 en “Verbal art as performance” sostiene que la performance es un tipo de medio o evento comunicativo estéticamente marcado, entendido como un lenguaje en uso realzado y enmarcado de manera especial que es puesto en exhibición a un público (se pone en escena). A partir de entonces, la performance se constituye como un concepto importante que se encarga de captar dimensiones que no habían sido consideradas antes. (Bauman, 1992)

A partir de esta definición, el autor afirma que la performance es una herramienta para examinar realidades culturales y comunicar a través de un despliegue creativo en escena, destacando las dimensiones sociales, culturales y estéticas del proceso comunicativo, donde se requiere una traducción intersemiótica, que requiere una decodificación en el mensaje que se representa mediante diferentes signos al espectador. Entonces, sostiene que la performance como concepto teórico es una herramienta para la investigación de las expresiones simbólicas y semióticas tanto de los actores o ejecutantes como de los espectadores, examinando cómo cada uno de ellos adquiere una significación especial en el proceso comunicacional. Por lo que es posible afirmar que para Bauman la performance es una práctica comunicativa, verbal y organizacional donde las funciones expresivas y poéticas son dominantes. (Bauman, 1992)

En el mismo sentido, como indica Diana Taylor, la performance hace referencia a actividades que conforman la dimensión espectacular de la vida social o aquellas situaciones de representación en las que se contempla una estética (a la que debe su eficacia) y una compleja sucesión de símbolos a través de los cuales se construyen y negocian normas. (Taylor, 2011)

La antropóloga Gisela Canepa en su libro "Identidades Representadas" destaca las representaciones coreográficas como parte de las prácticas sociales. Esto significa que, a diferencia de lo que se ha hecho dentro de una tradición estructural, el estudio de las culturas expresivas tradicionales andinas tales como la danza, música y otras formas rituales, ya no podría entenderse como representaciones de estructuras o mentalidades sociales. Sino más bien como personas y sociedad que se expresan unas a otras y a sí mismas. Según este punto de vista, el significado de una danza está determinado por lo que realmente se hace y no por lo que se representa en ella. Esto conduce a una comprensión alternativa del proceso de creación de una identidad, que desafía los conceptos esencialistas que han dominado los estudios andinos sobre la identidad. (Cánepa, 2001)

2.2.4 El Turismo como Performance

Respecto al turismo, el antropólogo Rossano Calvo en su libro “La tradición, representación de la Urbe Andina Cusqueña en el siglo XX”, nos indica que, dentro de Perú, al igual que en la región, uno de los destinos turísticos más populares de Perú es Cusco, y es crucial señalar que el efecto del turismo en el desarrollo cusqueño ha venido con importancia al ser un activante de la dinámica económica y sociocultural. (Calvo, 1999)

El Boleto turístico, al cual el C.Q.A.N. se encuentra afiliado desde el año 2003, corresponde a una propuesta de administración de algunos circuitos turísticos por medio de los recursos patrimoniales indicados. El dinero percibido por el CQAN es utilizado para poder solventar los

gastos administrativos como trabajadores y servicios en general, el cual apenas si alcanza para poder cubrir dichos gastos. En general el Boleto Turístico ha presentado una problemática que lo vienen poniendo en jaque. Por un lado, tiene imprecisiones legales y funcionales que lo vienen poniendo en peligro y cuestionamiento. Es en estos cambios también que la ciudad del Cusco contemporáneo se viene constituyendo, dado a que como un centro histórico de importancia ha venido captando el interés turístico empresario. El turismo también ha sido causante de procesos y de alteración del patrimonio histórico.

Respecto a la actividad turística, Norma Fuller demuestra que una de las inspiraciones fundamentales de los viajeros es inequívocamente acercarse a sociedades o culturas y modos de vida diferentes, ya sea por interés en ampliar sus puntos de vista o por sentimentalismo hacia una vigencia perdida. No obstante, la realidad de transformar las particularidades de las agrupaciones humanas en objeto de percepción, y de esta manera de utilización, fomenta ajustes sociales acelerados en la medida en que los sectores que han de recepcionar deben ajustarse a las peticiones del libre mercado al igual que de los huéspedes y sus anhelos. Esto ha creado una exuberante discusión entre las personas que ven la industria del turismo como un peligro para la rectitud social y las personas que señalan que todas las sociedades son dinámicas, están en un curso constante de cambio y que todas las reuniones humanas están cambiando rápidamente debido a la modernización y la extensión de la libre empresa en todo el mundo. (Fuller, 2008)

Cuando se crea una expresión cultural, es factible pensar en el turismo como una puesta en escena completamente fresca y original expresamente para un determinado mercado destinatario. Esto se debe en gran medida al hecho de que los profesionales de la industria turística y la población local tratan activamente de comprender las preferencias de los turistas y con frecuencia modifican sus expresiones culturales específicamente para este público. Se trata, por tanto, de

fenómenos culturales totalmente nuevos, ya que se crearon sólo por ese motivo. En consecuencia, muchas danzas se condensan para ajustarse a los horarios de las giras, se modifican para hacerlas comprensibles al público objetivo de turistas los cuales son interpretados de tiempo en tiempo en distintos escenarios y en determinados horarios. Así se establece una sociedad ficticia, que es fantasía en sí misma y no una civilización que se vive a diario. Como resultado, el turismo sería como una obra de teatro no planificada (Briuner, 2005).

2.2.5 Folklóre, Indigenismo y el Nativismo

Efrain Morote Best define el folklore como "lo popular", que considera elitista, y se desmarca aún más de la definición de folklore como supervivencia porque, en su opinión, lo que constituye la creación folklórica es lo tradicional, que es una obra de colaboración transmitida socialmente, completamente anónima, conectada a un modo de existencia moldeable y que sólo desaparece muy gradualmente. percibida. Por lo tanto, considera el folklore como un estudio de campo exhaustivo de la cultura que, al igual que la etnografía, debe abordar todas las cuestiones relacionadas con su tema específico, el pueblo o folklore (Morote Best, 1950).

Para el autor, el hecho folklórico específicamente en lo que respecta a la danza y música, está enmarcado en 3 aspectos fundamentales, en otras palabras, para que una danza o tema musical sea considerado como folklór, debe seguir tres aspectos ineludibles:

1. Regionalidad

Debe pertenecerle a una población o grupo humano debidamente constituido.

2. Anonimato

No puede tener autor

3. Temporalidad

Debe tener no menos de 3 generaciones de antigüedad (75 años)

Es así que Morote nos da, mediante estos tres postulados, los requisitos para que un fenómeno artístico, ya sea danza o música, pueda ser reconocido como música o danza folklórica.

Como indica Pedro Mendizábal, en su artículo titulado “De Folklore a Culturas Híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros”: el indigenismo clásico de los años veinte se sirve de ensayos y obras literarias para aclarar sus postulados. Por lo general, adopta la forma de un retrato de un aspecto específico de la vida indígena y recurre a una versión idealizada del pasado en la que hace su aparición un espíritu superior.

“... El indio era visto como un elemento más del paisaje sin ninguna dignidad ni importancia propia. Era considerado como el residuo de una raza que había degenerado y para la cual no veía ninguna esperanza de redención o mejoramiento. La explotación del indio era considerado como una necesaria, natural e inevitable” (Tamayo Herrera, 1980).

Haciendo referencia a Demetrio Roca, respecto al hecho folklórico y la ciencia del folklore existen varios tratadistas, es así que se puede afirmar que el conjunto de hechos o fenómenos de la cultura como características del folklore o de igual forma se le denomina al folklore como la ciencia que estudia los hechos o fenómenos sociales.

Eso sí que se puede hablar de tres esencias del folklore, primero lo tradicional, segundo lo popular y finalmente lo anónimo son lo fundamental pues la limitación geográfica hace que predomine el pensamiento infantil en los seres aislados por ser los guardadores de estos conocimientos y sabiduría.

Es necesario aclarar que la moda no es folklore, usando como ejemplo el mambo para quienes no lo sabían el autor hace referencia al mambo que apareció en la infancia del autor siendo

muy de moda y de gran afinidad para las masas pero que no duró ni dos años y desapareció con la misma fuerza con la que apareció. El hecho folklórico no es el mismo caso pues este perdurará posiblemente cientos de años haciendo referencia y como ejemplo a la leyenda de los hermanos Ayar.

El folklore refleja las condiciones de vida de la comunidad donde aparecen cada ejemplo es reflejo del espíritu los anhelos los ritmos de trabajo la naturaleza geográfica es así que cumple una misión absolutamente todo hecho folklórico. Tiene una muy importante característica de ser plástico ya que el hecho folklórico varía al pasar el conocimiento de un hombre a otro de forma oral de un pueblo a otro de igual forma de una generación a otra por el deseo de incrementar los conocimientos.

Otro aspecto sumamente importante es la popularidad ya que todos los miembros o la gran mayoría se ven envueltos y participan del hecho folklórico. Y finalmente el folklore es ubicable se encuentra ubicado en un determinado sitio o área cultural en un tiempo y un espacio en particular ya que tienen sus sitios exactos los hechos folklóricos, usamos como ejemplo la sopa t'impu la cual en otros lugares no se llama exactamente así.

El folklore le pertenece al pueblo los conocimientos del folklore son de pertenencia y uso de toda la población no solo le pertenecen o practican los ricos los medianos o los mestizos todo el mundo lo practica. (Roca Huallparimachi, 2014)

Por lo tanto, el folklore es el estudio de estas supervivencias estéticas, conductuales e intelectuales que necesitan ser salvadas y reconocidas para perdurar en vista del peligro la amenaza que supone el auge de la modernidad. Al igual que el Romanticismo europeo, este folklore indígena busca identificar las manifestaciones actuales de las raíces ancestrales de la nación y mantenerlas como expresiones de su verdadera identidad, ya sea mediante manipulación o no.

Por ello, se propuso la recuperación de estas formas al tiempo que se designaba como tradicional o popular el conjunto de comportamientos y espiritualidad de las personas que habitan en zonas rurales con el fin de crear una cultura identificable como propia. El folklore fue la primera rama de la ciencia que luego se convertiría en antropología porque requería un enfoque metódico y era una especialización en otras regiones del mundo. La cátedra de folklore indígena de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco se creó en 1943 gracias a Uriel García, entonces senador por el Cusco.

Como indica Rossano Calvo, es vital ver la idea política de regionalismo y descentralismo a través de una interpretación cultural para comprender cómo fue concebida. Considerando que esto se entiende a través de las teorías de José Uriel García, desarrollando una filosofía regional o cusqueña para considerar la inclusión nacional. (Calvo, 1988).

En la misma línea, Calvo refiriéndose a José Tamayo Herrera, quien describió la "modernidad cusqueña" de los intelectuales cusqueños como su enfoque local. Es así que el 17 de enero de 1917 el diario el comercio a través del título "Por cusqueñismo", realiza la siguiente convocatoria a la clase intelectual urbana: "*culturicen a las Clases Bajas con música incaica y los ilustren con de historia inca...*" de incentivar el espíritu regional cusqueño, un rol destacado por parte del sector intelectual. (Calvo, 2018).

Según Rossano Calvo, en el indigenismo cusqueño en su libro "Génesis del Regionalismo y el Localismo Cusqueño 1900-1955", destaca el relevamiento que hicieron intelectuales cusqueños del indigenismo, José Uriel García con el mestizaje andino y cholismo, y Luis E. Valcárcel impulsando al indígena. Estas vertientes de valoración habrían creado la referencia del nativismo folklórico pues ambos entroncan relación con la cultura nativa en su vertiente del mestizaje o indígena (Calvo, 1998).

El indigenismo y las corrientes antropológicas tradicionales contribuyeron al desarrollo de un objeto de estudio que es fundamentalmente opuesto al observador: ni demasiado próximo a él para llegar a ser indistinguible de él ni demasiado alejado para ser considerado un componente de su sociedad. La relativa escasez de estudios realizados sobre temas que no se ajustan a esta delimitación sirve para ilustrar este escenario.

En los primeros esfuerzos del movimiento indígena por encontrar reliquias de un pasado glorioso es donde hunde sus raíces lo que hoy denominamos estudio del folklore. En el ámbito nacional, esa fascinación se remonta al descubrimiento del indio por parte del primer indigenismo. Para poder entender cómo estuvo encuadrada la propuesta política del regionalismo y descentralismo es necesario verla a través de la interpretación cultural. Puesto que esto se comprende a través de las ideas de José Uriel García, formulando una filosofía local o cusqueña para pensar la inserción nacional. (Calvo, 1988)

Es así que en este Cusco de antaño el imaginario colectivo por las ideas que fueron destacadas para valorar el medio cusqueño. Es que se advierte forma en la creación de asociaciones culturales orientadas a destacar estos valores. Fue el caso de la sierra y Kosko, acciones como el Centro Nacional de Artes e Historia, el Instituto Histórico del Cusco, Centro Espiritual Inca Garcilaso de la Vega, el Instituto Americano de Arte (I.A.A.) y el Centro Qosqo de Arte NATivo (C.Q.A.N.), ocuparon de impulsar valores sociales históricos y culturales del medio local y regional. (Calvo, 2018)

Fue así que en este ambiente prosperó el desarrollo de la producción cultural artística, en obras teatrales y otras emotividades incas, considerando también la gran expectativa que venía con los redescubrimientos de sitios arqueológicos incaicos tales como Machu Picchu en 1911.

Estas expresiones venían calando ampliamente el interés de los artistas quienes consideran que de este modo estaban creando una estética local. En esta orientación de incanismo se formó la M.P.A.I. llevado a Argentina, del mismo modo, la formación del C.Q.A.N., promovió la escenificación de danzas nativas de la región. El redescubrimiento de importantes sitios arqueológicos fomentó también la expectativa del turismo, despertando interés por la idea planteada por Albert A. Giesecke, el rector de la U.N.S.A.A.C., que Cusco se convertiría en la “meca del turismo en América”.

Una de las conexiones más extensas y persistentes entre el pueblo peruano y su cultura ancestral es el folklore, que consiste en que, tras ser asimilados lentamente por la población, arraigan y fructifican en muchas facetas de la vida cotidiana. La cultura que es tradicional y popular se aprende y se transmite a través de la experiencia. Se colectiviza y adquiere validez porque satisface necesidades de carácter espiritual y biológicas. Alcanza la cima de su significado cuando perdura, se tradicionaliza a lo largo de las generaciones y sus orígenes, luego de pasar al anonimato por parte de sus autores, desaparecen. (Tamayo, 1997).

El primer ámbito, sobre el indigenismo, en el que se plantea esta recuperación y reconstrucción de una cultura andina, el ámbito creativo, este concepto se aplicará de forma más o menos literal. Cuando los músicos Leandro Alviña y Daniel Alomia Robles iniciaron una colección musical que pretendía caracterizar los elementos fundamentales de la música incaica. Desde muy temprano, ambos compositores se inspiraron en auténticas fuentes de estética "cult", iniciando una corriente musical que en 1924 reunió a aficionados en el C.Q.A.N. para organizar una escuela. En cambio, el verdadero Arte Popular tendrá que esperar hasta la obra difusa de José Sabogal para ser apropiado en las artes plásticas. (Mendoza, 2006)

De acuerdo con Zoila Mendoza, si bien el campo del folklore es aún discutible ya que los cusqueños continúan desarrollándolo y renovándolo, no se puede negar que, a fines de la década de 1950, el folklore había adquirido una legitimidad incuestionable debido a los complicados procesos que se dieron. Otro punto crucial es que, en Cuzco a lo largo de la primera parte del siglo XX., el espacio folklórico se creó y solidificó como resultado de una intrincada y fluida interacción entre pensadores y artistas de diversos grupos sociales urbanos y rurales. Durante este tiempo, se formó un conjunto de pautas y un repertorio de lo que debía considerarse evocador de la identidad cusqueña o peruana dentro de una cultura mestiza o indígena. Sin embargo, las categorías de mestizo o indígena son más bien sencillas para poder hacer una clasificación de una gran cantidad de prácticas artísticas del Cusco. (Mendoza, 2006)

Comprender la intrincada trama del proceso creativo intelectual, emotivo y estético que existió en Cusco, particularmente entre 1920 y 1950, es crucial al menos por tres razones interconectadas.

En primer lugar, hay una lección crucial que aprender respecto al potencial que aún puede aprovechar Perú para el desarrollo y promoción de espacios que permitan un intercambio fluido entre intelectuales, artistas y políticos de muchas esferas de nuestra sociedad. La realización de planes ideológicos, políticos y sociales que tomen en cuenta las opiniones y sentimientos de los segmentos sociales que suelen estar representados en estas recomendaciones sería un beneficio de este hecho.

En segundo lugar, puede defenderse de la crítica, aunque sea un poco dura y parcial, debido a su gran trascendencia e impacto en los ámbitos regional y nacional, así como al esfuerzo realizado por artistas e intelectuales cusqueños para dar relevancia en el país a los sentimientos y aspiraciones de la mayoría serrana, cuya cultura fue marginada o silenciada a través de diversos

mecanismos. Como resultado del esfuerzo de los indígenas, se fortaleció un área productiva de expresión artística conocida como "folklore". Cuando las tradiciones folklóricas eran desatendidas y despreciadas por los grupos social y políticamente poderosos de la nación, éstos utilizaron este campo como inspiración para sus propuestas sociales y políticas a nivel nacional.

En tercer lugar, los cambios cualitativos ocurridos entre las décadas de 1920 y 1950 no pueden entenderse como evidencia secundaria de cambios en las relaciones sociales y económicas entre clases sociales o dentro de una clase social para comprender la complejidad de la interacción entre artistas e intelectuales cusqueños que dio origen a lo que hoy denominamos indigenismo. Es vital entrar en la experiencia de los actores de lo que pensaban cuando estaban unidos en el objetivo compartido de "Crear y Sentir lo Nuestro" para comprender la complejidad de lo que estaba sucediendo en la sociedad cusqueña en términos de identidad regional, nacional y americana. (Mendoza, 2006)

2.2.6 El Teatro Incaico

Como indica Cesar Itier, quien ha producido las obras literarias más significativas sobre el teatro quechua en Cuzco, destaca que el teatro inca, que fue promovido y desarrollado principalmente desde Cusco, fue parte crucial de una iniciativa cultural nacional que pretendía preservar las tradiciones teatrales, lingüísticas, musicales y coreográficas de las culturas precolombinas. que había sido interrumpida durante cuatro siglos. (Itier, 1995)

De igual forma Cesar Iter, identifica cuatro etapas clave en el crecimiento de este teatro y señala que la tercera etapa, de 1917 a 1921, vio cómo esta forma artística ganaba un amplio reconocimiento popular como el mejor teatro de Perú, no sólo en Cuzco sino también en las regiones vecinas y en Lima. Durante esta época, las actividades de los grupos teatrales cuzqueños traspasaron las fronteras internacionales e hicieron del teatro inca un fenómeno que abarcaba todos

los Andes. Es crucial destacar que, al menos desde 1913, el interés por este género teatral no sólo ha sido fuerte entre las clases media y alta de Cuzco, sino también entre los miembros del estrato quechua, ampliamente aceptado, indicando sobre el teatro que un teatro de la época incaica con historias basadas en el folclore local actual o en crónicas de los siglos XVI y XVII estas obras representan con frecuencia amores con un telón de fondo histórico. En todas las ocasiones, los protagonistas son incas de primera fila. Los autores de los dramas incas quieren educar éticamente al público destacando las virtudes que contribuyeron a la grandeza del Tahuantinsuyo y los vicios que condujeron a su caída. (Itier, 2000)

El proyecto teatral conocido como Ollantay, cuyo título original era "Los rigores de un padre y la generosidad de un rey", llegó a representar la cumbre de este teatro. El origen de esta obra fue objeto de una larga y apasionante polémica, llegando incluso a sugerirse que se trataba de un vestigio de la época incaica, a pesar de que obviamente no fue escrita entonces porque los incas carecían de escritura. Las obras de Antonio Valdés incluían música y danza, componentes ambos muy atractivos. Manuel Monet, iniciador de la música nacionalista y regionalista del Cusco, creó el tema musical icónico de las primeras representaciones del drama Ollantay para el término del S.XIX y de las siguientes en el S. XX. Monet y otros músicos cuzqueños, inspirados en tradiciones musicales prehispánicas como el harawi, recopilaron melodías autóctonas hacia finales del siglo XIX para utilizarlas en sus composiciones. Este enfoque, aunque con diferencias en el grado y la forma de utilización del material del repertorio contemporáneo popular urbano y rural, también fue utilizado en otras provincias por músicos comprometidos con las artes, como se verá en el siguiente apartado. (Itier, 2000)

2.2.7 La Música Incaica

La génesis de la música incaica en Perú debe entenderse durante un movimiento nacionalista conocido como Indigenismo que cobró gran fuerza en América Latina a inicios del S.XX, al igual que en el caso del teatro. Si bien parte importante de su producción estaba ligada, en un principio, a la actividad teatral, la música empezó a desarrollarse independientemente y, en 1917, comenzó a reconocérsele en el ámbito nacional como un género en sí mismo. (Itier, 1995).

La medida en que los artistas se inspiraron en los géneros musicales populares contemporáneos del medio rural y urbano, así como la profundidad de su formación musical formal, varió de un caso a otro; sin embargo, tuvieron muchas similitudes. Los participantes en esta obra nacionalista, que contó con destacadas colaboraciones de músicos locales, entre ellos el reconocido huanuquero Daniel Alomia Robles, la cual a inicios del S. XX, empezó a conocerse como "Escuela Cuzqueña".

Además, Enrique Pinilla sostiene que, en uno de los pocos intentos de recopilar el conocimiento de la música peruana, se ha considerado a la mayoría de los pioneros de esta escuela, entre ellos Mariano Ojeda, Po Wenceslao Olivera, Manuel Monet, José Calixto Pacheco, Leandro Alvia y José Domingo Rado, se limitaron a recoger melodías populares que copiaban íntegramente y armonizaban con facilidad. Observaciones similares se hacen sobre compositores que se dieron a conocer más adelante, Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra. Estas observaciones ponen de relieve, por un lado, que los músicos cuzqueños se basaban en el repertorio popular urbana y de la cultura rural de aquel entonces; y, por otro, que en ocasiones lo hacían de manera descuidada. (Pinilla, 1988)

Al respecto Pablo Ojeda, al referirse a la importancia la M.P.A.I., comenta que sin reconocer el espíritu indígena e indigenista que se debe poseer para tan delicada labor, muchas

personas piensan que grabar una melodía indígena es una mera cuestión de habilidad. Algunos renombrados profesionales de la música frecuentemente rompen medidas al grabar música folklórica andina bajo la influencia de Europa, creando copias inexactas. Muchos piensan también que las obras de compositores peruanos especializados en música andina, son meras recopilaciones. Nada es más falso que esto. (Ojeda, 1987)

Es así que, apoyan la afirmación de que el repertorio rural o popular urbano contemporáneo sirvió como fuente principal de inspiración para las composiciones musicales de la escuela cuzqueña y de otros compositores de música inca y nacionalista. Por otro lado, nos recuerdan al hablar de la "riqueza del alma del indigenismo" mas no de los principales objetivos de estos artistas que era desenterrar componentes de las tradiciones urbanas y también rurales que proporcionarían una base para la composición de una canción en la cual todas las facciones sociales cusqueñas y tuvieran la oportunidad de hallar partes que pudieran reclamar como propias. Por lo tanto, lo nuestro, sea cuzqueño o peruano, debe tener raíces profundas en lo serrano o andino.

2.3 Metodología de Investigación

2.4 Tipo de Investigación

“El C.Q.A.N. en su Trayectoria Institucional y su Rol Artístico Cultural” título de la investigación, hace uso estricto del sistema descriptivo básico puesto que dicho estudio se realizó buscando de forma específica las características y propiedades de mayor importancia para el objeto de investigación, es así que, corresponde al tipo descriptivo no correlacional (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

2.5 Diseño

Se hizo uso del diseño, que fue el no experimental, puesto que como lo indican Hernández et al, este diseño se aplica para aquellas investigaciones cuya realización se hace descartando la deliberada manipulación de variables y que en la misma únicamente se aprecian los fenómenos de estudio dentro de su propio ambiente natural con la finalidad de que después serán analizarlos, y es así que la investigación se realizó sin haber manipulado las variables del presente estudio.

Es así que dentro del diseño no experimental, las variables de estudio las cuales son primera la Trayectoria Institucional y segunda el Rol Artístico Cultural, al ser acontecimientos diacrónicos, no son manipulables ni mucho menos alterados a través de la presente investigación (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

2.6 Enfoque

El enfoque según Hernández et al. es cualitativo ya que está basado en la metodología de la recolección de data que no está estandarizada ni tampoco predeterminados por completo. La finalidad de este tipo de recopilación es conocer tanto los puntos de vista al igual que posturas y opiniones de los participantes y sujetos de la investigación (incluidos sus sentimientos, valores, experiencias, significados y otros elementos en gran medida subjetivos). De igual forma es de interés las relaciones internas existentes entre colectividades, grupos e individuos. Dentro de sus funciones, el investigador realiza preguntas de carácter espontaneo, recaba información expresada a través del lenguaje ya sea no verbal, verbal o escrito, al igual que las que se visualizan, los cuales convierte, describe y analiza en temas que reconoce y vincula sus tendencias personales. Por lo tanto, las experiencias de los participantes, tal y como fueron o son sentidas y vividas, son la principal preocupación del investigador. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014)

2.7 Unidad de análisis y observación

2.7.1 Unidad de análisis

La unidad de análisis fue la trayectoria institucional y el rol artístico cultural del Centro Qosqo de Arte Nativo desde la óptica de sus asociados.

2.7.2 Unidad de Observación

La unidad de observación fueron los asociados del Centro Qosqo de Arte Nativo, como fuente primaria de investigación, además de los archivos institucionales como fuente secundaria.

2.8 Técnicas de recolección de datos

2.8.1 Entrevista

Se hizo uso de entrevistas semi estructuradas, a los asociados del CQAN, en su mayoría dentro de la misma institución, teniendo en cuenta factores importantes que garanticen la veracidad de las respuestas, tales como la antigüedad y que hayan ocupado algún cargo en la directiva.

2.8.2 Revisión bibliográfica

Otra técnica de acopio de datos fue la revisión documentaria tales como archivos institucionales, revistas, publicaciones, entre otros de los archivos del Centro Qosqo de Arte Nativo, ubicados en la biblioteca y en la dirección de Cultura, Investigación y Archivo ubicado en el local institucional.

2.8.3 Materiales y equipos utilizados

Los equipos y materiales requeridos fueron:

- Una laptop
- Una grabadora de voz

- Una cámara fotográfica

2.9 Entrevista Semi - estructurada

En la entrevista semi - estructurada se realizaron preguntas abiertas a los informantes clave para poder conocer desde su perspectiva, los datos e información

2.10 Población

El Centro Qosqo de Arte nativo durante su creación hasta el cierre de la presente investigación ha tenido a más de 400 socios aproximadamente, quienes por edad, familia o motivos laborales pasan al retiro y son nombrados como socios pasivos. En la actualidad durante el periodo de la junta directiva 2021-2023, el CQAN cuenta con un total de 57 socios activos, quienes forman parte la vida artística de la institución de forma continua e ininterrumpida.

Los asociados del CQAN, aunque todos tienen una afición innegable por la música y danza, el arte cusqueño y las tradiciones andina, no todos son estrictamente profesionales o laboralmente afines a la cultura, existe una gran variedad de profesionales que no necesariamente guardan relación con la cultura.

2.11 Muestra

Para la muestra de asociados a quienes se les realizó la aplicación de las entrevistas, se tomó en cuenta dos factores importantes los cuales son, primero antigüedad en la institución ya que es necesario que conozcan a través de sus propias trayectorias, la vida institucional del C.Q.A.N., en este primer punto se seleccionó a asociados que tuvieran mínimamente 10 años de vida artística ininterrumpida, con la finalidad de garantizar que sean informantes apropiados desde el punto de vista de antigüedad, en segundo lugar, se tomó como factor a elegir, en la mayoría de

casos, el que hayan sido o formado parte de algún Consejo Directivo independientemente del actual Consejo Directivo 2021-2023 durante el cual se realizó el presente estudio.

Teniendo en cuenta esos dos aspectos se seleccionó 20 asociados de la institución para poder realizar las entrevistas, para posteriormente contrastar las respuestas y verificarlas respecto a los documentos históricos y archivos institucionales.

2.12 Observación Participante

El investigador tuvo acceso a fuentes tanto secundarias, como fuentes de primera mano respecto a la historia, organización, información y participación del Centro Qosqo de Arte Nativo ya que conforma parte del elenco artístico de dicha institución desde el año 2008.

CAPÍTULO III

3 Trayectoria Institucional, una mirada desde una perspectiva cultural.

Para entender en su amplia dimensión el proceso de como una institución de tanta trayectoria como el C.Q.A.N. dio inicio, continuidad e importancia a lo largo del tiempo y el espacio, es importante conocer sus antecedentes, los acontecimientos previos que ocurrieron, los personajes que moldearon el camino, los acontecimientos que se suscitaban en ese tiempo, etc.

3.1 Antecedentes de la Fundación

Por lo que nos indica la asociada Maribet Berrocal: *“pues antes de que el C.Q.A.N. existiera, existía la Misión Peruana de Arte Incaico, que a continuación se hará referencia como M.P.A.I. Era como una agrupación, un conjunto que estaba conformado por artistas cusqueños y pues estos artistas cusqueños empezaron como a moverse, a tomar espacios, empezaron a presentarse en algunos escenarios”. ... “Entonces iniciaron con esta presencia artística y esta presencia artística motivó también que más adelante se pudiera crear una institución como el Centro Cosco de Arte Nativo. Y pues también el contexto de la necesidad de reivindicar la cultura andina, porque en ese contexto de la década de los 20, muchos intelectuales, no solo a nivel de literatura, investigación, sino también de historia, empezaron una corriente en la que querían reivindicar lo andino, querían reivindicar una cultura que siempre había sido como menospreciada. Se consideraba que no tenía arte, se consideraba que no podía haber intelectuales, que digamos estén dentro de la cultura andina”.*

De acuerdo al testimonio del músico y socio del C.Q.A.N., Diomedes Oroz Villena, el nacimiento del C.Q.A.N., en parte se debió a la política de asentamientos internacional preconizada por algunos países de Latinoamérica aproximadamente a principios del siglo XX, Suscrito el

convenio por Augusto B. Leguía, 1922, se obligó a enviar embajadas, diplomáticos y emisarios con variados cometidos. En el Cusco, se organizó una embajada con el nombre de MISIÓN PERUANA DE ARTE INCAICO. Esta delegación compuesta por 40 personas entre artistas e intelectuales, estuvo presidida por el historiador y cusqueñista Dr. Luis E. Valcárcel quien fuera por entonces Catedrático de la U.N.S.A.A.C. (Oroz, 2004).

Entre los intelectuales se destacaba el Dr. Luis Velasco Aragón. como artistas: Roberto Ojeada Campana, director de orquesta, Juan Manuel Figueroa Aznar, el Cuarteto de Camaradas Incaica destacados quenistas: Izquierdo, Rouviero, Morales, Guzmán. El repertorio de Danzas y Música incluyó el Melodrama Ollantay. Sus presentaciones en La Paz, Buenos Aires y Montevideo fueron apoteósicas. abarcó tres meses octubre, noviembre y diciembre 1923.

Se tiene conocimiento que los artistas músicos al concluir la gira en enero de 1924, se reunieron el 23 de abril de aquel año para formar una agrupación musical denominada C.Q.A.N. El entusiasmo fue tal que se nominó al presidente recayó el cargo en el Dr. Luis Alberto Parado Durand reconocido como el primer Directivo.

El primer paso fue incorporar un cuerpo de danzas. la gestión del Dr. Luis A. Pardo duró cerca de cinco años.

También se tiene el trabajo realizado por (Mendoza, 2006) en su publicación: Crear y sentir lo nuestro, quien nos indica que un periodo clave para iniciar con el análisis acerca del arte folklórico fue cuando la creación de la música y la danza que influirá en las propuestas de identidad regional y la identidad nacional en esta zona se hizo más fuerte e independiente, empezando a suplantar el crecimiento del teatro inca con el que estaba asociado anteriormente, éste fue un punto crucial para iniciar nuestra exploración del arte folclórico en Cuzco.

Luego, sin abandonar del todo la producción teatral, muchos actores y actrices pasaron a formar y apoyar organizaciones culturales y ocasiones que apoyaron la creatividad y el folklore durante el siglo XX. El Inca o Incaico seguía siendo un símbolo importante en muchas de las primeras pinturas costumbristas, composiciones musicales y danzas, ya que se adaptaban directamente de las representaciones teatrales. Sin embargo, el concepto inca fue perdiendo progresivamente su hegemonía en el panorama artístico, a medida que otros temas reconocidos posteriormente como indicativos de la realidad contemporánea o producto del mestizaje cultural lo fueron sustituyendo poco a poco y sin desaparecer.

Figura 1

Socio Fundador del C.Q.A.N., Roberto Ojeda Campana Danza Inkachu.



Fuente: Archivo Institucional.

Este momento puede abordarse a partir de las actividades realizadas por la M.P.A.I., en el cual, Luis E. Valcárcel, un conocido indigenista, fue el director de dicha delegación. La "Embajada Cultural Peruana" fue un grupo de artistas que llevó con éxito una variedad de arte cuzqueño a teatros de la Paz, Montevideo y también Buenos Aires entre octubre de 1923 y enero de 1924. En su momento, este arte fue considerado representativo de lo incaico, la peruanidad y el americanismo. Al menos tres razones vinculadas justifican destacar la experiencia de la Misión, integrada principalmente por artistas cuzqueños: Primero, porque, como intentamos mostrar aquí, esta experiencia es recordada por artistas cuzqueños tal como un instante de brillantes y además de un adecuado reconocimiento de las múltiples tradiciones cuzqueñas especialmente las andinas, fue la M.P.A.I. la que dio pie a que se propicie más adelante la unión de tradiciones, estilos e individuos que se desarrollaron mucho más cuando dieron inicio las instituciones culturales cusqueñas, y tercero, todo lo previamente indicado hace referencia a que la M.P.A.I. no fue más que una experiencia exitosa que estimulo el origen al C.Q.A.N.

Es esta aproximación a la experiencia cuzqueña y peruana de la M.P.A.I. mostro que, si bien esta estuvo liderada por artistas académicos y amateurs al igual de intelectuales influenciados por la música clásica había varios intérpretes de la tradición autodidacta, popular y rural de Cuzco entre los clásicos del repertorio y artistas contemporáneos de Europa y Estados Unidos. Es así que, se destaca el hecho de que, como se resaltó anteriormente, La producción cultural de los primeros estaba muy influida por las tradiciones populares andinas urbanas y rurales que la metrópoli consideraba como indígena. Por lo tanto, se enfatiza que, las actuaciones de la M.P.A.I. representan la fusión de aspectos artísticos, más ampliamente, elementos estéticos de numerosas culturas con origen en la ciudad peruana de Cuzco. de la época a partir tanto del desarrollo creativo formal e internacional como de la escuela autodidacta urbana popular y rural del Cuzco de la época. Sin

embargo, entender el carácter de la Misión Peruana de Arte Incaico y del trabajo de los artistas que la lideraban hace necesario que se haga una breve referencia al previo desarrollo de la música y del teatro referidos como “incaicos”, que, en el Cuzco, al igual que el resto del Perú, además de otros países latinoamericanos eran considerados como referentes de arte americanista y nacionalista.

3.1.1 Los Integrantes de la Misión, Repertorio y Estilos

Como lo indica Zoila Mendoza, Roberto Levillier, embajador argentino en Perú e historiador peruano, tomó la iniciativa de organizar una exposición de arte peruano a cargo de un grupo artístico peruano, con fondos aportados desde Buenos Aires por la Comisión Nacional de Bellas Artes, que fue llegado a conocerse como "inca", "autóctono" o "indígena" en ese contexto. Así nació la Misión Peruana de Arte Inca. Los fondos no estaban destinados a cubrir los gastos de viaje hasta la frontera argentina, sino a la organización de la compañía, a la compra de trajes y vestuario, al estímulo de los artistas y a sus gastos de viaje por toda Argentina. No obstante, y en vista del esfuerzo de la prensa Limeña en la obtención de apoyo para el esfuerzo patriótico, El gobierno peruano no prestó ninguna ayuda financiera a este grupo. El deseo de los intelectuales y artistas argentinos de promover un movimiento artístico nacionalista y americanista con bases en lo indígena fue sin duda lo que motivó el movimiento. Así se desprende del éxito arrollador de las presentaciones, de las que fueron testigos el Presidente de la República y otras destacadas personalidades políticas y culturales, así como del tipo de análisis mediático que se hizo de ellas. (Mendoza, 2006)

Al respecto Pablo Ojeda, también hace referencia a la creación de canciones y danzas interpretadas a cargo de la M.P.A.I., fueron todas compuestas por el director musical del grupo, el renombrado músico cuzqueño Roberto Ojeda. El Awajkuna o Ahuaccuna (Los Tejedores), que

vivió entre 1895 y 1983. Como mencionamos anteriormente, la obra de Roberto Ojeda siempre se inspiró en la música popular de la época, tanto en las primeras tonalidades, más incaicas, como en las posteriores, más abiertamente costumbristas. Este conocido músico cuzqueño, contribuyendo a la creación de organizaciones como el C.Q.A.N. (Ojeda, 1987)

En primer lugar, la producción musical de Roberto Ojeda se compone de piezas reconocidas como propias, como las mencionadas anteriormente, así como otras piezas que fueron utilizadas en dramas incaicos y que, además de incorporar géneros andinos y campesinos tales como las qhaswas, el pastoril y la huanca, fueron construidas sobre frases melódicas recopiladas. En segundo lugar, están las llamadas captaciones, que son arreglos individuales de canciones populares enteras sin autor conocido, Roberto Ojeda contaba con la información acumulada por su padre desde el principio ya que comenzó a tomar notas sobre la música popular y campesina cuzqueña mientras viajaba por las regiones del Cuzco a temprana edad. Una de sus obras más reconocidas que además siguió siendo parte casi infaltable en presentaciones del folklore cuzqueño dentro y fuera de la región por varias décadas es el Awaqkuna. Siendo el principal huaino el siguiente:

<i>Ñan Pacha paqarinña</i>	<i>Ya la tierra comienza a resurgir</i>
<i>k'anchayninta illaricheq</i>	<i>su resplandor amanece</i>
<i>knaqninta kusichinampaq</i>	<i>para hacer alegrar a su creador</i>
<i>Llaki phuti sonqoipiña</i>	<i>En mi corazón entristecido</i>
<i>urpillaitan chinkachini</i>	<i>a mi palomita he perdido</i>
<i>weqetaña ujiarini</i>	<i>lágrima ya he bebido</i>
<i>ch'akyinipi yuyaripa</i>	<i>para recordar cuando tenga sed</i>
<i>Orqontan q'asantan wasapamuni</i>	<i>Por las montañas y quebradas atravieso</i>
<i>mayuntan waiq'ontan kinraikamuni</i>	<i>por el río y por quebradas vengo</i>
<i>urpichallaytan chinkachimuni</i>	<i>a mi palomita he perdido</i>
<i>sonqochallaitanchinkachimuni</i>	<i>a mi corazoncito he perdido</i>
<i>Hanan phawaq siwar q'ente</i>	<i>El que vuela por el alto colibrí</i>
<i>kichariyña sonkoikita</i>	<i>abre tu corazón</i>
<i>urpillaita ichas chaipi</i>	<i>a mi palomita a ver si está allí</i>
<i>pakasqata suwarqoiman</i>	<i>de donde está escondida la robaría</i>
<i>Ima p'unchaicha kunan karqan</i>	<i>Que día habría sido hoy</i>
<i>munakusqai urpirikusqai</i>	<i>la palomita que he querido</i>
<i>thampi thampi purinaipaq</i>	<i>cayéndose cayéndose para que yo camine</i>
<i>Tarukita vikuñita</i>	<i>Venadito vicuñita</i>
<i>orqon q'asan puriqtachus</i>	<i>al que camina por los cerros y quebradas</i>
<i>ñoqari munaqai</i>	<i>yo no he querido</i>
<i>Palomita kukulita ran ran puriqtachus</i>	<i>Palomita kukulita a la que camina sonando</i>
<i>ñoqari waillorqaiki</i>	<i>yo he adorado.</i>

Se tiene muy poca información sobre las danzas que formaban parte de las escenas dramáticas de la Misión como lo indica (Romero, 1985), al igual que los cuadros costumbristas o las reconstrucciones rituales, no obstante, es muy probable que las danzas fueran modificadas e interpretadas por quienes crearon los coros y los decorados dramáticos, además de reproducciones

de ritos incas o costumbristas. Lo que es seguro es que muchas fueron consideradas qhaswas, género que ejemplifica la tradición indígena rural. Además, se sabe que dicha delegación interpretó también tuvo dentro de su repertorio danzas que están vinculadas a celebraciones de carácter urbano y rural que son bastante populares entre las personas; sin embargo, la mayoría de ellas no aludían directamente al Imperio Inca, aunque algunas personas lo hayan percibido así. K'achampa, Sijlla, Waylaka, Sajsampillo, Sursurwaylla, y numerosas qhaswas son algunas de las danzas que tenemos. Pueden haber sido realizadas por individuos referidos como indígenas o parejas de aborígenes cuzqueños.

Una tercera categoría de danzas no estaba relacionada ni con las representaciones ni con los medios visuales. A pesar de ser danzas inéditas con coreografías muy sofisticadas y estilizadas, mezclaban costumbres rurales en su planteamiento musical. Las dos danzas de este tipo que gozaron de enorme éxito en las presentaciones fueron la wach'ij tusuy danza de la flecha y la warak'a tusuy danza de la honda, ambas acreditadas como creaciones de Roberto Ojeda Campana y se convirtieron en obras maestras de la cultura cuzqueña. La prensa informa que una de estas danzas se presentó en Buenos Aires, y que indica:

“La danza de la flecha, que había que incluir en este programa por su carácter rudo, su ritmo obsesivo y su fuerte colorido. La danza Waraka-Tusui de la honda, en la que los juegos al aire libre en los que participan los indios de Perú son interpretados por mujeres en cuyas manos la mortífera honda se transforma en un pintoresco adorno tras su trabajo”.

La fusión de los estilos y tradiciones de la Misión podría verse aún más claramente si se examinara la programación de inauguración por parte de la M.P.A.I. en Argentina. También

podemos señalar que el orden en que se presentaron los tres segmentos del programa indica una tendencia a presentar primero los segmentos más estilizados y armoniosos, seguidos por los segmentos menos estilizados y armoniosos al final. A modo de ilustración, consideremos el orden de la primera parte:

1. El Himno al Sol

Cuya interpretación estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón. Daniel Aloma Robles, quien hizo la recopilación y arreglo. Una de las piezas clásicas de la música inca.

2. Qosqo llaqta (Canto al Cuzco)

Interpretación a cargo del coro. Por parte de Juan de Dios Aguirre, el compositor. Homenaje a la ciudad inca de Cuzco de carácter melancólico. La producción musical de este músico cuzqueño y de Roberto Ojeda se basó el bagaje musical urbano y rural de la ciudad del Cusco.

3. Suray surita

Canto solista con apoyo de quena. Numerosos ejecutantes de música, entre los cuales se encontraba Roberto Ojeda, que en este concierto interpretó con sus propios arreglos, tema folclórico cuzqueño de carácter anónimo.

4. K'achampa

Danza de la extensa coreografía de las fiestas rurales y urbanas de Cuzco. Los hombres combaten con sus warak'as o hondas. La interpretación más típica hoy en día en Cuzco, posiblemente influida por la presentación por parte de la M.P.A.I., afirma que representa a soldados incas exhibiendo su valentía y destreza. Varios artistas y coreógrafos captaron e hicieron los arreglos de la música y ejecución de la danza.

5. Sumaj ñusta Bella princesa

Pieza musical anónima o del folklore interpretada por la orquesta típica indígena.

La segunda y tercera mitad de este programa demuestran cómo el contenido varía desde lo más coreografiado y armonioso, como la partitura del drama, hasta lo más sencillo y típico de la vida campestre y urbana. Este programa presenta únicamente el momento culminante del drama Ollantay, como una qaswa, la captación y arreglos folclóricos, como Qosqo Piris, o las imágenes costumbristas, como el Awajkuna. El yaraví es un género mestizo el cual se empleó para crear las grandes piezas musicales incaicas y culturales de la urbe cusqueña. El desarrollo en el siglo XVIII de este género mestizo en la época colonial y basado en el harawi prehispánico, representaba la melancolía de los que apreciaron a la M.P.A.I. en Argentina. Dice (El Comercio, 1924) a través de una transcripción de “La Nación de Buenos Aires” acerca del estreno que el Himno al Sol, transcrito por Aloma Robles, se interpretó para iniciar el programa. Esta pieza tiene una curiosa analogía con un himno chino a Confucio y es de una rara belleza musical por su carácter e intensidad emocional, cualidades que también pueden escucharse en las melodías de "Ollantay" y "Atawalpa".

La Misión fue un experimento exitoso, que estimuló a los artistas cuzqueños en la creación de obras que, con raigambre andina o serrana, pudieran hacer sentir a todos los peruanos y americanos lo nuestro. Tuvieron una mayor estilización, arreglo y referencias las presentaciones de la M.P.A.I. al pasado incaico que las que encontramos en creaciones posteriores.

Ciertamente, la Misión durante 1923-1924 liderada por el historiador Luis E. Valcárcel, es la fuente primigenia de la fundación del C.Q.A.N., en 1924. Afirmación evidente. Pero, es

necesario ubicar a la Misión como voz y acción artística de aquel movimiento indigenista que tomó fuerza ya entrado el siglo XX.

A lo largo del virreinato existen dos corrientes musicales en el Cusco: la música sacra europea que se prolonga hasta nuestros días y la música tradicional andina que, junto a la danza, también pervive no sólo como manifestación artística popular, sino como significativo elemento cultural de identidad e inspiración para compositores del siglo XX para adelante. En ese proceso, como se sabe, la cultura hispana trajo valiosos instrumentos de cuerda, viento y percusión, brillantemente asimilados por músicos tanto ciudadanos como rurales del Cusco. Hay que agregar a todo ello la presencia de músicos religiosos venidos de Europa que impartieron conocimientos de teoría musical, interpretación de instrumentos y orquestación.

En la ciudad del Cusco, al igual que en distintas regiones del país, la música católica fue frondosa en el virreinato, con destacados compositores e instrumentistas del clero regular y secular. Además, como es de dominio público, los religiosos captaron melodías indígenas que se adecuaban a la solemnidad litúrgica, para acomodar textos católicos en castellano y sobre todo en quechua, acorde con los propósitos instructivos de la iglesia. Ahí están los hermosos cánticos religiosos que aún perviven en la tradición e historia del Cusco. Por otra vertiente, de ancestral sentimiento andino, la música y danzas indígenas seguían su natural desarrollo, con genuinas expresiones en el trabajo agrícola y fiestas populares.

En el lapso de 1890 a 1910 más o menos, la música española, francesa e italiana, conforma el repertorio de las veladas artísticas de la élite cusqueña. Pequeños grupos orquestales conformados por músicos extranjeros y cusqueños amenizan eventos artístico literarios con pocos instrumentos: piano, armonio, violines y flautas. Músicos cusqueños que ya se dedican a la composición y otros intérpretes, activan tanto en el ámbito religioso como fuera de él. Ese grupo

de músicos con formación técnica, no tomaba en cuenta a la música indígena, por supuesto que con ciertas excepciones. Son notables los músicos Miguel Many Falcieny, José Castro, Francisco Nieto, José María Vares, José Sota, de corte cosmopolita; Mariano Ojeda, Calixto Pacheco, Leandro Alviña, Manuel Monet, Francisco González Gamarra y Juan de Dios Aguirre ya alineados por lo andino. El repertorio de esos años contaba con temas europeos como: "Miserere del Trovador", "Variaciones Beatrice de Tenda", "Foscar", "Cuarto Vals de Concierto de Tito Matteti".

Al respecto a la Misión también indica (Ojeda, Centro Qosqo de Arte Nativo) que el historiador Peruanista y embajador de Argentina en el Perú de 1923, Roberto Levillier, se cursara una invitación a la UNSAAC, para que esta institución enviara un grupo artístico Cusqueño de características Incaicas. Todo ello con gastos pagados por el gobierno Argentino, con excepción de la movilidad del grupo hasta la frontera Argentina. Aquí, una atingencia: el gobierno Peruano no quiso sufragar esa movilidad, seguramente porque el presidente de entonces Augusto B. Leguía no simpatizaba con Luis E. Valcárcel, veraz defensor de los indígenas, diferente al indigenismo demagógico de Leguía. También, sin mayor duda, porque el 22 de abril de 1923 Luis Velazco Aragón había lanzado su famoso discurso antileguísta "La verdad sobre el fango", arena soltada a los cuatro vientos desde la plaza mayor del Cusco. Y ambos intelectuales conformaban la directiva de la Misión. Sin embargo, el elenco artístico, con diversos recursos, logró que fuera posible su traslado hasta la frontera Argentina. Así las cosas, la Universidad del Cusco encomendó la dirección general de esta embajada cultural al historiador y catedrático Luis E. Valcárcel quien puso el nombre de Misión a ese grupo de jóvenes cusqueños con excelente formación intelectual y artística.

Otro paréntesis en el recuento histórico: Por entonces, primeras décadas del siglo XX, todavía no se habían conformado grupos de danzas estables. Se llevaban al escenario cuadros

costumbristas con música y canto, generalmente como parte del teatro quechua en auge por esos años, con presentaciones en el teatro "Excelsior" y teatrín "San Juan de Dios". Asimismo, se realizaban giras con presentaciones de algunas danzas tradicionales a cargo de pequeños grupos creados con propósitos momentáneos: giras a varios departamentos del país, dirigidas por Leandro Alviña, Roberto Ojeda, Calixto Pacheco. Después, en 1920 las actividades musicales no daban señales de vida coincidiendo con la muerte del Dr. Leandro Alviña en 1918. Se fundó una agrupación musical de aficionados presidida por el Dr. César Muñoz e integrada por estudiantes universitarios, que tuvo una vida precaria. A partir de esa fecha las actividades musicales se hacían en forma particular, se improvisaban orquestas para veladas literarias y actos religiosos. La actividad anterior exitosa de la Filarmónica Cusco (1910-1920) así como el teatro quechua que fue importante.

El compositor y pintor cusqueño Francisco Gonzáles Gamarra se apartó del Cusco en 1909 contratado por la revista "Variedades" de Lima y en 1915 viajó al extranjero, donde durante años presentaba sus exposiciones pictóricas e interpretaba al piano sus composiciones de carácter andino, principalmente en New York y París. Por esos años el compositor Juan de Dios Aguirre retornó de Arequipa al Cusco. En 1914 llegó al Cusco el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles. Residió dos años en la ciudad imperial y dio conciertos con la Filarmónica Cusco y un repertorio en el que incluyó sus composiciones Himno al Sol y parte de El Cóndor pasa.

Sobre esas bases, la Misión preparó dos programas de música, canto y cuadros costumbristas preferentemente. fue un experimento exitoso, fomentó la creación de obras de arte por parte de artistas cusqueños. que, con raigambre andina o serrana, pudieron hacer sentir a todos los peruanos y americanos lo nuestro. Y así, sin duda con tropiezos variopintos propios de toda

gira artística emprendió su viaje por Bolivia y Uruguay, lugares en los que tuvo presentaciones exitosas hasta arribar a la república a la nación Argentina.

Una vez en Buenos Aires, en el mismo Teatro Colon, por entonces conocido por tener la reputación de ser uno de mayor importancia del mundo, ofreció veinte funciones consecutivas; en la primera parte del programa, el cual se encontraba bajo el cargo de Roberto Ojeda. Los historiadores Luis E. Valcárcel y Luis Velazco Aragón sustentaban conferencias en diferentes centros culturales, con intermedios de música cusqueña en interpretación pianística de Roberto Ojeda y Víctor Guzmán. Asimismo, se daban conferencias de prensa y disertaciones sobre arte andino. Toda una hazaña cultural que, innegablemente, fue de trascendencia para el desarrollo del arte cusqueño, y que Luis E. Valcárcel, dio a conocer en dos pequeños volúmenes titulados "Inkánida". Lamentablemente - esto como anécdota - las presentaciones en el teatro no se pudieron registrar en placas fotográficas, porque estaba prohibido en ese escenario captaciones filmicas y fotográficas. En cambio, los artistas de la Misión posaron en estudios fotográficos, con vestuario típico y trajes de gala.

Luis E. Valcárcel conceptualizó y desarrolló la estructura organizativa del programa, que interactuaba con los lenguajes del teatro, la literatura, la música, el arte y la fotografía. (director general y director literario), por el músico Roberto Ojeda Campana (director musical), a cargo de Luis Ochoa (director dramático), a cargo del fotógrafo y pintor Manuel Figueroa Aznar (director artístico) y por Julio Rouviro (director de escena). Aunque originalmente se había planeado presentar fragmentos de ocho dramas incaicos, y ochenta números de danzas, canciones, piezas orquestales y de cuadros incaicos y coloniales, de manera que cada actuación tuviera un programa diferente, solamente se concibieron dos programas, el primero formado por 14 números mientras que el segundo por 12. Estos programas, que comenzaba con la interpretación de la sinfónica

orquestal del Himno al Sol (Daniel Alomía Robles) seguido por un yaraví Cusqueño, posteriormente, estuvieron estructurados con segmentos de Drama Ollantay y Manco II, y con interpretaciones y arreglos musicales populares andinas del Cusco, tales como Sumaq Ñusta, Kosko Piris, Mosoq Punchay, Kori Raфра y Sunkuy K'irisqa, cuya interpretación estuvo a cargo de la orquesta indígena que llevaba consigo instrumentos autóctonos como la quepa, la tinya, la antara, el pinkuyllu y quena. Pero sobre todo con los arreglos, recopilaciones y composiciones de músicos Cusqueños contemporáneos, los que constaban de piezas sinfónicas como los yaravíes y cashua del Ollantay, el Atawallpa de Juan de Dios Aguirre Choqueconza, el yaraví El Prisionero de Roberto Ojeda y el wayno Ima Sumaj; de cantos corales como Kosko Llajta de Juan de Dios Aguirre y Achankaraylla de Roberto Ojeda; de solos de canto como Pariwana de Calixto Pacheco y Suray Surita recogido por Roberto Ojeda. Incluía además danzas como Kachampa (danza guerrera), captada por Leandro Alviña; y aquellas compuestas por Ojeda como Wachiy Tusuy (danza de la flecha), Tika Kaswa (danza de las flores) y Waraka Tusuy (danza de la honda). Finalmente, con una presentación de cuadros escénicos, entre ellas recreaciones históricas, paisajes tradicionales, paisajes cusqueños realistas y tipos indígenas, completaron el programa, dentro de los cuales ocupaban una posición destacada el cuadro coral y danzante del Inti Raymi compuesto por Ojeda.

3.1.2 Reseña histórica sobre la fundación del C.Q.A.N.

Como relata el distinguido compositor Sr. Roberto Ojeda Campana, culminado el éxito del viaje a la República de Argentina de la M.P.A.I., fue un impulso para que los componentes de la embajada establecieran un centro de danza, música y teatro que sirviera como símbolo de Cusco. Como resultado, en el año de 1924 había una tetería conocida como Rotonda en la cual artistas como actores, músicos entre otros, podían reunirse y compartir ideas creativas. Una comisión fue

nombrada con la finalidad de convocar una nueva sesión la tarde del 6 de noviembre de 1924. Dieciocho artistas se reunieron en esta sesión y decidieron formar un nuevo grupo de música y danza, siendo bautizada como de “*Centro Ccoscco de Arte Nativo*”. Se designó una comisión para una nueva reunión a los artistas que desearan pertenecer a la nueva entidad. El 10 de noviembre del mismo año, se realizó la primera sesión y fue elegido el Dr. Luis A. Pardo Durand como presidente, quien ejerció el cargo hasta 1929 (CQAN, Bodas de Diamante, 1999).

De acuerdo con Zoila Mendoza, los orígenes del C.Q.A.N. la primera institución cultural cuzqueña cuyo trabajo era promover el folklore a través del arte nacional y regional, se relacionan directamente con la M.P.A.I. Aún más, como mostraremos en este y los siguientes capítulos, ambos grupos tendían, en muchas ocasiones, a confundirse e identificarse como uno solo. Como en el caso de la M.P.A.I., se ve que el C.Q.A.N. se convirtió en un espacio de encuentros entre personas, gustos estéticos y componentes culturales generales de diversos sectores urbanos y rurales del Cuzco. Desde nuestra perspectiva, esta circunstancia hizo posible que, en su seno, se generase una rica producción artístico-folclórica que serviría, posteriormente, como punto de referencia en todo el departamento durante los siglos XX y XXI. De hecho, los cuzqueños todavía consideran como la más importante y respetada institución cultural de promoción folclórica el C.Q.A.N. (Mendoza, 2006)

Es difícil documentar la participación de artistas autodidactas de procedencia rural o urbano popular durante lo que los miembros del C.Q.A.N. reconocen como la etapa primaria de formación de su institución. La mayoría de la documentación de dicha época registra solo la participación de las personas sobresalientes de la M.P.A.I. o de otras figuras intelectuales y artísticas que, de una manera u otra, habían adquirido reconocimiento. Sin embargo, a través de la trayectoria de Manuel

Pillco Cuba se podrá observar la participación de autodidactas en la creación y evolución del C.Q.A.N.

En estos, la creciente participación de artistas procedentes de una tradición autodidacta de extracción popular será notable y coincidirá con la promoción estatal del folklóre como medio para fomentar el nacionalismo; con la aparición del neoindigenismo como movimiento intelectual, que pretendía desacreditar el incanismo; y con el crecimiento de Cuzco como destino turístico a escala nacional e internacional.

3.1.3 Reconocimiento Institucional y el Arte Nativista

Como indica el Asociado Jorge Choquenaira, ex presidente, ex director de música, la importancia del reconocimiento institucional otorgado por el Estado Peruano mediante RS° 149 del 07 de noviembre de 1933, radica en que el Estado reconoce la existencia de dicha institución cultural, por lo cual está en la obligación de ampararla ya sea de forma política y económica, ya que está bajo la normativa estatal.

En realidad, el C.Q.A.N., conocido inicialmente como "Centro Musical Cuzqueño" hasta 1933, fue un núcleo cultural que reunió a intelectuales y artistas que, por sus particulares vínculos con teatro, música y danza, creían que la promoción de estas artes era esencial para el crecimiento de una mentalidad e identidad cuzqueñas. Su creación se inspiró en la diversidad de las comunidades artísticas urbanas y rurales de la sociedad cuzqueña, así como en el resurgimiento del interés por los orígenes de la identidad del país, que se fundaba en la exaltación de los valores nativos o vernáculos que Cuzco, visto como representante de los incas, debía asumir de manera importante.

En sus inicios, la mayoría de los miembros de esta institución pertenecía a sectores altos u sectores medios de la sociedad cuzqueña, y destacaba por su grado ya sea de instrucción universitaria o de formación musical. Reconocidos artistas sobre todo por su trabajo de composición y arreglo, recibieron educación musical desde temprana edad, (Ojeda, 1987). Su intensa labor artística y educativa les valió, en 1959, el reconocimiento que recibieron, junto con Francisco González Gamarra, al ser designados los cuatro grandes de la música cuzqueña. Entre los fundadores del Centro también estuvo Humberto Vidal Unda, quien, como veremos más adelante, se convirtió, durante las siguientes dos décadas, en gran figura promotora del cuzqueñismo e impulsó la actividad turística y cultural de la ciudad mediante una serie de instituciones.

Al parecer, este entusiasmo inicial fue insuficiente para consolidar inmediatamente la institución. En marzo de 1927, un comentario periodístico en el Cuzco reclamaba la necesidad de reactivar el Centro Musical Cuzco, en cuya creación y corta duración participaron. Según este mismo artículo, rivalidades y deseos de notoriedad entre sus miembros lo llevaron al estancamiento, pero era necesario revitalizarlo, ya que el Cuzco se relegaba en relación con lo que acontecía en otras ciudades del país. Efectivamente, en todo el país, intelectuales, políticos y otros miembros en sectores altos y medios de la sociedad empezaron a interesarse cada vez más por la revalorización de las prácticas festivas, especialmente la música y la danza, de los sectores campesinos y populares urbanos, que, en el pasado, con frecuencia, habían sido criticadas y reprimidas desde distintas perspectivas. Uno de los canales más efectivos fueron los concursos folclóricos, en los que los miembros del “Centro Musical Cuzco” y de otras agrupaciones cuzqueñas, así como artistas procedentes de diversos sectores sociales cuzqueños, comenzaron a participar activamente.

Para este segundo año, un revitalizado “Centro Musical Cuzco” organizó una de las delegaciones que representó al Cuzco en Amancaes. La otra fue el Conjunto Acomayo, iniciado y dirigido por el músico, compositor y estudioso de la música cuzqueña, el Acomaíno Policarpo Caballero Farfán. El grupo organizado por el Centro Musical, que se llamó Misión Cuzqueña de Arte Incaico, recibió apoyo oficial y económico del municipio del Cuzco.

Los intelectuales nacionales y cuzqueños comenzaron a sostener que el mejor enfoque para desarrollar una base cultural realmente nacional era "canalizar", "pulir" y "expandir" las costumbres folklóricas, vernáculas, aborígenes o indígena., imprecisamente denominados, a la manera de las naciones consideradas más desarrolladas. Por esos años, los ejemplos de Rusia y México estaban presentes en intelectuales y artistas de otros países sudamericanos como Argentina, en donde recordemos el interés por las presentaciones de la Misión Peruana de Arte Incaico se ligaba directamente al deseo de crear una identidad americana basada en lo nacional.

El primer concurso en Amancaes repercutió en la reinauguración de las actividades del entonces llamado Centro Musical Cuzco. En octubre de 1927, este convocó para un concurso departamental de música típica regional con ocasión de la festividad del Día de la Raza 12 de octubre. Según manifestaron sus dirigentes, el objetivo de la creación del departamento fue recopilar, investigar y dar a conocer la música regional distintiva de las distintas regiones de los periodos prehispánico y colonial del departamento, lo que dio lugar a la organización de este tipo de eventos. Aparentemente, este concurso fue motivado por el deseo de que la danza y música que se presentaban de formas Cuzqueñas o Incaicas se inspirasen más fuertemente que en los casos del primer concurso de Amancaes y las presentaciones de la Misión en las tradiciones populares urbanas y rurales existentes. Entre las consideraciones tomadas en cuenta para la decisión de organizar el concurso regional, Alejandro del Carpio, Roberto Ojeda, Antonio Alfaro, Julio

Rouvirós y Alberto Negrón fueron los dirigentes a la convocatoria del Centro Musical Cuzco quienes mencionaron lo siguiente:

“Que las audiciones dadas últimamente en la capital de la república, así como las manifestaciones artísticas del mismo género, dadas anteriormente en el país y en el extranjero a pesar de los éxitos obtenidos no ser lo suficientemente completas. Que a pesar de todo lo efectuado hasta hoy, aún hay mucha música inédita, de remarcado sabor autóctono, que por falta de oportunidades y medios no han podido ser apreciados”. (Mendoza, 2006) citando a los anteriormente mencionados.

El día siguiente al llamado, y siempre con la ilusión de que el Cuzco representase a la nación en el extranjero, un comentario periodístico insinuó que los repertorios e intérpretes destacados en el concurso que organizaba el Centro podrían conformar una delegación cuzqueña que, en la exposición mundial de Sevilla de 1929, mostrara fielmente uno de los esenciales aspectos del alma indígena peruana andina. Los dirigentes del Centro Musical Cuzco organizaron este primer concurso a través del Concejo Provincial del Cercado del Cuzco CPCC y se dirigieron a las autoridades de los municipios y a los concejos provinciales para que se encargaran de enviar a sus representantes. Por los comentarios hechos en la convocatoria al concurso, es obvio que los miembros del Centro deseaban que las expresiones que se presentaran evitasen, en lo posible, seguir algún patrón de estandarización regional o nacional. Quizá ellos eran conscientes de que, en otros lugares del departamento, se conocían bien los desarrollos artísticos de la ciudad del Cuzco, que desde hacía unos años eran promocionados en el resto del país y el extranjero como incaicos o típicos cuzqueños.

Otro elemento que apareció claramente en el contexto del concurso organizado por el Centro Musical Cuzco fue la conciencia de los miembros de que el repertorio musical considerado

indígena o popular estaba estrechamente ligado a la danza. La convocatoria hizo manifiesto que la música podía complementarse con los bailes y danzas del mismo carácter y significado muy comunes en nuestras serranías. Como mostramos en el capítulo anterior, la danza y música ejecutada por parejas indígenas, conjuntos o aborígenes había formado parte de la Misión Peruana y había contribuido, en gran parte, a darle ante la prensa extranjera la originalidad de las presentaciones. El primer concurso cuzqueño, sin embargo, parece haber dado mayor impulso a la importancia de la danza como parte importante de la tradición regional.

Al respecto del origen y fundación también se tiene la versión de (Ojeda, Centro Qosqo de Arte Nativo) por los 50 años en el que indica que la siguiente explicación de los inicios del C.Q.A.N. fue proporcionada por sus cofundadores: Tras el exitoso retorno en 1924 por parte de la M.P.A.I., muchos de sus miembros se reunieron en el conocido establecimiento bohemio "La Rotonda" decidieron establecer una organización para apoyar el arte indígena del Cusco. El Centro de Arte Nativo Qosqo se estableció extraoficialmente en su primera reunión, que se celebró en el domicilio de Horacio Fortón en la calle Nueva Baja. Antes de fundarse formalmente en la primera semana de noviembre de 1924, hubo varias sesiones posteriores. El Dr. Luis A. Pardo fue el primer presidente de la organización de 1925 a 1929. Posteriormente gracias al Dr. Víctor J. Guevara, se recibió el reconocimiento oficial, otorgando la RS N°149 en fecha de 07 de noviembre de 1933.

Existen varios relatos sobre los miembros fundadores. Sin embargo, el Centro de Arte Nativo Qosqo ofrece los datos más precisos, que incluyen la siguiente lista:

- Pardo Durand, Luis A
- Ochoa, Luis
- Ojeda Campana, Roberto
- Corvacho Ernesto
- Zegarra Pezo, Baltazar
- Pérez Yañez, Mario
- Aguirre Choquecunza, Juan de Dios
- Gonzales, Miguel Domingo
- Vidal Unda, Humberto
- Rado, José Domingo
- Valcárcel, Luis E.
- Zavaleta Eduardo
- Chambi, Martín
- Vergara, Manuel
- Lechuga Andía, Santiago
- Díaz Robles, Roberto
- Palomino Cosio, Manuel
- Gonzales Gamarra, Carmela
- Valdivieso, César
- Zegarra, Roberto
- Olivera y Vidal, José Manuel
- Baca Cámara, Florencio
- Yépez La Rosa, Rafael
- Pillco Cuba, Manuel
- Vidal Unda, Delia
- Rouviro, Julio
- Fortón Horacio
- Zamalloa, Constantino
- Galdo Gamio, Max

3.1.4 Problemática Institucional y Fusión

El C.Q.A.N., de 1924 a 1930 activaba con el nombre de Centro Musical Cusco, con una vida institucional irregular y era más que todo un conjunto musical con uno que otro cuadro costumbrista y dos o tres danzas. No obstante, a esa situación precaria, a lo largo de 1927, el Centro Musical Cusco organizó concursos regionales y presentaciones artísticas. Los eventos competitivos eran conducidos por Julio Rouviro, Roberto Ojeda, Antonio Alfaro y Alberto

Negrón. Para el Concurso de Amancaes, Lima 1928, el Centro Musical Cusco viajó a Lima con el nombre de Misión Cusqueña de Arte Inkaiko. En ese concurso también participaron dos conjuntos Cusqueños: uno conformado por residentes cusqueños en Lima, dirigido por el pianista Luis Esquivel; otro fue el Conjunto Acomayo conducido por los hermanos Andrés Avelino y Policarpo Caballero Farfán. Estos tres grupos artísticos fueron premiados en sus diferentes categorías. En los siguientes años el Centro Musical Cusco no tuvo mayor importancia y en 1930 volvió a tomar la denominación de C.Q.A.N. en el año de 1933, conforme se indicó, obtuvo su reconocimiento oficial. En 1935 viajó a Lima con la conducción de Humberto Vidal Unda. Los siguientes años, nuevamente fueron de actividad irregular. En 1937, un grupo de intelectuales y artistas reorganiza la institución en dos oportunidades. En 1943, por total apatía, los directivos de la institución acordaron disolver el C.Q.A.N.

En 1946 la Corporación Nacional de Turismo Cusco organizó el Conjunto Folklórico de la Corporación de Turismo. Al respecto, el siguiente es el testimonio de Ricardo Castro Pinto:

“El Conjunto Folklórico de la Corporación de Turismo funcionó en el local del I.A.A., bajo la dirección del Sr. José Manuel Olivera; dirección coreográfica a cargo del Sr. Antonio Alfaro; dirección musical Sr. Roberto Ojeda; dirección de orquesta de cámara, Sr. Juan de Dios Aguirre auxiliar de la dirección, Sr. Crisólogo Carazas. Hacemos mención a los componentes del Conjunto Folklórico de la Corporación de Turismo porque será la base fundamental para la formación del Conjunto Folklórico Kosko y a su vez para la fusión con el Centro Qosqo de Arte Nativo: Srtas. Libia Pimentel, Jesús Gonzales, Hilda Carbajal, Lola e Hilda Tupayachi, Fulvia Carbajal, Herminia Carbajal, Lastenia Ordoñez y Consuelo Pareja. Varones: Sres. Ricardo Castro Pinto, Edilberto Montes, Neptalí Acurio, Florentino Pareja,

Lizardo Pérez y Juan Rozas. Posteriormente y por discrepancias internas los miembros de esta Institución se retiran y forman el Conjunto Folklórico Kosko en el mes de agosto de 1948”.

Así las cosas, el Conjunto de la Corporación de Turismo prosiguió con subvención adecuada y los miembros que se retiraron formaron el Conjunto Folklórico Kosko. El Centro Qosqo Arte Nativo quedaba sólo como recuerdo.

Esta etapa confusa del C.Q.A.N. se aclara más con la siguiente transcripción de Diomedes Oroz Villena, que dice:

“En agosto de 1948, por discrepancias surgidas en el seno del Conjunto de la Corporación, nuevamente los artistas decidieron separarse para formar otro nuevo grupo al que denominaron Conjunto Folklórico Kosko. Este paso prácticamente sepultó aquel antiguo nombre de C.Q.A.N., que aún cifraba una débil esperanza de recuperación. Su elenco entre danzarines y músicos estaba conformado por: Roberto Ojeda Campana, Juan Bravo Vizcarra, José L. Aguirre, Hilda y Fulvia Carbajal, Lola y Luisa Tupayachi, Ubaldina Delgado, Carmela Baca, Jesús Gonzales, Graciela Alfaro, Ascensión de la Sota, Lizardo Pérez Aranibar, Efraín Palacios, Juan Rozas, Edilberto Montes, Abel Izquierdo, Ricardo Castro Pinto, Manuel Pillco, Toribio Jiménez, Camilo Tupa, Julio Benavente y Reynaldo Pillco. Lo presidió el Sr. Antonio Alfaro. Quienes no figuran en esta nómina serían los que continuaron en el Conjunto de la Corporación de Turismo”.

Estos datos provienen de testimonios de aquellos socios que fueron parte del intrincado paralelismo entre el Conjunto Folklórico Kosko y el C.Q.A.N. En los libros de actas de esta institución se registran asambleas a partir de 1937, con omisiones de años posteriores. Poco es lo relacionado a los años de la década de 1940, obviamente porque en ese lapso se da dicho

paralelismo. De pronto aparece la asamblea de 1951 y de allí para adelante sólo hasta 1956. No se registran los años 57- 58 - 59 y 60. Se retoma las actas desde 1961.

El Conjunto Folkorico Kosko CFK, emprendió entonces una serie de presentaciones artísticas y giras a Puno y Arequipa. En 1949 empezó sus presentaciones en el Salón Garcilaso del Hotel de Turistas. En septiembre de ese año ocupó el local de Santa Clara, de la Municipalidad del Cusco, hasta 1973. En 1950, se dio, seguro por azares del destino, la posibilidad de fusionar el Centro Folklórico Kosko con el C.Q.A.N., del que permanecía únicamente el nombre. Fueron momentos de incertidumbre que tuvo una solución eficaz por parte del Dr. Rafael Yépez La Rosa quien había sido presidente del C.Q.A.N. en 1941. "La situación de irreconciliable pugna y estando expedito el trámite de reconocimiento del Conjunto Folklórico Kosko que la presidía por entonces don Faustino Espinoza, por efectos de lógica y justicia, irrumpió la voz opositora del Dr. Rafael Yépez La Rosa que exigió mayor respeto al Centro Qosqo Arte Nativo por ser entidad matriz y oficializada ya en 1933. En consecuencia, resultaba absurdo crear otra entidad con los mismos artistas. Una mayoría admitió está sana posición.

En esos días en los que se preparaba la tramitación para conciliar a esas dos instituciones, pidió permiso a su cargo el Sr. Faustino Espinoza y el vicepresidente socio Crisólogo Carazas asumió la responsabilidad de convocar a una asamblea con asistencia de representantes del Conjunto Folklorico Kosko y del Centro Qosqo Arte Nativo que, como institución contaba con algunos socios inactivos. Ese propósito de unificación, testimonia don Ricardo Castro Pinto:

“Después de muchas deliberaciones, se nombró una Comisión presidida por el Dr. Andrés Alencastre y como secretario el Sr. Andrés Zamora, como representantes del Centro Qosqo de Arte Nativo, y del Conjunto Folklórico Kosko, los señores Crisólogo Carazas G. y

Lizardo Pérez Aranibar, y como coordinadores los señores Ricardo Castro Pinto y Angel Gibaja, como asesor se ofreció el Sr. Roberto Ojeda Campana".

Posterior al devastador terremoto de 1950, y ya desaparecido el conjunto de la Corporación de Turismo, los miembros de la “Asociación Folklorica Kosko” decidieron dar partida de nacimiento a la institución, es decir, legalizar su existencia, como lo indico Castro Pinto en (CQAN, Bodas de Diamante, 1999). En este contexto, surgió la idea de fusionar esta emergente institución con el inactivo Centro Qosqo. En una junta general realizada en el local de la Asociación Folklorica Kosko, el presidente de esta institución pide oficialmente a los miembros del Centro Qosqo que se fusionen ambas instituciones, ya que el Centro Qosqo se hallaba en receso indefinido. En esa reunión se da lectura y se aprueba el documento por medio del cual esta alianza quedaba sellada. Dicho texto indica:

“Los suscritos ex-miembros del Centro Ccoscco de Arte Nativo, por el presente, otorgamos nuestro más amplio poder a los dirigentes del Conjunto de Arte Folklórico Ccoscco, para que, dada la situación de inactividad absoluta en que se encuentra la primera entidad desde hace varios años, ésta asuma su nombre i la reorganice de acuerdo a sus estatutos. Es decir, que, extinguido el C.Q.A.N., institución reconocida de manera oficial bajo la Resolución Ministerial N.º 149 del 7 de noviembre de 1933, este nombre deberá tomarlo el Conjunto Ccoscco con todas las prerrogativas y derechos que le ampara el reconocimiento oficial”.

(Archivo Personal de la Familia Pillco, 1951)

“En la asamblea se formó una comisión reorganizadora conformada por Andrés Alencastre, Andrés Zamora, Crizólogo Carazas y Lizardo Pérez. En enero del siguiente año dio instalación de la que serán la nueva junta directiva de la renovada institución y, en junio de ese año, se realizaron presentaciones del drama Ollantay con motivo de la Semana del Cuzco. A partir

del siguiente año, el Centro Qosqo comenzó a escenificar el Inti Raymi, cosa que ha hecho en muchas ocasiones hasta el presente”. (CQAN, Libro de Actas, 1951)

El C.Q.A.N., resurgió en el contexto posterior al terremoto, cuando el Cuzco comenzó a definirse más claramente como centro de interés turístico para extranjeros. A partir de este momento, la institución hizo como parte de sus actividades principales, la presentación de espectáculos para público turista. En general, el apoyo estatal y local al desarrollo del turismo se definió mucho más a partir de la reconstrucción de la ciudad después de la tragedia. Sin embargo, además de que la promesa del turismo estaba presente en los proyectos regionalistas y nacionalistas de la época, también se habían dado pasos institucionales, entre ellos algunos del Estado, para la materialización de los prospectos del Cuzco como el más importante centro turístico del Perú en los ámbitos internacional y, por lo tanto, nacional. Así lo demuestra la formación de la Corporación Nacional de Turismo y de su oficina departamental en el Cuzco en 1946, que formó también su conjunto folklórico.

De modo que, después de situaciones intrincadas, confusas y de repente con imprecisiones en cuanto a personas y fechas, lo cierto es que el 04 de noviembre de 1951 se juntaron las dos instituciones y retomaron el nombre de Centro Qosqo de Arte Nativo que proseguiría su labor, ya sin mayores problemas de identidad. Asumió la presidencia el Dr. José Gabriel Cosío hasta 1952, etapa en que el CQAN tuvo exitosas presentaciones con la puesta en escena del drama Ollantay y se encargó de la escenificación del Inti Raymi. En 1953 es designado presidente el socio Crisólogo Carazas. Durante su mandato se realizaron giras a diferentes departamentos y una actuación en el Teatro Municipal, propuesta por el alcalde de entonces Dr. Manuel Silvestre Frisancho. Lo notable de la presidencia de Crisólogo Carazas es la "Gestión para la adjudicación del lote de terreno en el

lecho del río de Av. Sol amparado por ley N° 10820. Según aquel dispositivo este predio fue destinado a una Asociación de Artes Plásticas y Escuela de Arte Vernacular no existente. La modificación a favor del Centro Qosqo Arte Nativo lo gestionó el diputado Dr. Francisco Ramírez Valderrama, de grato recuerdo para la entidad".

En la presidencia del socio Crisólogo Carazas, en 1954, se recibió del Municipio del Cusco el lote de terreno de la avenida Sol. De 1955 a 1957 fue presidente el periodista Abel Ramos Perea, en cuya gestión se colocó en el terreno de manera simbólica la primera piedra adjudicado y ya de propiedad del C.Q.A.N.

Esta ceremonia realizada un 10 de diciembre de 1956, apadrinado por Manuel Prado Ugarteche en su calidad de Presidente del Perú, representado por el Prefecto del Cusco. En 1958 asumió la presidencia Raúl Montesinos Espejo, con quien se realizó la gira más importante hasta entonces, tema que se ampliará en el siguiente punto.

El C.Q.A.N., gracias al impulso de la Asociación Folklórica Kosko, emergía como la más importante institución ciudadana promotora del arte folclórico. Reorganizados y revitalizados realizaron una primera gira por el sur andino peruano en 1953, y en 1956, después de largos trámites realizados por miembros de la institución a la Municipalidad del Cuzco, con la finalidad de poder tener un local propio, se les cedió un terreno. Aunque este edificio no se culminó sino hasta 1973 por falta de recursos y apoyo económico, para los miembros del Centro Qosqo de Arte Nativo significó un importante reconocimiento. Con ansias de volver a figurar y a ser reconocidos nacional e internacionalmente, el C.Q.A.N. organizó primero una gira a Lima en 1958 y otra a Chile en 1959. Ambas tuvieron gran éxito, pero, sobre la segunda, muchos de los miembros antiguos guardan valiosos recuerdos. ya que, al considerárseles embajadores culturales del Perú, se les permitió visitar el Huáscar.

Como parte de sus revitalizadas actividades, se revivió en 1957 un intento fallido del Instituto Americano de Arte de realizar un certamen de belleza y de trajes típicos, por lo que lo propuso como parte de las celebraciones de la Semana del Cuzco. Su principal impulsor fue el artista y coreógrafo Juan Bravo que, junto con otros artistas constituirían en el año de 1961 Danzas del Tawantinsuyo. La formación de este conjunto, a partir de un segmento del repertorio artístico, inició una dinámica que siguió desarrollándose durante las siguientes décadas. En esa dinámica, miembros del Centro Qosqo de Arte Nativo dejaron de ser socios activos con el objetivo de formar otras instituciones folklóricas que, basadas en la ciudad del Cuzco, constituyeron sus conjuntos y competieron por la atención local y turística en la región. Ese fue el caso de las reconocidas instituciones folclóricas del Cuzco como Ricchariy Wayna en 1972 y Filigranas Peruanas en 1981. Un factor que fue parte de todo este proceso es que algunos de los miembros pasaron tan solo temporalmente a esas instituciones para regresar luego al Centro Qosqo de Arte Nativo.

3.1.5 Giras Institucionales

3.1.5.1 Gira de 1958

Bajo la dirección del Ing. Raúl Montesinos Espejo, en 1958 se realizó una de las excursiones del C.Q.A.N. a Lima que tuvo mayor trascendencia que las demás, pero cuyo informe lamentablemente falta en las actas adjuntas. Periodistas y pensadores de la capital elogiaron vivamente esta representación artística. Acontecimiento que se menciona ligeramente en la revista C.Q.A.N. (CQAN, Bodas de Diamante, 1999) y en trabajos ensayísticos de quienes se han ocupado de esta institución, con excepción de Ricardo Castro Pinto que da a conocer la importancia de ese acontecimiento.

Entonces aquellos días de 1958, cuando la directiva se alojó en el Hotel Europa de la plaza San Francisco, colaboró con su padre Roberto Ojeda. Así que, como testigo presencial, a continuación, se presenta un extracto del comentario acerca de la exitosa presentación del C.Q.A.N.: El historiador Luis E. Valcárcel reaparece en la escena creativa tras una larga ausencia. Presenta esta nueva embajada artística que continúa la tradición cultural de la M.P.A.I., que supervisó en 1923-1924. El 8 de agosto, Luis E. Valcárcel en Lima, ofreció unas emotivas introducciones a la creación del programa en el Teatro Municipal. La primera sección contó con coreografías respaldadas por parte de la orquesta de cámara formada a partir de 18 profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Luis E. Valcárcel.

He aquí el testimonio de Ricardo Castro Pinto en (CQAN, Bodas de Diamante, 1999): "Después del anuncio consabido de las tres campanadas en el escenario, se dio comienzo a la función a las 19 horas, ante el aplauso del respetable público y con la asistencia de muchos Embajadores acreditados en nuestro país. Esa noche para los componentes del C.Q.A.N., fue motivo de verdadera emoción y alegría y un galardón para el Cusco; los asistentes nos ovacionaron por varios minutos de pie, cuando terminó el número de canto interpretado por el Sr. Lizardo Pérez; la canción fue Cusco Querido cuyas letras pertenecen al Sr. Abel Ramos con motivo del terremoto del 50. Los cusqueños que asistieron, emocionados, con lágrimas en los ojos aplaudieron y felicitaron a los componentes del C.Q.A.N. Al día siguiente la prensa capitalina comentó con grandes titulares: Deja como zapatilla a los folkloristas de Lima, El legítimo arte del Cusco se presentó en el Teatro Municipal. Raúl Montesinos, entusiasta propulsor de la radiotelefonía cusqueña, a quien he visto abrir todas las esclusas del corazón para legitimar nuestro arte en Lima. Entre las personas más cercanas a mí se encuentra Abel Ramos P., mala lengua, pertinaz, un

Málaga Grenet, cusqueño y joven afanoso periodista, la copla y la frase incisiva en flor. Y qué decir de Lizardo Pérez, director coreográfico del Conjunto. La estampa viril y maravillosa de corneta mayor del viejo e histórico Colegio Nacional de Ciencias. Está finalmente Ricardo Castro Pinto; el hombre que por primera vez en la centenaria y aristocrática vida del Teatro Municipal hizo subir a su escenario un pampa piano para bordar un huayno jaranero junto con Manuel Pillco.

Luis E. Valcárcel, una vez más en sintonía con la coreografía musical cusqueña, tuvo a su cargo el espectáculo presentado por el C.Q.A.N. en la primera noche de su exitosa inauguración. Como otro logro productivo del indigenismo liderado a corta edad, junto a intelectuales que apoyaban denominada "Ruta Cultural del Perú", debe reconocerse esta presencia del visionario historiador. Esta actuación artística del Centro de Arte Nativo Qosqo en 1958, año en que se publicó "Los ríos profundos" de José Mara Arguedas y conmocionó tanto a los intelectuales como a los políticos criollos y centralista de la capital, sirvió de poderoso bastión a la migración andina, que rompía barreras raciales y consolidaba su conquista de la ciudad.

Después de alcanzar ese hito en Lima, el C.Q.A.N., bajo la dirección de Raúl Montesinos y con el mismo elenco realizó otras giras, una de las cuales fue significativa a la ciudad de Concepción (Chile). Ocasión en la cual, el Conjunto "Concumen" y la folclorista Violeta Parra rindieron homenaje al Centro Qosqo con canciones y danzas de Chile. La Orquesta Sinfónica Nacional y el Ballet Peruano participaron en 1959 en la presentación del C.Q.A.N. en el Teatro Municipal de Lima, que tuvo como sede la Primera Conferencia Interparlamentaria Americana. Algunos de los miembros del Centro Qosqo tuvieron problemas entre 1959 y 1960, abandonando la organización después de una trayectoria muy exitosa. Entre 1959 y 1960, hubo desavenencias entre algunos socios que luego se apartaron del Centro Qosqo, después de muy buena trayectoria.

En 1960, con la presidencia de Roberto Ojeda se inauguró el Museo del Traje Típico "Atilio Sivirichi Tapia".

3.1.5.2 Gira de 1961

En el libro de actas del 13 de noviembre de 1961, contrariamente a la ausencia de datos acerca de la gira de 1958, información amplia es recopilada acerca de dicha gira que fuese presidida por el artista Víctor Chambi.

En el Teatro Segura, el C.Q.A.N., ofreció 18 funciones ese día. Además, funciones adicionales para la Universidad de San Marcos. Una concurrida presentación artística que puso mucho empeño y fue moralmente aplaudida por el pueblo en general y la crítica profesional. El equipo musical y coreográfico del C.Q.A.N. fue felicitado personalmente por personalidades del mundo intelectual y cultural. Entre ellos, los autores José Mara Arguedas y Sebastián Salazar Bondy, que incluso concedieron entrevistas privadas al elenco. Con su aliento y periodismo, Chabuca Granda y Rafael Santa Cruz entre otros contribuyeron al gran éxito del C.Q.A.N., que a partir de 1958 transmitió a través del arte temas con los cuales los pobladores andinos que se asentaban la capital se sintieron sumamente identificados.

Lo que se debe resaltar de estas dos giras, es la trascendencia de los shows llevados a cabo en la capital de la República, núcleo excluyente y discriminador contra las personas procedentes de la sierra, despectivamente llamadas provincianas o cholas, Estulta arremetida, bastante superada en este siglo XXI, gracias a los movimientos indígenas y a la actitud de intelectuales y artistas andinos durante todo el siglo XX. En tal sentido, esas giras de 1958 y 1961 tienen mayor valor histórico que las realizadas al extranjero, esto por supuesto sin desmerecer las llevadas fuera del Perú.

Lo que sigue ha sido traducido por Eduardo de Habich, de un comentario que se dio a relucir en los periódicos limeños y que luego fue reimpreso en la publicación Cultura Peruana como una muestra importante de los diferentes comentarios que se escribieron en esa ocasión debido a su extenso contenido: "La dirección de Víctor Chambi en la interpretación de los actores del personaje principal de "Kukuli" me ha hecho reflexionar sobre varias cosas. A partir de una de ellas, desarrollé la noción de que, aunque los no nativos hayamos conseguido una patria y un lugar al que llamar hogar, sin embargo, causamos daño a los nativos con nuestra altanería, ignorancia e incluso con nuestro color de piel e idioma. Y, por esto, estamos obligados a demandar perdón. Perdón por nuestro carácter de usurpadores. Por haber recibido mucho y dado mala paga; apenas una lengua, viril y hermosa, en verdad, pero impuesta, obligada y, por tanto, doblemente dura para quien estaba habituado a la armonía del quechua.

3.1.5.3 Otras giras

Una vez más bajo la presidencia de Víctor Chambi, el Centro Qosqo de Arte Nativo emprendió una larga gira por la República Argentina en julio de 1962. El festival de canto y folklore de Santiago del Estero cursó la invitación; otros escenarios incluyeron Tucumán, Río Hondo, Aatuya, La Banda y, por cierto, el teatro municipal de La Paz, Bolivia. Río Hondo, Añatuya, La Banda, y de paso, en La Paz, el Teatro Municipal de Bolivia. El primer disco LP del Centro Qosqo de Arte Nativo, llamado "Qosqo Taquiyninchis", fue grabado en Lima en una de estas giras, en agosto de 1966, y editado por la disquera Odeón. Otro viaje significativo tuvo lugar en la ciudad de en abril de 1966 mientras Adolfo Núñez del Prado Castro cuando se desempeñaba como presidente. La agrupación coreográfico-musical ofreció una presentación estelar en el Teatro Real; la Banda Sinfónica de la Escuela de Policía, participando también en la presentación de la

Banda Sinfónica de la escuela de Policía, bajo la dirección del maestro Armando Guevara Ochoa, participó en la segunda parte del programa y presentó números del repertorio de los "Cuatro Grandes de la Música Cusqueña" como parte de su repertorio. Fue en el año 1968 que también a pedido del Club de Leones de Trujillo, fue el Centro Qosqo de Arte Nativo quien realizó presentaciones en Trujillo y Lima en 1968 bajo la dirección de Adolfo Núñez del Prado. Esta presentación incluyó en su programa la estampa costumbrista "Cruz Velacuy", estrenada mundialmente en 1963. Se realizaron extensiones del viaje a Huaral, Huacho y Chiclayo. Bajo la presidencia del Dr. Diomedes Oroz, el Centro Qosqo de Arte Nativo viajó a Lima en septiembre de 1970 para participar en la Gran Concentración de Cultura Popular con diversos grupos folklóricos del país. Además, bajo la dirección del Dr. Oroz, asistió al Primer Festival Internacional de Arequipa, donde recibió galardón "Ojota de Oro". Inmediatamente se viajó a la ciudad de Ayacucho, mientras que en el año de 1973 y se actuó en los teatros Coliseo Amauta y Municipal de Lima. (Ver anexo 2)

3.1.6 Construcción del Local Institucional

La angustiosa situación de no contar con local propio, tuvo un buen augurio con la presencia del General. del E.P. Luís Uzátegui Arce, Jefe de la IV Región Militar del Cusco asumiendo en el año de 1970, la Presidencia de la CRIF (Corporación de Reconstrucción y Fomento Industrial), (Véase Anexo 03).

Jorge Cairo, socio del CQAN, indica que en esa época la institución afrontaba un incómodo proceso judicial con un inquilino del local que dejó el Centro Ccoscco en Saphi. Este personaje destinó el establecimiento a espectáculos frívolo-folklóricos. Como era natural el Presidente Prof. Pérez habría hecho llegar a las autoridades municipales la suma sugerencia para que se despliegue mayor control en locales aparentemente clandestinos que perjudicaban a instituciones organizadas como el C.Q.A.N. El agraviado no tardó en interponer una Acción Penal contra Lizardo Pérez. Este a su vez para repeler la afrenta se obligó a renunciar al cargo dejando la Presidencia al sustituto Dr. Diomedes Oróz Villena. (Cairo Caceres , 2011).

Cuando en diciembre de 1970 asumió el comando el Dr. Diomedes Oróz por ratificación, se vio fortalecido el interés por contar con local propio. A su vez se informó que la Autoridad Regional guardaba especial simpatía por el Centro Qosqo. Razones no faltaban como:

Primero, el haber hecho dos presentaciones de Cruz Velacuy destinado a solventar los gastos de la escenificación del Inti Raymi, aún sin participar directamente (lo hizo Danzas del Tawantinsuyu);

Y segundo, la escenificación de la ceremonia ritual inca al QOYA RAYMI o KILLA RAYMI por primera vez en Cusco 19 de junio de 1971 con guion elaborado y dirigido por el Dr. Luis Barrera Murillo. El espectáculo fastuoso en horario nocturno Estadio Garcilaso fue dedicado a la esposa del General Luis Uzátegui en su condición de Primera Dama de la ciudad. Los ingresos fueron también destinados a los festejos del Cusco.

Con estos antecedentes ya se podía visualizar un acontecimiento más formal con la autoridad regional que no tardó en concretarse como veremos después.

Un paso trascendental fue la Sesión Extraordinaria que celebró el Directorio de la CRIF en la primera semana de Julio de 1971 al que fueron invitados los representantes directivos del

C.Q.A.N. La Orden del día sólo consignó “Apoyo para la edificación del nuevo local del C.Q.A.N.”. Concurrieron a la trascendental cita Diomedes Oroz V. (Presidente), Lizardo Pérez A. (fiscal), Apolinario Fierro (Secretario), Rafael Vera V. (Tesorero). En un horario inusual (8.30 am.) la Sala en Pleno aprobó la moción del General Luis Uzátegui, que en la práctica selló una larga espera por medio siglo tan acariciado por los socios del Centro Qosqo. La financiación sería con un préstamo escalonado y por administración directa, con intereses blandos.

De inmediato el mismo Presidente organizó las comisiones: el Dr. Gustavo Florez Muñiz como abogado se encargaría del asesoramiento de asuntos legales (antecedentes, titulación, actualización de documentos y otros); el Dr. Alberto Paliza debió correr con el estudio de presupuestos; el Arquitecto. Guillermo Durán Taves, con el Proyecto Integral de la planta física. El plazo para la entrega de estudios y trabajos técnicos y expedientes debió vencer en octubre de aquel año para facilitar al manejo presupuestal del siguiente ejercicio anual.

Es oportuno recordar en esta parte a quienes colaboraron con eficiencia en tareas de enlace con los estamentos de aquel organismo. Están: la Sra. Zulema Arriola F. (secretaria de la Presidencia), el Capitán E.P. Guido Guevara Guerra (Edecán del General Uzátegui).

La noticia dada en el seno institucional sobre este asunto, provocó verdadero revuelo y alegría; muchos expresaron su emoción con lágrimas. Sin duda que el logro más importante de la gestión presidencial del Dr. Oroz fue el haber puesto en camino y expeditado la construcción del local propio con los siguientes pasos:

a) Actualización de titulaciones y documentos de propiedad sobre el inmueble de Av. Sol, en las Oficinas de Registros Públicos, partiendo de la Rectificación del nombre mediante un corto proceso judicial. Desde entonces sin nomenclatura definitiva es de C.Q.A.N. en vez de Centro Ccoscco de Arte Nativo que se venía arrastrando desde su creación.

b) Inscripción en la Propiedad Inmueble de Registros Públicos, del lote de terreno en Av. Sol perteneciente al C.Q.A.N., sin cuyo requisito habría sido imposible cualquier trámite de edificación, mucho menos préstamo alguno.

c) Contacto permanente con las Oficinas de la CRIF para constatar el avance de los expedientes en trámite.

d) Vencido el plazo para la presentación del expediente técnico ante la CRIF, el 19 de noviembre se entregó el fólder con los recaudos más indispensables, entre:

- Testimonio de propiedad del terreno cedido por el Concejo Provincial del Cusco a favor del C.Q.A.N.
- Certificados de Gravámenes expedido por la Jefatura de Registros Públicos.
- Textos certificados de las Leyes N° 10820 y 12405 que le amparaban la posesión del C.Q.A.N. sobre el terreno en Av. Sol.
- Copia de Solicitud a la Prefectura pidiendo Certificación de Domicilio y preexistencia de la entidad en la ciudad del Cusco.
- Compromiso de Préstamo Hipotecario en el Banco de Los Andes.
- Petición formal fundamental al Presidente de la CRIF sobre la imperiosa necesidad de contar con local propio, amparado en los antecedentes que obran sobre el caso.

El Cusco, vio con mucha complacencia estos acontecimientos comentándolos con expresiones de franco apoyo a la labor del C.Q.A.N.

A continuación, por testimonio del asociado Diomedes Oroz se hace el recuento de algunos recortes periodísticos sobre estos temas por parte de (Oroz, 2004), para mejor ilustración; El Sol del Cusco del 03 de Julio de 1971 dice: "Centro Qosqo colaboró con 104 mil soles para los Festejos de Semana del Cusco. En una muestra más de civismo y desprendimiento, el C.Q.A.N., acaba de

hacer entrega de una partida de ingresos a su control en beneficio del Comité Permanente de Festividades del Cusco con la cantidad de s/. 104,835.00 producto de la función vernacular del Cruz Velakuy desarrollada la noche del 26 de junio último en el Teatro Ollanta.

La escenificación del Qoya Raymi, espectáculo que fue lo mejor de la Semana del Cusco, presentado en el Estadio Garcilaso, suma muy estimable, por cierto, más cuando procede los esfuerzos de una agrupación artística que se sostiene por sí al margen de cualquier colaboración oficial. Con la entrega que hace la institución de Santa Clara ha cobrado mayor simpatía en nuestro medio que hoy se constituye en un organismo benefactor.

Con relación al local propio también insertamos un recorte del (Comercio, 1972); dice: *“teatro para el centro qosqo será un aporte al fomento turístico. La Corporación del Cusco prestará Un Millón 800 mil para ejecutar importante obra. - Consideran que una de las mayores contribuciones de la Corporación del Cusco, para el fomento del Arte Popular y del fomento turístico será la construcción del edificio y teatrín para el Centro Qosqo de Arte Nativo”*. La valiosa gestión cumplida por los Presidentes Diomedes Oróz Villena, ha culminado con la concesión del préstamo de 1 Millón 800 mil soles para la citada construcción, que actuará la CRIF por administración. El presupuesto global del nuevo edificio se aproxima a la suma de cuatro millones de soles. El C.Q.A.N. es la entidad más representativa de las actividades de coreografía y música del arte peruano. *Museo de trajes Típicos*

Una parte importante de la presentación de show de danza y música en el C.Q.A.N., es también la exhibición de trajes típicos, los más representativos de las 13 provincias del Cusco:

3.1.7 Organización y Estructura Interna

De acuerdo con el estatuto institucional del C.Q.A.N., "Primera institución Folklórica del Perú", fundado el 22 de abril de 1924; reconocido oficialmente por RS No 149 del 07 de noviembre de 1933, además de por Resolución Directoral No 002500- INC del 15 de Setiembre de 1975, cuya sigla es C.Q.A.N. Declarado Patrimonio Cultural del Cusco por Acuerdo Municipal 084-99- MC, del 05 de noviembre de 1999. Patrimonio Cultural de la Región por Resolución Directoral No 309-DRC-C/INC-2004 del 21 de diciembre del 2004 del INC-Cusco. El año 2008 es declarado "Patrimonio Cultural Vivo de la Región Cusco" por el Gobierno Regional Cusco, mediante Ordenanza Regional N.042-2008-CR-GRC, del 21 de junio del 2008. El mismo año se le otorga el título de "Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana" por el INC - Lima RD No 1090-15-08-2008. Finalmente, el Congreso de la República le otorga la "Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú" en el grado de "COMENDADOR", el 20 de Julio del 2010. (Estatuto CQAN, 2014).

El Centro Qosqo de Arte Nativo es una Asociación Civil de carácter cultural sin fines de lucro, con Personería Jurídica de Derecho Privado, que se rige por el presente Estatuto y por las disposiciones contenidas en el Título II, Sección Segunda, Libro Primero del Código Civil, inscrito en Registros Públicos, en el Tomo Dos, Folio 511, Número Uno del 02 de Setiembre de 1975.

El C.Q.A.N., tiene como domicilio su propio local ubicado en Av. Sol No 872 de la "Capital Histórica del Perú", Distrito, Provincia y Departamento del Cusco. El C.Q.A.N., tiene como fin promover preferentemente el Arte Folklórico Regional en sus diferentes manifestaciones, así como también el Arte Folklórico Nacional y sus objetivos son:

- a) Investigar, practicar, cultivar, difundir y revalorar el arte folklórico, preservando la originalidad y autenticidad en: Música, Danza, Teatro, Estampas Costumbristas, Vestuario, instrumentos Musicales y otros.
- b) Propender a la superación y promoción constante de la entidad y sus asociados.
- c) Propiciar el funcionamiento de Talleres de Música y Danzas Folclóricas con carácter permanente con proyección a la formación de un instituto Superior.
- d) Propender a la creación de un centro de investigación Folklórica y su promoción.
- e) Propiciar actividades de carácter cultural y de proyección social en coordinación con instituciones Estatales y/o Privadas.
- f) Implementar acciones para la protección de la Música, Danzas Andinas como testimonio del pasado y sustento de la identidad Regional.
- g) Registrar el patrimonio artístico del C.Q.A.N.

Para ser admitido a asociado activo del C.Q.A.N., se requiere:

- a) Poseer calidad y aptitud artística para la práctica de la música y la danza folklóricas.
Los alumnos destacados de los Talleres de Danza y Música que muestren calidad y aptitud artística serán admitidos como aspirantes a petición de parte.
- b) Ser mayor de edad en uso de sus derechos ciudadanos.
- c) Ser preferentemente de la Región y tener residencia en la Provincia del Cusco.
- d) Acreditar grado de instrucción secundaria completa o su equivalente.
- e) Tener capacidad física compatible a las funciones propias de la institución y gozar de buena salud.
- f) Mostrar solvencia moral y buena reputación.

- g) Aprobar las exigencias que estime el proceso de evaluación en sus respectivos Departamentos.
- h) No exceder de 24 años de edad para el Departamento de Coreografía y 39 años para el Departamento de Música, con excepción de los artistas profesionales y/o personas calificadas que podrán ser admitidos hasta los 40 años.

Los asociados del C.Q.A.N., se clasifican en las siguientes categorías:

- a) Tercera Categoría
- b) Segunda Categoría
- c) primera Categoría

Mientras que los asociados del C.Q.A.N., adoptan las siguientes denominaciones:

1. Asociados Fundadores: Los que iniciaron la vida institucional en 1924 y los que contribuyeron a su reconocimiento oficial en 1933.
2. Asociados Natos:
 - Los que conformaron el Conjunto Folkórico Kosko en 1951 y reactualizaron el nombre del C.Q.A.N.
 - Quienes contribuyeron a la materialización de su local propio.
 - Los asociados de primera categoría que cumplan 15 (quince) años en damas y varones de asistencia efectiva, equivalente a 2880 días acumulativos, previa evaluación de superación artística y méritos como Directivo.
3. Asociados Honorarios y/o protectores. - Aquellas entidades y/o personas que realizaron y lo realiza labor meritoria a favor del C.Q.A.N.

4. Asociados Activos: Son los que mantienen la vida institucional con su participación efectiva y constante.
5. Asociados inactivos: Los asociados que no alcancen asistencia efectiva de 16 días y 10 días para los Socios Natos.
6. Asociados Pasivos: Los que dejan de ser activos por ausencia o diferentes causas establecidas en el presente Estatuto y Reglamento vigente.

El C.Q.A.N. es una institución que tiene órganos de gobierno los cuales tienen tareas y funciones específicas, están clasificados por:

- La Asamblea General de Asociados: conformada por todos los asociados activos del Centro Qosqo de Arte Nativo.
- El Consejo Directivo: que incluye a sus 7 directivos electos en asamblea con una vigencia de 2 años y cuyos miembros del Consejo Directivo son
 1. Presidente
 2. Fiscal
 3. Director del Departamento de Música
 4. Director del Departamento de Coreografía
 5. Director de Cultura, Investigación y Archivo
 6. Dirección de Administración
 7. Dirección de Bienestar Social
- La Presidencia del Consejo Directivo: que es la autoridad que representa las actividades institucionales.

Figura 2
Consejo Directivo CQAN 2021-2024



Consejo Directivo 2021-2023

De izquierda a derecha: Amaru Ollanta Salas Ccacho (Director de Coreografía), Carlos Enrique Vergara Beltrán (Director de Cultura, Investigación y Archivo), María Leonor Ferro Villegas (Directora de Administración), Adolfo Valentín Bustos Loayza (Presidente), Alejandro Larrea Sota (Fiscal), Gonzalo Manuel Gorvenia Montesinos (Director de Música), Ruli Auca Marín (Director de Bienestar Social).

A continuación, se presenta la relación de los asociados activos durante el Periodo 2021-2023 del C.Q.A.N.:

1. AUCCA MARÍN, Ruli
2. AUQUIMAITA CORDOVA, Juan Roberto
3. BARRETO DAVILA, Julio Cesar
4. BELLOTA QUINTANILLA, Emma
5. BERROCAL HORQQUE, Maribet
6. BUSTOS LOAYZA, Adolfo Valentín
7. CALANCHE ARIAS, Lisett Isabel
8. CAHUATA CASTAÑEDA, Fredy
9. CAPCHA LEÓN, Leidy Elizabeth
10. CARRILLO ESQUIVEL, Jeaneth
11. CHOQUENAIRA CHURATA, Jorge
12. CONTRERAS HUAMÁN, Jeremmy Fernando
13. CUADROS SALAS, Eduardo Javier
14. DUEÑAS VÁSQUEZ, Jhoselin Miluzka
15. FELIX GUTIERREZ, Danitza Elena
16. FERRO VILLEGAS, María Leonor
17. FLORES REYES, Miguel Ángel
18. GARRIDO AIQUIPA, Luisa Victoria
19. GORVENIA MONTESINOS, Gonzalo Manuel
20. GUERRA TITTO, César Augusto
21. HERRERA CARPIO, Yessica
22. HUAMÁN ALVAREZ, Luis
23. HUAMÁN, Carlos Enrique
24. HUAYHUACA VILLASANTE, Luis Alberto
25. HUILLCA COSIO, Néstor
26. INFANTAS PAULLO, Jacqueline Carol.
27. JARA SANTISTEBAN, Mateo
28. LARREA SOTA, Alejandro
29. LLALLICUNA PUMA, Diomedes Werner
30. LOPEZ CHACÓN, Adriana
31. MARROQUIN BEJAR, Albert
32. MENA GARRIDO, Irma Paulina
33. OLAYUNCA LUCANA, Jesús
34. OLIVA SALAS, Ana Isabel
35. OROZ VILLENA, Hugo Rodolfo
36. OVIEDO QUISPE, Denis
37. PAREJA DELGADO, Arnold Morrison
38. PILLCO OQUENDO, Reinaldo
39. QUISPE, Lennin
40. QUISPE SALAZAR, Daniel Alejandro
41. RODRÍGUEZ FLORES, Edward Rubén
42. RODRÍGUEZ BRAVO, Estefani
43. RODRÍGUEZ PACHECO, Raquel
44. ROMÁN OSORIO, Héctor Abel
45. SALAS CCACHO, Amaru Ollanta
46. SALAZAR YAUTA, Víctor
47. SÁNCHEZ GOMEZ, Santiago
48. SANTA CRUZ QUISPE, Susi
49. SANTA CRUZ QUISPE, Yony
50. SEGOVIA SOTO, John Edmar
51. SEGURA RAMIREZ, Abraham
52. TELLO RODRIGUEZ, Haylli
53. VALDEZ CHACON, Flavio Ernesto
54. VELASQUEZ HUMPIRE, Rocío
55. VERA HERMOZA, Ilicht Christian
56. VERGARA BELTRAN, Carlos Enrique
57. VERGARA PECEROS, Moisés

CAPÍTULO IV

4 Rol Artístico Cultural

“Dentro de un contexto en el que una cultura es pisoteada, menospreciada, donde te dicen que ser indio es deplorable, donde te dicen que ser andino es sinónimo de subdesarrollo o significa no ser nada, el hecho de que una institución empiece a decir que soy andino, sí, soy indio y quiero tocar mi música y quiero bailar mi danza, o lo que queda de ella, porque sabemos que las danzas también de la década de los 20 ya tenían elementos incorporados también de Europa, pero desde el hecho de que yo elija bailar mis danzas, cantar mis cantos, en las fechas que yo elija, es como que un acto de presencia, un acto de rebeldía y un acto de hasta aquí llegaron, no voy a permitir más. Entonces todo esto se gestó en esta década de los 20 y el CQAN tuvo una gran importancia para el Cusco porque no sólo era canto y baile, todas las personas que cantaban y bailaban en el CQAN en la década de los 30, cuando ya realmente se consolida como tal, era gente que tenía actividad política, o sea tenían presencia también en otros sectores, cosa que ahora tal vez es un poco diferente en nuestra asociación. Si bien es cierto ahora los artistas también pertenecen a otras ramas en cuanto a profesión, pero en esa época eran realmente, estos artistas tenían una presencia política muy fuerte en Cusco, me refiero a que era gente reconocida. Y la importancia para mí en el arte era de magnitudes que ellos tal vez no creían. Nunca pensaron que el Centro Cusco de Arte Nativo iba a cumplir 100 años”. Maribet Berrocal, socia del CQAN.

De acuerdo al testimonio de la asociada Maribet Berrocal, La asociada hace referencia a un inicio a una época en la cual la cultura no tenía mayor relevancia en la sociedad cusqueña, se observaba que a principios del siglo XX todo lo referido a lo andino era menospreciado especialmente para efectos de esta investigación la danza y la música es así que la fundación del

C.Q.A.N. en 1924 significó un acto de rebeldía a través del arte andino a través de la música a través de la danza y que en la actualidad posterior a 100 años de existencia institucional es un gran referente para el Cusco y un honor y orgullo para sus fundadores que el C.Q.A.N. siga siendo un bastión de cultura andina en la ciudad.

4.1.1 Galardones y Viajes

El Centro Qosqo de Arte Nativo se cataloga como asociación civil sin fines de lucro, con personería jurídica de derecho privado. Esta Institución fue fundada en 22 de abril 1924 y su sede se ubica en su local propio de Av. El sol N° 872 de la ciudad del Cusco, Entre sus fundadores se cuentan a ilustres intelectuales y distinguidos cusqueños.

4.1.1.1 Presentaciones Nacionales

El Socio, Luis Huayhuaca Actual presidente del C.Q.A.N., hace mención de los departamentos por los cuales el CQAN ha difundido nuestro arte entre danzas y música El C.Q.A.N. ha ofrecido presentaciones artísticas en el interior del país en los siguientes Departamentos: Puno, Arequipa, Apurímac, Ayacucho, Lima, Madre de Dios, Tacna, Moquegua, Ancash, Huancayo, Trujillo, Chimbote, Cajamarca, Chiclayo, Piura

4.1.1.2 Presentaciones en el Extranjero

Teniendo en cuenta el anterior punto, es necesario recapitular los países en los que el CQAN ha hecho la difusión de danzas y música andina: Argentina, Chile, Ecuador, Estados Unidos, Canadá, Francia, Bolivia y Brasil.

4.1.1.3 Reconocimientos Culturales y la Difusión del Arte Nativista

El Centro Qosqo participo en más de treinta ocasiones en el Inti Raymi desde 1944 en la Explanada de Saqsaywaman, siendo el primer Inka Faustino Espinoza Navarro, Socio fundador y presidente de esta entidad.

- En 1971 y 1972 se hizo acreedor al Trofeo “La Ojota de Oro” por su participación en los Festivales Internacionales de Folklore conocido como Festidanza organizado por la Municipalidad de Arequipa.
- En 1973 su elenco artístico toma parte en el Festival Internacional “Fiesta de las Flores y de las Frutas” en Ambato-Ecuador obteniendo el premio “El Capulí de Oro.
- En 1984 organiza el VII Congreso Nacional de Folklore denominado “Policarpo Caballero Farfán”, con participación de delegaciones de 18 departamentos del país.
- En 1994 participa en las Séptimas Jornadas Pre Colombinas de Salta - Argentina, representando al Perú con marcado éxito.
- En 1994 su elenco artístico viaja a Estados Unidos y Canadá invitado por el Museo de Historia Natural, para ofrecer presentaciones en New York, New Jersey, Patterson, Hamilton y Ontario.
- En 1999 la delegación artística del Centro Qosqo viaja especialmente invitado a la República de Francia y durante 60 días participa en cuatro festivales internacionales de danzas, recorriendo 30 ciudades de aquel país.
- En el año 2001 a invitación de la Promotora Cultural MADELMA FOUNDATION DE USA, viaja una delegación del Centro Qosqo y escenifican el INTI RAYMI (versión resumida y con el guion proporcionado por la EMUFEC en las ciudades de Miami, New York, New Jersey, Patterson, Filadelfia y Connecticut y Virginia.
- El año 2004 participa en el Festival Internacional de Danzas Folklóricas realizado en las ciudades de Peguche, Otavalo y Quito, organizado por la Municipalidad de Quito – Ecuador.

- El C.Q.A.N. a partir del mes de mayo del año 2004 es incorporado dentro del “Boleto Turístico” como uno de los 16 atractivos turísticos del Cusco y como representante de la cultura viva de esta ciudad.
- El año 2006 su elenco artístico participa en la gira al norte del Perú, visitando las ciudades de Lima, Chimbote, Chiclayo, Cajamarca, Trujillo y Piura, con resonante éxito.
- El año 2008 el C.Q.A.N. escenifica con más de 600 actores el Inti Raymi con resonante éxito, la misma que fue elogiada favorablemente por la prensa especializada nacional y extranjera y por quienes tuvieron ocasión de apreciar personalmente.
- Entre abril y diciembre del 2009 el Centro Qosqo de Arte Nativo conjuntamente con la Asociación Cultural TALENTUS, presenta en su local el espectáculo “Incas, Luces Y sonido”, historia épica del Imperio de los Incas desde su fundación hasta la expansión con Pachakuteq. Espectáculo de video, música, danzas y la escenificación del Inka en las ceremonias del Coca K’intu y la ofrenda a la Pacha mama.
- El 22 de agosto de 2009 el Centro Qosqo de Arte Nativo, organiza y lleva a cabo por primera vez en el país y particularmente en el Cusco con los auspicios de la Municipalidad del Cusco, el Primer Gran Pasacalle con ocasión del Día Internacional del Folklore con participación de 20 importantes Delegaciones de Universidades, Municipalidades e Instituciones Culturales de la ciudad. De igual manera el 21 de agosto de 2010 se organiza por segundo año el Segundo Gran Pasacalle.
- El Centro Qosqo de Arte Nativo lideró desde Cusco las gestiones ante el Gobierno Central para la Creación del Ministerio de Cultura con sede en Cusco. Con este motivo el año 1985 propuso una Moción de Orden a los participantes en el VIII Congreso Nacional de Folklore realizado la capital, gestionar la creación de dicho Ministerio al presidente de entonces Dr.

Alan García Pérez, en Memorial suscrito por Autoridades, jefes de Instituciones y Socios de la institución solicitando el mismo asunto.

- El 23 y 24 de junio del 2010 el Centro Qosqo de Arte Nativo fue invitado por el Club Departamental Cusco de Lima para ofrecer presentaciones en la Capital de la República en Homenaje a las Fiestas Jubilares del Cusco, presentaciones que tuvieron resonante éxito y contó con la concurrencia de cusqueños residentes en Lima.
- El 20 de julio del 2010 en solemne acto público llevado a cabo en el Teatro Municipal de la capital, siendo otorgo la “Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú, en el grado de Comendador por parte del Congreso de la República, al C.Q.A.N., en reconocimiento a su contribución al crecimiento y difusión del arte y la cultura mestiza, andina y cusqueña, así como a su papel en la formación de la identidad local y nacional.
- En agosto del 2022, durante el evento conocido como Festidanza 2022, la Municipalidad de Arequipa, condecoro al C.Q.A.N. por su participación en dicho festival internacional de danza y música, cabe resaltar que dicha actividad se realizó bajo duras y complicadas circunstancias resultado de la pandemia del COVID-19. (Véase Anexo 04)

En cuanto a los galardones obtenidos por el C.Q.A.N., cuando se presentó como Misión Cusqueña de Arte Inkaiko en el Concurso de Amancaes en Lima (1928), obtuvo el Primer Premio Nacional de dicho Concurso, dando inicio así a la presencia de arte andino en Amancaes que, hasta entonces, era de exclusividad criolla. Esta Misión Cusqueña fue en representación del Cusco y auspiciada por la Municipalidad de esta ciudad, que alborozada aplaudió el triunfo en Amancaes. En marzo de 1968, estuvo presente en la I CONVENCION NACIONAL DE FOLKLORE, mediante sus delegados Lizardo Pérez Aranibar y Diomedes Oroz Villena, conjuntamente que el Antrop. Demetrio Roca Huallparimachi, representante de la U.N.S.S.A.C. El certamen se llevó a

cabo en la Casa de la Cultura de Lima, con decidida y férrea defensa de los valores culturales Cusqueños, por parte de estos delegados. En 1969, el C.Q.A.N., presidido por el Antrop. Luis Huayhuaca Villasante, obtuvo el Premio "Capulí de Oro", en el Festival Internacional de "Las Flores y Frutas", en la ciudad de Ambato.

En diciembre de 1948, el Conjunto Folklórico Kosko que por entonces seguía siendo conocido como Centro Qosqo de Arte Nativo, organizó un evento para recaudar fondos destinados a la institución. Los carteles anunciaban así: "Fiesta Social Folklórica", en el local de la Sociedad de Artesanos de la plaza de armas. En 1953 participó con trabajo y dinero en la inolvidable edificación comunitaria de la carretera de circunvalación hacia Saqsaywaman, por iniciativa del alcalde Silvestre Frisancho.

En junio de 1971, los ingresos de la evocación incaica Qoya Raymi o Killa Raymi con guion del Arqueo. Luis Barreda Murillo, se destinaron para colaborar económicamente con la Comisión de Festejos de la Semana del Cusco. (El Sol del Cusco, 1971) indica:

“El C.Q.A.N. colaboró con 104 mil soles para Festejos de Semana del Cusco. En una muestra más de civismo y desprendimiento, el C.Q.A.N., acaba de hacer entrega de una partida de ingresos a su control en beneficio del Comité Permanente de Festividades del Cusco con la cantidad de S/. 104,835.00 producto de la función vernacular del Cruz Velacuy desarrollada la noche del 26 de junio último en el Teatro Ollanta y de la escenificación del Qoya Raymi, espectáculo que fue lo mejor de la Semana del Cusco, presentado en el Estadio Garcilaso, suma muy estimable, por cierto, al margen de cualquier colaboración oficial”.

Con la entrega que hace la institución de Santa Clara ha cobrado mayor simpatía en nuestro medio y que hoy se constituye en un organismo benefactor.

4.1.2 Materialización de un Nuevo Repertorio Nativo

Varias informaciones periodísticas indican que el viaje del C.Q.A.N., a razón del IV Centenario de la Fundación Española de Lima estuvo rodeado de controversia. Existía en ese momento una duda por parte de algunos intelectuales y artistas cuzqueños de si el Centro Qosqo pudiera representar adecuadamente al Cuzco; y, por otro lado, había ciertos desacuerdos dentro de la institución. En relación con todo ello, en una carta a la prensa cuzqueña, Humberto Vidal Unda, entonces secretario de la institución y líder del grupo que viajó a Lima, se sintió obligado a aclarar que, en oposición con las opiniones vertidas que realizaron una odiosa campaña desde el Cuzco en contra de la gira del Centro, la gira fue todo un éxito.

Aparentemente, una parte de la crítica se debía a la exclusión de ciertos artistas, reconocidos nacional e internacionalmente. Estos, aunque eran socios del Centro, no formaban parte de la delegación que viajó. Este hecho, según los críticos, ponía en duda el valor artístico del grupo, porque el Cuzco debía estar representado por sus más cultivados instrumentistas y compositores. Sin embargo, a la delegación que se vio obligada a limitar el grupo a 24 artistas por indicación del alcalde del Cuzco le preocupaba más llevar a artistas reconocidos, principalmente en lo que hace referencia al arte nativo. Y eso porque la programación preparada era de un carácter netamente vernacular, alejado del sentido clásico o extranjerizante que caracterizaba a los artistas consagrados que resaltaban en la parte orquestal, lo que hacía fácil completar con grandes profesores en los lugares donde debería actuarse. Lo que sí llama la atención en relación con lo expresado por Vidal Unda es que se haya excluido de este viaje a Pancho Gómez Negrón, que por esos años se convirtió en un importante símbolo del folklor Cuzqueño al encarnar la imagen del Ccori lazo, imagen que formaba parte del programa del Centro Qosqo de Arte Nativo. Gómez

Negrón había ya viajado a Lima como parte de la Misión Cuzqueña en 1928, después de haber sobresalido en las audiciones posteriores al concurso de 1927.

Humberto Vidal Unda se quejaba de que al llegar a Lima, después de haber realizado presentaciones en Arequipa, Mollendo, el C.Q.A.N. no encontró un concurso nacional bien organizado por el Gobierno, sino que halló uno que se había subastado a una empresa particular que explotaba a los conjuntos provincianos y los obligaba a trabajar en toda clase de escenarios, hasta en los de última categoría, hecho al que los miembros del Centro Qosqo de Arte Nativo se resistieron por decoro tanto del conjunto como del Departamento al que estaban representando. Este comentario, hecho por el secretario del Centro Qosqo de Arte Nativo, recuerda dos factores importantes para explicar el lugar que el folclor provinciano ocupaba en el país en esos momentos: el desinterés del Gobierno por la organización de concursos folklóricos u otros eventos de este tipo, razón por la cual los delegaba a empresas comerciales; y la existencia de una importante audiencia para la presentación de espectáculos folklóricos, hecho derivado del movimiento migratorio de provincianos a Lima y la emergencia de nuevos espacios para la práctica del folklore (Nuñez Rebaza, 1981). Estos nuevos espacios, los coliseos, eran humildes y rústicos locales, a veces cubiertos con una carpa de circo. Su administración la ejercían empresarios particulares que se beneficiaban del deseo de provincianos de diverso origen social que querían contar con un espacio en el que pudieran escuchar a sus artistas.

En palabras de Vidal Unda:

“A juzgar por los aplausos, los números repetidos y las felicitaciones recibidas de parte de grandes intelectuales constituyó todo un triunfo artístico”.

Una mirada de cerca al repertorio presentado ayuda a vislumbrar algunas imágenes e ideas que se consolidaban dentro del seno de esta institución respecto a la representación de la identidad

cuzqueña y peruana. Como lo ha sustentado en trabajos anteriores Zoila Mendoza, ya desde que delegaciones Cuzqueñas realizaron presentaciones internacionales con la M.P.A.I. y nacionales en el concurso de Amancaes, tres características marcaban la composición y la recreación de piezas que estos grupos hacían con los temas generales de la vida incaica y campesina contemporánea: el espíritu guerrero y agresivo del pasado, que todavía pervive, sobre todo en algunas provincias alejadas de la ciudad del Cuzco; la existencia bucólica y, a la vez, aletargada y productiva de la mayoría de los campesinos contemporáneos y sus antepasados incas; y, finalmente, el espíritu festivo que brotaba durante las celebraciones, especialmente en el caso de las carnavalescas. Entre los temas que se desarrollaban con estas características encontramos los sentimentales de la nostalgia y el amor a la pareja o a la tierra, que en varias piezas son bastante prominentes. (Mendoza, 2006)

Aunque el tema de lo incaico perdía fuerza en las elaboraciones artístico folklóricas en la ciudad del Cuzco, hay que recordar que las celebraciones del año anterior habían marcado un fugaz renacimiento de este tema. No es sorpresa, entonces, que lo incaico haya aparecido todavía en esta presentación del C.Q.A.N. En el programa se anuncia que el Conjunto presenta restauraciones, y estilizaciones de cuadros, costumbres, música, cantos y bailes incaicos, coloniales y contemporáneos, con fiel reproducción de ritos, vestuario y decorados lujosos. Aparte de enfatizar que las presentaciones son elaboradas y estilizadas, y de recordar antiguas glorias de los conjuntos cuzqueños asociados al Centro Qosqo de Arte Nativo, el programa de esta institución otorga igual importancia a lo incaico, lo colonial y lo contemporáneo. Sin embargo, a pesar de que contenía 14 números, solo incluía dos que se presentaban como incaicos: una melodía incaica, interpretada por la Orquesta entiéndase orquesta sinfónica; y Las Tejedoras también conocida como el Awajkuna, identificada como un cuadro costumbrista incaico. Como se dijo en el primer capítulo, esta pieza

fue una de las creaciones de Roberto Ojeda que triunfaron durante la gira de la Misión Peruana de Arte Inkaico.

Las tejedoras es un cuadro que, aparte de su explícita presentación como incaico, tiene una marcada predominancia de la segunda característica mencionada, ya que narra el pasado inca y la realidad contemporánea andina de la época mediante imágenes bucólicas que exaltaban la productividad y habilidad manual. Algunos de estos rasgos se dejan ver en las descripciones que circulaban en los programas de las actuaciones que se realizaban durante las décadas de 1930 y 1940. Un ejemplo característico de la manera como se presentaba el cuadro es el que sigue:

“Mientras Mancu Khápaq enseñaba a usar el arco, la makana y las warakas hondas, a cultivar el maíz y a modelar las piedras, a los hombres del pueblo kosko; Mama Ojllo la primera Gran Mujer del pueblo peruano histórico, enseñaba a hilar y tejer a sus mujeres, disciplina que es congénita de los aborígenes del Perú, que hoy hombres y mujeres, hilan caminando en sus largas jornadas, cuando hacen un alto en la labranza o, simplemente, mientras atizan el fogón; que cuando el trabajo no los aleja del solar tejen con sus manos sus propias vestes o que, como en son de fiesta, se reúnen en veces formando pintoresco y pictóricos grupos de tejedores, como en esta escena que precisamente se ha titulado Awajkuna Las tejedoras”. (Paukar, 1947).

Siguiendo con este programa, existen dos danzas que se presentaron explícitamente como danzas guerreras y, por lo tanto, pueden agruparse entre aquellas en las que es predominante la primera característica. Se trata de Wifala que aparece en el programa como danza triunfal guerrera y de Wajra pukara que aparece simplemente como danza guerrera. Independientemente de que no se hace ninguna referencia o mención acerca del C.Q.A.N. en 1935, la primera se reconoce, por lo general, como danza recogida del folclor y arreglada ya sea por Roberto Ojeda o por otros miembros del Centro Qosqo de Arte Nativo (Paukar, 1947); mientras que la segunda es una

creación basada en la composición musical del músico Cuzqueño Andrés Izquierdo, que también pertenecía al Centro Qosqo de Arte Nativo. Lamentablemente, no se dispone de descripciones sobre Wajra pukara, pero, del listado de los que interpretaron la danza en presentaciones posteriores en el Cuzco, se infiere que era una danza enteramente masculina. Sobre Wifala sí abundan las descripciones, ya que es una danza que aún se presenta muy a menudo en todo tipo de eventos festivos en el Cuzco. Esta danza también puede clasificarse dentro de aquellas en las que predomina la tercera y segunda característica, ya que en ella existen tanto el espíritu festivo como la imagen bucólica. Aunque este no haya sido el caso para el C.Q.A.N. en Lima durante su presentación, en 1935, un programa de mediados de la década de 1940 la asocia con el pasado guerrero Incaico y la describe de la siguiente forma: La danza marcial conocida como wifala ha sobrevivido inalterada desde la época de los incas. Representa las glorias de la victoria. Las ñustas, en una danza suave y rítmica mientras ondean banderas, las ñustas se unen a las gallardas tropas del Kosko, que triunfaron contra los aukas que pretendían socavar la autoridad de los Hijos del Sol. Los indios que llevan a cabo esta ejecución lo hacen portando largos banderines y mantos que se asemejan a alas blancas. (Paukar, 1947)

Siguiendo con el repertorio que se dio a cabo en 1935, ubicado en Teatro Municipal de Lima, la Gran Orquesta que acompañaba al Centro Qosqo de Arte Nativo interpretó otra pieza, además de la melodía incaica que se mencionó anteriormente. Se trataba de un yaraví que hasta hoy es reconocido como clásico dentro del repertorio de música cuzqueña: Al despertar, una pieza compuesta por Baltazar Zegarra, uno de los cuatro grandes de la música cuzqueña. Como se detalló en el segundo capítulo, el yaraví, en sus distintas manifestaciones, aunque era reconocido como un género esencialmente mestizo dentro de las tradiciones serranas, al parecer heredó del género prehispánico del jarawi su carácter evocativo y nostálgico. La letra que a veces acompaña a este

yaraví y que también fue compuesta por Baltazar Zegarra, como lo indica (Oroz, 2004) y que confirma su carácter nostálgico.

El tono lastimero y nostálgico del amor se encuentra, también, en otra de las piezas del C.Q.A.N. y de parte del repertorio de la M.P.A.I.: Pariwana. En el contexto de la actuación considerada, esta pieza fue interpretada como un solo de canto femenino por Aída Medrano y en el programa se la presenta como una canción pastoril, por lo que puede ser incluida como perteneciente a aquellas piezas en las que predomina la segunda característica.

El tema del desengaño amoroso de Al despertar se encuentra también en el programa, en dos piezas más alegres en ritmo de huaino. Estas se convirtieron también en clásicas del repertorio de música cuzqueña: Picaflor e Ingrata. La primera se presenta en el programa como dúo de canto con baile por una pareja de hombre y mujer, y la segunda como “cuadro criollo con coro y baile”. Ambas piezas se consideran en Cuzco como huaynos populares o como del folklóre, o sea, sin autor original conocido, aunque algunos reconozcan a Roberto Ojeda como el primero en recoger Picaflor conocido también, en otras partes del Perú. (Ojeda, 1987). Estos dos huainos comienzan a vislumbrarse como ejemplos de un emergente espíritu cholo o mestizo, tal como lo grafica la siguiente descripción:

Son waynus cholos que denotan el jocundo espíritu que agita la vida galante del nuevo indio peruano (el mestizo). Su música risueña y melancólica, como una contradicción, expresa, en ambos, el pícaro desdén que cholos y cholas fingen entre sí al hacerse el amor. El galán manifiesta cantando que otras hay como la pretendida, que pretenden sus halagos, mientras que para ella recíprocamente, muchos y mejores son los que postulan sus favores. En estos waynus, los cusqueños claudicamos de todo el presuntuoso afán de desdeñar a quién nos desdeña. Así es

y será siempre y así el aeda cholo expresó en sus cantos la pasión que nos infunde la chola amada. (Paukar, 1947)

El programa de 1935 también indica que Ingrata estaba acompañada por la orquesta típica, que junto con una estudiantina y una gran orquesta acompañaba los números del C.Q.A.N. Al parecer, la expresión «gran orquesta» se refiere, como ya se dijo antes, a una orquesta sinfónica similar a la cual acompañó a la Misión Peruana de Arte Inkaico. Este grupo sinfónico se formó con solo unos cuantos músicos traídos por el Centro, según una carta de Humberto Vidal, y se complementaba con músicos residentes en los lugares donde tenían lugar las presentaciones. Aunque tampoco hay detalles sobre los instrumentos que se incluían en la estudiantina y la orquesta típica que se presentaron con el Centro, una estudiantina de la época estaba conformada, por lo general, por un conjunto de cuerdas integrado, sobre todo, por guitarras y mandolinas, y, algunas veces, charango; y una orquesta típica se componía de un arpa, un violín y una quena como mínimo, un tambor y, en ocasiones, una guitarra o una mandolina, o un armonio o pampapiano. La orquesta típica que acompañó a Ingrata y Picaflor también presentó, como parte del programa, dos números musicales independientes y muy probablemente acompañó a la mayoría de las danzas.

Otra de las danzas que formaban parte del programa son dos danzas más que, reconocidas como del folklore, formaron posteriormente parte del repertorio tradicional Centro Qosqo de Arte Nativo Cuzqueño y se convirtieron en prototipos para la siguiente creación de danzas similares: Ccori lazo descrita en el programa como danza costumbrista y vestido de Chumbivilcas y Llamero descrita como danza pastoril. Sobre la importante imagen del Ccori lazo, pero es importante recordar que esta imagen, que exaltaba al varonil y bravío chumbivilcano, se había hecho presente en concursos y escenarios cuzqueños desde 1927, por lo menos, y en Lima, por medio de Francisco Gómez Negrón, desde 1928. Una de las danzas que por esos años simboliza el espíritu del Ccori

lazo y que se mantiene hasta hoy es Wayna chura. Basta una sección de la explicación de esta danza en un programa de la década de 1940 para darnos una idea de la imagen romántica del valiente bandolero y enamorado chumbivilcano que se presentaba en este tipo de danzas:

“El korilaso o lazo de oro, lo mismo que abigea ganaderías con maestría sin igual, roba corazones allí donde sus andanzas lo condicen, como «el marinero en cada puerto». No le arredran los fusiles de la guardia civil, ni los broncos y tercos rezongos del gamonal. Con varonil gallardía y sobrada reciedumbre, lo toma todo: el bien y el mal. Cuando abandona su ingénita actitud de bandolero, ha de ser solamente para requebrar a las cholas que seduce, por ellas rinde todo, coraje y audacia” (Paukar, 1947)

Las diferentes danzas que se han generado alrededor de la imagen del bravío chumbivilcano y sus romances Chumbivilcana o Barbarita combinan de muchas maneras las tres características ya señaladas. Al mismo tiempo que muestran el espíritu valiente y agresivo de los pobladores de provincias alejadas de la ciudad del Cuzco con una imagen romantizada del campo cuzqueño, también muestran, de manera prominente, el aspecto festivo y lascivo en el que se ven envueltas las parejas de la zona.

Los llameros y otras danzas similares deben entenderse en el marco de una imagen bastante generalizada en los Andes Peruanos. Esta alude a la importante labor comercial al igual que social para los pobladores alto andinos con sus llamas transportaban bienes a lo largo de extensos y difíciles territorios y a través de punas y valles. Representaciones populares que, al parecer, se remontan a tiempos prehispánicos y que, en la actualidad, se manifiestan en la popular danza Cuzqueña de los Qollas enfatizan la estrecha relación que existe entre estos personajes y sus animales de carga, y establecen una relación metonímica con ellos existe una imitación mediante el disfraz y la coreografía (Mendoza, 2001). Actualmente es una de las danzas que sirve a los

cuzqueños para explorar paradojas y contradicciones de la identidad indígena. La danza Los llameros, un arreglo para escenario de una imagen bastante popularizada en los pueblos andinos, puede clasificarse, tal y como se presentaba en la década de 1930 y 1940, como perteneciente a aquellas en las que predomina la segunda característica mencionada, que enfatiza la imagen bucólica de los indígenas andinos. En la presentación de la danza se dijo:

“El programa del C.Q.A.N. en el Municipal se completaba con Ccoscco piris, pieza que se interpretó con coro con acompañamiento de orquesta típica» y con huaino con acompañamiento de guitarra y charango», titulado Agüita de puna. La primera fue parte del repertorio presentado por la Misión Peruana de Arte Inkaico y era una canción típica Cuzqueña del folclor. Aunque durante la gira de la Misión se haya ligado este tema al pasado Inkaico, refiriéndose al colonizador que partía por orden imperial, a poblar otras tierras, es, sobre todo, una canción que, centrada en la imagen del piris un pequeño y muy picante ají Cuzqueño y de forma lírica, en versos exquisitos, verdaderamente intraducibles (Mendoza, 2001).

4.1.3 Participación en la creación del Inti Raymi

Es bien que el creador y promotor del día del Cusco y del Inti Raymi fue el distinguido Cusqueño Humberto Vidal Unda, quien junto a notables Cusqueños llevo a cabo la primera escenificación del Inti Raymi, siendo Agustín Espinoza, socio del C.Q.A.N., el primer Inka en 1944.

El Centro Qosqo estuvo a cargo de organizar el Inti Raymi desde 1944 hasta finales de los años cincuenta. Sus danzantes, músicos y otros miembros conformaban el personal principal de los participantes en la presentación del ritual. Esta institución diseñó el guion, basado en las crónicas coloniales, y las características de la música y danzas presentadas durante la ceremonia. Después de los primeros quince años el Centro se alternó con otras instituciones de la ciudad,

participando en un proceso de selección organizado por la Comisión Organizadora, en el cual la mejor propuesta para la representación del ritual ganaba la oportunidad de tomar a su cargo el evento. Finalmente, en los primeros años de la década de 1980 se llevó a cabo un foro con la participación de antropólogos, arqueólogos, artistas y escenógrafos locales para diseñar un guion definitivo y unificar los criterios a seguir en la representación del ritual. Después de tres años, el foro preparó un guion oficial que sigue siendo la base de la representación, aunque constantemente se le hacen modificaciones. Como dijo el socio del C.Q.A.N., Humberto Vidal Unda: *“No se trata de agregar un día más en el calendario cívico, para que este transcurra ante la indiferencia popular y se reduzca a algunos actos oficiales. Se trata de mover una verdadera revolución espiritual en los hijos del Cuzco y del país con respecto a la significación de nuestra tierra”*. (Vidal Unda, 1977)

4.1.4 Captaciones de Música y Danzas Tradicionales

Como indican y coinciden los asociados: Jesus Olayunca, Adolfo Bustos, Amaru Salas Alex Cusi y Abraham Segura y Susi Santacruz, todos quienes fueron directores del departamento de coreografía, quienes indican que la captación de danzas se realizaba especialmente en temporada de carnavales, durante las qhaswas que se realizaban especialmente en los meses de febrero y marzo, independientemente también se realizaban en fechas de aniversarios de los distintas provincias y distritos, los cuales celebraban con danzas las cuales eran registradas con reporteras de casset para el audio, cámara fotográfica para poder tener un registro del traje y de ser posible una filmadora dependiendo de la posibilidad para poder registrar los pasos y las coreografías de los danzantes y de las comparsas folklóricas que se reunían para danzar, porque como ya se dijo, las cuales eran sistematizadas y mediante el director a cargo, comenzar los ensayos de la o las danzas con los asociados para poder realizar su puesta en escena de la danza

tradicional en el teatro, ciertamente lo más adecuado es hacer uso del vocablo tradicionales, para designar las manifestaciones de carácter musical y coreográficas que tengan un origen ancestral; y en general, para definir a todas las expresiones artísticas que se transmiten por costumbre generacional, desde tiempos lejanos. Asimismo, por razones socioculturales, puesto que la palabra folklórico, con el paso de los años desde cuando fue creada a fines del siglo XIX, ha terminado en expresión peyorativa y hasta insultante, cuando se refiere a hechos cursis, sin valor. Así que, etimológica y estéticamente, resulta pues apropiado usar el término tradicional en lugar de folklórico. Seguramente por esto, los visionarios fundadores del Centro Qosqo de Arte Nativo plasmaron debidamente ese nombre institucional y no lo denominaron Centro Qosqo de Arte Folklórico. Sin embargo, por la fuerza del uso y costumbre, en oportunidades, es necesario utilizar la palabra folklore.

Bien. Pueblos tan antiguos como los asentados en los Andes, férreamente ligados a la naturaleza, han cultivado y siguen cultivando sus expresiones musicales y coreográficas, silenciadas y marginadas por mucho tiempo, pero siempre vivas como complemento existencial de los andinos de espíritu creativo y constructor, amantes de la tierra y el trabajo agrícola; reverentes con la Pacha Mama. En medio de esa armonía estética, ocupó lugar nefasto la marginación de danzas tradicionales y se llegó a intentos retrógrados de pedir la supresión de danzas en festividades religiosas.

En el Cusco, músicos y coreógrafos identificados con la tradición artística Cusqueña, ya enfilados por la escenografía, el teatro y los conciertos, es decir, por la actividad artística como espectáculo, se dieron a la tarea de captar aquellas manifestaciones culturales para llevarlas al escenario. Esto, más o menos y con mayor difusión que el culmen del S. XIX, desde inicios del S. XX, tiempo de cultivo aristocrático del arte en salones de la ciudad.

4.1.5 Captaciones Intuitivas de Música

Como lo indican los asociados: Luis Huamán, Albert Marroquín, Gonzalo Gorbenia, Miguel Flores, Ernesto Valdez, Santiago Sánchez, socios del departamento de música quienes de igual forma han sido directores del departamento de música concuerdan con que la gran mayoría de temas interpretados por el C.Q.A.N. son de autoría, inspiración o composición de los primeros socios desde la fundación en 1924, teniendo en consideración que si bien algunos temas fueron captados o adaptados bajo la denominación de “recopilación del C.Q.A.N.”, la gran mayoría son los temas que fueron compuestos por aquellos músicos de antaño y que la institución desde el Departamento de Música ejecuta.

La captación de melodías tradicionales por parte de músicos nativos, siempre existió incluso desde tiempos coloniales. La recreación y creación de waynos, danzas, qaswas y otros géneros musicales andinos fue y es una constante en los pueblos andinos del Perú y particularmente del Cusco. A esa labor espontánea de músicos indígenas que con maestría asimilaron instrumentos foráneos, se adhirió el trabajo de músicos mestizos, como intérpretes vocacionales sin conocimiento de escritura musical; todo esto desde el virreinato. De resultas de ese gran movimiento de captadores, en el Cusco, se cuenta con variada y numerosa cantidad de recopilaciones de música tradicional Cusqueña.

Es pertinente aclarar que tanto para la captación de música como coreografía existen variaciones y ligeros cambios casi involuntarios, debido al sello individual del músico o coreógrafo. Lo mismo sucede con quienes escriben en el pentagrama. Pero en ambos casos, se coincide generalmente en el cuidado de la línea melódica, base fundamental de una captación. Hay pues siempre un aporte personal y sutil del captador, razón por la que muchos se autodefinían también como arreglistas. Estos acontecimientos generan confusiones y hasta falsas autorías de

waynos muy conocidos y populares. Esa situación, desde luego, es comprensible si se toma en cuenta lo positivo de ese trabajo de captación: la conservación y defensa del gran acervo musical tradicional, tan vapuleada por los estratos sociales extranjerizantes. Es asimismo necesario aclarar que los compositores cusqueños que fueron representantes de los primeros 50 años del S. XX, en algunas de sus creaciones mas no en todas, cogieron frases melódicas de la tradición musical nativa, para elaborar temas que lograron mayor aliento técnico estético que el wayno y danzas tradicionales. Este hecho es de fácil comprobación, porque resulta nítida la diferencia entre composición y captación. En ambos casos, se mantiene ese color andino que caracteriza a la música Cusqueña, tanto tradicional o folklorica y a la composición con autoría, denominada indistintamente por musicólogos nacionales como música clásica o académica del Cusco.

El proceso creativo de los compositores que toman temas del folklore, está revestido de hechos históricos difíciles de conocerlos con exactitud y es presa fácil para la conjetura de quienes pretenden borrar de un plumazo insensato todo el controvertido desarrollo musical del Cusco; de anécdotas y concurrencias, de fuentes comunes de inspiración y títulos de composiciones, Coinciden, para poner un ejemplo, Theodoro Valcárcel, los D'hanccourt y Roberto Ojeda en la captación de “Tungu Tungu y Suray Surita. Manuel Monet, Leandro Alviña y Calixto Pacheco en la captación de jarawis y qawas para el drama quechua Ollantay. Un mismo título: HIMNO AL SOL, utilizan Jorge Huirse, Alomía Robles y Víctor Guzmán para sus respectivas composiciones. Parece que la frase melódica que Alomía Robles desarrolló en “*El Cóndor Pasa*”, estuviera presente en el “*Canto de las Ñustas*” de Leandro Alviña y en “*Wiracocha*” de Calixto Pacheco, y algo lejano en “*Qosqo Llaqta*” de Juan de Dios Aguirre. Cuatro bellas composiciones que bien pudieran corresponder a una raíz profunda y ancestral. Una tonada folklórica que evoca a la vicuña de los Andes, aparecerá en “*Awajcuna*” de Roberto Ojeda, compuesta dentro de su peculiar estilo.

el “*Huajra Pucara*” tema folklórico captado y arreglado por Andrés Izquierdo resalta elaborado con bravura en “*Sajsa uma*” *pucara* de Francisco González Gamarra. El compositor Armando Guevara Ochoa parece haber trabajado en su “*Yaravi*” y *huayno* sobre el mismo motivo folklórico que utilizara Baltazar Zegarra en fue un sueño. Los ejemplos podrían sucederse como escalas cromáticas. Sólo quienes sienten en su profundidad cósmica y épica la música de los Andes, lograron obra meritoria.

Poco a poco, entonces, fueron teniendo mayor radio de acción conjuntos típicos cusqueños a inicio del siglo XX. Muchos de ellos, olvidados porque no fueron registrados en la historia musical del Cusco, entre los que hay que señalar a cantantes e intérpretes de arpa, quena, pampapiano, violín, guitarra, bandurria, armónica pífano o rondín, mandolina y charango, incluyendo a músicos de bandas populares llamados, tradicionalmente, K'aperos. De los muchísimos valiosos intérpretes que captaron directamente del cultivo musical tradicional, se ha podido rescatar en forma incompleta por supuesto a los siguientes músicos y conjuntos, algunos de ellos incluso con creaciones propias: Un músico llamado "El Poro Guitarra", los hermanos Ricardo y Francisco Flores, Constantino Zamalloa, José Santander, Hermanos Castillo, Gavino Echegaray, un famoso cantante y guitarrista apodado "El zorro Navarro", Toribio y Teófilo Cárdenas, Los Amaru de Tinta, Conjunto Condemayta de Acomayo, Hermanos Vera, Los Campesinos, Pablucha Venero, Conjunto Arcoiris, Los Inkas del Perú, Hermanos Anaya y muchos que quedaron en el olvido. Y, por supuesto, la mayoría de integrantes de la orquesta típica y estudiantina, a lo largo de su existencia.

4.1.5.1 Captaciones en el Pentagrama

Por lo indicado por el Socio Reynaldo Pillco, ex presidente del CQAN, hay familias de músicos Cusqueños que poseen recopilaciones de música andina tradicional, como las de Ricardo Castro Pinto, Julio Benavente Díaz, Gustavo Cusi, Reynaldo Pillco Oquendo, Hugo Oroz Villena, Grimaldo Montalvo Acurio, Eufracio Salas Molina, Graciano Puente de la Vega, Lucio Amaut, Gustavo Cusi, Guido Avendaño Carbajal, Lizardo Pérez A., Jorge Núñez del Prado, Toribio Cárdenas Alvarado, Reynaldo Baca Cuba, Alberto Rodríguez.

Otros músicos no hicieron captaciones ni utilizaron "frases melódicas" tradicionales y concibieron sus creaciones dentro del lineamiento de la Escuela Cusqueña de Música, como Eduardo Pimentel Cáceres, David Rozas Aragón, Pedro Casas Zapata, José Luis Aguirre, Eleodoro Justiniani.

4.1.6 Captaciones Coreográficas

Por testimonio del Lic. Adolfo Bustos, ex director de coreografía, ex director de Cultura y ex presidente, las danzas tradicionales las practicaba el pueblo cusqueño durante el virreinato y ese hecho cultural prosigue en la República. Como parte de la cultura viva del Cusco, se conserva esa práctica hasta nuestros días, con mayor intensidad que antes y con el agregado de la participación de centros escolares, colegios, institutos superiores y universidades, en aniversarios institucionales y en homenaje al Cusco en su día. En las festividades católicas y principalmente en el Corpus realizado en la plaza de armas, desde el virreinato se suceden desfiles de conjuntos de danzarines con acompañamiento de bandas ciudadanas q'aperos y bandas indígenas con pink'uyillos, queñas, bombo y tambor. Como complemento no faltaron ni faltan las orquestas típicas

conformadas por arpa, quenás, pampapiano y violines, tanto en la ciudad como en provincias y distritos.

Por los años de 1915 más o menos, ya se preparaba una que otra danza para el escenario, en presentaciones del teatro quechua. Prácticamente un pionero de ese tipo de coreografías en el Cusco fue Julio Rouviro que, en 1923 fue director de escena de la Misión Peruana de Arte Inkaico. Una vez fundado el C.Q.A.N., destacaron como coreógrafos, en orden cronológico, Antonio Alfaro, Lizardo Pérez Aranibar y Leonardo Arana Yampe. Otros coreógrafos ocasionales fueron Pancho Gómez Negrón, Alberto Negrón, César Valdivieso, Efraín Palacios, Gustavo Cusi, Ascensión de la Sota y Lizandro Díaz V. Y como escenógrafo el pintor Juan Bravo Vizcarra.

Sobre las coreografías es necesario aclarar lo siguiente: La captación de coreografías es un trabajo más complicado que la captación de melodías tradicionales, puesto que ésta incluso ahora se hace con una grabadora; ya para el escenario, se le da el acabado melódico, rítmico y armónico, incluso con posibles cambios de tonalidad. En cambio, el coreógrafo que capta la danza tradicional folklórica, para adaptarla coreográficamente al escenario, tiene que tomar en cuenta la música, los pasos básicos, el traje y el sentido del baile; su adaptación coreográfica al escenario es bastante recreativa. En lo referente a la creación coreográfica personal, sucede que una composición musical le sirve al coreógrafo para crear su coreografía. Música y danza, en este caso, tienen autoría individual.

4.1.7 Cuadros y Estampas Costumbristas

En años anteriores al protagonismo de la M.P.A.I, en la ciudad imperial se escenificaban cuadros costumbristas. Generalmente eran parte del guion de obras teatrales quechuas, fragmentadas con el nombre de cuadros costumbristas.

Uno de éstos, titulado "Awajkuna" (Tejedoras) con música de Roberto Ojeda, se llevó a Buenos Aires en 1923 con la Misión, luego incorporado al repertorio, así como "Wifala" y "Achanqaraylla" (La Siembra), éste también incorporado en la Misión, son muestras de lo que es un cuadro costumbrista.

Las coreografías de "Awajkuna" y "Achanqaraylla" fueron creadas por Julio Rouviro, recreadas después por Antonio Alfaro y Lizardo Pérez Aranibar. Asimismo, se llevó a Buenos Aires el cuadro costumbrista tradicional "Qosqo Piris", luego incorporado al repertorio del Conjunto Folklórico Kosko y Centro Qosqo de Arte Nativo, virtualmente la misma institución. "Wifala", cuadro de carácter incaico con coreografía de César Valdivieso fue estrenado en 1928, con motivo del Concurso de Amancaes, luego recreadas por Antonio Alfaro y Lizardo Pérez.

En 1963 el C.Q.A.N. y el Coro de la Escuela Regional de Música "Leandro Alviña Miranda", presentaron en el Cine Colón el cuadro incaico Machupikchu de Francisco González Gamarra, con actuación de los tenores Carlos Zavala y Toribio Cárdenas. La orquesta de cámara estuvo a cargo de Roberto Ojeda; se complementó el cuadro incaico con danzas tradicionales.

Las estampas costumbristas, por su parte, son puestas en escena a mayor escala de espectáculos musicales y de danza a diferencia de otros cuadros. "Cruz Velacuy", con guion, puesta en escena y coreografía de Lizardo Pérez Aranibar y arreglo musical de Roberto Ojeda Campana, fue la primera estampa costumbrista creada por el C.Q.A.N.

Imprescindible en las visitas y otras presentaciones del Centro Qosqo de Arte Nativo, estrenada en el teatro del Colegio Nacional de Ciencias en 1963. La película indígena Yanan Chacuy (Matrimonio Indígena), que fue rodada por Lizardo Pérez Aranibar, se estrenó y filmó en Choqo en 1971. Con respecto a esta última, es importante tener en cuenta que la institución ha aparecido en numerosas películas y documentales.

"La Feria de Pisac", que tuvo su estreno en el local institucional en 1974, es otra estampa clásica de la institución. Guion, música tradicional y obras inéditas de Roberto Ojeda, entre ellas "Esos tus ojitos" y "Linda Cusqueñita", ambas con letra de Germán Baush. Coreografía colegiada de Lizardo Pérez A., Leonardo Arana Y. y Lizandro Díaz. Cantantes protagonistas Irma Mena Garrido y Leonardo Arana Yampe.

4.1.8 Repertorio Musical

Lo que caracteriza a la Música Cusqueña, tanto a la tradicional como a la creada por compositores, es el color andino, ese sello nativo que pervive desde tiempos inmemoriales y que es una constante a través de los siglos. Color andino impregnado en el sentimiento de los cusqueños en general, producto de esa vivencia cotidiana de fuerte arraigo. Flujo melódico natural y acrecentado cada vez más con recursos técnicos y estéticos. Expresión genuina imperecedera y savia vital del exuberante acopio de composiciones musicales.

El C.Q.A.N., depositario del patrimonio musical del Cusco, cuenta con un repertorio considerable de variados géneros de música andina, distribuida en dos corrientes: melodías tradicionales folclóricas que, ante la frondosidad de éstas, son un pequeño pero significativo manojo de la inmensa floresta musical que existe en provincias, distritos y comunidades autóctonas; y sólo algunos títulos de la extensa gama de composiciones escritas en el pentagrama, Reducida muestra, pero valiosa por ser cofre patrimonial de nuestra música y ejemplo a seguir,

En el momento de la fundación, el C.Q.A.N., los socios del conjunto musical se incorporaron, sucesivamente, como intérpretes experimentados, En ese sentido, fue centro de mayor capacitación musical y de oportunidad para músicos identificados con la música andina, Cuando, a inicio del S. XX se protagonizaba férrea defensa de la cultura andina, el C.Q.A.N fue baluarte musical frente a la escalada de modas extranjeras en música y en un Cusco compuesto en

su mayoría por gente prejuiciosa contra el indio y su cultura, cimiento del desarrollo cultural del Cusco y el Perú. Posteriormente, cuando el centralismo limeño se vio forzado a mirar con más atención al mundo andino, el C.Q.A.N. prosiguió con su labor reivindicatoria del arte andino, y, como resultado feliz de ese largo proceso cultural, es en la actualidad institución matriz y paradigmática para nuevos grupos coreográfico-musicales.

Por la década de 1940, el C.Q.A.N. poseía un repertorio conformado por composiciones y captaciones. Generalmente el conjunto musical era una estudiantina con sus instrumentos característicos: violines, guitarras, arpa, pampapiano, quenás y charango, con algunas variantes. En ocasiones presentaba una orquesta de cámara: Roberto Ojeda y Antonio Alfaro eran violinistas; saxofonista don Rafaco Yépez; contrabajista, Juan de Dios Aguirre, pianista, el joven cajamarquino y afincado ya definitivamente en el Cusco, Horacio Villanueva, entonces estudiante de Letras y Derecho en la UNSAAC; flautistas, José Manuel Olivera, Andrés Zamora y César Valdivieso; y guitarristas, Max Galdo y José Domingo Rado.

Ya desde 1951, ininterrumpidamente, era la estudiantina el conjunto musical característico, que alternaba en algunas oportunidades con la orquesta y banda típicas. Para algunas presentaciones se formaba una orquesta de cámara como en las giras de 1958 y 1961, en las presentaciones del drama "Ollantay" y en el cuadro incaico "Machupicchu"

La incorporación de Hugo y Diomedes Oroz Villena al Centro de Arte Nativo Qosqo en 1964 y la formación del Grupo Musical "Alborada" por Adolfo y Luis Nuñez del Prado, Rafael Vera, Gustavo Palacios, Carlos Lencinas y los hermanos Alarcón en 1967, dieron inicio a una serie de grabaciones en estudios discográficos de Lima y Cusco, con algunas inexactitudes en lo referente a autorías, las mismas que, por respeto al derecho moral y patrimonial de compositores, se han corregido en este ensayo. La siguiente es la nómina que va desde 1967 hasta 1989, no

obstante, a que este ensayo debiera recoger datos sólo hasta 1974, esto, porque resulta mejor no fragmentarla de toda la colección de diez volúmenes. (Véase 05)

4.1.9 Repertorio Coreográfico

El repertorio coreográfico institucional, con el pasar de los años ha variado de tener 40, 60, 80 o 50 danzas dependiendo de especialmente la cantidad de socios activos asistentes de forma continua a la institución. A continuación, se numera las danzas más representativas del CQAN con una pequeña reseña:

4.1.9.1 Carnaval de Tinta

Danza que tiene origen en la provincia de Canchis-Cusco, en la región de Tinta. Los grupos mixtos, tanto varones como mujeres, salen a la calle durante la época de carnaval ataviados con sus mejores vestimentas. No faltan la alegría y las coreografías ingeniosas. Bailan en parejas mientras utilizan coloridas hondas que las damas usan para castigar a sus novios como expresión tácita de aceptación del amor.

4.1.9.2 Awqa chileno

Danza satírica en la que se busca mofarse de los soldados chilenos tras la Guerra del Pacífico de 1879. También se burla de los deshonestos tejemanejes judiciales de los traficantes de justicia, a menudo conocidos como tinterillos o qelqeres. Las comparsas se encuentran formadas por bailarines vestidos de soldados de caballería. Su postura, sus pasos y su lenguaje corporal revelan la arrogancia de los invasores y la suya propia.

4.1.9.3 Contradanza

En respuesta a la imposición por parte de los españoles, de expresiones creativamente ajenas a la realidad andina, los bailarines locales imitan danzas foráneas a la vez que se burlan y exhiben las suyas propias como forma de protesta. Pasacalle, Escobilleo, Trenzado o Sin'pa, agricultor o Tarpuq, prado o Waylla, Qoyacha o muchachuela, Wamankaq (Wamanga) o como el halcón, y Kacharpari o Despedida son algunas de las figuras y movimientos de contradanza.

4.1.9.4 Chuqchu

En esta danza, los lugareños ridiculizan grotescamente la "muerte amarilla" que diezmó los valles cusqueños en las décadas de 1920 y 1930, al tiempo que se burlan de los tratamientos tradicionales contra la malaria o terciana. Un anciano perturbado por los asaltos de terciana o "fiebre palúdica" es el protagonista de esta danza. Con grandes jeringuillas, almohadas, espejos, sacos de harina y otros utensilios para combatir la enfermedad, las "enfermeras, médicos, barchilones y curanderos" llegan hasta este supuesto enfermo., La danza cuyos movimientos son risibles, tiene dos figuras: pasacalle y ataque febril o Chujchuy.

4.1.9.5 Majeños

Representa a los comerciantes y arrieros del valle de Majes Arequipa. La actividad de estos comerciantes es representada en esta danza. El jefe o patrón y su pareja dirigen las comparsas, mientras que los arrieros y el inevitablemente presente maqt'a o cholo hacen de recaderos y payasos. Máscaras de pasta de yeso, sombreros de ala ancha, chaquetas de cuero, ponchos, pantalones de montar, botas o polainas y espuelas son características de los majeos. El Pasacalle, el Pregoneo y el Jubilo son las tres figuras centrales de la danza. Bailan la marinera con la fuga del wayno cuando se reúnen con funcionarios o vecinos destacados.

4.1.9.6 Saqra

La ideología indígena ha impreso en esta danza la idea hispana de las entidades malignas que se cree residen en los infiernos y se personifican en Lucifer o Luzbel. Como demuestran sus máscaras de escayola que representan zorros, lobos, pumas, gatos, cerdos, jabalíes y aves rapaces, así como sus trajes multicolores adornados con imágenes de alimañas, insectos venenosos, serpientes, murciélagos, avispas y tarántulas, se considera que estos seres no tienen figura, estructura ni raza humanas. El único personaje femenino, una china saqra o diablesa con rasgos y facciones de mujer hispana, encabeza las comparsas. Presenta las figuras y movimientos de Pasacalle, Escobilleo, Wamanga, Equilibrio, Tentación y Despedida. Una variante de este género es la que proviene de la provincia de Paruro, que es una parodia de la tristemente célebre Santa Inquisición. Sus personajes representan a los demonios y a los verdugos eclesiásticos que sancionan al hereje.

4.1.9.7 Sijlla

Las comunidades nativas americanas han recibido históricamente y siguen recibiendo en la actualidad el peor trato por parte del sistema legal, especialmente cuando se trata de los traficantes, conocidos en la jerga local como tinterillo, qelqere o picapleitos. Es muy probable que esta circunstancia inspirara la invención de la parodia en la que se burlan de estos traficantes. Bailarines totalmente masculinos disfrazados de médicos golpean repetidamente la maqt'a o cholo mientras sostienen grandes libros que representan los estatutos penales. También emplean disciplinas, que son látigos de cuero con extremos trenzados destinados a hacer cumplir la ley.

4.1.9.8 Los Jilgueros, La Ingrata, el Picaflor

El wayno, que representa el espíritu pícaro y galanteo del mestizo cusqueño, sirvió de inspiración para estas danzas mestizas. La canción transmite el juguetón desprecio que cholos y

cholas fingen tener los unos hacia los otros, al tiempo que risa y melancolía al igual que sus sentimientos románticos mientras ríen y se sienten melancólicos al mismo tiempo. Así, el noble afirma en la canción que hay mucha gente igual que el pretendiente, a lo que ella replica que hay mucha gente mejor que postula sus gracias. De este modo, los cusqueños renuncian de todo presuntuoso afán de desdeñar a quienes nos desdeñan. El mestizo lo expresa así en sus canciones, con el amor que siente por su amada.

4.1.9.9 Chumvibilcana, Wayna Churi, Barbarita

Estas danzas fueron recogidas de Chumbivilcas, una de las provincias más altas de Cusco, cuyos habitantes difieren de los de otras provincias. Quizá como resultado de su dedicación casi exclusiva a la cría y pastoreo del ganado vacuno y caballar, además de a la agricultura, son muy altivos, gallardos y amantes de la libertad. Estas actividades, combinadas con la elevada altitud y la accidentada topografía de su entorno, dan lugar a su naturaleza audaz, rebelde y dura. El qorilazo o "lazo de oro", como gusta definirse, lo mismo que abigea ganaderías con maestría, roba corazones allí donde sus andanzas y aventuras lo conducen.

4.1.9.10 Carnaval de Tinta

Esta danza fue recogida en la provincia de Calca, en la comunidad de Ampay del distrito de Písaq. La canción de esta danza hace honor al llamado amor andino, el cual en quechua quiere decir: "maypin maqakuy, chaypin munakuy" o donde hay castigo hay amor. La letra describe la picardía juvenil y tanto el espíritu juvenil de picardía como las insinuaciones encubiertas e inocentes de los "adversarios" románticos.

4.1.9.11 El Cordillerano

El Chuchu, tal como el qorilazo, recorre las largas distancias y los difíciles caminos de los Andes con su abnegada compañera, compartiendo con ella las penurias y los placeres de los solitarios senderos de montaña. Para amenizar la caminata, bailan cantando waynos que evocan sus aventuras y luego buscan el descanso y el sueño en el básico lecho de caronas o aparejos de lana y el simpático poncho que les sirve de abrigo.

4.1.9.12 Phallchay

Los días de los carnavales, grupos de jóvenes de las comunidades andinas se congregan en las calles y espacios públicos para interpretar canciones y bailes que expresan su apasionado afecto mutuo. Los nombres de tres flores que florecen en las alturas y que las mujeres utilizan para adornar sus sombreros son repetidamente entonados por los hombres cuando cantan. Comparan la belleza de estas flores, que son Surphu, Waqanki y Phallcha, con la de las chicas con las que quieren salir. El nombre de una de esas flores sirve de inspiración para el nombre de la danza. De esto se deduce que esas flores simbolizan el romanticismo andino al igual que las flores Achanqaray, Hamanq'ay y Qantu.

4.1.9.13 Elmicha

En este baile y otros de este tipo, los jóvenes que han descubierto el amor, la vida y la aventura piden a sus elegidos o pretendidos que salgan a bailar y cantar fuera de sus casas. No se lo piensan dos veces para "secuestrarlas" en su inmadurez y evitar la vigilancia del hogar paterno.

4.1.9.14 Qhapaq Ch'unchu

Danza de la región cusqueña de Paucartambo. La palabra "salvaje" en ch'unchus, nombre dado a las tribus de la selva, significa "lo salvaje". Los "queswas" o sociedades interandinas tienen

derecho a otorgar a estas sociedades un respeto suplementario, ya que reconocen sus capacidades únicas. La escena representa un bosque virgen en el que dos o más tribus se acercan desde direcciones opuestas y bailan en señal de amistad mientras invocan a sus manes tutelares o Apus. También hay un enfrentamiento de fuerza y habilidad con arcos y flechas. En esta danza sólo participan hombres y personajes extra disfrazados de mono o k'usillo, oso o ukuku, maqt'illo o mozo. Las figuras y movimientos no conllevan una puesta escénica pre-establecida, dejando en libertad a la iniciativa del jefe, capitán o qollana.

4.1.9.15 Qoyacha

Danza creada en la provincia cusqueña de Paucartambo. una danza de inspiración republicana. La interpretan los jóvenes llamados Waynas y las muchachas solteras conocidas como Qoyachas. Esta danza simboliza la alegría del trabajo, la siembra y la cosecha.

4.1.9.16 Awaqkuna

Danza estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 9 de noviembre de 1922. Antonio Alfaro y Lizardo Pérez fueron quienes la recrearon para dicha oportunidad. Las mujeres cusqueñas son excepcionalmente hábiles en el trabajo manual, sobre todo hilando y tejiendo. Así lo demuestra la gran variedad de artículos tejidos a mano, como fajas, mantas, mantillas, tocados, bolsas y ch'uspas, así como los gorros, mantas, mantillas, unkhuas, anudadores y mantas. Esta pintura tradicional representa la creatividad de los andinos que viven en Cusco.

4.1.9.17 Tarpuy o Siembra

Estrenada el 9 de noviembre de 1922, con el nombre de Achanqaraylla, en el Teatro Colón de Buenos Aires gracias a Antonio Alfaro. Para su reestreno en Cusco en 1948, Lizardo Pérez la rehízo posteriormente. Cuadro costumbrista en el que se recogen los diversos ritos o ceremonias llamadas Aqnay que realizan los campesinos mientras cultivan la tierra. Como resultado, podemos

disfrutar de los rituales de invocación, conocidos como Wanka, realizados en honor a la Madre Naturaleza, también conocida como Pacha Mama, así como al sol, los ríos, las montañas y la lluvia.

4.1.9.18 Qanchi

Recopilado de la provincia cusqueña de Canchis. El representante principal, o Apulli, de un pueblo nativo dirige a los danzantes. Hoy en día, la gente se refiere a este personaje como Varayuq, el de la vara de mando. Dos jovencitas que simbolizan el amor y la ofrenda que hay que hacer a la Pacha Mama acompañan al varayuq. En la danza aparecen numerosas figuras: Entrada o haykuy, Saludo o napaykuy, Trenzado o sinp'a, Danza de las Hondas o warak'a tusuy, Danza de las Mozas o p'asña tusuy, Danza de los bastones o tawna tusuy, Danza del jefe o qollana tusuy, Kachamari o despedida, Salida o llusiy y Pascalle. Esta danza es una de las más ricas en figuras, movimientos, desplazamientos, colorido, música, vestuario y personajes.

4.1.9.19 Los Llameros o Llama Michiq

Es la danza de los pastores de llamas, un camélido americano que históricamente fue y sigue siendo la criatura más dadivosa que la Pacha Mama o la naturaleza les ha concedido. La llama ofrece al colono andino carne, lana y leña, al igual que el Pakucha, el Wik'ua, el Alpaka e incluso el Wariso. Por ello, los lugareños prestan gran atención y cariño a este camélido, dedicándole danzas y canciones. En esta danza, los bailarines llevan Waq'ollos para ocultar sus rostros. Las principales figuras coreográficas que se encuentran en esta danza son: Pasacalle, Napaykuy (saludo), T'ijray (media vuelta), Chakatay (cruce), Sinp'a (trenzado), Q'enqo (zigzag) y Paskay (descarte).

4.1.9.20 Solischallay

Se dice que esta danza es de los toreros nativos que, luego de una tarde de toros, retornan al ruedo en compañía de bellas muchachas, para cantar y bailar las incidencias de la tarde taurina.

Es probable que también recuerden las celebraciones Inkaikas del Qhapaq Raymi, también conocido como la fiesta de los fuertes o poderosos, donde los hombres interferían tras los importantes concursos de Atipay o Chaninchay del Warachikuy.

4.1.9.21 Paras

Danza del barrio de Tinta, provincia de Canchis, Se cuenta que esta costumbre se remonta a la época colonial, cuando los funcionarios españoles visitaban los pueblos peruanos y eran recibidos por los lugareños con gran entusiasmo y profusión de flores que se derramaban sobre los pasos de las comitivas como una lluvia o paras. Se supone que esta danza simboliza la felicidad por la entrada de las lluvias porque esta se ejecuta a finales del mes de agosto, que es cuando comienzan las lluvias. Además de coincidir con la festividad de San Bartolomé.

4.1.9.22 Wifala

Ilustración de un personaje Inkaiko en la que los guerreros ejecutan una danza mientras blanden Maq'ananas, o porras, como parte de una escenografía Inkásica. Estrenada mundialmente en 1928 en el Teatro Municipal de Lima, donde volvió a representarse en 1958.

4.1.9.23 Saqsa

La danza de la provincia de Paruro Cusco. Con trajes extremadamente singulares contruidos con salvajina, pencas, juncos y pieles de venado, simboliza a los personajes que, según la creencia popular, residen en las rocas. A pesar de ser relativamente sencilla, la música, los movimientos y las figuras despiertan una gran expectación en el público.

4.1.9.24 Q'ara Ch'unchu

Esta danza es supuestamente una parodia del Ch'unchu, una tribu de la selva que se extinguió como consecuencia de sangrientos conflictos entre comunidades tribales, interpretada por los pueblos andinos. Estos grupos eran conocidos como las tribus Chontakiro o "dientes de

chonta". Pero en el contexto del Santuario de Qoyllur Rit'i, también conocido como "lucero de nieve", situado en las laderas del nevado Awsangati, donde suelen actuar estos danzantes, parece ser una representación de la asombrosa vitalidad y poder que distinguen al pueblo andino.

4.1.9.25 Los Qollas o Qhapaq Qolla

Esta danza recuerda a los comerciantes y emigrantes del altiplano conocidos como Qollas. Sus llamas iban cargadas de carnes saladas, cereales altiplánicos, cerámica doméstica elaborada artesanalmente y otras cosas naturales y procesadas que intercambiaban y cambiaban por las hierbas y frutos del valle caliente o Qheswa, como maíz, coca, papas, sal y otros productos. Recorrieron y siguen recorriendo las grandes extensiones de su patria, particularmente a través de los valles cusqueños. Esta danza se realiza en el encantador barrio cusqueño de Paucartambo en honor a estos trashumantes andinos, los Qollas, que introdujeron el culto a la Virgen del Carmen en ese pueblo y lo celebran con majestuosidad cada 16 de julio. En esta danza se pueden apreciar varios gestos y movimientos, pero los más destacados son el Pasacalle, Adoración, Bendición, Chinka Chinka (extravío), Isicha Puytu (cántaro pequeño), Ini (oración), Yawar Unu (agua de sangre), Carga Paskay (desatar la carga) y Kacharpari (despedida).

4.1.9.26 K'achampa

La traducción del vocablo k'achampa indica de medio lado, otra traducción es ladeado. Cuyos principales movimientos son: Pasacalle, Tinkuy o desafío, Uyapura o careo, Warak'a Tusuy o danza de las olas, Q'enqo o zigzag, Warak'anakuy o lucha con honda, también conocida como Yawar unu, y Qhaswa o júbilo.

4.1.9.27 Inkachu

Los jóvenes nativos que son amorosos y valientes participan en repetidas competiciones por el afecto de la nativa, o P'asña. Para ser elegidos por la P'asña, deben levantar grandes objetos,

recorrer grandes distancias, arar con mayor eficacia y rapidez, bailar con gracia, tocar la quena con exquisitez y tirar de la honda con precisión.

4.1.9.28 Carnaval de Combapata

Provincia de Canchis, distrito de Combapata. Durante la parte cantada de esta danza, las jóvenes anuncian su condición de solteras y preguntan a los varones qué cualidades y dotes deben exhibir para ganarse su amor y simpatía. Los varones las halagan haciendo cariñosas comparaciones con las sumaq tikas, o flores locales frescas y fragantes.

4.1.9.29 Cruz Velakuy

La Velada de la Cruz o Cruz Velakuy, es la estampa costumbrista tradicional en la cual Lizardo Pérez Aranibar desarrollo el guion, coreografía y puesta en escena. De Roberto Ojeda Campana, compositor musical. Los cusqueños se reúnen frente a las Cruces Andinas, cuyos brazos extendidos parecen acariciar las cumbres iluminadas por el sol, el 2 de mayo de cada año. La alegría comienza a florecer temprano, junto con el sol, y el día se engalana de fiesta. Alrededor de las desgarradas cruces que se han dejado en los puentes; La gente celebra fiestas religiosas y laicas que muchos califican de paganas en todos los lugares donde hay una cruz, incluidas las que custodian el fondo de los valles, las puertas de casas, cementerios, iglesias y granjas, así como las que vigilan a los curiosos cuando cruzan puentes de "calicanto".

4.1.9.30 La Feria de Písaq

La Feria de Písaq es igualmente una Estampa Costumbrista cuyo guion, compaginación de música tradicional y composiciones estuvieron a cargo de Roberto Ojeda Campana.

Coreografía colegiada: Lizardo Pérez Aranibar, Leonardo Arana Yampe y Lizandro Díaz. Representa las ferias de los pueblos andinos, esta vez singularizada en la feria de Písaq, con cantos, danzas y despliegue de coreografías captadas y creadas.

4.1.10 Lineamiento Coreográfico

Dentro del C.Q.A.N. el repertorio coreográfico, descrito en el punto anterior, incompleto, puesto que la institución incluye constantemente nuevas captaciones, es parte importante de la historia artística del Cusco. Obviamente, algunas danzas y cuadros costumbristas de antaño ya no se ponen en escena, pero es necesario recordarlos dentro del patrimonio artístico del Centro Qosqo de Arte Nativo que, no obstante, a su valioso trabajo artístico desarrollado por más de medio siglo, posee sólo una pequeña muestra del gran legado coreográfico musical del Cusco, lugar en el que así como van apareciendo constantemente restos arqueológicos, también florecen a cada instante danzas tradicionales inéditas y creaciones contemporáneas.

Pues bien. Siguiendo el curso de ese panorama alentador, se puede afirmar que la ingente cantidad de música y danzas folklóricas del Cusco, que se cultivan en provincias, distritos y comunidades indígenas, permanecen todavía a la espera de ser recopiladas y catalogadas. Hay pues muchísimo trabajo por realizar en ese filón artístico. Por eso, es de esperar que el Centro Qosqo de Arte Nativo, consecuente con su lineamiento cultural primigenio, prosiga con la recopilación de aquel legado coreográfico musical cusqueño y logre un archivo documentado, con registro de giras y presentaciones, puestos al servicio de personas interesadas en la historia del arte cusqueño y sirva asimismo como incentivo a la juventud cusqueña que, día a día, va fortaleciendo su identidad cultural. Sin duda, en ese sentido, se debe fijar la mirada, primordialmente en el arte nativo del Cusco y no en el de otras regiones, que también se ocupan de lo suyo, con amor y sentimiento regional. Por consiguiente, lejos de intransigencias o actitudes exclusivas y excluyentes, el C.Q.A.N. tiene el imperativo de priorizar lo nuestro.

4.1.11 Punto de partida para otras instituciones artísticas.

Como preámbulo a este capítulo, una mirada histórica a institutos culturales de trascendencia en el Cusco, trae a la memoria que, sin bien es cierto que en lo referente al I.A.A. y el C.Q.A.N. no fue un punto de partida, vale señalar que algunos de sus socios y directivos formaron parte del I.A.A., como: Luis Felipe Paredes, Humberto Vidal Unda, Andrés Alencastre, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra, Juan de Dios Aguirre, Eulogio Nysiana, Juan Bravo Vizcarra, Martín Chambi, Julia Chambi, César Valdivieso, Rafael Yépez La Rosa, José Domingo Rado. Unos como cofundadores del I.A.A. y otros como socios posteriores.

El I.A.A. del Cusco, se fundó el 05 de octubre de 1937, por iniciativa del escritor de pensamiento brillante y fino estilo literario Dr. José Uriel García; una entidad cuyo propósito fue el estudio de la cultura indígena; de proficua labor histórica, literaria, musical, pictórica, fotográfica y artesanal que permanece vigente como patrimonio cultural del Cusco.

En el nacimiento de otras instituciones artísticas, el C.Q.A.N., con certitud, fue punto de partida: En 1944, por iniciativa del Dr. Humberto Vidal Unda, socio fundador del Centro Qosqo de Arte Nativo, se crea la Asociación Orquestal Cusco, cuyos socios fundadores provienen de aquella institución: Humberto Vidal, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra, Juan de Dios Aguirre, César Valdivieso, Antonio Alfaro, José Domingo Rado, Rafael Yépez La Rosa, Andrés Zamora, y posteriores a la fundación: José Manuel Olivera y Reynaldo Pillco. Del seno del Centro Qosqo nació el Conjunto Danzas del Tawantinsuyu, en 1959, creado por el Ing. Raúl Montesinos, Ricardo Castro Pinto y Juan Bravo. De igual manera, Rijcharyi Wayna en 1973 con sus pioneros Esteban y Sabino Tupa Llavilla y otros jóvenes del distrito de Santiago. Danzas Folklóricas de la Universidad San Antonio de Abad, contrató los servicios de Reynaldo Baca Cuba, músico del Centro Qosqo de Arte Nativo y así nació aquel conjunto coreográfico en 1965.

A finales del siglo XX y hasta la fecha, la diversificación de agrupaciones culturales de danza y música, tanto con fines culturales artísticos, pero también con una mirada mercantilista a generado de manera general una problemática respecto a la originalidad de las danzas desde los pasos, las coreografías, el traje o indumentaria, hasta la música, lo cual hace que sea necesario la intervención de entidades tales como el ministerio de cultura para poder concertar junto con las comunidades y quienes ejecuten las danzas para dejar de caer en errores que solo generan problemas para el Cusco.

4.1.12 Acción política cultural de los Socios del Centro Qosqo de Arte Nativo

Las crónicas del autor mestizo Inca Garcilaso de la Vega describen el Inti Raymi como una celebración de 15 días que incluía danzas y ofrendas al Sol. Tras la llegada de los españoles al Perú en 1532, se siguió celebrando hasta que el virrey Toledo la prohibió en 1572 como parte de la campaña para erradicar la idolatría, por considerarla un ritual pagano contrario a la doctrina católica. Tras este incidente, la celebración se realizó de forma encubierta o como parte de otras festividades populares. La rehabilitación histórica del Inti Raymi fue iniciada y apoyada en 1944 por el Dr. Humberto Vidal Unda, uno de los socios fundadores del CQAN y el erudito quechua Faustino Espinoza Navarro, también socio del CQAN. Basándose en alusiones del Inca Garcilaso de la Vega, Faustino Espinoza escribió el guion e interpretó al Inca. Una vez más, el Inti Raymi se representó durante una ocasión pública de gran importancia cultural.

El 8 de enero de 1944 se decidió que el 24 de junio de cada año sería la fecha del Día del Cusco y las celebraciones del Inti Raymi. Manuel Prado Ugarteche, entonces presidente de la República, asistió a la primera celebración. El 7 de junio de 1977, el entonces general Francisco Morales Bermúdez emitió el Decreto Ley 21860, que declaró el Inti Raymi y la Fiesta del Cusco como feriado reconocido. Proclamó el 24 de junio como feriado no laborable en el departamento

del Cusco en su único artículo. El Dr. Humberto Vidal Unda fue un pensador clave en el Cusco. Nació el 9 de septiembre de 1906, en la finca Urubambilla ubicada en el distrito de Combapata en la provincia de Canchis. Asistió al centenario Colegio Nacional de Ciencias y al Centro Educativo de Niños Sicuani, donde fue enseñado por reconocidos instructores como Rafael Aguilar, José Gabriel Cosio, Fortunato L. Herrera, Uriel García, Genaro Fernández Baca, César Jesús Gallegos, Rafael Calderón Peña y Lillo, entre otros. Al año siguiente de revivir la Fiesta del Cusco con el Inti Raymi, el escritor, filósofo e historiador Vidal Unda fue elegido alcalde de la Ciudad Imperial. Además, presidió el Instituto Americano de Arte, el Centro Qosqo de Arte Nativo y otras organizaciones culturales. (Vidal de Milla, 1982)

Discusión

En la actualidad existe un gran debate sobre si instituciones culturales tales como el Centro Qosqo Arte Nativo hacen o no folklore. Esto lleva a la reflexión y búsqueda de una mejor descripción de las actividades artísticas de dicha institución cultural, es así que se hace uso del concepto de “*performance*” término utilizado para designar a las prácticas artísticas que combinan elementos del teatro, música y las artes visuales, vinculados a las ciencias sociales y la antropología, el cual se ubica en las investigaciones de Marcel Mauss sobre el cuerpo y también en los trabajos de Franz Boas acerca de lo que denominó como arte primitivo, lo que posteriormente, en la década de los 50s, generaría nuevas dimensiones de investigación en las ciencias sociales, tales como la sociología del arte, la etnoestética, la psicología de arte, la antropología del arte, etc.

Ahora es pertinente entender la actividad del Centro Qosqo de Arte Nativo desde una perspectiva más adecuada a nivel teórico ya que las propias definiciones de folklore o teatro andino resultan insuficientes para lograr apreciar a dicha institución desde un sentido más completo. Es así que conceptos más adecuados tales como “performance cultural” (entre lo teatral y lo ritual) que busca el estudio comparativo de las civilizaciones en sus múltiples determinaciones concretas, designa las actividades en las cuales performers o ejecutantes están frente a una audiencia o público, interactuando durante un tiempo determinado.

En ese sentido, el aporte principal de Milton Singer a la construcción del concepto de performance en la antropología es el haber identificado y descrito las características de las performances culturales, dentro de las cuales se menciona: tienen un lapso de tiempo limitado, un programa organizado, un equipo o grupo de performers, una audiencia, un lugar y momento preciso.

Estos puntos hacen referencia a una puesta en escena lo cual dista en su naturaleza al hecho folklórico, puesto que este último se realiza por los mismos pobladores, en la zona o lugar de residencia (área cultural).

Teniendo un escenario formal, ya sea un teatro o la intervención de las propias calles o plazas, haciendo uso del recurso de la interacción a través de la cuarta pared, el Centro Qosqo de Arte Nativo, se presenta al público desde un escenario, cualquiera sea esta su modalidad, es así que la performance es un tipo de medio o evento comunicativo estéticamente marcado, entendido

como un lenguaje en uso realizado y enmarcado de manera especial que es puesto en exhibición a un público (se pone en escena) como lo señala Richard Bauman.

Por todo lo expuesto, queda claro que el termino folklore, ya sea como teoría o como práctica, es insuficiente para poder describir de manera amplia y precisa el quehacer del Centro Qosqo de Arte Nativo, mientras que, a la luz de las teorías tales como las de Mauss, Boas, Bauman, Cánepa o Singer, por su puesto entre muchos otros, el Performance Cultural describe y explica de una forma mucho más rigurosa y precisa, además de poder dar herramientas para poder evolucionar adaptando conceptos, cambiando de forma natural, especialmente en un contexto histórico social como el que se vive hoy en día, en el cual el frenetismo social, tecnológico, político, económico, etc., obliga a la sociedad a adaptarse a las nuevas dinámicas pero sin perder ni dejar de lado la esencia de la propia cultura. En su forma más amplia, la cultura es un fenómeno cambiante en todo momento, ese dinamismo hace que se mantenga vigente y perdure a través de cada generación, toma elementos nuevos y cambia dinámicas, mantiene normas y organizaciones. Ese dinamismo hace que una manifestación cultural siga vigente a través de los tiempos y el Centro Qosqo de Arte Nativo, como institución cultural encargada de difundir la danza y la música no es ajena a esta realidad así como no es ajena al cambio que se produce a través del tiempo, no desde una óptica insuficiente para determinan algo como bueno o malo, sino como una oportunidad de poder abrazar el cambio sin perder de vista la esencia, ese fundamento principal de por qué y para qué se fundó el Centro Qosqo de Arte Nativo, siendo la materialización de un pensamiento ideológico de principios del S. XX, siendo una necesidad de revalorar lo andino, siendo una lucha continua por revalorar nuestra cultura andina.

Conclusiones

Desde 1924, a puertas de cumplir su centenario, el C.Q.A.N., “Primera Institución Folklórica del Perú”, ha realizado una labor cultural a la sociedad cusqueña y nacional, al revalorar el arte andino a través de sus manifestaciones tanto en música como en danza, haciéndolo desde un inicio en un entorno socio cultural en el que era mal visto acoger dichas expresiones culturales, especialmente si es que tenían algo que ver con el idioma quechua, ya que esa fue la razón principal por la cual se inició con todo ello, por el fervor ocurrido por la corriente del Indigenismo, el cual se materializo en la creación del C.Q.A.N.

A lo largo de su vida, el Centro Qosqo de Arte Nativo ha se ha presentado en múltiples escenarios del ámbito local, nacional e internacional, haciéndolo por medio de la revaloración de la música, danza y del idioma quechua. Bajo ese marco es que, con los años, el C.Q.A.N. se ha organizado de mejor forma para poder cumplir sus objetivos, obteniendo reconocimientos, giras y también dificultades propias al sector cultural al que pertenece, pero logrando también la construcción de un teatro propio, uno de los dos únicos teatros formales de la ciudad del Cusco el cual consolidó sus cometidos para con el arte, la música y danza andina.

El Cusco la una región bastante rica en expresiones culturales, el cual hace que la producción musical y de danzas sea igualmente vasta, muchas de las composiciones, arreglos, producciones, danzas, estampas, etc., fueron por socios que estaban instruidos académicamente o autodidactamente ya que mucho del conocimiento que se tiene en el C.Q.A.N. se transmite de forma oral, muy similar a como se hacía en los andes, y el rol que cumple el Centro Qosqo de Arte Nativo es exactamente ese, el de transmitir los conocimientos a través de música y danza por medio de la oralidad y la demostración teatral tanto para el público cusqueño, nacional y extranjero.

Bibliografía

(05 de marzo de 1972). *Comercio*.

Archivo Personal de la Familia Pillco. (1951).

Bauman, R. (1992). *Performance, Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York: Oxford University .

Boas, F. (1947). *El Arte Primitivo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Briuner, E. (2005). *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. Chicago: University Press.

Cairo Caceres , J. (2011). historia de la Construcción del Local del Centro Qosqo de Arte Nativo.
(C. V. Beltran, Entrevistador)

Calvo, R. (1988). *Tradición y Modernidad en la Sociedad local. Genesis del Regionalismo y el Localismo cusqueño*. Cusco: Municipalidad del Wanchaq.

Calvo, R. (1998). *Génesis del Regionalismo y el Localismo Cusqueño 1900-1955*. Cusco: Municipalidad del Cusco.

Calvo, R. (1999). *La tradición. Representación de la Urbe Andina Cusqueña en el Siglo XX*. Cusco. Cusco: Municipalidad de Santiago.

Calvo, R. (2015). *VII Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología en el Perú*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

Calvo, R. (2018). *El Cusqueñismo. Ideología, imaginario e identidad en la ciudad del Cusco (siglos XX-XXI)*. Cusco.

Cánepa, G. (2001). *Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP.

CQAN. (1951). *Libro de Actas*. Cusco.

CQAN. (1999). Bodas de Diamante. *Centro Qosqo de Arte Nativo*.

El Comercio. (1924).

El Sol del Cusco. (03 de julio de 1971).

Estatuto CQAN. (2014). *Estatuto y Reglamento Unico CQAN*. Cusco.

Fuller, N. (2008). *Turismo y Cultura. Entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Geertz, C. (1973). *La Interpretacion de las culturas*. New York: Gedisa Editorial.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. d. (2014). *Metodología de la investigación sexta edicion*. Mexico D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A.Mcgraw Hill.

Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I*. Lima: Centro Bartolomé de Las Casas.

Itier, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II*. Lima: Centro Bartolomé de Las Casas.

Mauss, M. (1971). *Sociologia y Antropologia* . Madrid: Tecnos.

Mendizábal, P. (2000). De Folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En C. Iván Degregori, *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mendoza, Z. (2006). *Crear y Sentir lo Nuestro Folclor, identidad regional y nacional*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Moreno, F. (1998). *Principios de Sociolingüística y Sociología del Lenguaje*. Barcelona: Ariel.

Morote Best, E. (1950). *Elementos del Folklore. Definicion, Contenido, Procedimiento* . Universidad San Antonio Abad del Cusco.

- Nuñez Rebaza, L. &. (1981). *La música tradicional andina en Lima Metropolitana*. Lima: America Indígena.
- Ojeda, P. (1987). *Importancia de la música cusqueña en el desarrollo de la música Peruana*. Cusco.
- Ojeda, P. (s.f.). *Centro Qosqo de Arte Nativo*. Cusco.
- Oroz, D. (2004). *Centro Qosqo de Arte Nativo: Sinopsis Historica*. Cusco.
- Paukar, M. (1947). *Música, danzas y cantos del Cuzco*. Cusco: Instituto Americano de Arte.
- Pinilla, E. (1988). *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Plataforma del Estado Peruano*. (17 de septiembre de 2018). Obtenido de <https://www.gob.pe/institucion/presidencia/informes-publicaciones/196158-constitucion-politica-del-peru>
- Roca Huallparimachi, D. (2014). VI Congreso de Folklore Chumbivilcano. *VI Congreso de Folklore Chumbivilcano* (págs. 22-23). Cusco: Adalid.
- Rodriguez, M. (2016). *Performance en Antropología: Contexto de surgimiento, Apropiaciones y Aplicaciones*. Buenos Aires: Revista de la Escuela de Antropología, Universidad Nacional de Rosario.
- Romero, R. (1985). *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir.
- Singer, M. (1991). *Semiotics of Cities, Selves and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tamayo Herrera, J. (1980). *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*. Lima: INC.
- Tamayo, W. (1997). *Folclore: derecho a la cultura*. Lima: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

UNESCO. (2009). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* . Obtenido de
<https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>

Vidal Unda, H. (24 de junio de 1977). *Expreso*.

Anexos

Anexo 01

Guía de entrevista

1. ¿Cuáles son los antecedentes de la fundación del Centro Qosqo?
2. ¿Cómo fue la presentación o la gira de la Misión Peruana de Arte Incaico?
3. ¿Qué opina de El indigenismo la música incaica y el teatro andino como antecesores o precursores del centro Qosqo?
4. ¿Cómo fue la fundación del Centro Qosqo?
5. ¿Cuál es la importancia del reconocimiento institucional 1933?
6. ¿Cómo y por qué fue la fusión con el Conjunto Folclorico Kosko?
7. ¿Cómo fue la gira de 1958 a Lima 1973 a Francia a Toronto en 1994 a Lima el 2013 a Brasil entre otros?
8. ¿Cómo y dónde eran las presentaciones del Centro Qosqo y cómo se dio la construcción del local en 1973?
9. ¿De qué forma y cuántas veces el centro Costco realizó la escenificación del inti raymi?
10. ¿Cómo se realizaban las captaciones de danza y música?

11. ¿Cuál es o fue la importancia del Centro Qosqo para el cusco y el arte cusqueño?

12. ¿Cuál es la importancia del Centro Qosqo para el Cusco?

Anexo 02

Figura 3

Delegación del CQAN en Lima 1958.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 4

Festidanza Arequipa 1958 Delegación del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 5

Delegación del CQAN en Arequipa 1971.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 6

Delegación del CQAN en Arequipa 1971.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 7

Delegación del C.Q.A.N. 29 septiembre de 1968 Trujillo



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 8

Delegación del C.Q.A.N. en Huancayo 1966



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 9

Delegación del C.Q.A.N. en Argentina, 1963 Thermas Rio Hondo



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 10
Delegación del C.Q.A.N. en Puno 1970



Fuente Archivo Institucional.

Figura 11
Delegación del C.Q.A.N. febrero de 1976 Ambato Ecuador



Fuente: Archivo Institucional

Figura 12

Delegación del C.Q.A.N. 23 de marzo 87 Palacio de Gobierno - Salón Dorado Lima.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 13

Delegación del C.Q.A.N. en Francia 1999.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 14

Delegación del C.Q.A.N. Departamento de Música en Nueva York 1994.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 15

Delegación del C.Q.A.N. en el Gran Teatro Nacional Lima 2013.



Fuente: Archivo Institucional.

Anexo 03**Figura 16**

Fotografía del Local de Santa Clara en el cual el C.Q.A.N. realizaba sus presentaciones.



Fuente Archivo Institucional

Figura 17

1973 agradecimiento al General Uzategui por parte del C.Q.A.N.



Fuente Archivo Institucional.

Figura 18

Ensayos en la “Fosa” del teatro del C.Q.A.N. por parte del Departamento de Muisca



Fuente: Archivo Institucional C.Q.A.N.

Figura 19

Teatro del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional

Figura 20
Teatro del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 21
Frontis del Local del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 22
Integrantes del Departamento de Música del CQAN 1971.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 23
Desfile por Fiestas del Cusco junio 1988.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 24
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 25
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 26
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 27
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 28
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 29
Museo de Trajes Típicos del C.Q.A.N.



Fuente: Archivo Institucional.

Anexo 04

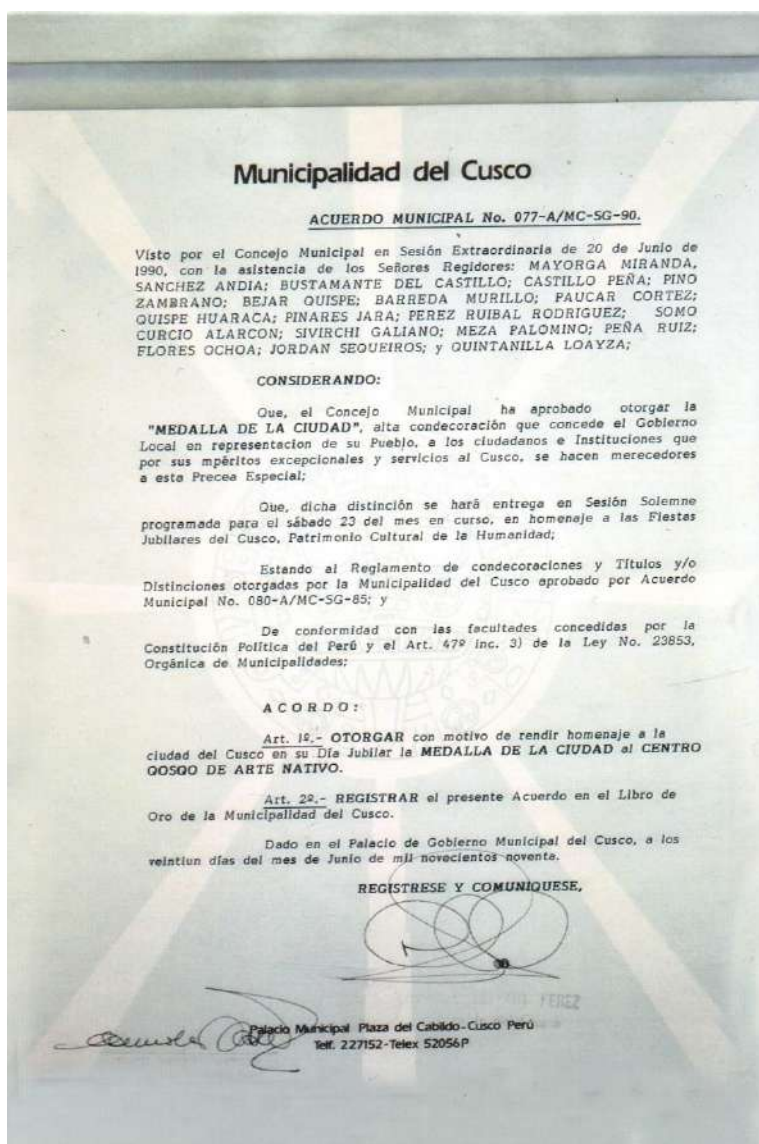
Figura 30

Medalla de Honor en el grado de Comendador al Centro Qosqo de Arte Nativo 2010



Fuente: Archivo Institucional.

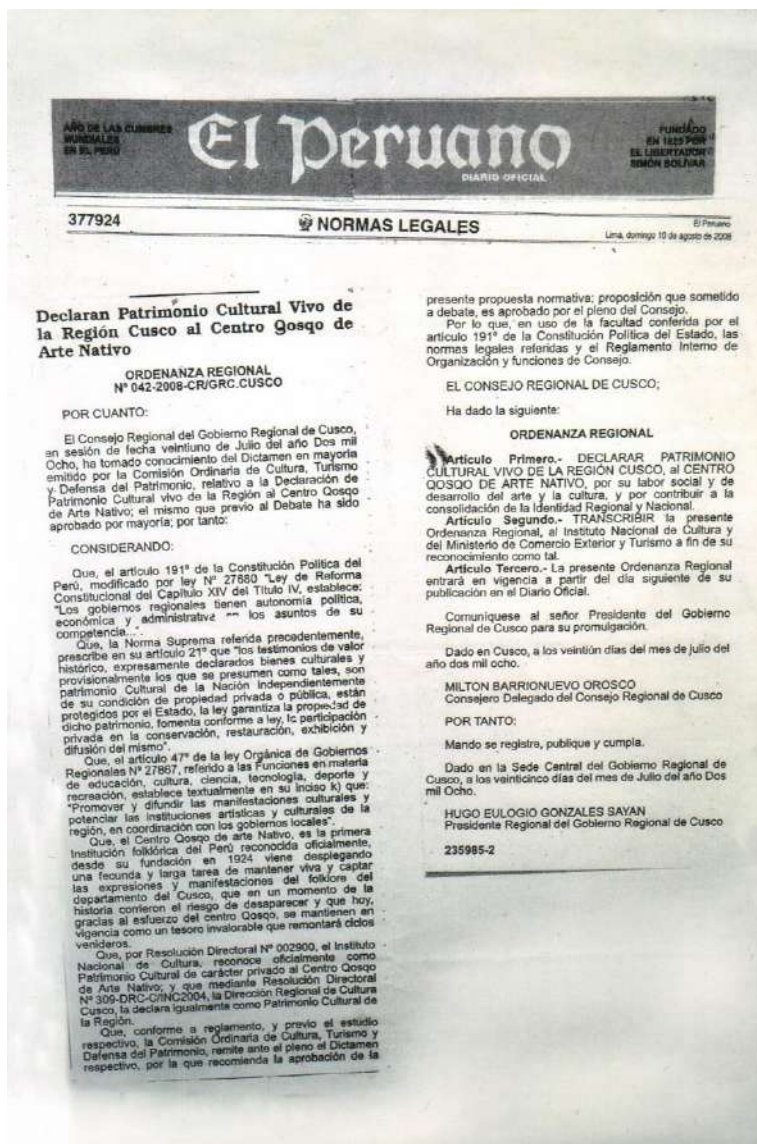
Figura 31
Medalla de la Ciudad 1990



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 32

Declaratoria por parte del GORE del Cusco como: Patrimonio Cultural Vivo de la Región Cusco al C.Q.A.N. 2008



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 33

Reconocimiento por parte de la UNSAAC 1995



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 34

Medalla otorgada por la Municipalidad de San Sebastián.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 35
Medalla otorgada por la Municipalidad de San Jerónimo.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 36

Medallas otorgadas por la Municipalidad de Yanaoca, Wanchaq, Acomayo y el INC.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 37

Club Departamental Cusco entre otros



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 38
Adoración de los Reyes Magos 1978



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 39
Elenco Artístico Musical del Centro Qosqo de Arte Nativo década de 1960.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 40
1950 Manuel Pillco Socio Fundador del C.Q.A.N., acompañado de su arpa Domingacha



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 41

1972 Ejecutantes del Departamento de Coreografía de la danza Qhara Chunchu.



Fuente: Archivo Institucional.

Figura 42

Integrantes del Departamento de Coreografía del CQAN 1956



Fuente Archivo Institucional.

Figura 43

Integrantes Femeninas del Departamento de Coreografía del CQAN Traje de Tinta 1956.



Fuente Archivo Institucional. Fotografía: Martin Chambi

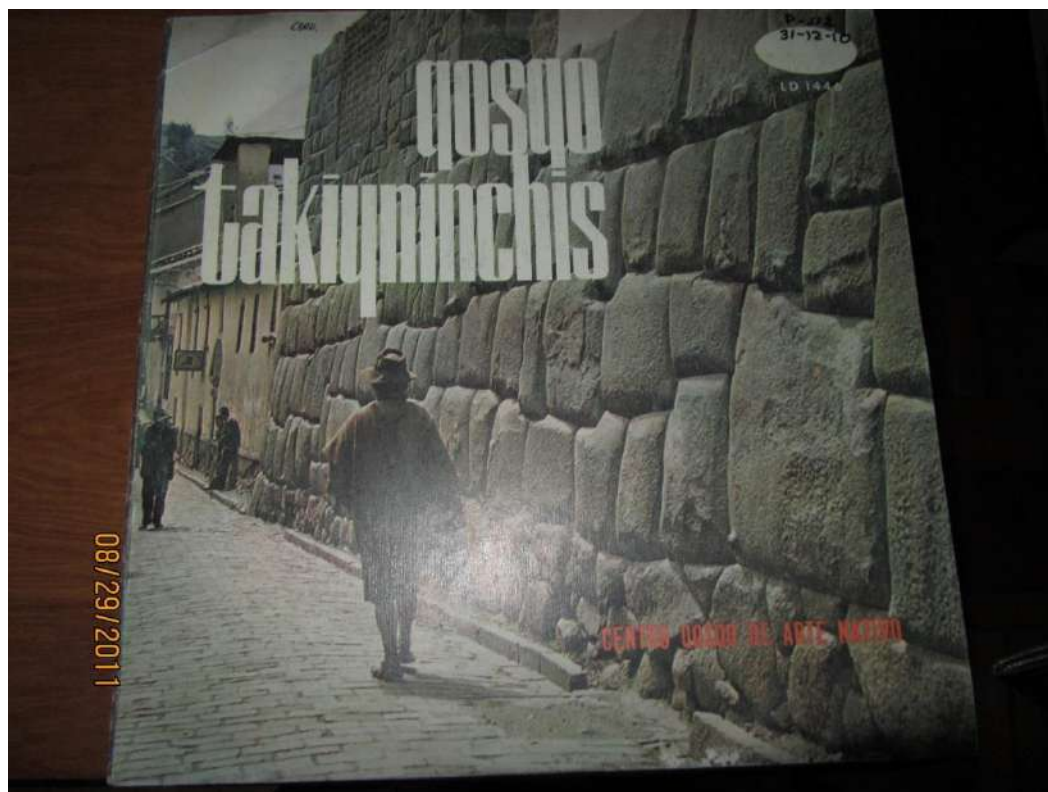
Figura 44

Departamento de Música C.Q.A.N. 1957



Fuente: Archivo Institucional.

Anexo 05

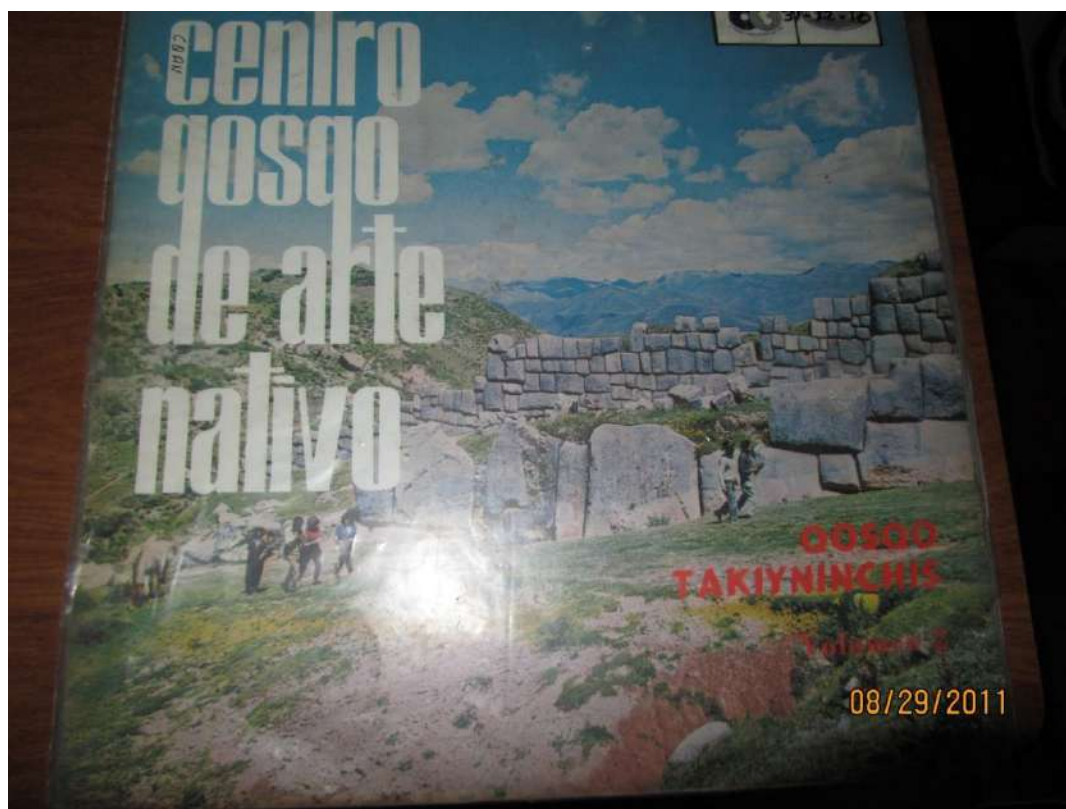
Figura 45*Producción discográfica Qosqo Takiyninchis Vol 1***VOLUMEN I: "QOSQO TAKIYNINCHIS"**

Director: Reynaldo Pilleo Oquendo

- 1.- Manco Qapaq (tradicional)
- 2.- Solischallay (tradicional)
- 3.- Q'ara Ch'uncho (tradicional)
- 4.- Qanchi (tradicional)
- 5.- Yaraví (tradicional)
- 6.- Valicha (Miguel Ángel Hurtado)
- 7.- Qapaq Ch'unchu (tradicional)
- 8.- Asto Warak'a (Adolfo Núñez del Prado)
- 9.- Carnaval de Tinta (tradicional)
- 10.- Esperando (Adolfo Núñez del Prado)
- 12.- Qhapaq Qolla (tradicional)

Figura 46

Producción discográfica Qosqo Takiyninchis Vol 2



VOLUMEN II: "QOSQO TAKIYNINCHIS 2"

Director: Reynaldo Pillco Oquendo

- 1.-Chumbivilcana (tradicional)
- 2.- K'achanpa (tradicional)
- 3.- Saqra (tradicional)
- 4.- Wanakauri (tradicional)
- 5.- Inti Napayuikuy (tradicional)
- 6.- Kachariy Chay Turuta (tradicional)
- 7.- Qori Rafra (tradicional)
- 8.- Llamichu (tradicional)
- 9.- Graciela (Baltazar Zegarra Pezo)
- 10.-Gentil Gaviota (tradicional)
- 11.- Torito Pinto (tradicional)
- 12.- Carnaval de Combapata (tradicional)

Figura 47*Producción discográfica Saqsayhuaman***VOLUMEN III: "SAQSAYHUAMAN"**

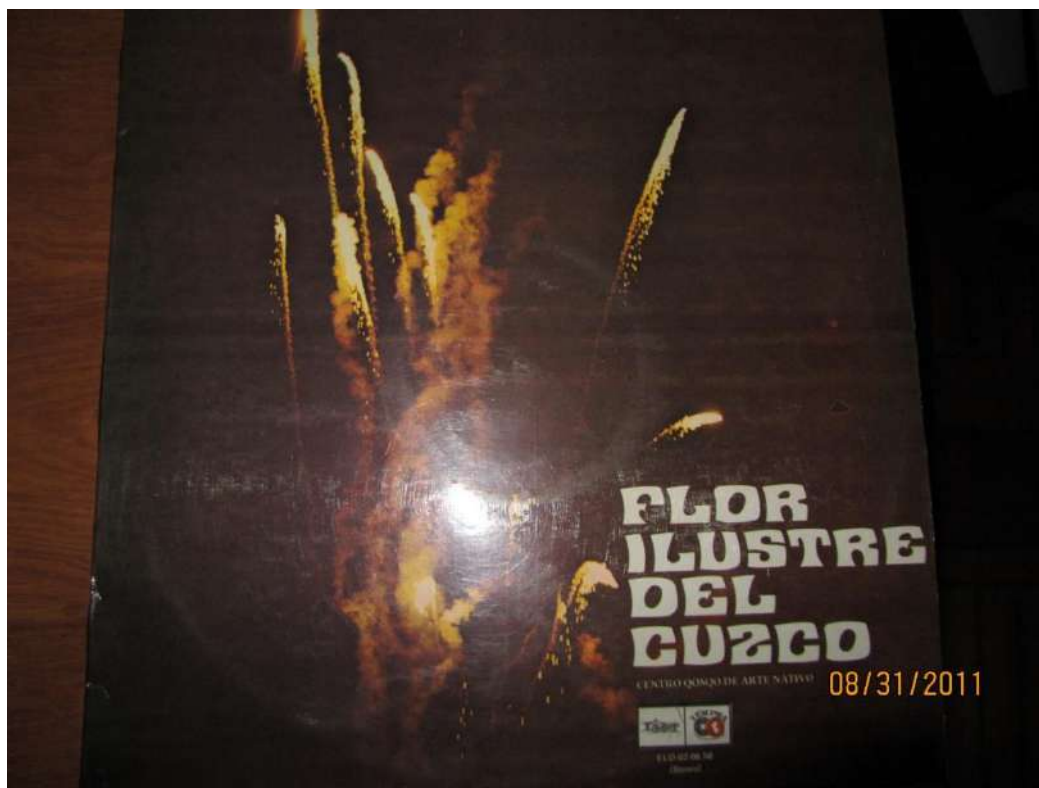
Director: Reynaldo Pillco Oquendo

- 1.- Tres Motivos (Baltazar Zegarra Pezo)
- 2.- Taqekuy (Policarpo Caballero Farfán)
- 3.- Marinera Cusqueña (tradicional)
- 4.- En mi pobreza (Manuel Pilleo Cuba)
- 5.- Saqsayhuaman (Juan de Dios Aguirre)
- 6.- Condemayta (Policarpo Caballero Farfán)
- 7.- P'unchayniyki (Baltazar Zegarra Pezo)
- 8.- Pukuy Pukuycha (tradicional)

Figura 48*Producción discográfica Música y Leyenda***VOLUMEN IV: "MÚSICA Y LEYENDA"**

Director: Hugo Oroz Villena

- 1.- Indio Cautivo (tradicional)
- 2.- La Siembra (Roberto Ojeda Campana)
- 3.-Waynachura (tradicional)
- 4.- Mosoqcha Parki (tradicional)
- 5.- María Carlota (Baltazar Zegarra Pezo)
- 6.-Los Jilgueros (tradicional)
- 7.- Parihuana (tradicional)
- 8.- Chujchu (tradicional)

Figura 49*Producción discográfica Flor Ilustre del Cuzco***VOLUMEN V: "FLOR ILUSTRE DEL CUSCO"**

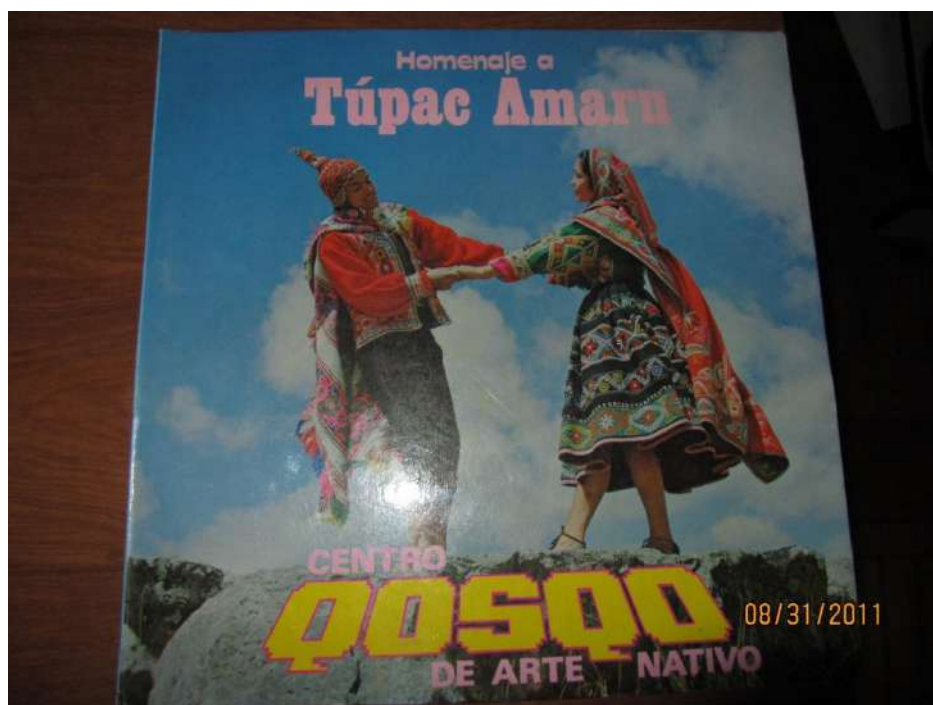
Director: Reynaldo Baca Cuba

- 1.- Flor Andina (Roberto Ojeda Campana)
- 2.- La Cusqueñita (Baltazar Zegarra Pezo)
- 3.- Cruz Velakuy (Recp. CQAN)
- 4.- Auqa Chileno (Recp. CQAN)
- 5.- Al Despertar (Baltazar Zegarra Pezo)
- 6.- Carnaval de Ampay (Recp. CQAN)
- 7.- Machupijchu (Baltazar Zegarra Pezo)
- 8.- El Picaflor (Rosendo Huirse)
- 9.- La Cusqueñita (Roberto Ojeda Campana)
- 10.- Palomita Blanca (Arreglo Roberto Ojeda Campana)
- 11.- Chumbi Chumbi (D.R.)
- 12.- Flor Ilustre del Cusco (Gabriel Aragón)

Figura 50*Producción discográfica Carnaval de Canas***VOLUMEN VI: "CARNAVAL DE CANAS"**

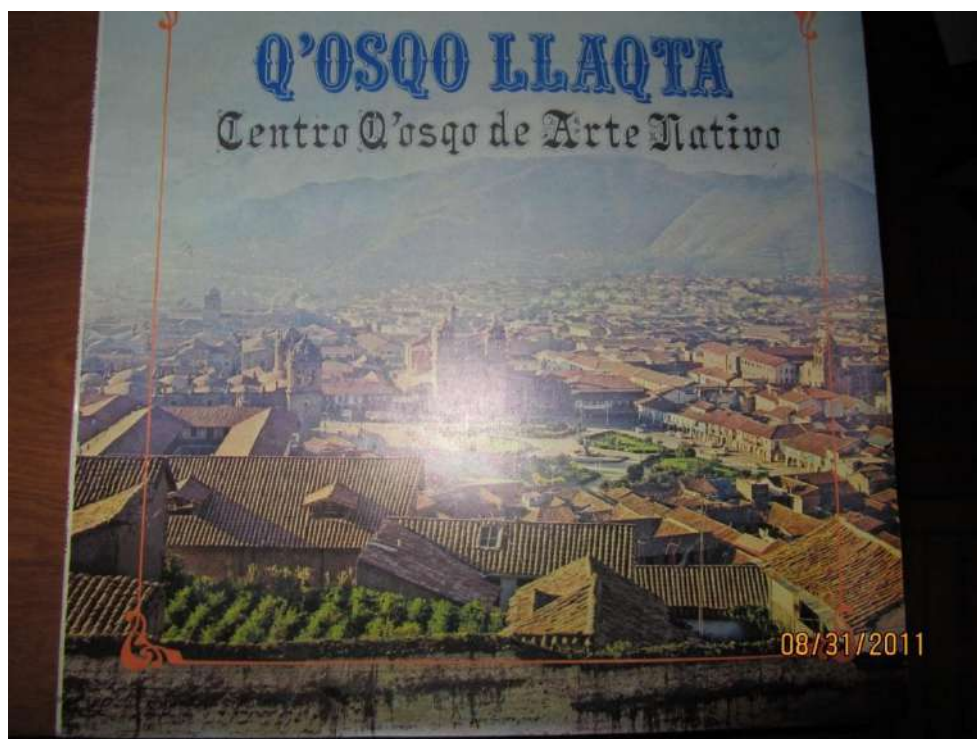
Director: Abel Garrido Reyes

- 1.- Carnaval de Canas (tradicional)
- 2.- Canto de las Ñust'as (Leandro Alvina Miranda)
- 3 - Aguacerito Cordillerano (tradicional)
- 4.- Vírgenes del Sol (Jorge Bravo de Rueda)
- 5.- Paras (tradicional)
- 6.- Los Llameros (Arreglo Roberto Ojeda)
- 7.- Wifala (Roberto Ojeda)
- 8.- Dolor Indio (Alejandro Vivanco)
- 9.- Ingrata (tradicional)
- 10.- El Cóndor Pasa (Daniel Alomía Robles)
- 11.- Mi Cholita (Abel Garrido Reyes)
- 12.- Banda Típica (tradicional)

Figura 51*Producción discográfica Homenaje a Túpac Amaru***VOLUMEN VII: "HOMENAJE A TUPAC AMARU"**

Director: Santiago Sánchez G.

- 1.- Danza K'ana (Navidad Oroz)
- 2.- Sonqoy K'irinchasqa (Baltazar Zegarra)
- 3.- Pasacalle Cusqueño (Recp. CQAN)
- 4.- Pajonal (Arreglo Roberto Ojeda)
- 5.- Tristeza Andina (Abel Garrido)
- 6.- Carnaval Cusqueño (Recp. CQAN)
- 7.- Phallchay (Recp. CQAN)
- 8.- Turkuy' (Recp. CQAN)
- 9.- Elmicha (Recp. CQAN)
- 10.- Q'atqa Puqllay (Recp. CQAN)
- 11.- Banda Típica (Recp. CQAN)
- 12.- Poupurrit de Huaynos (Recp. CQAN)

Figura 52*Producción discográfica Q'osqo Llaqta***VOLUMEN VIII: "QOSQO LLAQTA"**

Director: Reynaldo Baca Cuba

- 1.- Sentimiento Indio (Pedro Mérida G.)
- 2.- Fue un Sueño (Baltazar Zegarra Pezo)
- 3.- Fue un Sueño – Huayno (Baltazar Zegarra Pezo)
- 4.- Qosqo Llaqta (Juan de Dios Aguirre)
- 5.- Urpillay (Pablo Ojeda Vízcarra)
- 6.- Sijlla (Recp. CQAN)
- 7.- Saqsa (Recp. CQAN)
- 8.- Lejos de ti – Marinera (Roberto Ojeda Campana)
- 9.- Lejos de ti – Huayno (Roberto Ojeda Campana)
- 10.- Sumaq T'ika (José Domingo Rado)
- 11.- Himno al Sol (Daniel Alomía Robles)
- 12.- Contradanza (Recp. CQAN)

Figura 53

Producción discográfica Homenaje a Inka Garcilaso de la Vega



VOLUMEN X: "HOMENAJE AL INKA GRACILASO DE LA VEGA"

Director: Abel Garrido Revés

- 1.- Homenaje a Garcilaso (Francisco Gonzales Gamarra)
- 2.- El Prisionero (Roberto Ojeda Campana)
- 3.- Wifala (Roberto Ojeda Campana)
- 4.- Inkachu (Arreglo Roberto Ojeda)
- 5.- Sonqonakuy (Recp. CQAN)
- 6.- Urpi (Hugo Oroz)
- 7.- Himno a Garcilaso (Ricardo Castro Pinto, Edmundo Delgado Vivanco)
- 8.- Soqlla Q'asa (Reynaldo Pilleo)
- 9.- Danza de la Honda (Roberto Ojeda Campana)
- 10.- Chakuy (Recp. CQAN)
- 11.- Qoyacha (Recp. CQAN)
- 12.- Cuando el Indio Lloro (Carlos A. Sacco)