

IDENTIDADES REPRESENTADAS

performance, experiencia y memoria en los andes





Gisela
Cánepa Koch

Editora







PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

Gisela Cánepa Koch

Es profesora del área de Antropología en el Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su Licenciatura en Antropología en esta misma institución y realizó sus estudios doctorales en Antropología en la Universidad de Chicago, Illinois (USA). Ha obtenido las importantes becas Century Fellowship de la Universidad de Chicago, de la Wenner-Gren Foundation y del Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales-CLACSO. Es autora de varias publicaciones en libros y revistas académicas sobre cultura expresiva e identidad, entre las que se encuentra *Máscaras, identidad y transformación en los Andes* (Lima: PUCP, 1998). Ha dirigido cuatro documentales para la serie de Videos Etnográficos del Centro de Etnomusicología Andina de la PUCP y el CD ROM Multimedia *Música y ritual en los Andes peruanos* (Lima: PUCP, 2001).

Identidades representadas

Performance, experiencia y memoria en los Andes

IDENTIDADES REPRESENTADAS

PERFORMANCE, EXPERIENCIA Y MEMORIA EN LOS ANDES

GISELA CÁNEPA KOCH
EDITORA

MICHELLE BIGENHO / GISELA CÁNEPA KOCH / GERARDO CASTILLO
ALEJANDRO DIEZ / MARISOL DE LA CADENA / ALEX HUERTA-MERCADO
ZOILA S. MENDOZA / MANUEL RÁEZ RETAMOZO / RAÚL R. ROMERO
HENRY STOBART / MARÍA EUGENIA ULFE / NAN VOLINSKI

PUCP
Centro de Etnomusicología Andina

Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial, 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz
Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.
Telefax: 330-7410
Teléfono: 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados
ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

Índice

AGRADECIMIENTOS 9

INTRODUCCIÓN: Formas de cultura expresiva y la etnografía de «lo local»
Gisela Cánepa Koch 11

Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú
Raúl R. Romero 37

¿Por qué no todos sienten nostalgia? Letras de canciones e interpretación en Yura y Toropalca (Potosí, Bolivia)
Michelle Bigenho 61

La flauta de la llama. Malentendidos musicales en los Andes
Henry Stobart 93

Poniéndose de pie. Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador
Nan Volinsky 117

Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento
Zoila S. Mendoza 149

Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco
Marisol de la Cadena 179

La danza navideña de los saraguros y la cuatripartición del movimiento humano
Nan Volinsky 213

Géneros representados. Construcción y expresión de los géneros a través de las dramatizaciones campesinas de Semana Santa en Yanamarca, Junín
Manuel Ráez Retamozo 281

Incas y españoles bailando un alegre huayno. El humor en una representación teatral en los Andes
Alex Huerta-Mercado 309

Jerarquía y autoridad comunal. Los *varayos* y la Fiesta del Agua de la comunidad campesina de Lachaqui, Canta
Manuel Ráez Retamozo 331

Cambia lo superficial... ¿cambia también lo profundo? La fiesta de la Virgen de las Mercedes en Sechura, Piura
Alejandro Diez Hurtado 369

Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica
María Eugenia Ulfe 399

Fiesta y embriaguez en comunidades andinas del sur del Perú
Gerardo Castillo Guzmán 437

SOBRE LOS AUTORES 457

Agradecimientos

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes recoge artículos de investigadores nacionales y extranjeros afiliados al Centro de Etnomusicología Andina (CEA) del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el CEA gracias al apoyo de la Fundación Ford. Debo agradecer también el respaldo del equipo del CEA en las personas de Raúl R. Romero, Manuel Ráez, Alex Huerta-Mercado, Mariella Cosio y Omar Ráez, quienes además de motivarme con su entusiasmo, colaboraron en las pequeñas pero laboriosas tareas que conlleva la preparación de un texto como este.

Asimismo debo mencionar el trabajo de Juana Iglesias, quien revisó cuidadosamente los artículos, puliendo no solo las versiones en español, sino también las traducciones del inglés. Seis de los artículos aquí presentados tienen una versión original en dicho idioma. Las traducciones estuvieron a cargo de Mercedes Braco y Marcel Velásquez.

Introducción
Formas de cultura expresiva y la etnografía de «lo local»

Gisela Cánepa Koch

Los artículos incluidos en esta edición son estudios etnográficos sobre las manifestaciones rituales, festivas, coreográficas y musicales de los Andes bolivianos, ecuatorianos y peruanos. Estas manifestaciones, usualmente definidas como *folclor* o *cultura tradicional,* han sido entendidas por las ciencias sociales como marginales, al menos en dos sentidos. Primero, porque constituirían prácticas de grupos social y económicamente subordinados, caracterizados como locales y tradicionales tanto por la comunidad intelectual como por las elites políticas; en tal sentido, han sido calificados como carentes de capacidad de injerencia en la realidad e historia nacionales y más bien en contradicción con un proyecto nacional moderno. Y segundo, porque se trataría de prácticas que por su naturaleza ritual y simbólica no serían más que epifenómenos, sin poder constitutivo de las estructuras sociales y económicas.

Dentro de esta vertiente intelectual surge, entonces, la pregunta acerca del interés que puede tener en el contexto actual, caracterizado por grandes procesos migratorios, económicos, tecnológicos y comunicativos que todo lo transforman, dedicar esfuerzos al estudio de manifestaciones culturales tradicionales y, más aun, a hacerlo desde una perspectiva local y etnográfica. La propia naturaleza de esta pregunta se inscribe dentro de una prolongada tradición en el ámbito de las ciencias sociales de confundir la realidad social con las grandes estructuras y sistemas sociales, en vez de ubicarla en el plano de la práctica y de las experiencias vividas.

Aunque en años recientes, y ligado justamente al estudio de los procesos de globalización, se percibe un creciente interés por la cultura, desde el punto de vista teórico, estos estudios no han logrado superar un enfoque donde prima su objetivación (de herencia estructural-funcionalista, así como marxista) en términos de reflejo de una realidad preexistente. El proceso de mercantilización del que son objeto distintas manifestaciones culturales en el contexto de la globalización parece, además, reforzar tal definición. La transformación de la cultura en mercancías, es decir, en objetos que se venden y se compran, implica entre otras cosas la alienación de su condición como acción humana. Este hecho favorece la percepción de la cultura como objeto en vez de proceso, haciendo difícil el reconocimiento de su calidad de praxis generativa de realidades sociales (Comaroff y Comaroff 1992), en vez de simple producto derivado de estas.

Los trabajos reunidos en esta edición configuran un esfuerzo por entender las manifestaciones culturales como prácticas a través de las cuales los individuos y grupos se constituyen y relacionan en los distintos planos locales, regionales y nacionales. En este sentido, son también un esfuerzo por revalorizar no solo la relevancia del estudio de prácticas culturales tradicionales para explicar procesos sociales como expansión del mercado, modernización, migración, redefinición de espacios e identidades regionales y nacionales, sino también la trascendencia histórica y política de tales manifestaciones. Consecuentemente, estos artículos se inscriben, aunque no en cada caso de manera explícita, dentro de nuevas propuestas teóricas y metodológicas que por un lado señalan el valor constitutivo de las prácticas rituales, estéticas y simbólicas, y, por el otro, llaman la atención sobre la importancia del enfoque etnográfico para explicar procesos globales.

Propongo la lectura de los artículos reunidos aquí a partir de tres conceptos que están contenidos explícita o implícitamente en ellos: performance, experiencia y memoria, que a su vez se inscriben tanto en una teoría de la representación cultural, como en una teoría del cuerpo.

1. Experiencia y formas de cultura expresiva

Dentro del debate antropológico actual acerca del estudio de las distintas formas de representación cultural como la danza, la música, el ritual, el mito y las artes escénicas y plásticas, se va consolidando una tendencia importante a conceptualizarlas como *formas de cultura expresiva.* Algunas de las implicaciones teóricas y metodológicas que trae consigo este cambio de terminología tienen que ver con su reconocimiento como actos *performativos.* Eso quiere decir que toda forma de cultura expresiva, como tal, requiere de su puesta en escena, es decir, de su puesta en práctica. Su estudio entonces resulta reformulado respecto de los enfoques tradicionales en el sentido de que lo que se va a apreciar ahora no es *la* danza, *la* música, *la* fiesta y *el* ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significados y viceversa. El abandono de la ya clásica definición de cultura como texto (Geertz 1973) redimensiona estas manifestaciones culturales asignándoles un nuevo valor, ya sea en tanto procesos de generación cultural, como en cuanto datos de la vida social. Esta redefinición de las formas de representación cultural se inscribe dentro de una antropología de la *experiencia* (Turner 1982, Turner y Bruner 1986) y de una antropología de la *performance* (Turner 1987, Bauman y Briggs 1990).

Mediante la antropología de la experiencia, que introduce el concepto de *Erlebnis,* tomado de la hermenéutica de Dilthey (1976), o lo que es «vivido a través de» —*what has been lived through*— (Bruner 1986), la realidad a la que el

observador puede acceder (y en este sentido se incluye tanto al investigador como al actor social mismo) no es la *realidad vivida,* sino la *realidad experimentada.* Esta, para ser tal, requiere de la mediatización de formas expresivas que, a su vez, la configuren colocando un inicio y un fin al devenir. De este modo, hay experiencia en tanto que sea comunicada a través de alguna forma expresiva (palabras, imágenes, gestos) que a su vez crea experiencia.

De esta interdependencia entre experiencia y expresión se desprende el hecho importante de que las expresiones culturales no solo «crean unidades de experiencia y significado a partir de la continuidad de la vida» (Bruner 1986, la traducción es mía), es decir, que expresan experiencia, sino que además la constituyen. Esta misma configuración de la experiencia en una forma expresiva constituye, además, el proceso a través del cual la experiencia individual es articulada intersubjetivamente; así, se establece la distinción señalada por Dilthey entre experiencia y *una* experiencia.

Por lo tanto, las formas de cultura expresiva no deben ser confundidas con un texto o significado preestablecidos. Por el contrario, tomadas como proceso creativo y comunicativo de significados, crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados. Es esta dimensión ejecutiva y performativa (Connerton 1989, Fernández 1986, Csordas 1994), es decir, el significado puesto en práctica, lo que les otorga eficacia como formas constitutivas de la realidad. Bruner afirma al respecto:

> Es en la puesta en escena de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-construimos, re-formulamos nuestra cultura. La puesta en escena no emite un significado preexistente que yace dormido en el texto (Derrida 1974, Barthes 1974). Por el contrario, la puesta en escena es en sí misma constitutiva. El significado está siempre en el presente, en el aquí y el ahora, no en manifestaciones pasadas como el origen histórico o la intención del autor. Tampoco existen textos silenciosos, porque una vez que prestamos atención a un texto, que le damos una voz o expresión, éste deviene texto realizado, activo y vivo. Es lo que Victor Turner llamó «poner la experiencia en circulación». (1986: 11; traducción del autor)

Por otro lado, dicha eficacia permite que, al dar expresión a una experiencia pasada, esta se reactualice como experiencia presente. Siguiendo en esta línea argumentativa, esta simultaneidad entre experiencia y expresión, o entre lo representado y la representación, se traduce en el hecho de que, al dar expresión a una experiencia pasada a través de su puesta en escena, esa experiencia que se quiere comunicar se transforma en acto comunicativo, de tal modo que una experiencia solo existe en tanto expresión y viceversa. Esta cualidad autorreferencial que Turner y Bruner (1986) reconocen como propia de toda forma expresiva alude a una importante vinculación entre experiencia y memoria (Bruner 1986, Connerton 1989, Stoller 1995).

La experiencia vivida se traduce inmediatamente en memoria y esta, al ser comunicada, en experiencia vivida. Esto se explica por el hecho de que toda expresión da forma y significado a la experiencia, que a su vez se experimenta a través de ella. Así, el transcurrir de la vida nunca es experimentado de manera neutra, sino a través de la memoria, que convierte «cada momento observado en un momento recordado» (Bruner 1986).

También en esta dimensión sería posible hacer la distinción entre memoria y *una* memoria, y reconocer así el mecanismo dialógico e intersubjetivo de lo que se ha llamado *memoria colectiva,* pero que como concepto ha carecido de dimensión existencial y práctica. La memoria colectiva se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado. En otras palabras, se constituye y experimenta a través de su puesta en escena (Connerton 1989, Romero 2001).

Esta condición recíproca entre experiencia y expresión es lo que justamente transforma la expresión (la experiencia objetivada en una forma expresiva, por ejemplo una danza) en experiencia vivida (la forma expresiva puesta en escena, la ejecución de la danza). Dentro de esta línea argumentativa, entonces, la definición de danza, música y ritual como formas de cultura expresiva busca superar el enfoque propio de las tradiciones heredadas de Durkheim, como también del estructuralismo de Lévi-Strauss, para quienes estas manifestaciones solamente serían representaciones acerca de la realidad, pero no tendrían poder constitutivo. El enfoque desde las antropologías de la experiencia y de la performance, por el contrario, intenta rescatar el valor ontológico de estas prácticas culturales (Turner 1975), un esfuerzo que viene acompañado del reconocimiento no solo de la subjetividad de la realidad social, sino también del protagonismo de los agentes sociales en la constitución de esta.

Si traducimos esto al estudio de las formas andinas de cultura expresiva tradicional como la danza, la música y las demás formas rituales, estas ya no podrían ser vistas como representaciones de estructuras sociales o mentalidades, como se ha venido haciendo dentro de una tradición estructural-funcionalista (Ortiz 1980, Isbell 1978, Van-Kessel 1982), sino más bien como la sociedad y los sujetos representándose a sí mismos y a los demás.

Desde esta perspectiva, el significado de una danza, por ejemplo, no lo define lo que en ella se representa —lo que ha llevado a las clásicas, abundantes e infructuosas propuestas de clasificación (Merino 1977)—, sino aquello que es puesto en práctica. De esto se desprende una interpretación también distinta del proceso de creación de identidad, que es crítica respecto de las definiciones esencialistas que han predominado en los estudios andinos sobre identidad, sobre etnicidad (Flores Ochoa 1974, Van den Berghe y Primov 1977) y sobre la *utopía andina* (Flores Galindo 1986, Burga 1988).

A diferencia de lo que algunos autores han interpretado acerca de las representaciones de la *Danza de la Conquista,* el significado no está dado por las trans-

formaciones estructurales que el investigador deriva de la comparación entre distintas versiones del drama (Wachtel 1976), ni por su alusión a un hecho original (Smith 1975, Gonzales y Rivera 1982, Burga 1988, Millones 1988), ambos tomados como evidencia de la persistencia de una cosmología e identidad andinas originales; por el contrario, el significado provendría más bien de la eficacia de su puesta en escena, generadora de una experiencia intersubjetiva actual.

Del mismo modo, la danza, la música o el ritual como formas de cultura expresiva se convierten en otro tipo de dato desde el punto de vista metodológico. Los estudios de folclor, por ejemplo, han enfatizado siempre el trabajo de recopilación, transcripción y registro audiovisual, creando de ese modo un corpus de análisis en el que prácticas específicas y propias de contextos particulares han sido transformadas en objetos (textos, cintas, fotos) coleccionables, clasificables, descriptibles y, por lo tanto, descontextualizados. Por el contrario, desde el punto de vista de una antropología de la experiencia, es necesario recuperar estas manifestaciones como procesos experimentados intersujetivamente. La danza, por ejemplo, ha dejado de ser un objeto, un texto o un comportamiento que el observador debe describir, transcribir y clasificar para poder interpretarlos. Lo que interesa más bien es su realización, es decir, su capacidad de crear experiencia vivida. En ese sentido, la contextualización de una forma de cultura expresiva, aspecto al que se hará referencia luego con más detalle, se convierte en un elemento central en la interpretación etnográfica.

En otras palabras, la experiencia vivida es la realidad primaria de la que el científico social dispone para realizar su tarea. Por lo tanto, proceso y no hecho social, expresión y experiencia, y no simplemente comportamiento observable, son las categorías que caracterizan este enfoque, el cual, además, busca superar de este modo los dualismos entre realidad y representación, y entre historia y estructura, que han marcado el pensamiento antropológico.

Esta realidad, entendida como la realidad «vivida a través de» formas expresivas, es construida y experimentada por los propios sujetos que son nuestro objeto de interés. Esta perspectiva brinda una entrada interesante a la búsqueda del «punto de vista del otro», un problema que ha preocupado a la antropología desde sus inicios. A partir del reconocimiento de la relación entre experiencia y expresión, las distintas formas de cultura expresiva se convierten en unidades de análisis propuestas por los propios individuos que son sujetos de la investigación.

Por último, el giro hacia un enfoque performativo de las representaciones rituales, coreográficas, musicales y dramáticas implica otra consideración de importancia, que tiene que ver con el hecho de que cada forma de cultura expresiva posee su propia especificidad. Al basarse en recursos comunicativos distintos: las imágenes, la palabra, la música, los gestos y el cuerpo mismo, según el caso, cada forma expresiva apela a diversos sentidos y a facultades humanas diferentes, con lo que da lugar a experiencias también distintas, hecho que alude

a la relación entre performatividad y corporalidad, un tema que será tocado en la siguiente sección.

Con esta propuesta se contesta otro supuesto largamente instituido en los estudios antropológicos sobre simbolismo y ritual, que consiste en pensar que en el ritual se dice con gestos lo que el mito dice con palabras. Eso no es así, porque cada forma expresiva apela a recursos distintos, lo que implica también distintas contextualizaciones. Así como la escritura no puede ser tomada como una copia del habla, sino como una forma expresiva particular, con su propia dinámica, toda forma expresiva tiene que ser estudiada en su especificidad, como generadora de experiencia y memoria vividas.

2. Performance y contextualización

La problemática de la relación entre texto y contexto ha tenido un desarrollo fértil en la antropología y aporta de manera importante a la antropología de la performance (Bauman y Briggs 1990). Ha significado, entre otras cosas, el reconocimiento de que no es posible confundir la tradición oral con una colección de textos sujetos a ser transcritos, coleccionados, clasificados, archivados e interpretados. Esta ha sido una tendencia fuertemente desarrollada por los estudios de folclor, como se ha mencionado líneas arriba, pero también se encuentra presente en el estructural-funcionalismo y en el estructuralismo. Dentro de estas corrientes teóricas, los mitos —y por extensión las demás formas de cultura expresiva como la danza, la música y el ritual— son descontextualizados; así, las variaciones que puedan encontrarse en su práctica admitirían ser decantadas en el primer caso hasta encontrar una supuesta versión original en la que el significado y función estuvieran contenidos, y en el segundo, con el objetivo de abstraer y, por tanto, reducir las distintas versiones a su estructura elemental.

No obstante, como hemos venido afirmando, desde la perspectiva de la antropología de la performance, el énfasis está puesto en la consideración de las formas de cultura expresiva en tanto procesos de ejecución. Esto se traduce en términos de la relación entre texto y contexto, al menos en dos sentidos de contextualización. El primero se deriva del hecho de que el texto dicho —y esto puede ser extendido a la coreografía danzada, a la música ejecutada y a la fiesta y al ritual celebrados— crea eventos performativos, es decir, puestas en escena que a su vez constituyen el contexto de ejecución. La consideración de este nivel de contextualización no es nueva en los estudios de cultura. Sin embargo, aquí el contexto surge como una realidad arbitrariamente constituida por el investigador o, en todo caso, acorde con el tipo de preguntas que este se hace. El contexto de ejecución puede ser entendido entonces como el momento mismo de la puesta en escena, así como sus preparativos e incluso el contexto histórico más amplio.

Pero existe un segundo nivel de contextualización que resulta de aquello que es narrado, interpretado o celebrado (el contexto referido). Aquí obviamente también se produce cierta arbitrariedad, pero de parte de los propios agentes involucrados en la puesta en escena. Esta arbitrariedad, además, está mediada por una negociación entre el agente responsable de la performance y la audiencia que la interpreta, acepta o rechaza.

La consideración de esta doble contextualización alude a dos elementos de importancia que la teoría de la performance toma en cuenta respecto de todo acto de representación: el carácter reflexivo de una puesta en escena y su dimensión política.

El primer nivel de contextualización, que se refiere al contexto creado por el acto de representación, es decir, por la representación llevándose a cabo, implica tomar en cuenta el momento y el lugar de representación, así como la presencia y la identidad de alguien que efectúa una puesta en escena y de la audiencia hacia la cual la representación está dirigida. Pero la noción de performatividad supone algo más, y es que la consideración del contexto se hace necesaria, no porque el investigador así lo estime apropiado, sino porque el sujeto que representa lo ha tenido en cuenta previamente. Como lo ha reconocido Hymes (1977) acerca del lenguaje, la función social configura las formas lingüísticas. En otras palabras, el contexto de ejecución establece las condiciones del acto comunicativo, que los agentes interpretan para luego tomar decisiones. Estos, pues, son agentes que no ejecutan simplemente una puesta en escena, sino que tienen conciencia de que están involucrados en un acto comunicativo, hecho por el cual asumen responsabilidad, poniendo a juicio de la audiencia tanto la performance como a sí mismos, en tanto agentes de tal representación. Es decir, se hace explícito que lo que se está haciendo es representando, de lo cual se desprende el carácter autorreferencial y reflexivo del acto performativo. Desde esta perspectiva, en todo acto performativo se hace explícita una interpretación acerca del acto mismo.

La consideración de este nivel de contextualización exige tener presente otro punto que se refiere al hecho de que el acto performativo implica, de parte del sujeto que ejecuta, tomar en cuenta a una audiencia hacia la cual la puesta en escena está explícitamente dirigida, pero con la que además, a través de la representación misma, establece una relación. Por lo tanto, una puesta en escena implica no solamente una actitud reflexiva, sino también una situación política.

Este último aspecto se hace más evidente cuando se considera otro proceso importante implícito en todo acto performativo: a través de la puesta en escena misma se establece una interacción entre el contexto representado y el contexto de la representación, además de una relación de identidad entre *lo* que se representa y *el* que ejecuta la representación. Esto sucede en dos sentidos: primero, debido a la cualidad corporal que Connerton (1989) define como propia de las formas de representación performativa; y segundo, debido a que el sujeto

que ejecuta hace uso del contexto referido para fijar los términos de su relación con la audiencia, así como para constituir y consolidar su autoridad, que ha quedado expuesta al juicio de esta (Rosaldo 1986).

Connerton (1989) alude a la condición necesaria entre performatividad y corporalidad. Para él, lo que define la performatividad de una forma de representación es que a través de ella el cuerpo es puesto en acción de tal modo que se crea una identidad entre el que representa (el cuerpo como agente de experiencia) y lo que es representado. A diferencia de lo que está permitido por el lenguaje, cuando el cuerpo es utilizado como medio para representar a «otro» o a un hecho pasado, es imposible mantener la distinción entre el medio y el mensaje; es decir, entre el cuerpo como medio de la representación y el cuerpo objeto de la representación. Es justamente esta cualidad corporal la que otorga eficacia a las formas de representación performadas como espacios para la constitución de identidad y memoria.

Siguiendo en esta línea argumentativa, ambos contextos —aquel creado por el evento performativo, así como el referido en la representación— no son realidades preexistentes, delimitadas y bien definidas, sino que son configuradas dialógicamente por lo que propone el que representa y por lo que la audiencia acepta. En conclusión, las formas de representación cultural, entendidas como prácticas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian.

3. *Incorporación* como modo de ser

El cuerpo se ha tornado un tema cada vez más explorado en la bibliografía antropológica. Mientras que la tendencia ha sido objetivarlo como el lugar en donde la cultura se ha inscrito, constituyéndolo metodológicamente como un texto cuya lectura podría dar pautas acerca de la realidad social y cultural, el debate actual enfatiza la necesidad de concebirlo en términos inacabados e indeterminados, y como el lugar donde la realidad es más bien experimentada e *in-corporada (embodied).* Desde esta posición teórica se enfatiza menos el cuerpo como objeto que el cuerpo como proceso. Y, en palabras de Csordas (1994), este proceso incorporativo debe ser entendido como «la condición existencial de la vida cultural».

Como parte del desarrollo y debate de la teoría de la performance, algunos autores han puesto énfasis en su dimensión corporal. Una vez establecido que las formas de representación cultural constituyen procesos a través de los cuales se representa y genera experiencia, el foco de análisis se ha trasladado a aquel lugar en el que tal experiencia se realiza: el cuerpo. En tal sentido, la experiencia y la memoria son entendidas como experiencia y memoria incorpo-

radas. En otras palabras, el cuerpo es concebido como el modo de *ser-en-el-mundo* (Csordas 1994).

Este giro teórico cuestiona entre otras cosas una definición objetivante y esencializadora del cuerpo, que ha sido parte de las dicotomías cuerpo/mente y biología/cultura sobre las que se ha fundado la antropología moderna. Dentro de esta tradición intelectual, al igual que la realidad y el contexto, también el cuerpo, concebido como el lugar de la existencia física y biológica o el refugio último de la conciencia individual, ha sido entendido como una realidad preexistente, con fronteras prefijadas, es decir, la materia sobre la que la cultura, también esencializada, actuaría. Dentro de esta línea de pensamiento, la cultura es «lo aprendido», es decir, un agregado al cuerpo, que sería «lo natural». De tal modo que se pasa por alto la posibilidad de entender el cuerpo mismo como producto cultural, pero al mismo tiempo como el lugar donde la cultura se constituye y reside, a través de un proceso de constante interacción y transformaciones mutuas. Lo que propone el debate actual acerca del problema del cuerpo en la cultura es una aproximación a este no como objeto o metáfora, sino como proceso de *incorporación.*

Las transformaciones culturales y los avances científicos de la sociedad actual han empezado a hacernos notar que el cuerpo no es esa realidad natural opuesta e independiente de la cultura, sino que tiene una historia y está localizado. Según Haraway (1991), el cuerpo no existe fuera del proceso autocreativo llamado *trabajo humano.* A través de técnicas, disciplinas, dietas y cirugía hemos ido alterando nuestros cuerpos, así como los límites entre lo natural y lo artificial, modificando de esa manera también nuestras definiciones y percepciones acerca de la naturaleza, el hombre y la máquina.

De este modo, aparece también la necesidad de problematizar las definiciones psicológicas, intelectuales y discursivas de identidad. Al respecto, se impone una definición de esta como experiencia *incorporada,* es decir, la de un sujeto que se experimenta y expresa a sí mismo y a los demás a través de su corporalidad, o lo que algunos autores han definido como *corpo-realidad* (Leigh 1996).

La identidad se desprende existencialmente de un cuerpo situado. Esta apreciación de identidad es especialmente sugerente para entender la conformación de identidades étnicas en contextos como el peruano, donde la superposición de criterios raciales, culturales y económicos ha dado lugar a la conformación de identidades ambiguas, lo que Fuenzalida (1970) ha llamado «el espejismo de la raza», y a formas de discriminación racial encubiertas. La ambigüedad de las identidades indias, mestizas, blancas y cholas en el Perú, que hace tan difícil entenderlas intelectualmente, así como superarlas en la práctica política, deja de ser un elemento de confusión si asumimos una definición de identidad como una realidad que se desprende existencialmente de un cuerpo situado histórica y socialmente, lo cual permite considerar su uso estratégico por parte de los sujetos para reinventarse contextualmente, es decir performativamente, y ser

a veces indio, a veces mestizo y otras cholo (De la Cadena 2000, Mendoza 2000), pero también entender cómo la condición de subordinación no siempre es reconocida como tal por los propios sectores marginados.

La noción de corporalidad como el *estar-en-el-mundo* supone siempre el cuerpo *escenificado,* es decir, como el sujeto de experiencia y expresión. Aquí reside la importancia de la danza, la música y otras formas de representación que, en tanto formas de cultura expresiva, comprometen siempre al cuerpo como «la condición existencial de la vida cultural y del sí mismo *(self)*» (Csordas 1994) y nos llaman la atención además sobre el aspecto sensorial, sensual y carnal de la identidad.

4. Formas de cultura expresiva en el contexto de la globalización

Retomando el contenido de los artículos incluidos en la presente edición, estos reflejan la preocupación por ubicar estas formas de cultura expresiva en relación con la problemática de la constitución de identidades en el marco de las realidades regionales, nacionales y globales. Artículos como los de Volinsky, Ráez y Mendoza, por ejemplo, exploran la presencia y escenificación de formas musicales y coreográficas fuera del contexto específicamente festivo o ritual, haciendo alusión a los concursos folclóricos y a movimientos culturales como los de revitalización étnica.

Esta recontextualización habría dado lugar, por ejemplo, al proceso de *folclorización* de estas formas de cultura expresiva, a través del cual grupos locales y regionales han logrado un espacio para reconstruir sus identidades respecto de referentes nacionales y globales. Este proceso, además, habría permitido que estos grupos entren a participar en el mercado global a través de los circuitos comerciales que establecen los medios de masa y el turismo, y que están ligados al proceso de mercantilización de la cultura. Las manifestaciones culturales tradicionales no son pues ajenas a los procesos de modernización y globalización, sino que incluso los constituyen.

En este sentido, el presente volumen busca subrayar la importancia de estudios de caso desde una perspectiva etnográfica y local para aportar al debate de algunos temas que plantean procesos más amplios como la globalización y su aparente poder homogenizador. Hay quienes opinan que se trata de un fenómeno al que no se puede escapar y que llevará incuestionablemente a la creación de un imperialismo cultural o, en términos más positivos, a la *aldea global.* Otros más bien problematizan este supuesto poder homogenizador, afirmando que si bien existe no es omnipotente y que puede distinguirse una contracorriente, que sería la que está ocasionando el florecimiento de culturas locales. Es decir que la globalización tendría su complemento en el localismo. Entonces, *lo global* y *lo local* aparecen como realidades objetivas, siendo una la contraparte de la otra.

Estos debates, sin embargo, se ubican en un plano puramente especulativo, ya que difícilmente permiten imaginar cómo estas configuraciones globales o locales se traducen en la práctica cotidiana de grupos y sujetos particulares. Si con una mirada etnográfica tratamos de descubrir dónde están, qué hacen, qué piensan y qué sienten estos supuestos sujetos que estarían ya sea globalizados o resistiendo a través del fortalecimiento de sus culturas locales, entonces nos daremos cuenta de que es necesario problematizar la dicotomía entre lo global y lo local.

La identidad global solo existe en tanto realidad local, porque los sujetos se constituyen y se experimentan como tales a través de la práctica, es decir, a través de su *estar* y su *hacer.* Lo global entonces sería más bien resultado de las diversas realidades locales que por medio de prácticas locales construyen referentes globales, haciendo más pertinente hablar de *procesos globales* que de globalización a secas (Matto 2000). Por lo tanto, entender el proceso de globalización requiere partir de las prácticas locales que lo constituyen. El proceso de globalización supone una realidad polifónica en la que diferentes individuos y grupos participan desde distintas ubicaciones y variadas maneras de vivir y experimentar lo global. La naturaleza polifónica y, por tanto, contradictoria de la realidad social y cultural es un aspecto enfatizado, por ejemplo, en los artículos de Bigenho y Ulfe.

Lo que se globaliza no son las existencias subjetivas, las prácticas particulares o las identidades individuales y grupales, sino sus representaciones. Esto último se ha convertido en un proceso cotidiano debido al importante desarrollo de las tecnologías de comunicación y a la tecnificación de las formas de representación cultural, que han permitido la acelerada difusión de prácticas culturales locales. Pero que exista una difusión global de determinadas prácticas culturales significa, en realidad, que los que circulan son sus referentes de inscripción (Connerton 1989),[1] es decir, los textos e imágenes que se producen sobre ellas. Su consumo y experiencia, por el contrario, no puede ser más que local. Y es en la producción y el consumo de una imagen o de un texto como prácticas culturales, y no en la imagen y en el texto en sí mismos, donde se constituyen los sujetos.

Entonces, si lo que interesa es el problema de la constitución de identidades, es importante señalar que las identidades locales no son la respuesta «contestataria» a una identidad global, sino el lugar donde esta última existe, y, por lo tanto, no hay una única identidad global. Esto implica también reconocer un límí-

[1] Connerton distingue entre prácticas de incorporación y prácticas de inscripción, y define las primeras como aquellas propias de las técnicas del cuerpo y cuya característica es tener existencia solo durante el tiempo en que son llevadas a cabo. Por el contrario, las técnicas de inscripción, siendo la escritura una de las más importantes, producen contenidos que tienen existencia más allá del momento en que son creados.

te natural al supuesto poder homogenizador de la globalización, así como tomar en cuenta la inherente capacidad de lo local de constituir lo global.

Hay que mencionar adicionalmente que es necesario problematizar la propia noción de lo local. Como señalan diversos autores que desde una perspectiva antropológica trabajan en torno de los conceptos de *lugar y localidad* (Appadurai 1988, Gupta y Ferguson 1997, Feld y Basso 1996, Lovell 1998), cuya particularidad reside de manera importante en el trabajo de campo, se ha privilegiado la noción de lo local como una realidad territorial, con fronteras claramente delimitadas y fijas, en la que culturas particulares residen y se reproducen, debiendo estudiarlas *in situ.* El tipo de exotización de la cultura de la que la propia antropología ha sido responsable no solo ha implicado su objetivación (como una cosa, desprovista de representación), sino tambien su «localización» en «otra parte», aportando a la construcción y naturalización de una geografía cultural. Son este tipo de conceptos e imágenes los que siguen vigentes en dicotomías como la de lo global vs. lo local.

Una aproximación al concepto de *lugar* entendido como un *situarse (emplacement)* (Casey 1996), a través del cual el sujeto se reconoce en su relación con un espacio particular y en su relación con otros, permite reformular la noción de lo local y de los localismos. Dentro de esta línea reflexiva, como afirma Lovell, «no hay nada particularmente local acerca de lo local» (1998: 10), ya que en vez de entenderlo en términos territoriales y geográficos, es más bien interpretado como «lugar construido en campos de relaciones de poder desiguales» (Gupta y Ferguson 1997: 35).[2]

El enfoque etnográfico que predomina en los artículos incluidos en este libro permite explorar justamente esta relación entre lo local y lo global, específicamente cómo los referentes nacionales y globales son incorporados, recontextualizados, reinterpretados y experimentados a través de prácticas culturales específicas por parte de agentes específicos, que ocupan distintas posiciones de poder. Además, es posible analizar cómo, a la vez, estas mismas manifestaciones participan en la constitución de otros fenómenos mayores como la expansión de los medios y tecnologías de comunicación, los movimientos migratorios, los movimientos de resurgimiento étnico, la expansión del mercado, el turismo y la mercantilización de la cultura.

Para poder aproximarnos a este tipo de problemas y relaciones, la observación etnográfica detallada resulta de suma importancia. Pero no es simplemente

[2] Es interesante notar cómo la dicotomía local/global tiene correspondencia en el discurso general con una jerarquía en la que los grupos subordinados y marginados se ubican en el ámbito de «lo local» y los grupos dominantes en el de «lo global». Las nuevas reflexiones en torno a la noción de lugar plantean justamente la necesidad de una revisión crítica de la supuesta neutralidad de conceptos como el de lugar, para descubrir las implicaciones políticas que se encuentran contenidas en las definiciones puramente territoriales de dicho concepto.

porque la perspectiva etnográfica vaya a abastecernos de datos particulares, cuya suma nos daría el panorama global, sino que a través de sus métodos es posible observar un nivel de la práctica que escapa al enfoque estadístico y discursivo. Este nivel es el de la práctica corporal, a través de la cual, según la noción de *habitus* desarrollada por Bourdieu (1977), es en las técnicas, estilos y prácticas corporales donde los procesos de creación y naturalización, pero también de transformación de la cultura, se hacen efectivos. Se trata de pensar la práctica cultural realmente en el plano de la acción y no en el del discurso.

El interés teórico en la fiesta y los rituales andinos, así como en las formas de cultura expresiva como la danza y la música, para estudiar los procesos a través de los cuales se participa de las realidades globales y se las crea localmente, no reside pues en su «localismo», sino más bien en su calidad de manifestaciones performativas, y por lo tanto, como argumenta Connerton (1989), específicamente corporales. La danza y la música son prácticas performativas justamente porque comprometen la acción y experiencia de los sujetos a través de sus cuerpos, y por eso son el espacio donde procesos de cultura e identidades subjetivas confluyen. Los artículos de Volinsky y Mendoza son especialmente ilustrativos acerca de este punto.

El enfoque performativo permite, además, abordar las prácticas rituales y festivas, así como las formas de cultura expresiva que las acompañan, en su dimensión subjetiva y creativa (Bauman 1992), es decir, como producciones culturales en las que individuos y grupos particulares escenifican, de acuerdo con sus recursos, a partir del lugar que ocupan respecto de sus interlocutores y dirigiéndose a audiencias particulares, su identidad, su historia y sus utopías. No se trata, por lo tanto, de manifestaciones culturales anónimas ni indiferentes al cambio, sino de prácticas intervenidas por las voluntades e intereses, así como por las aspiraciones y limitaciones de los que las llevan a escena. En ese sentido, es necesario reconocerlas también como espacios para la reflexión, donde los sujetos tienen la capacidad de representarse frente a sí mismos y frente a los demás. El artículo de De la Cadena se ubica en esa línea de análisis, descubriendo el carácter reflexivo —«autoetnográfico» lo llama ella— de las prácticas coreográficas. Es de ese modo que la danza y la música, así como las instituciones a través de las cuales son practicadas, constituyen espacios en los cuales grupos subordinados pueden contestar las imágenes que los grupos dominantes tratan de imponerles.

Los procesos modernizadores y de globalización que han expuesto las formas de cultura expresiva a contextos y audiencias inéditos han abierto el debate en torno de nuevas temáticas, que también han querido ser incorporadas en esta edición. Fenómenos como los de la mercantilización de la cultura, la tecnificación de las formas de reproducción y la desterritorialización han planteado la necesidad de reflexionar acerca del concepto de autenticidad. Los trabajos de Romero y De la Cadena ilustran la importancia que tiene el debate sobre este concepto

incluso para los propios actores, ya que es central tanto para la producción de *tradiciones inventadas* como para la legitimación de determinados estilos y formas culturales.

Otro tema importante que se desprende de la mercantilización y amplia difusión de las técnicas audiovisuales es que prácticas esencialmente corporales están siendo rápidamente traducidas en productos visuales que contribuyen a su objetivación, así como a la de las identidades que representan. Este proceso de objetivación de las formas de cultura expresiva no es del todo nuevo. Su definición como objeto de estudio por la ciencia antropológica y por las investigaciones sobre folclor, y su adopción por discursos y políticas estatales (García Canclini 1995), han contribuido significativamente a este proceso, pero en la actualidad este mismo fenómeno ha desbordado la esfera netamente profesional y gubernamental. La popularización del acceso a las grabadoras y cámaras de vídeo, así como de las tecnologías anexas, ha dado lugar a que los propios músicos y danzantes sean los autores de la objetivación de sus prácticas culturales, lo cual les permite pensarlas como realidades distantes, observables desde fuera, hecho que abre la posibilidad de una reflexión crítica en torno de ellas (Cánepa, en prensa).

El tema de la reflexividad nos remite a otro aspecto importante, que se refiere a las formas de cultura expresiva como un espacio para la constitución de una memoria histórica que no solamente es recreada discursivamente, sino que es vivida e incorporada en cada una de sus escenificaciones, como se hace explícito en los artículos de Romero, Ráez y Huerta-Mercado. Este último, además, hace alusión a otro punto importante tratado en los estudios sobre ritual y cultura expresiva, que tiene que ver con la eficacia y el poder persuasivo de tales prácticas. Mientras que los argumentos en este sentido han girado en torno a su cualidad performativa, insistiendo en su especificidad como prácticas corporales (Connerton 1989), en el uso de metáforas (Fernández 1991) o en la relación entre protagonistas y audiencia, Huerta-Mercado propone que la clave está en el uso del humor.

La recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva, fenómenos que también son propios de las tendencias globalizantes, exponen a los danzantes y músicos a nuevos contextos y audiencias, situación que exige un proceso de selección y adaptación de elementos y valores culturales, que también anima una actitud reflexiva como la que se ha señalado líneas arriba. Este proceso está claramente ilustrado en los artículos de De la Cadena y Volinsky. En ellos se hace evidente que, desde la perspectiva de los actores sociales, lo que está en juego es crear formas de cultura expresiva a través de las cuales sus identidades conserven su distinción y al mismo tiempo sean fortalecidas respecto de un *otro*, lo que alude al contenido político de tales negociaciones culturales.

Así, en los movimientos de resurgimiento étnico como el que describe Volinsky se busca revitalizar identidades tradicionales a través de su traducción a refe-

rentes urbanos y modernos, y en el Cuzco, como afirma De la Cadena, la «desindianización» de prácticas culturales no significa el abandono de un referente indígena. Para resolver estas «contradicciones» mostradas por los procesos culturales contemporáneos —aspecto al que alude también Bigenho en su artículo— se requiere problematizar, como se hace en los artículos de Romero, Volinsky, Bigenho, De la Cadena, Ulfe y Mendoza, las dicotomías étnicas, de género y aquellas que distinguen entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global. Ellas no solamente son producto de construcciones culturales e históricas, sino que en la práctica funcionan sin límites ni contenidos claros. En ese sentido, el concepto de identidad mestizo-indígena que propone De la Cadena resulta apropiado para referirse a lo que sucede en términos de construcción de identidades en la práctica cotidiana y subjetiva. Por otro lado, nuevamente surge en el contexto de esta problemática el tema de la autenticidad, referido ya líneas arriba. Si reconocemos que la autenticidad de las formas de cultura expresiva es materia de debate y negociación entre los actores sociales comprometidos, entonces las variedades de una misma danza o género musical, así como su definición a veces contradictoria y situacional, serán hechos llenos de sentido, en gran medida político.

El estudio de estas manifestaciones tradicionales desde las perspectivas delineadas arriba permite, además, develar la dimensión política de tales prácticas, lo que, por otro lado, exige abordarlas como manifestaciones que desbordan su condición puramente expresiva o estética. En ese sentido, aunque a partir de interrogantes distintas, Stobart, Diez y Ráez afirman, respectivamente, que el hecho musical en un caso y la celebración festiva y ritual en los otros solo pueden ser entendidos en su complejidad y desarrollo si se les asocia con otros fenómenos culturales y sociales.

Además de ofrecer un panorama actualizado de los estudios sobre las formas de cultura expresiva en los Andes, la presente edición tiene la pretensión de establecer el interés en el estudio etnográfico de la fiesta, el ritual y las formas de cultura expresiva en dos sentidos. Frente al hecho de que estas manifestaciones han sido tratadas por las ciencias sociales como fenómenos pertenecientes a un orden de cosas superficial en relación con la realidad sociológica, se busca, en primer lugar, demostrar que, por el contrario, el estudio de estas prácticas culturales que conjugan una variedad de espacios sociales, como la política, la religión, la ideología y el arte, constituye una realidad privilegiada para indagar sobre la compleja interacción entre «lo local» y «lo global» en los procesos de constitución de identidad y la naturalización de la cultura. Pero es precisamente en la particularidad corporal de estas prácticas culturales que se encuentra su significado y relevancia para las ciencias sociales. En la danza y en la música, así como en sus distintos contextos de ejecución, no solo se representa, sino que además se constituye la realidad social. Al estudiar estas manifestaciones culturales no estamos, pues, tratando con fenómenos marginales o superfi-

ciales al devenir de la historia y al funcionamiento de la estructura social. Este reconocimiento significa, por lo tanto, ubicar el análisis de la constitución de identidades menos en el nivel discursivo y más en el de la acción.

En segundo lugar, se trata de destacar la relevancia teórica del enfoque etnográfico. ¿Cuál puede ser el sentido, más allá del anecdótico, de hacer estudios a nivel etnográfico y local? ¿Qué nos puede decir la observación y descripción de una danza en particular acerca de preguntas más generales sobre la constitución de identidades o de los procesos culturales, sociales, económicos o políticos de la sociedad andina contemporánea? Como he mencionado antes, el tipo de manifestaciones culturales de nuestro interés se ubica en un nivel no discursivo de la realidad, vale decir, el de la acción y específicamente los actos del cuerpo, al que una aproximación etnográfica permite llegar. La relevancia del enfoque etnográfico, entonces, no reside únicamente en que nos muestra en detalle un caso particular o en que describe una realidad local contrapuesta a una realidad global, sino en que nos permite ubicar el análisis en aquella esfera de la realidad social y cultural donde las demás, sean estas locales o globales, se experimentan e incorporan subjetivamente.

Al respecto vale la pena subrayar la afirmación de Bourdieu según la cual el *habitus,* el conjunto de disposiciones estructuradas que se encuentran sedimentadas en el cuerpo, es *generativo* y *transferible.* Debido a esta característica, genera una variedad de prácticas y percepciones en campos distintos a aquellos en los que originalmente fue adquirido. Es en este sentido que el estudio etnográfico de prácticas culturales como la música y la danza, así como el de la fiesta y el ritual, resulta de suma importancia para entender el conjunto de los procesos y transformaciones que ocurren en la sociedad andina de hoy.

5. Sobre los artículos

En «Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú», Raúl R. Romero trabaja en torno a los géneros musicales y a la configuración instrumental de la *orquesta típica* en el valle del Mantaro, analizando cómo la identidad wanka legitimada en un pasado prehispánico está estrechamente ligada a procesos modernos como la migración y la expansión del capital y el mercado en la región. El artículo ofrece así una interpretación de cómo la revitalización de la identidad regional wanka a través de la música es una manera significativa en la cual procesos nacionales y globales toman forma en esa zona.

Michelle Bigenho, cuyo artículo se titula «¿Por qué no todos sienten nostalgia? Letras de canciones e interpretación en Yura y Toropalca (Potosí, Bolivia)», se concentra en el análisis de las letras de las canciones en dos comunidades que tratan el tema de la migración y los respectivos lugares de origen y destino. Llevando a cabo un análisis comparativo entre ambos contextos sociales e

interpretativos, busca identificar cómo es que se presentan lo local y lo translocal en el plano de las prácticas etnomusicológicas particulares. Concluye que cada una de estas comunidades tiene percepciones distintas y pasa por procesos diferentes de «identificación local dentro del Estado-nación boliviano», lo cual muestra la necesidad de reconocer que este «produce formas de modernidad opuestas, e incluso contradictorias».

Por otro lado, Nan Volinsky, en «Poniéndose de pie. Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador», destaca el papel que cumplen las técnicas interpretativas en los procesos de transformación cultural implicados en el movimiento de resurgimiento étnico promovido por los jóvenes indígenas saraguros. Haciendo alusión a teorías antropológicas que intentan comprender el papel fundamental de las prácticas corporales en la constitución de realidades culturales, Volinsky analiza cómo «los jóvenes violinistas (indígenas saraguros) usan el movimiento corporal que acompaña la técnica interpretativa como recurso clave en la revitalización de su identidad étnica». Los jóvenes saraguros, en su intento por proseguir con su transformación en profesionales y sujetos cosmopolitas, pero al mismo tiempo preocupados por mantener su particularidad étnica, reforman las antiguas técnicas interpretativas de acuerdo con las nuevas audiencias, contextos de presentación y comercialización musical. Dentro de esta lógica, «ponerse de pie» para interpretar el violín, a diferencia de lo que dicta el estilo de interpretación tradicional, tiene importantes consecuencias en la conformación de «nuevos valores de disciplina y control», según los cuales los saraguros reconstruyen su yo y su *otro*.

En el artículo «La flauta de la llama. Malentendidos musicales en los Andes», Henry Stobart argumenta que la flauta de pico traída a los Andes durante la Colonia ha pasado por un importante proceso de apropiación e interpretación, tanto en lo que se refiere a contextos, calendarios, técnicas de interpretación y técnicas de fabricación, como al significado simbólico y ritual. Para desarrollar este tema se vale de datos tanto etnohistóricos como etnográficos. Si bien el tema de la apropiación cultural ha sido ampliamente debatido en los estudios sobre cultura andina, la particularidad de este trabajo consiste en que trata de explicar los mecanismos a través de los cuales se realiza tal proceso. Lo que propone es que la flauta de pico europea fue asimilada al universo musical andino porque sus características de funcionamiento (cómo es que se produce el sonido y las características de este), permitieron hacer fácilmente una transformación metafórica entre ella y los significados asignados a los sonidos de las llamas, a otros instrumentos prehispánicos de viento y al agua. Esta entrada al problema de la apropiación cultural se aleja del argumento estructuralista usual según el cual nuevos objetos culturales serían asimilados dentro de estructuras mentales preexistentes, o en otras palabras, que a nuevas formas culturales les son reasignados nuevos contenidos culturales. Stobart, por el contrario, percibe esto como un proceso creativo en el que forma y contenido no son dos instancias

separadas. Por lo tanto, el fenómeno musical debe ser abordado en su integridad: sonido, técnicas de confección e interpretación instrumental, contextos de ejecución y significados culturales asignados a la música. Este artículo, si bien de contenido etnohistórico, propone una posible aproximación al entendimiento del intercambio y transformación musicales que puede resultar útil para entender estos mismos procesos en el contexto contemporáneo.

En el artículo «Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco», Marisol de la Cadena analiza de manera interesante el proceso a través del cual grupos de migrantes indígenas a la ciudad del Cuzco construyen nuevas identidades, que ella define como «mestizo-indígenas», con el objetivo de problematizar las oposiciones binarias entre indios y mestizos, rural y urbano, y tradicional y moderno, que han sido persistentemente utilizadas por los científicos sociales. La práctica coreográfica es uno de los espacios en los que estas identidades se constituyen. A través de ellas, los danzantes indígenas, y en especial los caporales o directores de las comparsas, «reivindican de manera simultánea sus orígenes rurales y despliegan lo que ellos conciben como formas urbanas». Este proceso implica, además de una dinámica creativa y compleja de recontextualización y recreación coreográficas, un importante esfuerzo intelectual de reflexión y de desafío a las «percepciones dominantes de los rasgos culturales indígenas». Por esa razón, De la Cadena afirma que la des-indianización de sus identidades que los danzantes buscan lograr no significa pérdida de la cultura andina, sino su reivindicación frente a un *otro*. Dentro de esta línea de reflexión es posible argumentar, como he señalado al inicio, que las identidades locales y globales no son realidades opuestas o contradictorias, sino que cada una de ellas existe a través de la otra.

El trabajo de Zoila S. Mendoza, «Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento», se refiere al proceso de folclorización de las danzas cuzqueñas, que estaría atravesado por el diálogo entre los miembros de dos instituciones centrales en la práctica musical y coreográfica cuzqueña, las danzas rituales llamadas *comparsas* y las «instituciones culturales». La autora afirma que tal diálogo «entre los miembros de estos dos tipos de instituciones se ha materializado en indicadores que distinguen entre las representaciones "mestizas" e "indígenas"». Destaca los concursos regionales de danzas como espacios centrales en este proceso. Analizando los criterios utilizados en ellos para clasificar y calificar las danzas que se presentan, expone cómo a través de ellos las distinciones étnicas entre indios y mestizos se reactualizan, son cargadas de significados y son incluso inscritas en determinados estilos coreográficos y corporales.

Nan Volinsky, en un segundo artículo en esta edición, «La danza navideña de los saraguros y la cuatripartición del movimiento humano», explora nuevamente la relación entre prácticas del cuerpo e identidad cultural, esta vez en relación con la interpretación coreográfica. Mientras que Mendoza trata también este

problema desde la perspectiva de las distinciones de carácter étnico, Volinsky analiza cómo la estructura binaria y el principio de identidad relativa ampliamente observados en los Andes están incorporados también en el propio movimiento humano. Para ello hace un análisis de la danza de Navidad de los saraguros, tomando en cuenta los desplazamientos coreográficos, las posiciones que ocupan en ella los distintos personajes y los músicos, así como la secuencia coreográfica misma.

Manuel Ráez Retamozo titula su trabajo «Géneros representados. Construcción y expresión de los géneros a través de las dramatizaciones campesinas de Semana Santa en Yanamarca, Junín», en el que adopta una perspectiva de género y plantea que las identidades de género y el dominio masculino en la región son diseñados a partir del imaginario nacional y global que es interpretado y representado en estos mismos desfiles. Estos contextos de representación constituyen espacios para la narración y escenificación de eventos históricos y actuales, a través de los cuales las relaciones entre comunidades, entre la región y el Estado, entre generaciones y entre géneros es representada y contestada. Ráez presenta un panorama histórico de los cambios suscitados en la región y concluye que en la década del noventa se observa una revitalización de los discursos machistas y autoritarios, que explica por el fuerte proceso de militarización en la zona durante los años de lucha contra el terrorismo y por la creciente injerencia visual de la televisión. En el contexto festivo que Ráez describe, la hegemonía de esta mentalidad vertical y machista se expresa en el jurado calificador de los concursos en cuyo marco se realizan las representaciones de Semana Santa. Este jurado está integrado por militares y los criterios de calificación ejercen gran influencia en los temas e interpretaciones que son escenificados por las comunidades participantes.

Alex Huerta-Mercado ensaya una entrada novedosa al tratamiento de una de las representaciones panandinas más importantes: la captura y muerte de Atahualpa. El artículo se titula «Incas y españoles bailando un alegre huayno. El humor en una representación teatral en los Andes» y, en él, el autor se centra en la escenificación del *apu Inca,* «una danza y representación teatral» que evoca los hechos de la conquista y que se realiza en homenaje a la Virgen de Cocharcas en la comunidad de Sapallanga (Junín) cada 8 de setiembre. A partir de su descripción etnográfica, en la que incluye la perspectiva del publico asistente, Huerta-Mercado descubre la dimensión humorística y lúdica en la representación de estos eventos trágicos. Según el autor, el humor como «elemento reconciliatorio o de agresividad» permite una relectura de los eventos de la conquista en un sentido conciliatorio, interpretación que se manifiesta al final de la representación, cuando todos los personajes en escena se integran en una sola danza.

Manuel Ráez Retamozo contribuye en esta edición con un segundo trabajo, «Jerarquía y autoridad comunal. Los *varayos* y la Fiesta del Agua de la comunidad campesina de Lachaqui, Canta». Ráez afirma que allí donde la estructura del

sistema político tradicional sigue siendo funcional a la reproducción eficiente de la comunidad, aun en el contexto de importantes cambios económicos y políticos en la región, los rituales vinculados al control de bienes y formas de trabajo comunal tienen gran vigencia como forma de legitimar «los espacios institucionales de su sistema político, así como el poder cívico y religioso de sus autoridades, conocidas como *varayoc*». Esta situación, afirma Ráez, no se explica por una lógica cultural, sino por una racionalidad económica según la cual las comunidades, como la que él describe, encuentran aún riesgosa su entrada al circuito mercantil, optando por mantener funcionando sus formas de propiedad, de trabajo y de organización política.

En el artículo «Cambia lo superficial... ¿cambia también lo profundo? La fiesta de la Virgen de las Mercedes en Sechura, Piura», Alejandro Diez Hurtado presenta un análisis en torno a dicha celebración, para tratar de descubrir los cambios que se observan en ella y lo que nos pueden decir acerca de posibles transformaciones «en la fiesta misma pero también en la sociedad sechurana». El autor describe y explica dichos cambios como resultado de la intervención de una serie de fenómenos extrafestivos, concluyendo que la «transformación de las fiestas patronales está, a fin de cuentas, en función de una suma de factores no festivos, no religiosos, no devocionales y no locales», las cuales tienen que ver con procesos políticos y económicos de carácter regional y nacional, que se traducen, por ejemplo, en nuevas demandas en términos de participación ciudadana, en la renovación de redes locales y regionales o en un redireccionamiento del gasto personal.

En «Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica», María Eugenia Ulfe nos ofrece datos etnográficos sobre la celebración de los carnavales en una amplia región andina. Si bien este esfuerzo no le permite llegar a la profundidad de análisis que hace posible centrarse en un caso particular, sí logra transmitir la variedad y complejidad del ritual carnavalesco, mostrando que no puede ser explicado a través de una única definición. En vez de describir las variantes del carnaval como interpretaciones más o menos fieles de una única versión auténtica, la autora explica esta variedad como propia de una realidad dialógica en la que el propio carnaval, así como la realidad social que a través de él se representa, son constituidos y contestados creativamente por individuos y grupos con intereses particulares y recursos desiguales. Esta complejidad del carnaval se hace evidente en la variedad de formas y manifestaciones que involucra (géneros musicales y coreográficos, enfrentamientos rituales, competencias, elección de autoridades, encuentro de solteros, actos políticos), en el tipo de distinciones que establece (rural/urbano, pagano/sagrado, generacional, de género, de etnicidad) y en los múltiples sentidos que adquiere (ritual de inversión, ritual propiciatorio, discurso con contenido político, demarcador de identidad y límites territoriales).

Finalmente, el artículo de Gerardo Castillo, «Fiesta y embriaguez en comunidades andinas del sur del Perú», es un esfuerzo por explorar la embriaguez colectiva como una práctica expresiva y constitutiva del fenómeno festivo. Después de argumentar por la necesidad de considerarla una práctica cultural y no una patología social, Castillo afirma que a través de ella se «inscriben y actualizan formas de actuar y pensar las relaciones entre las personas, siguiendo y recreando para ello criterios étnicos, de edad y género». Pero además, de manera importante, el acto de beber en estos contextos festivos es un espacio en el cual los participantes pueden «modificar y mejorar su imagen personal ante los demás». De esta manera Castillo subraya la importancia del uso del alcohol como estrategia para la eficacia ritual. No solo se logran las transformaciones a través de asociaciones metafóricas que se encuentran en el nivel discursivo, sino también por modificaciones en el comportamiento. Lo cual remite a la necesidad de «elaborar una lectura de los actos rituales y de la vida diaria en relación con categorías como lo propio y lo ajeno, lo público frente a lo privado, el placer individual frente al acto de comunión social, lo limpio y lo sucio, lo permitido y lo prohibido».

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun
1988 «Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory». *Cultural Anthropology* 3. 1: 16-20.

BAUMAN, Richard, ed.
1992 «Performance». En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. Nueva York: Oxford University Press.

BAUMAN, Richard y Charles BRIGGS
1990 «Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life». *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

BOURDIEU, Pierre
1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRUNER, Edward, ed.
1986 «Experience and its Expressions». En *The Anthropology of Experience*. Eds. Victor Turner y Edward Bruner. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

BURGA, Manuel
1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

CÁNEPA KOCH, Gisela
En prensa «Autenticidad y Reproducción Visual: la fiesta y las danzas andinas en el contexto de la globalización». En *Ritualidades latinoamericanas*. Eds. Martín Lienhard, Marília Mendes, Gabriella Stöckling.

CASEY, Edward S.
1996 «How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena». En *Senses of Place*. Eds. Steven Feld y Keith Basso. Santa Fe: School of American Research Press.

COMAROFF, John y Jean COMAROFF
1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.

CONNERTON, Paul
1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

CSORDAS, Thomas, ed.
1994 *Embodiment and Experience. The Existencial Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.

DE LA CADENA, Marisol
2000 *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press.

DILTHEY, Wilhelm
1976 *Dilthey: Selected Writings*. ed.. H.P. Rickman. Cambridge: Cambridge University Press.

FELD, Steven y Keith BASSO, eds.
1996 *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.

FERNÁNDEZ, James
1986 *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

FERNÁNDEZ, James, ed.
1991 *Beyond Metaphor: the Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford University Press.

FLORES-GALINDO, Alberto
1986 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas.

FLORES OCHOA, Jorge
1974 «Mistis and Indians: their relations in a microeconomic region of Cuzco». En *Class and Ethnicity in Peru*. Ed. Pierre Van den Berghe. Leiden: E.J. Brill.

FUENZALIDA, Fernando
1970 «Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo». En *El indio y el poder en el Perú*. Fernando Fuenzalida, *et al.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor
1995 *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity.* Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

GEERTZ, Clifford
1973 *The Interpretation of Culture: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.

GONZALES, Enrique y Fermín RIVERA
1982 «La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 11. 1-2: 19-36.

GUPTA, Akhil y James FERGUSON
1997 «Discipline and Practice: "The Field" as Site, Method, and Location in Anthropology». En *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Eds. Akhil Gupta y James Ferguson. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.

HARAWAY, Donn
1991 *Simians, Cyborges, and Women The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.

HYMES, Dell
1977 *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Londres: Tavistock.

ISBELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: The University of Texas.

LEIGH, Susan, ed.
1996 *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power.* Londres y Nueva York: Routledge.

LOVELL, Nadia, ed.
1998 «Introduction: Belonging in need of emplacement?». En *Locality and Belonging.* Londres y Nueva York: Routledge.

MATTO, Daniel
2000 «Procesos de globalización, cultura y transformaciones sociales». En *Memorias del Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos.* Cartagena de Indias, Colombia.

MENDOZA, Zoila
2000 *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performances in the Peruvian Andes.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

MERINO, Mildred
1977 «Folklore coreográfico e historia». *Folklore Americano* 24: 67-94. México, Instituto Panamericano de Arte, Geografía e Historia, OEA.

MILLONES, Luis
1988 *El Inca por la Qolla*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

ORTIZ, Alejandro
1980 *Huarochirí 400 años después.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Raúl
2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes.* Nueva York: Oxford University Press.

ROSALDO, Renato
1986 «Ilongot Hunting: as Story and Experience». En *The Anthropology of Experience*. Eds. Victor Turner y Edward Bruner. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

SMITH, Robert J.
1975 *The Art of the Festival: as exemplified by the Fiesta of the Patrones of Otuzco: la Virgen de la Puerta.* Kansas: University of Kansas Press.

STOLLER, Paul
1995 *Emboding Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa*. Nueva York: Routledge.

TURNER, Victor
1975 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
1982 *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play.* Nueva York: PAJ Publications.
1987 *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

TURNER, Victor y Edward BRUNER, eds.
1986 *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

VAN DEN BERGHE, Pierre L. y George P. PRIMOV
1977 *Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco.* Columbia y Londres: University of Missouri Press.

VAN-KESSEL, Juan
1982 *Danzas y estructuras sociales de los Andes.* Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

WACHTEL, Nathan
1976 *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570).* Madrid: Alianza.

Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú

Raúl R. Romero

El impacto de la modernidad en las vidas de los habitantes del valle del Mantaro puede ser apreciado en muchas de las leyendas que existen acerca de la introducción del saxofón y el clarinete en la región. La viuda de un conocido músico de ese valle, Teodoro Rojas Chucas, me contó una de estas historias en 1985. Un norteamericano atropelló accidentalmente a un niño con su carro. Para pagar los daños decidió vender un saxofón que llevaba en un estuche. Fue así que Rojas Chucas, quien se encontraba cerca, compró el instrumento por 300 soles, lo llevó a Acolla, lugar donde nadie lo había oído antes, y empezó a tocarlo un 24 de junio en la fiesta de la tunantada. Desde entonces, muchas orquestas comenzaron a incorporar el saxofón. Este relato es parecido a otros contados en la región, pero con diferentes nombres y variantes. Lo único que todos parecen tener en común es la abrupta y repentina introducción del saxofón en la zona, casi siempre atribuida a un músico en particular que lo consiguió a través del comercio, trueque o venta, de un extranjero (en este caso, norteamericano).

La mención que en esta historia se hace de un norteamericano como dueño del primer saxofón usado en el valle está probablemente vinculada al hecho de que las grandes compañías mineras en el área son de propiedad norteamericana. Como ilustra el relato, se atribuye a esta hegemónica presencia extranjera la responsabilidad por los costos económicos, sociales y culturales que el propio proceso de modernización implicó en la región. La pérdida del instrumento resulta, en este contexto, una suerte de enmienda que los agentes de la modernidad (personificados en la figura del norteamericano) se ven obligados a hacer, que se traduce en la apropiación local de un bien cultural foráneo. En la práctica, el saxofón, un instrumento extranjero, es asimilado a las tradiciones regionales, iniciando un nuevo estilo de música. Por lo tanto, los músicos del valle han podido domesticar un elemento de la modernidad (el saxofón), subyugar sus capacidades y poderes, y usarlo para sus propias necesidades.

En este artículo pretendo analizar cómo la «modernidad» es interpretada y debatida en el plano de las prácticas y organizaciones musicales en el valle del Mantaro, y cómo los diferentes discursos respecto de ella se expresan en controversias y discusiones cotidianas sobre la noción de «autenticidad cultural». En primer lugar, intentaré relacionar el impacto de las políticas de modernización y el desarrollo de la minería con las razones por las cuales la cultura popular incorpora elementos foráneos modernos (como el saxofón y el clarinete). Posteriormente

introduciré un estudio de caso en el que la «autenticidad cultural» es definida y debatida a través de la práctica de la música en un distrito del valle del Mantaro.

1. El impacto de las políticas de modernización y la minería

La orquesta típica es uno de los conjuntos musicales más representativos del campesinado mestizo en el valle del Mantaro, con un importante papel en las fiestas y las danzas de la región. Se caracteriza por el uso tanto de instrumentos de reciente adopción, como el saxofón y el clarinete, cuanto de otros de herencia colonial, como el violín y el arpa. La configuración instrumental contemporánea de la orquesta típica es el resultado de un proceso continuo de asimilaciones culturales y discontinuidades que se produjeron en la primera mitad del siglo XX. Estos procesos tuvieron como punto de partida conjuntos musicales ya existentes que incluían el arpa andina y el violín. Ambos instrumentos, introducidos por el sistema colonial español, fueron imaginativamente incorporados por el campesinado indígena en sus propios marcos culturales y estéticos.[1] En el valle del Mantaro, el arpa y el violín también ganaron amplia aceptación popular y en poco tiempo constituyeron la base de varios conjuntos musicales que tocaban extensivamente en fiestas públicas (Arguedas 1976: 239). Aun en estos días, cuando las orquestas típicas son los conjuntos musicales más difundidos en la región, hay otras danzas particulares que todavía son acompañadas por un conjunto musical de un arpa y uno o dos violines.[2] Una historia condensada de la evolución de este grupo musical ha sido trazada por Rubén Valenzuela en una tesis aún inédita (Valenzuela 1984). Para finales del siglo XIX, los conjuntos musicales basados en el arpa y el violín se extendieron hasta incluir otros instrumentos como la guitarra, la mandolina, el charango, las tinyas y las quenas. Todos estos instrumentos, muchos de los cuales ya han desaparecido del valle, formaron parte de los conjuntos musicales de la región más dominantes de aquellos tiempos. En una de las evidencias fotográficas que muestra Valenzuela, puede apreciarse un conjunto de los primeros años del siglo XX constituido por dos guitarras, una mandolina, dos quenas, dos violines y un arpa. Sin embargo, esta formación es solo

[1] El arpa y el violín fueron promovidos y difundidos por misioneros a través de su tarea de evangelización a comienzos del período colonial. Jesuitas, franciscanos y dominicos consideraban a estos instrumentos, a diferencia de la guitarra, aptos para que fueran tocados por los indios y, por lo tanto, efectivos en sus esfuerzos para difundir el catolicismo (Behague 1979: 3; Arguedas 1976: 239).

[2] Este tipo de conjunto tocaba en raras ocasiones alrededor del valle y estaba usualmente formado por campesinos pobres de las alturas. Ellos acompañaban las danzas-drama tales como los *auquines*, los *corcovados* y los *chacranegros*, y constituyen los últimos vestigios de conjuntos musicales de tipo colonial que dominaron el valle hasta el siglo XIX. Los conjuntos de arpa y violín son considerados «más tradicionales» que las orquestas típicas, pero no juegan un papel preponderante en las discusiones y narrativas locales.

una de las diversas variantes, de acuerdo con otras fotografías y testimonios del mismo período. Lo que parece ser cierto es que estos instrumentos fueron abandonados durante las primeras décadas del siglo y desplazados por otros nuevos, primariamente por el clarinete, y subsecuentemente por el saxofón.[3]

Todos estos procesos de desplazamiento y apropiación cultural ocurrieron durante el siglo XX. En la actualidad, la guitarra, la mandolina y la quena han sido excluidas de la práctica musical popular en el valle del Mantaro. El clarinete fue el primer instrumento europeo en ser incorporado por los conjuntos en la primera década de ese siglo, a expensas de la quena andina, la cual fue velozmente apartada (Valenzuela 1984). Sin embargo, los orígenes y detalles precisos de esta introducción son difíciles de evaluar basándose estrictamente en la tradición oral. En el valle del Mantaro la narración de cada músico entrevistado tiende a atribuir la introducción de instrumentos musicales a intérpretes individuales. Por ejemplo, el músico Alberto Páucar (conocido artísticamente como Pachacho) fundó muchos conjuntos y orquestas en Huancayo durante las dos primeras décadas del siglo XX y se le atribuye la introducción del clarinete en el área wanka.[4]

La introducción del clarinete en el valle del Mantaro ocurrió en un tiempo en el cual la región experimentó el impacto del proyecto de modernización nacional lanzado en 1895 por el gobierno de Nicolás de Pierola, el cual creó las condiciones para los procesos sin precedentes de expansión económica y homogenización étnica en el valle. El gobierno de Piérola sucedió a un período de crisis social e incertidumbre económica después de la guerra con Chile (1879-1883). Andrés A. Cáceres, quien había sido héroe de guerra en el valle del Mantaro peleando contra los chilenos y se convirtió después en presidente del Perú, fue expulsado tras una serie de errores políticos y económicos. Piérola, al asumir la presidencia en 1895, apoyó un programa de modernización del país basado en la industrialización. Como resultado, hubo varios mejoramientos en los contornos urbanos. En Lima aparecieron los primeros tranvías y la electrificación, fueron instalados los sistemas de agua potable y desagüe, los servicios de salud mejo-

[3] Instrumentos como el charango, la guitarra y la mandolina continuaron siendo inmensamente populares en otras regiones de los Andes. El presente esparcimiento geográfico de la guitarra y la mandolina cubre la mayoría del sur y el norte de las regiones andinas del Perú, pero está ausente en el valle del Mantaro y en los Andes centrales (véase Instituto Nacional de Cultura 1978). Similarmente, la dispersión geográfica del charango cubre todo el sur andino, pero se interrumpe al borde del valle del Mantaro.

[4] Valenzuela presenta una foto de comienzos del siglo XX en la cual se muestra a Pachacho junto a su clarinete como miembro de un grupo que consistía en tres violinistas y un arpista (Valenzuela 1984: 35). Ya que la mayoría de los músicos que fueron testigos de estos eventos —y usualmente los protagonistas de ellos— estuvieron activos hasta hace poco tiempo e incluso hicieron grabaciones comerciales en la década del 50, sus nombres son conocidos y constantemente recordados cuando las personas tratan de reconstruir la historia de las orquestas típicas en el valle.

raron sustancialmente y los primeros automóviles empezaron a circular por las calles de Lima y en el resto del país (Dobyns y Doughty 1976: 212-213).

Estas mejoras atrajeron a las primeras olas de migrantes andinos hacia las ciudades, con lo que comenzó el período en el cual se fundaron las iniciales asociaciones de estos en Lima. Para los residentes del valle del Mantaro, el acceso a Lima y sus instalaciones urbanas devino más fácil y fluido que en otras regiones gracias a la construcción del ferrocarril a Huancayo en 1908, el cual hacía el viaje más rápido y seguro todo el año. Pero más importante aun, abrió la posibilidad para que visitaran y mantuvieran relaciones cercanas con Lima, sin necesidad de abandonar sus tierras u ocupaciones del valle. Esta conexión no fue posible para otros migrantes andinos de lugares más apartados.

Por lo tanto, la nación experimentó una espectacular expansión económica y el valle del Mantaro se convirtió en un lugar atractivo para los empresarios que realizaron grandes inversiones en la minería, el comercio y la agricultura (Long y Roberts 1978: 5; Mallon 1983: 135). El campesinado del valle participó activamente en todos estos procesos. Miles emigraron temporalmente a los centros mineros más cercanos y otros incrementaron significativamente su producción agrícola para el creciente mercado. En medio de estas transformaciones, el proceso de mestizaje cultural se acentuó. Indios y mestizos, quienes hasta el siglo XIX habían mantenido diferentes posiciones e ideologías en el valle del Mantaro, empezaron a mezclarse. Como Richard Adams (1959: 85) concluyó en su estudio del distrito de Maquiyauyo, a finales del siglo XIX:

> [...] gentes de las dos castas empezaron a participar conjuntamente en más asuntos; junto con esto, hubo un préstamo simultáneo de rasgos culturales y fusión de otros. El resultado ha sido, en efecto, la mezcla de las dos subculturas anteriormente distintas de mestizos e indios.

Adams también se refiere al significativo indicador estético constituido por la ropa, la cual ha sido frecuentemente mencionada como uno de los símbolos distintivos entre indios y mestizos. Confirma que «por el año 1910 los últimos hombres cambiaron sus ropas indígenas por las del mestizo, y los vestidos de las mujeres tomaron una forma que estaba siendo usada por ambos, indios y mestizos» (1959: 85). Esta transición de indio a mestizo, que ocurrió en el lapso de dos generaciones, no fue una experiencia traumática, ni fue percibida por el campesinado como una pérdida de identidad; más bien fue apreciada como una renovación. Una historia completamente diferente a la del sur de los Andes, donde los conflictos étnicos entre indios y mestizos tomaban otras formas de intensa confrontación. Mientras que, al decir de Arguedas, en algunas regiones los mestizos eran «fugitivos» culturales e individuos «atormentados, inestables y solitarios», en el valle del Mantaro los mestizos evolucionaron como una clase social; el mestizo «no solo no niega su posición, sino que está orgulloso de ella.

Él es un tipo culturalmente bien adaptado a pesar de los elementos complejos que ha integrado» (1953: 122).

El saxofón fue incorporado a la orquesta típica en la década del 40, unos treinta años después que el clarinete. Fue un intervalo breve, pero suficiente para que un nuevo grupo generacional apareciera en la región. Para esta nueva generación, el impacto inicial del capitalismo moderno era ya parte de la historia del valle. Vivían en una época en la cual la migración temporal a los centros mineros era una manera común de ganarse la vida y la demanda por su producción agrícola era considerable (Mallon 1983: 310). El ferrocarril había sido el medio regular de transporte a Lima por décadas, y la carretera Central, completada en 1939, proveyó una mejora adicional para sus ya eficientes comunicaciones con la capital (Long y Roberts 1978: 5). En ese mismo período, el uso de la lengua española era casi universal entre todo el campesinado, aunque el quechua se siguió usando ampliamente (Adams 1959: 86). Tal generación fue responsable por la introducción del saxofón en la orquesta típica.

Pero el uso del saxofón no fue compartido por muchas de las viejas generaciones que lo habían visto incorporado casi forzosamente a la orquesta. Hasta hoy en día su «autenticidad» todavía es asunto de controversia. Tanto los folcloristas como la gente común y corriente en el valle examinan el tamaño y número de los saxofones en cada conjunto para poder calcular su calidad y, algo más importante, su propiedad para la ocasión. Supuestamente, en algunos contextos, el mayor número de saxofones puede ser percibido como una ventaja y como una señal de poder y prestigio, pero en otros puede ser evidencia de una estética superficial y prácticas musicales de mal gusto.[5] Ambos contextos opuestos corresponden a lo que aproximadamente se puede llamar como los puntos de vista «tradicional» y «moderno»: el primero sostenido generalmente por los folcloristas y los ancianos (quienes se consideran los guardianes de las costumbres más viejas y tradicionales del valle), y el último defendido tanto por los auspiciadores de la fiesta (cuyo prestigio depende de cuán grande y moderna es la orquesta), como por las generaciones más jóvenes, que buscan nuevos sonidos musicales.

Mallon ha notado una diferenciación paralela pero relacionada con el desarrollo económico regional. Ella percibe un grupo del campesinado rico más innovador e individual, la mayoría reunida alrededor de capitales distritales, y un grupo de campesinos pobres residente en los anexos, apoyados en la reciprocidad tradicional para sobrevivir. De todos modos, yo no he podido percibir si la división entre «tradicionalistas» e «innovadores» corresponde estrictamente a los sectores económico-sociales. Más bien, he observado que esta lucha involucra a todo el campesinado del valle sin importar sus ingresos o posiciones administrativas. Tiendo a estar de acuerdo con Long y Roberts, quienes vieron estas dinámicas como habitua-

[5] Documentaré esta controversia más adelante, analizando el caso del distrito de Huaripampa.

les en todas las comunidades del valle y celebraron que la región hubiera sido «excepcionalmente exitosa adaptando tradiciones de su comunidad para satisfacer las necesidades modernas» (1978: 4).

2. Estética, repertorio y estilos musicales

Desde su consolidación a mediados de 1940 hasta estos días, la orquesta típica ha estado constituida por un arpa y un número variable de violines, clarinetes y saxofones (altos, tenores y barítonos). A través del tiempo, el número de saxofones tendió a aumentar, mientras que el de los clarinetes y violines experimentó un descenso. De acuerdo con el reputado violinista Zenobio Dagha, de Chupuro, la configuración de la orquesta alrededor de 1940 consistía en un arpa, dos clarinetes, dos violines, dos saxofones altos y un saxofón tenor.[6] Esta instrumentación se convirtió en el modelo de la orquesta típica por más de dos décadas, hasta que aumentó la presión por añadir más saxofones al conjunto. Hoy en día no es poco común encontrar orquestas típicas con ocho saxofones (dos barítonos, dos tenores y cuatro altos), y tan solo un clarinete y un violín. Esta tendencia ha sido adicionalmente corroborada por los músicos más viejos del valle. Uno de ellos, Darío Curisinchi, de Acolla, recordó:

> Desde 1945, el saxofón ha estado en uso. De acuerdo con el gusto de la asociación [organizadora], mucho antes la orquesta consistía en un arpa y un violín, nada más. Más tarde le siguió el clarinete, después un saxofón, y así siguió. Con el pasar de los años, la orquesta llegó a tener dos saxofones altos y uno tenor. Antes era un saxofón en do; era un intermedio entre un alto y un tenor. El [saxofón] soprano era usado, pero fue abandonado. Y uno barítono, a veces dos barítonos.[7]

Los saxos altos son considerados las voces guiadoras dentro de la orquesta y los otros instrumentos doblan sus voces de acuerdo con sus rangos normales. Los instrumentos que hacen las segundas voces generalmente tocan a una distancia de una tercera de la melodía principal. Los clarinetes tocan la melodía principal una octava más arriba que los altos y los violines una octava más que los clarinetes. Además, los saxos tenores tocan la melodía una octava más baja, y los saxos barítonos una octava más baja que los tenores. El arpista provee una línea de bajo con su mano izquierda y un acompañamiento armónico con su mano derecha.

Sin embargo, este procedimiento habitual sufre transformaciones cuando cambia la instrumentación. Como dijimos, hay en la actualidad una tendencia a añadir más saxofones a la orquesta, reduciendo así (y hasta eliminando en ciertas

[6] Zenobio Dagha, entrevista en el distrito de Chupuro, 10 de setiembre de 1996.
[7] Darío Curisinchi, entrevista en el distrito de Acolla, 10 de setiembre de 1996.



Figura 1: La orquesta típica "Alegría Andina" dirigida por el maestro violinista Zenobio Dagha (abajo derecha) en la década del 60. Foto: Archivo audio-visual del Centro de Etnomusicología Andina.



Figura 2: Orquesta típica de huaylas. Huanchar, Concepción, Junín. Fiesta de San Juan, junio de 1985. Foto: Archivo audio-visual del Centro de Etnomusicología Andina.

ocasiones) los clarinetes y los violines. Pero el resultado continúa siendo un arreglo musical en el cual algunos instrumentos tocan la misma melodía en diferentes octavas, y otros duplican la melodía principal a distancia de una tercera más baja, que a su vez también puede ser duplicada en diferentes octavas. El arpa queda como la única proveedora de una línea de bajo y de una base armónica, pero vale la pena mencionar que en contextos festivos es casi inaudible, debido a la bulla callejera y a las altas voces de los saxos.

Una de las razones más frecuentemente citadas para explicar la expansión de los saxofones en la formación típica de la orquesta es que, para poder impresionar a la audiencia, una orquesta tiene que sonar más que la otra, especialmente en competiciones formales. «Sonar más», sin embargo, no debe ser entendido como intensidad, sino como densidad de sonido.[8] Esto quiere decir que no es suficiente soplar más fuerte para lograr un volumen más alto de sonido, sino más bien demostrar un fuerte sonido colectivo, el cual solo puede ser logrado por la totalidad de los instrumentos de la orquesta. Para clarificar esta idea, se usan también términos como «diámetro de sonido», «grueso», «estructura gruesa» y «denso».[9] En busca de este ideal, instrumentos como el clarinete y el violín, los cuales no contribuyen sustancialmente al grosor del sonido cuando se toca en vivo, tienden en casos extremos a ser eliminados.

El sonar más que otras orquestas no debe ser entendido como un logro exclusivamente musical, tampoco como un motivo de orgullo tan solo para el director musical o los miembros del conjunto. Es, primariamente, una fuente de prestigio para el comité directivo, para su presidente y otras autoridades, para el barrio que auspició la danza ese año, y para el que pagó los gastos de la orquesta. El elemento competitivo, formal o implícito, está siempre presente, y los ideales estéticos terminan dependiendo de asuntos de estatus o prestigio social. En este aspecto, no es difícil percibir que este ideal estético sobre sonar más fuerte que otros es un ideal «moderno», ya que no existe cuando conjuntos rurales más pequeños entran a escena. «Sonar más» no es un ideal estético para las llamadas «auténticas» orquestas típicas del «tradicionalista» pueblo de Huaripampa (un caso que trataré más adelante), donde el ideal es un sonido suave y relajante. Esto sugiere que el saxofón es percibido como demasiado ruidoso.

---

[8] Rubén Valenzuela, comunicación personal, Lima, 10 de agosto de 1996.

[9] Compárese este concepto con el ideal musical de «tocar como uno», el cual Turino interpreta como el deseo de una «calidad de sonido denso». «Tocar como un instrumento» implica que el que toca no se «escape del denso conjunto musical» (Turino 1993: 55). A pesar de la afinidad de metáforas musicales usadas en ambos casos, hay una sustancial diferencia. Ambos conjuntos usan diferentes técnicas y configuraciones instrumentales. Grupos de flautistas tocan instrumentos individuales en pares y el principal desafío es lograr fluidez al mismo tiempo que una línea melódica entre dos ejecutantes interdependientes. Por el contrario, las orquestas típicas combinan diferentes tipos de instrumentos y sus miembros ejecutan la misma canción independientemente de cada uno, a veces en una textura altamente heterofónica.

El tamaño de la orquesta es también una señal de prestigio para sus auspiciadores. Para muchos residentes del valle, una orquesta de 20 músicos impresiona más y causa un mejor efecto que un conjunto más pequeño. También va a tener mejores posibilidades de «vencer» a las otras orquestas en las competiciones formales que puedan ser organizadas durante la fiesta. Un residente de Sicaya que era prioste (auspiciador de la fiesta similar al mayordomo) de una fiesta de Santiago me contó que, dado que el prioste del año pasado había contratado a una orquesta de 16 músicos, él tenía que traer una orquesta aun «mejor». Subsecuentemente, él contrató una de 22, y sintió que le «había ido mejor» que a su predecesor.[10]

La *tunantada* y la *chonguinada* son las danzas-drama más populares entre las que son acompañadas por orquestas típicas. También son las más frecuentemente interpretadas durante el año y, por lo tanto, constituyen la fuente principal de actividades profesionales de estos conjuntos. A pesar de sus similitudes, ambas danzas tienen distintas características formales. La manera como están distribuidas geográficamente también varía: la primera es exclusivamente bailada en la región de Jauja, mientras que la última solo es practicada en el área de Huancayo. Muchas de las formas musicales del valle son variaciones del huayno, el género más popular en los Andes, y ambas danzas demuestran los rasgos que las conectan con esta fuente genérica. La tunantada es interpretada en un tempo lento y con frecuentes pasajes en legato. Por el contrario, los patrones rítmicos de la chonguinada utilizan un paso más rápido, junto con los saxofones y clarinetes tocando en staccato. Esta iniciativa melódica es tomada en ambos casos por esos instrumentos y la función armónica se apoya solamente en el arpista. Mientras, los violines al parecer tienen un papel subordinado al apoyar a todo el grupo y son los que guían durante la compulsiva introducción y los interludios entre las diferentes canciones.[11] En términos generales, la música de la tunantada es percibida como «lírica» y «sentimental», mientras que la de la chonguinada como «incisiva» y más «alegre».[12]

La tunantada está constituida por tres frases musicales, llamadas «huaynos» por los mismos músicos.[13] Cada una de ellas consiste de dos segmentos musicales, no siempre simétricos, como ocurre normalmente con el huayno andino (Roel

[10] Juan Santos, de Orcotuna, entrevista en Lima, agosto de 1996.

[11] El lector puede escuchar extractos de la tunantada y la chonguinada acompañadas por una orquesta típica en el disco *Traditional Music of Peru 2: The Mantaro Valley* (Smithsonian Folkways, CD SF 40467).

[12] Esta percepción es tan ampliamente aceptada que en las estaciones de radio que propalan folclor andino en Lima, el término «tunantero» de la tunantada es ampliamente usado para referirse a cualquier canción melancólica de tempo lento.

[13] Término que no debe ser confundido con el nombre del género musical. El género musical del huayno está generalmente compuesto de tres secciones (A + B + fuga). En este caso, la tradición local prescribe que cada una de estas secciones musicales sea llamada «huayno».

1959). La primera declaración musical es lo que se conoce como una frase periódica, al igual que la segunda. Ambas son después reiteradas. El segundo huayno, usualmente más largo y más «cadencioso», es repetido tantas veces como sea necesario según los requerimientos de los bailarines. El tercer huayno es, de hecho, una fuga, corta, altamente sincopada y enérgica, que termina la sección, también llamada zapateo (por el golpe de zapatos que usan los bailarines en esta sección). La fuga también es reiterada una y otra vez de acuerdo con la situación de la actuación. Finalmente, cada una de las tres canciones es recapitulada sin repeticiones.

Huayno N.° 1 / : a + b :/
Huayno N.° 2 / : c + d :/ Da Capo (sin repeticiones)
Huayno N.° 3 / : e + f :/ (Fuga, *ad lib* repetida)

El sumario de esta estructura es, claro está, uno ideal, y no necesariamente es interpretada siempre de esta manera. Asimismo, las letras simbólicas que ilustran el diagrama de arriba no deben ser tomadas literalmente, ya que las dos primeras declaraciones musicales y sus frases constituyentes desarrollan motivos similares; por lo tanto, no son entidades contrastantes y, a veces, para un primer oyente, es difícil notar las diferencias.

Como he anotado anteriormente, el sonido del arpa pasa generalmente inadvertido al lado del fuerte sonido del saxofón. Solo los que estén caminando o parados cerca del arpista podrán escucharlo. Sin embargo, en la introducción y sus interludios, el arpa y el violín son mucho más prominentes, ya que son los únicos instrumentos que se tocan. En los interludios, el arpa continúa proveyendo la línea de bajo y acordes armónicos, mientras que el violín improvisa libremente a medida de que va añadiendo una base armónica latente a la pieza.

Los interludios improvisados tienen muchos propósitos. Primero, proveen una partición necesaria entre secciones musicales, lo que hace posible a los saxofonistas y clarinetistas recuperar el aire, pero también permiten a los bailarines descansar y caminar por las calles de la ciudad, mientras se preparan para los próximos huaynos. Los violines y el arpa tocan en una peculiar coordinación armónica y el oyente casual puede percibir esta sección como desafinada. De hecho, mantienen una cierta independencia, pero ambos se mueven hacia la región tonal principal (tónica) como su objetivo primordial, estableciendo el área armónica en la cual la orquesta empezará a tocar de nuevo. Un pasaje intermedio en donde el arpa intenta tocar un patrón *ostinato* más rápido, el cual no es seguido de cerca por la melodía improvisada del violinista, es un rasgo típico de esos interludios. Este tipo de interpretaciones libres cuando se toca en conjuntos es común en los Andes y en un caso extremo consiste en heterofonía (modo de ejecución melódica no sincronizada).

La chonguinada tiene una estructura musical diferente a la tunantada, aunque también es estrictamente pentatónica. Se compone de una primera parte llamada «pasacalle», un término muy usado en los Andes cuando se hace referencia a

las secciones donde los bailarines caminan por las calles de la ciudad, y de un huayno. Esta sección es la más característica de la danza y la que la distingue de otras. Como otros huaynos mestizos del valle consta de dos declaraciones musicales (A: a + b / B: c + d) y lo cierra una fuga. La peculiaridad de ese pasacalle se encuentra en su arreglo rítmico, el cual enfatiza patrones consecutivos de semicorcheas, transmitiendo la impresión de un paso musical más rápido y vigoroso que el de la tunantada. Sus constituyentes son repetidos en el mismo estilo que el de la danza; eso quiere decir que la primera declaración es repetida una vez y, después de la segunda, aparece una recapitulación de las dos secciones. Luego del pasacalle y del interludio tocado por el arpa y el violín, la orquesta toca un huayno, el cual es denominado «huayno de chonguinada», que concluye con una fuga de huayno como es la costumbre.

La tunantada y la chonguinada no son solamente las danzas más ampliamente esparcidas en el valle. También son las formas culturales mencionadas a menudo cuando los residentes del valle quieren transmitir la riqueza de su cultura regional. El hecho de que estas danzas sean interpretadas con frecuencia, considerablemente más que otras que lo son solo una vez al año, refuerza su popularidad. El reciente montaje de concursos de chonguinada y tunantada en el valle es una señal de la atracción que ejercen en dicho ámbito. La alta concentración de grupos de tunantada en la fiesta de San Sebastián en Jauja (20 de enero) es una razón adicional para la aceptación de estos grupos, que cada año renuevan sus afiliaciones y pulen sus habilidades de actuación en lo que es considerado el evento de danza con más influencia en toda el área. Al otro lado del valle, cerca de la ciudad de Huancayo, numerosos grupos de chonguinada se reúnen en Sapallanga para la fiesta del Nacimiento de la Virgen (8 de setiembre), en lo que también constituye un evento regional que atrae a miles de personas y visitantes de zonas adyacentes. Ambos encuentros regionales proveen nueva energía para la actuación múltiple de estas danzas en otras fiestas en el calendario del valle.

3. Creatividad y relaciones sociales en orquestas típicas

Las orquestas típicas no tocan su música de acuerdo con sus preferencias, tampoco como profesionales que pueden tomar decisiones artísticas inconsultamente. El miembro de una orquesta típica es un músico profesional al que se le paga por tocar, y que puede ganarse la vida de esa manera. A pesar de que muchos músicos de la orquesta mantienen sus tierras y siembran en ellas, el sueldo que reciben de sus contratos les resulta indispensable para sobrevivir.[14]

[14] La importancia de la música como una alternativa profesional en el valle del Mantaro y como fuente de salario adicional ha sido mencionada por Mallon 1983: 145, Hutchinson 1973: 157-173 y Sánchez 1987: 90.

En el valle del Mantaro, las orquestas típicas tocan predominantemente en fiestas públicas de los distritos rurales o semiurbanos, contratadas por un comité que organiza, auspicia, supervisa y participa activamente en la fiesta. El rol del comité, formado por gente del pueblo elegida especialmente para esta tarea, es fundamental en la toma de decisiones musicales de la orquesta. El comité está presente durante los ensayos anteriores a la fiesta y expresa, en algunos casos, su punto de vista respecto de las canciones «nuevas» que la orquesta tocará ese año, y en otros, sobre la correcta ejecución de las previamente estrenadas.

En el caso de las danzas que requieren nuevas canciones cada año, el comité da su aprobación final al escuchar las canciones propuestas por la orquesta durante los ensayos, los cuales tienen lugar en la tarde previa al día central de la fiesta. Sin embargo, esta aprobación no está proclamada formalmente; más bien es sugerida en un contexto de diálogo fluido entre los músicos y el comité. Si una canción no es considerada apropiada, se solicita otra con amabilidad. El comité espera ser consultado y complacido con el repertorio elegido para la fiesta y los miembros de la orquesta aceptan la consulta como una tarea profesional. Muchas canciones nuevas pueden ser ejecutadas durante el ensayo hasta que la apropiada o las apropiadas sean elegidas por el comité. El comité también puede pedir cambios en secciones particulares de una pieza, en el caso de danzas multisectoriales.[15]

Todo el proceso de ensayo puede durar desde una hasta tres horas durante la tarde previa a la fiesta, dependiendo de qué tan rápido sean compuestas nuevas melodías. La orquesta puede caminar por la plaza principal esa misma noche para probar sus canciones y practicarlas en público. Al día siguiente, durante el desayuno, las nuevas canciones son tocadas una vez más, principalmente para revisarlas y memorizarlas correctamente para la fiesta. La responsabilidad de brindar ideas para las nuevas canciones recae sobre el director musical de la orquesta o, en otros casos, en un miembro de la orquesta que es al mismo tiempo compositor.

La conexión normal entre los músicos y sus patrocinadores es explicada adicionalmente por muchos factores. Primero, los músicos contratados son usualmente de otras ciudades. Mientras que la mayoría de orquestas tienen sus centros de operación en ciudades más grandes, como Huancayo y Jauja, hay numerosas orquestas esparcidas en distritos más pequeños. Cuando las asociaciones o comités organizadores contratan una orquesta, eligen entre una gran variedad

[15] Patrones similares de comportamiento social han sido reportados en el caso de conjuntos flautistas aymaras. En Conima, donde la composición de canciones nuevas también sucede en los ensayos, el «consenso implícito» es alcanzado a través del pasivo rechazo de ideas que no son consideradas adecuadas (véase Turino 1993: 77). En Conima, la aceptación o el rechazo de nuevas canciones son decididos por el mismo grupo musical, mientras que en el valle del Mantaro hay una coordinación entre los músicos y quienes los contrataron.

de orquestas disponibles en el mercado regional (tratando de encontrar un balance entre el costo y la calidad). Esta opción generalmente recae sobre orquestas foráneas, muchas de las cuales son contratadas un año antes. Las orquestas se ciñen a un calendario laboral muy recargado, especialmente en épocas donde hay concentración de fiestas, lo cual incrementa la demanda por las mejores orquestas. Un miembro de una orquesta contó cómo su agrupación recorrió el valle en una de esas épocas de fiestas abundantes:

> Tocamos en Paca desde el primero de enero hasta el 5, tocando la Huaylijía, después fuimos a Chunán donde hay otra *Huaylijía* el 14. Con la misma orquesta fuimos a Jauja para la fiesta de San Sebastián el 20, hasta el 25, pero después tuvimos que ir a Julcán donde también bailan tunantada, pero comenzando el 29 de enero.

Hutchinson ha reportado que en el pueblo de Acolla hay épocas en las cuales las orquestas típicas tienen una demanda muy alta. Estas incluyen el período desde junio hasta agosto y desde finales de diciembre hasta febrero. El último carnaval, refiere, es el mes más ocupado para el músico de orquesta (1973: 158).

En segundo lugar, hay una percepción, basada en la realidad, de que cuando una orquesta acepta un contrato con una asociación, también está haciendo una libre elección (similar a la realizada por los organizadores), a partir de un amplio rango de clientes potenciales. El hecho de que los músicos sean trabajadores independientes capaces de entender y de elegir auspiciadores los eleva al mismo estatus de sus benefactores. Tercero, la posición de patrocinadores y músicos es étnicamente similar. Ambos son parte de la cultura mestiza del valle y no hay diferencias asimétricas esenciales en ninguno de ellos. Las diferencias son primariamente de clases sociales, o basadas en la posición que cada uno tiene en la fiesta. El comité, o el presidente del comité, como cargo principal de la fiesta, juega un papel mucho más crucial que el de los músicos, por lo menos durante el desarrollo de la celebración.

Todos estos factores colocan a los músicos en una posición especial. Ellos son tratados bastante bien, son decentemente alimentados y cobijados, y su trabajo es considerado digno y a veces prestigioso. Este caso es completamente diferente al de otras regiones del Perú, en donde los músicos son usualmente ubicados en relaciones asimétricas con sus patrones. Cuando esta relación es definida primariamente en términos de desigualdades étnicas en lugares donde la fricción entre indios y mestizos ha sido particularmente controversial, los músicos pueden estar sujetos a condiciones laborales aun más duras (véase Turino 1993: 26).

Dentro de la orquesta también hay otro nivel de toma de decisiones musicales. La orquesta tiene un director musical, que usualmente es también el gerente del conjunto. Él es quien trae nuevas canciones a los ensayos y las entrega para que

sean aprobadas por todos. Pero otros músicos en la orquesta también pueden proponer nuevas canciones, dependiendo de su calidad como compositores, más allá de la habilidad de tocar su respectivo instrumento.

Cuando hay una atmósfera abierta y horizontal no es relevante quién propone una nueva canción sino, más bien, la meta parece ser ejecutar la tarea lo más eficientemente posible. Como anotó un clarinetista:

> Dentro de la orquesta hay un director musical. Él es el que «sabe todo», y el que tiene el poder de decidir dentro de la orquesta. Él siempre usa su autoridad considerando las opiniones de otros músicos. No es como una orquesta sinfónica, donde el director es autoritario y dicta lo que se tiene que hacer.[16]

Esta disciplina rígida, pero cortés, que prioriza las normas de la fiesta más que el cumplimiento individual o de grupo, es mejor entendida si uno considera el complejo y severo sistema de *cargos* que mantienen las fiestas andinas. En el caso del valle del Mantaro, la orquesta cumple uno de los requerimientos principales de la fiesta y sus propias metas están subordinadas al éxito de esta. La creatividad musical de la orquesta, y hasta sus ansias por competir con otros conjuntos, están sujetas al tiempo y a la necesidad de la celebración.

En el caso de las danzas que supuestamente tienen que ser acompañadas por canciones ya existentes, el ritual es similar pero los fines pueden ser distintos. En danzas como la *huaconada* en el distrito de Mito, se espera que una canción evocada por la memoria colectiva como una melodía primordial sea repetida año tras año sin transformaciones significativas. En las palabras de un violinista de una orquesta típica:

> Pero por aquí, ten cuidado. Los locales en Mito tienen sus propias costumbres y no dejan que otros músicos alteren su canción, su melodía. Quieren que la línea melódica sea honrada tal como es; si tú añades un ornamento, una *appogiatura*, se molestan, y supuestamente te tienen que pegar. Es la única canción que ellos veneran. «No, no. Toca la música tal como es, no cambies nada ni tampoco añadas ningún acompañamiento». ¡Por eso tienes que tener mucho cuidado con la música, porque si no te darán latigazos![17]

Esta descripción de ensayos de orquesta y preparaciones de canciones nuevas y viejas corresponde a una condición ideal no siempre seguida estrictamente por la actual práctica musical del valle del Mantaro. Por ejemplo, hay momentos en los cuales las canciones «nuevas» son compuestas durante la fiesta, como ocurre en la danza de la tunantada, la cual requiere de tres canciones distintas.

[16] Rubén Valenzuela, entrevista en Lima, 10 de agosto de 1996.

[17] Mencio Sovero, entrevista en Lima, 12 de junio de 1995.

La segunda de estas canciones es a veces compuesta durante los períodos de descanso. En otros casos, la orquesta ya viene con canciones «nuevas» previamente compuestas para las fiestas de otros pueblos. Sin embargo, la orquesta no revela su existencia previa al comité organizador, dejando entrever que son canciones «nuevas». En verdad, sí son nuevas para ese pueblo en particular. En las palabras de un músico profesional del valle:

> Pero, una cosa confidencial que quiero decirte como un músico. Yo voy a muchas ciudades distintas, yo una vez he tocado en un lugar y tocamos tres huaynos [de Tunantada]. Y después yo fui a otra ciudad con los mismos huaynos y dijimos que eran nuevos, después, porque la gente no sabía... ¿Te das cuenta lo ingenioso que puede ser un músico?[18]

La mayoría de los aspectos sociales y creativos de la orquesta típica solo puede ser entendida dentro del contexto de sus relaciones con las asociaciones. Composiciones, ensayos y repertorios tienen que ser determinados en estrecha coordinación con una organización más alta (la asociación). Pero los músicos en la orquesta manipulan una serie de diestras estrategias para mantener sus propias decisiones, muchas veces rompiendo las reglas tradicionales, como en la ejecución ficcional de canciones supuestamente nuevas o en ocasiones en las que algunos no se presentan a los ensayos en vísperas de una fiesta. En otras instancias, la «tradición» es tan estrictamente impuesta que el músico acepta pasivamente los requerimientos del comité que lo ha contratado. En cualquier caso, es una aventura conjunta en la cual los miembros de la orquesta, la fiesta y la danza se revelan como inseparables colaboradores.

4. «Autenticidad» en Huaripampa

A pesar del hecho de que los clarinetes y saxofones han compartido el mismo espacio en las orquestas típicas por más de medio siglo, la función de ambos instrumentos dentro del conjunto todavía provoca controversias entre la gente común y corriente del valle. Este debate popular gira alrededor del tema de cuán «auténtico» es el sonido cuando la orquesta toca solo con clarinetes, o cuando también incluye a los saxofones. Los ancianos que fueron testigos de la llegada de los clarinetes y que crecieron escuchando, bailando y disfrutando su sonido, todavía lo consideran como el sonido «real» y «auténtico» de una orquesta típica. Las generaciones siguientes, que durante sus vidas observaron y participaron en fiestas en donde la orquesta tocaba con saxofones, no han querido conformarse con un conjunto exclusivo de clarinetes. De las posiciones de ambos

[18] Anónimo, entrevista en Lima, julio de 1996.

grupos generacionales emergieron dos modelos culturales de «autenticidad» y «modernidad», los cuales a la larga trascienden los límites y rangos generacionales y se transforman en dos ideologías diferentes de «tradicionalismo» y «tipicalismo». Un investigador local y coleccionista de folclor de Huancayo, Luis Cárdenas, quien apoya la innovación, dice:

> Nos dicen que tenemos que mantener nuestra música auténtica, pero el tiempo no puede ser detenido, no creo que se pueda. Por ejemplo, a finales de 1940, los saxofones no eran usados en la música wanka, todo era clarinetes, arpas y violines, y ahora la escuchamos, y parece ser que no era tan hermosa después de todo.[19]

También expresó su opinión sobre aquellos que están en contra de modernizar la música wanka:

> En la era de Zenobio [Dagha, a mediados de 1940], los músicos decían que él estaba arruinando la música wanka con el saxofón, que no era nuestro instrumento... Hoy Zenobio piensa lo mismo del órgano eléctrico, la batería. Pero yo le digo que de todas maneras suenan, no están fueran de ritmo, hasta son más alegres, no puedes detener el tiempo... Si siempre tuviéramos que preservar lo autóctono, todavía estaríamos tocando la quena y la tinya.[20]

¿Cuáles son las implicaciones estéticas y culturales de dicho debate? El ejemplo de Huaripampa, una ciudad que cada año, por la fiesta de la tunantada (Epifanía, 6 de enero), solo permite que una orquesta típica de clarinetes toque para la danza, es muy sugerente. La Asociación de Bailantes de la Tunantada, que está a cargo de organizar el festival, regula cuidadosamente esta convención. Esta asociación prohíbe que se usen saxofones dentro de la orquesta. Por lo tanto, la orquesta que tradicionalmente toca para la tunantada consiste en un arpa, dos violines y dos clarinetes. Entre las historias contadas en el pueblo sobre cuán estricta es cuando les toca salvaguardar las tradiciones de Huaripampa, se recuerda que un año una orquesta llegó a la ciudad con saxofonistas. La asociación ofreció pagar los sueldos de los saxofonistas si se iban y no tocaban en el festival. Otra anécdota hace referencia al conocido violinista regional Zenobio Dagha, quien supuestamente un año llegó al festival, pero se tuvo que ir, apurado y enojado, ya que no podía aceptar la severa vigilancia musical de la asociación. El mismo Zenobio Dagha me dijo después:

> ...ellos mismos componen la música, la arreglan, dicen cómo debe ser. Ellos son los compositores, no conozco ningún músico que haya ido ahí con una composición propia,

[19] Entrevista en Huancayo, 12 de setiembre de 1996.
[20] Entrevista en Huancayo, 2 de setiembre de 1996.

> no. Huaripampa es un pueblo que preserva su música tradicional, hasta su danza es diferente.[21]

Los residentes y las autoridades de Huaripampa sostienen que la danza de la tunantada se originó en esa ciudad, un hecho que no solo explica por qué la danza es considerada más auténtica que en cualquier otro lugar, sino que también asigna a la ciudad la gran responsabilidad de mantener ese legado. Los residentes también se refieren a Huaripampa como la «cuna de la tunantada», de acuerdo con la costumbre en el Perú de atribuir títulos a pueblos e incluso a grandes ciudades por su mayor contribución a una supuesta herencia nacional y regional.[22] Los oficiales del pueblo y sus residentes comparten un sentimiento de orgullo y se sienten responsables de conservar esa «autenticidad» de la danza. En Huaripampa, la municipalidad le ha dado a la oficina de cultura la tarea de supervisar la autenticidad de la música del distrito. Esta tarea recae en los residentes más viejos, quienes son conocidos como grandes bailarines o devotos guardianes de las viejas tradiciones. El hecho de que los músicos sean contratados de otras ciudades también explica por qué estos mecanismos de supervisión son necesarios para proteger la autenticidad de la música y de la instrumentación. Si no fuese por las instituciones locales, oficiales (como la municipalidad) y cívicas (como la asociación de bailarines), los prospectos para la introducción de innovaciones, alteraciones y cambios serían mucho más altos.

¿Cómo definen la «autenticidad musical» los huaripampinos? Uno de los requisitos principales es la constitución de la orquesta típica caracterizada por la ausencia de saxofones. De hecho, la orquesta es usualmente definida más por eso que por su constitución real. Por lo tanto, la ausencia de los saxofones se convierte en un rasgo distintivo para definir a este conjunto musical en el valle de Mantaro, más que el alto perfil que alcanzan los clarinetes en esta versión de la orquesta. La gran dispersión de los saxofones como componentes principales en todo el valle explica por qué la resistencia puede ser considerada un marcador más efectivo para la autenticidad en Huaripampa. La oposición a los saxofones en la orquesta de la tunantada ha asumido un carácter casi legendario entre músicos y personas comunes y corrientes de la región. ¿Qué significa la resistencia a los saxofones? En Huaripampa, la nostalgia por lo antiguo es frecuentemente expresada en palabras elogiosas, y tocar el clarinete parece encajar correctamente en el tiempo considerado fundamental en la historia e identidad del huaripampino contemporáneo. Nadie en el pueblo cuestiona la calidad primordial de este instrumento, el cual, por lo tanto aparece como un componente inte-

[21] Zenobio Dagha, entrevista en Chupuro, 10 de setiembre de 1996.

[22] Por ejemplo, el pueblo de Acolla, en el valle, es conocido como «el pueblo de músicos», y la ciudad de Trujillo, en la costa, como «la capital de la marinera».

gral de la orquesta típica. Un elemento relacionado con la definición de autenticidad es el color instrumental del clarinete, un timbre suave y amable que, se dice, refleja el gusto estético de los viejos huaripampinos, y, en general, un color que es altamente elogiado asimismo por los residentes más viejos del valle.

El concepto de «lo antiguo» también es aplicado a tradiciones pasadas (aquellas a las cuales los bailarines contemporáneos tratan de ser leales), conocimientos antiguos (generalmente perpetuados en las mentes de los habitantes de mayor edad) y bailarines anteriores (que están muertos o retirados).[23] De cualquier manera, ser fiel a lo antiguo es requerimiento principal para preservar la identidad huaripampina y un sello fundamental para distinguir las tradiciones del pueblo de las de otros distritos cercanos. Los residentes de Huaripampa declaran que la tunantada solo allí es preservada en su forma más pura. Como dijo un viejo huaripampino:

> El distrito de Yauyos está equivocado cuando dice que es el lugar para bailar tunantada, cuando los que bailan la tunantada son de Huaripampa y no de Jauja. Lo que ellos bailan es chonguinada, y la mayoría de bailarines son homosexuales, y eso no está permitido en Huaripampa. Además, en Huaripampa todos [los que bailaban] eran hombres, hasta los que estaban vestidos de mujer.[24]

¿Cuáles son, por lo tanto, los elementos modernos opuestos a «lo antiguo»? La «modernidad» en este sentido, aunque no referida así por los mismos huaripampinos, parece estar simbolizada, entre muchas otras señales, por los saxofones. El rechazo a este instrumento es expresado, sin embargo, en términos estéticos, no ideológicos. Para los huaripampinos, el saxofón es muy bullicioso y muy estridente. Su penetrante sonido (tal como es tocado en el valle del Mantaro) contrasta con el delicado y agradable sonido del clarinete. La modernidad también es representada por las innovaciones en la danza, tales como la participación de travestis (hombres vestidos de mujer), y en la vestimenta (uso discontinuo de ojotas o sandalias tradicionales, por ejemplo).[25] En general, los huaripampinos rechazan cualquier elemento no considerado auténtico por los viejos del pueblo; por lo tanto, se oponen a toda alteración en la danza y la música que cambie la manera en que se interpretaban en las primeras tres décadas del siglo XX. Este período de tiempo es considerado primordial para los huaripampinos y su danza y música son consideradas como una matriz clásica. En consecuencia, cualquier modificación subsecuente es considerada como inauténtica y, por lo tanto, «moderna».

---

[23] La noción de «lo antiguo» también incluye la coreografía de la danza. En Huaripampa es considerado «auténtico» bailar con la cabeza en alto, con arrogancia y agarrando el bastón hacia arriba.

[24] Máximo Salazar, entrevista en Huaripampa, 13 de setiembre de 1996.

[25] La ausencia de las mujeres en la danza de la tunantada en la ciudad de Huaripampa no refleja una tendencia general. Ellas sí actúan junto a los hombres en muchas otras danzas-drama, como la chonguinada.

Además, los huaripampinos están al tanto de que el clarinete es una ocurrencia del siglo XX. De hecho, hasta se refieren a la probable fecha en la cual fue introducido en el valle del Mantaro y Huaripampa. También están conscientes de que lo que ellos consideran como «auténtico» es probablemente más una aspiración que un hecho histórico. De ninguna otra manera podemos interpretar el siguiente relato de un anciano huaripampino sobre cómo es compuesta la nueva música «auténtica»:

> El saxofón no se usa en Huaripampa. La canción [de la danza] en Huaripampa es muy exclusiva. Hasta Muquiyauyo copia mucho el sonido de Huaripampa. Los jaujinos viene aquí a ver nuestro baile... Es una canción auténtica la que ellos componen durante las vísperas, cada año componen durante las vísperas, una nueva, sí, pero lo hacen con sentimiento, con sentimiento de viejos tunanteros.[26]

En Huaripampa, la «autenticidad musical» no se logra a través de la repetición de melodías arcaicas, sino mediante la ejecución modificada de estilos melódicos considerados clásicos, arquetípicos. La homogeneidad estilística es, en este sentido, la meta principal para los músicos que cada año asumen el deber de componer «nuevas» melodías para las danzas que puedan sonar «auténticas» a los oídos de los huaripampinos. Por lo tanto, el conocimiento de estilos se vuelve mucho más importante que la simple memorización de las canciones ya conocidas. En Huaripampa, este estilo musical es construido alrededor de una narrativa que enfatiza lo antiguo; por lo tanto, sus parámetros musicales son presumiblemente menos flexibles que en otras versiones de la tunantada en distritos distintos o en otros géneros musicales, en los cuales la variación es también una forma de composición en el valle.

5. Conclusiones

La noción de «autenticidad» está relacionada con el estado de la cuestión de comienzos del siglo XX, un momento de cruciales cambios en el valle del Mantaro, en el cual se consolidaron los centros mineros norteamericanos. Estos se constituyeron en potentes polos de atracción para la migración y establecieron nuevas relaciones culturales y económicas con el mercado nacional. El ferrocarril a Huancayo fue construido para satisfacer las necesidades de la economía minera, pero mejoró las relaciones ya existentes entre el valle y las demás economías regionales y el sistema nacional.[27] Huancayo siempre había sido un espacio in-

[26] Máximo Salazar, entrevista en Huaripampa, 13 de setiembre de 1996.

[27] Las consecuencias del establecimiento del ferrocarril en la economía regional del Cuzco, al sur del Perú, también han sido mencionadas por Rénique 1991: 43.

termediario respecto de otras economías regionales, un área de descanso para los comerciantes del sur de los Andes. A comienzos del siglo XIX el crecimiento de Huancayo era tan evidente como el deterioro de Jauja, pero su desarrollo fue magnificado por la llegada del ferrocarril Central y el efecto multiplicador de las aventuras mineras en el área. No es coincidencia que este fuera el período en el cual la orquesta típica emergió, después de la llegada de los clarinetes y su asimilación a este conjunto. El sonido de los clarinetes capturó el oído de las generaciones más jóvenes y encajó fácilmente con el arpa y el violín, instrumentos que previamente habían disfrutado del favor de los residentes del valle.

El comienzo del siglo también fue la época en la que se consolidó el mestizaje, entendido como un proceso en el cual los sectores indígenas abandonaron su existencia aislada para tener total contacto con los mercados regionales y nacionales. Mientras que los sectores indígenas eran los dominantes a finales del siglo XIX, en apenas una o dos generaciones los mestizos tomaron su lugar como grupo mayoritario. Alrededor de 1920, este proceso ya era irreversible. El pasaje de indio a mestizo no fue un viaje individual, ni tampoco el largo y tortuoso camino cultural de un individuo rural hacia la existencia urbana, como fue el experimentado por algunos migrantes del sur de los Andes. Por el contrario, fue una transformación masiva en la cual el resultado final no fue un mestizo maltratado y atormentado, sino más bien un mestizo orgulloso, a veces hasta arrogante como el del valle del Mantaro. La «autenticidad», en términos temporales, se ubica en aquel momento en el cual la vida diaria del valle fue redefinida de varias maneras. Por lo tanto, es un tiempo considerado por muchos como una era formativa, los comienzos de una época. Como dijo un violinista de Huaripampa sobre su música, el pueblo todavía vive «en los albores, en 1900». En esta declaración él estaba identificando los comienzos del siglo como un tiempo primordial en el que emergió un nuevo orden, una etapa que es el punto principal de referencia histórica para muchos y el límite temporal más lejano que la memoria colectiva del valle se inclina a recordar.

Referencias bibliográficas

ADAMS, Richard
1959 *A Community in the Andes: Problems and Progress in Muquiyauyo.* Seattle: University of Washington Press.

ARGUEDAS, José María
1953 «Folklore del valle del Mantaro». *Folklore Americano* 1. 1: 101-293.
1976 *Señores e indios: acerca de la cultura quechua.* Montevideo: Calicanto.

BEHAGUE, Gerard
1979 *Music in Latin American: An Introduction.* Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall.

DOBYNS, Henry E. y Paul L. DOUGHTY
1976 *Peru: A Cultural History.* Nueva York: Oxford University Press.

HUTCHINSON, William
1973 «Socio-Cultural Change in the Mantaro Valley of Peru: Acolla, a Case Study», tesis doctoral (Antropología). Bloomington: University of Indiana.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
1978 *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza.

LONG, Norman y Brian ROBERTS, eds.
1978 *Peasant Cooperation and Capitalist Expansion in Central Peru.* Austin: The University of Texas Press.

MALLON, Florencia E.
1983 *The Defense of Community in Peru's Central Highlands.* Nueva Jersey: Princeton University Press.

ROEL, Josafat
1959 «El wayno del Cuzco». *Folklore Americano* 6-7: 129-245.

ROMERO, Raúl R., ed.
1993 «Cambio Musical y Resistencia Cultural en los Andes Centrales del Peú». En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SÁNCHEZ, Rodrigo
1987 *Organización andina, drama y posibilidad.* Huancayo: Instituto Regional de Economía Andina.

TURINO, Thomas
1993 *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration.* Chicago: The University of Chicago Press.

VALENZUELA, Rubén
1984 «La orquesta típica del centro del Perú», tesis (Musicología). Lima: Conservatorio Nacional de Música.

¿Por qué no todos sienten nostalgia?
Letras de canciones e interpretación en Yura y Toropalca (Potosí, Bolivia)

Michelle Bigenho

En mis primeras experiencias de trabajo de campo en Bolivia, recuerdo una conversación con una mujer en una remota comunidad de Toropalca.* Cuando le expliqué que quería estudiar la música de la zona, ella rápidamente respondió: «Ah, quieres estudiar cultura y folclor. Pero aquí no hay cultura. Si realmente quieres estudiar cultura, deberías ir al norte de Potosí». Me intrigó esta afirmación, que negaba categóricamente la existencia de una cultura en Toropalca y que me enviaba al lugar donde muchos antropólogos han tenido su «día de campo». Recordé entonces la opinión de Renato Rosaldo acerca de quiénes tienen y quiénes no tienen cultura; dicho simplemente: los débiles tienen cultura y los poderosos carecen de ella (Rosaldo 1989a). Pero la evaluación de Rosaldo no encajaba en esta situación. Los toropalqueños no podían ser considerados especialmente poderosos y ciertamente no lo eran más que sus vecinos del norte quienes supuestamente sí tenían una cultura. Este encuentro me llevó a interrogarme acerca de la forma en que la gente percibe la presencia o ausencia de su propia cultura.

En este artículo compararé las canciones de dos localidades rurales de Potosí, Bolivia: Toropalca, en la provincia de Nor Chichas, y Yura, en la provincia de Quijarro. A partir de una explicación de las letras de las canciones, el contexto interpretativo y el discurso sobre las expresiones culturales, voy a analizar cómo los bolivianos en Toropalca y Yura expresan las relaciones con sus lugares de origen y los lugares lejanos, que indican dos procesos diferentes de identificación local dentro del Estado-Nación boliviano. En última instancia, las diferencias saltantes acerca de lo local y lo translocal suponen distintas maneras en las cuales los toropalqueños y yureños han experimentado la modernidad y su supuesto compañero de viaje: la nostalgia. A pesar de la abrumadora evidencia de

* Mi investigación en Bolivia fue financiada por la comisión Fulbright IIE y Fulbright Hays Dissertation Grants (1993-1994 y 1994-1995). Este estudio lo presenté primero en la Conferencia de Artes Expresivas Quechuas, llevada a cabo en Santa Cruz en setiembre de 1997. En el foro recibí sugerencias útiles de Denise Arnold, Bruce Mannheim y Henry Stobart. He presentado también este trabajo a la serie Colloquium of Anthropology de la Universidad de Cornell, a Hampshire College y a la Universidad de Saint Andrews. En cada una de estas instituciones he recibido valiosas críticas y sugerencias. Agradezco de manera especial a John Borneman, Martin Hatch, Billie Jean Isbell, Stefan Senders y Barbara Yngvesson por su lectura y comentarios de las diversas versiones de este documento. Asumo, sin embargo, la responsabilidad por algunos errores en los que pudiera haber incurrido en posteriores análisis.

la primacía que tiene el aspecto musical en las canciones, reafirmo mi intención de realizar una comparación de sus letras —contextualizadas dentro de otros aspectos de comparación— debido a los increíbles contrastes existentes entre los casos de Toropalca y Yura, los cuales, si los vemos desde otros ángulos, podrían presentarse muy similares. Mediante este proyecto comparativo discutiré tres puntos centrales. Primero, que la especificidad de la expresión «translocalidad» está directamente relacionada en estos dos casos con los términos en los que se produce la «localidad». Una identidad local más acentuada en Yura se vincula con la especificidad con la que los yureños cantan sobre el fenómeno translocal y una identidad local más débil en Toropalca se asocia con la vaguedad con la que los toropalqueños cantan acerca del fenómeno translocal.

En segundo lugar, estos casos opuestos, uno en donde la nostalgia impregna las canciones (Toropalca) y el otro en donde la nostalgia está notoriamente ausente (Yura), demandan un nuevo examen de los supuestos vínculos entre la nostalgia y los procesos de modernidad. No pretendo definir la modernidad o lo moderno. Tampoco quiero esgrimir un argumento de causalidad acerca de lo que constituye o no la modernidad. Mi objetivo es más bien formular una serie de preguntas relacionadas con las expectativas de sentido común sobre la modernidad. Expuesto de manera simple: un enfoque de sentido común sobre el concepto de modernidad asume que una interconexión acrecentada con el mundo supone una pérdida de la cultura local. Por supuesto, solo algunos antropólogos restauradores estarían de acuerdo con esa interpretación. Pero esta visión de sentido común impregna gran parte del discurso boliviano y está aún detrás, de manera implícita, de muchos proyectos antropólogicos. El material que presentaré aquí propone un modelo alternativo bastante atractivo: la interconexión acrecentada genera y modela la visión de la cultura local. Este no es un nuevo modelo para la antropología; es un modelo en el que la gente se vuelve consciente de su propia identidad por medio del contacto cada vez mayor con los demás.[1] Pero en vez de sugerir esto como una manera definitiva de enfocar la modernidad, quisiera insistir en que estos procesos desafían un modelo único de interpretación, debido a que la gente no experimenta la modernidad de la misma manera. Por lo tanto, no debemos esperar una sola conexión coherente entre modernidad y transformación cultural. Fundamentaré que estos casos representan dos tipos opuestos de modernidad, los cuales coexisten dentro de un Estado-Nación contemporáneo, invirtiendo las expectativas del sentido común.

Finalmente, quiero proponer un acercamiento comparativo de modernidades como una herramienta con la cual los antropólogos puedan llevar a cabo un análisis de los procesos locales y translocales de identificación que se encuentren

[1] Por ejemplo, Terence Turner, en el caso de la amazonía brasileña, demuestra claramente cómo el contacto de los antropólogos con los kayapó fue fundamental en la comprensión de la cultura kayapó como instrumento político (1991).

intersectados. Esta intersección puede generalmente confluir hasta cierto punto en procesos nacionales de identificación.

1. Texto de las canciones en la interpretación musical

¿Por qué centrarnos en el texto de una canción cuando se ha probado fehacientemente que las letras tienen una importancia menor respecto de las expresiones no lingüísticas en el contexto interpretativo de las canciones? Charles Seeger escribió:

> No se puede ser suficientemente enfático en afirmar que lo que es cantado y el acto mismo de cantarlo no son, musicalmente hablando, dos cosas, sino una sola. La abstracción de la canción del acto de interpretarla es un procedimiento necesario cuando se habla de música, lo cual hace dos cosas de lo que originalmente es una. (1977: 278)

Si bien estoy de acuerdo con este punto, voy a retomar el estudio de los textos de las canciones en conjunción con el contexto interpretativo, debido a las conclusiones que se pueden obtener del análisis comparativo de estas dos localidades.

Para los propósitos de una comparación metodológica, muchos enfoques utilizados anteriormente en el estudio de las letras de las canciones demostraron ser inadecuados respecto de los casos en referencia. Para los toropalqueños y yureños, las canciones no pueden ser vistas como una manera oblicua de mostrar sentimientos acerca de temas prohibidos. A diferencia de otros casos como el de los beduinos de Lila Abu-Lughod (1986) o el de los tuareg de Susan Rasmussen (1991), los temas que se tocan en las letras de las canciones de los toropalqueños y yureños son aceptados y pertenecen al habla cotidiana. En Toropalca y Yura, las canciones tampoco forman parte de una protesta personal o colectiva. Los textos han sido frecuentemente analizados como una crítica a un *statu quo* determinado, variando completamente su significado cuando ocurre un cambio de gobierno.[2] La historia contemporánea boliviana exhibe una larga lista de dictaduras y de medidas de gobierno represivas. Durante mi trabajo de campo sucedió la más intensa represión del gobierno en la plantación de coca Chapare, y una canción de Yura hace tristes referencias a esta «guerra». Sin embargo, la mayor parte de las canciones analizadas aquí expresan alegrías y penas individuales.

[2] Pablo Vila estudia los cambiantes significados de las letras de los tangos argentinos en los períodos previos a Perón y en el de Perón. Las letras de los tangos antes de Perón incluían críticas al gobierno, las cuales eran toleradas en gran medida mediante un acuerdo hegemónico entre las clases populares y las clases dominantes. Cuando Perón llegó al poder, los escritores de tangos ya no veían al gobierno como opositor y algunos hasta dejaron el tango para integrar oficialmente el partido de gobierno (Vila 1991).

Los textos de las canciones de los yureños o de los toropalqueños tampoco revelan por sí mismos un modo principal de organizar una experiencia emocional (Yano 1995). Dentro del contexto de las interpretaciones, junto con la música, la danza y la embriaguez, los toropalqueños y los yureños derraman lágrimas mientras cantan. Pero los textos de las canciones se dejan de lado durante la actuación, limitándose los cantantes a hacer un mero zumbido de la melodía. Los textos de las canciones, su interpretación y el discurso sobre estas conforman una plétora de diferentes experiencias emocionales. Doña Norma, una mujer de Toropalca, nos explicó que ella canta todo el día en su casa para levantarse el ánimo. «Hay veces que los vecinos creen que estoy borracha. Pero no lo estoy. Si estoy borracha, me pongo a llorar mientras estoy cantando». Y es aquí donde está el problema: doña Norma canta en su casa cuando está alegre y (al igual que muchas otras cantantes) se pone a llorar cuando canta en estado de ebriedad, de acuerdo con la costumbre. El contenido de las letras de las canciones incluye tanto temas alegres como tristes; el sentimiento que se transmite en estos actos está relacionado con el sonido de la música, el movimiento físico y el contexto ritual, más que con el contenido de la canción.

Antes de proseguir mi análisis de las letras de las canciones, quisiera mencionar el estudio de Charles Keil acerca de los tiv (1979) y el de Anthony Seeger sobre los suyá (1987), los cuales reafirman la importancia de la interpretación musical a través de la cual se expresa el texto. Para poder llegar a esta conclusión, empleo métodos similares a los que Charles Keil usó en su análisis de las canciones de los tiv; en concreto: ¿los instrumentistas pueden reproducir la melodía sin las letras de las canciones? (1979: 170-173). El incansable zumbido de la melodía indica que efectivamente ellos pueden producir la música sin el texto respectivo. Pero un método aun más revelador surgió cuando pregunté a hombres y mujeres, fuera del contexto convencional, sobre las letras de las canciones para cerciorarme de si eran las correctas. Las palabras cantadas en cualquier idioma son casi siempre difíciles de entender y para confirmar las letras tuve que entrevistar varias veces a la gente fuera del contexto convencional, regrabar la canción, escribir las palabras y pedirles a los cantantes que corroboraran si había captado correctamente la canción. Mientras revisaba una canción escrita en mis notas, encontré que los cantantes tenían problemas en recordar las letras de las canciones cuando no las cantaban. Yo les volvía a leer su texto haciéndoles preguntas o dejando espacios vacíos, pero el cantante no podía llenarlos hablando normalmente; tenía que cantar las palabras para poder recordarlas. Sucede algo parecido cuando se memoriza una pieza musical con un instrumento y luego alguien pide repetir un pequeño pasaje a la mitad de la pieza. Lo que brotaba de los dedos cuando se tocaba con un acompañamiento se convierte de repente en un sonido extraño y fuera de lugar. La memorización de las letras de las canciones funciona del mismo modo lineal. Uno no memoriza las letras como un significado simbólico pero sí como palabras cantadas, palabras mezcladas con un ritmo y con una tonalidad.

A pesar de lo que parece ser un argumento en favor de la primacía de la música y el movimiento en las interpretaciones de las canciones de toropalqueños y yureños, insisto en el estudio concomitante de los textos por dos razones. Primero, incluyo el análisis de los textos debido al ya mencionado contraste entre Toropalca y Yura. Estos contrastes pueden dar luces sobre los distintos caminos que toropalqueños y yureños experimentan como localidades pertenecientes a un Estado-Nación moderno.

En segundo lugar, la documentación de los textos de las canciones era muy importante para los mismos toropalqueños. Tan importante que cuando se enteraron de que me encontraba haciendo un estudio de la música de la zona, sugirieron que compilara un libro con sus canciones. Las letras eran importantes para los cantantes para imaginar futuros recuerdos. Los toropalqueños imaginaban este libro en las manos de los escolares del pueblo; en Toropalca, el proyecto del libro de canciones iba de la mano con un sentimiento de nostalgia y con una estrategia defensiva contra la pérdida de su cultura. Las letras de las canciones pueden ser analizadas como una representación simbólica (el significado dentro del texto mismo), pero como cancionero, o inclusive como un folleto dentro de un cassette, las letras funcionan como indicadores para representar un todo incompleto.

Como sugiere Seeger, nuestro análisis de las canciones debe tener en mente que la letra y la música son inseparables (1977: 278; véase también Titon 1988). Las transcripciones musicales de estas canciones, tanto de Toropalca como de Yura, indican un estrecho vínculo entre las articulaciones rítmicas y silábicas. Con contadas excepciones, la mayoría de canciones tiene pocos melismas (donde más de una nota es cantada para una sola sílaba) y en pocos casos dos sílabas son cantadas en una sola nota articulada. Cada sílaba busca tener su propia articulación rítmica y los patrones rítmicos tienden a ser ligeramente alterados, en cuanto a las medidas individuales, para poder acomodar una a una expresiones silábicas articuladas. Estas tendencias subrayan la necesidad de estudiar como una unidad la música, las letras y el contexto de cada ejecución.

2. Comparación entre Toropalca y Yura

Toropalca y Yura tienen mucho en común. Ambas localidades formaron parte del grupo étnico de los wisijsas, dividido por el virrey Toledo en el siglo XVI, quien redistribuyó estas poblaciones en reducciones, para beneficio de la organización y control coloniales. Los toropalqueños y los yureños nunca han estado bajo el sistema de haciendas y se les suele clasificar como «originarios», es decir, que siempre han tenido acceso a su propia tierra. Hoy en día Toropalca y Yura albergan poblaciones de 5000 y 7000 habitantes,[3] respectivamente, los cuales se

[3] Los habitantes de la localidad, al menos en el caso de Yura, cuestionan las estadísticas contenidas en los

encuentran organizados, en distintos grados, en *ayllus*, la organización indígena de los Andes. En 1863, los espacios geográficos que ocupaban Toropalca y Yura fueron designados como cantones, una división política del Estado boliviano. Las capitales oficiales de estos cantones están ubicadas en los pueblos llamados Toropalca y Yura, lo cual no es ninguna sorpresa. Toropalqueños y yureños migran cada año a otras zonas de Bolivia (Cochabamba, Beni, Santa Cruz y Tarija), así como a Argentina, dejando su pueblo en abril luego de la temporada de cosecha, y regresando en octubre para la temporada de siembra. Fuera de su hogar, toropalqueños y yureños buscan un empleo temporal en agricultura y construcción, para complementar la producción de maíz en su zona de origen, la cual constituye su principal fuente de subsistencia. Estos patrones de migración se extienden a lo largo del departamento de Potosí, de modo tal que la migración temporal es la regla más que la excepción.

Sin embargo, durante mi trabajo de campo, desde 1993 hasta 1995, encontré varios puntos de contraste entre Yura y Toropalca. Había una carretera muy transitada que iba desde Yura hasta las llanuras de Uyuni, un lugar turístico importante. En el camino a Uyuni, los buses de turistas paraban en la comunidad yureña de Pelqa para almorzar. En cambio, la carretera a Toropalca era secundaria y, durante la época de lluvia, los camiones tenían que tomar rutas alternativas más largas. En el caso de Yura, una compañía de transporte con otras rutas en la provincia de Quijarro viajaba diariamente desde allá hasta la ciudad de Potosí, ruta para la cual los viajeros podían comprar asientos numerados. En cambio, los propietarios de los camiones en Toropalca hacían viajes esporádicos a Potosí, cargando la mayor cantidad posible de pasajeros, quienes viajaban con muy poca comodidad junto con los implementos adquiridos por el dueño del vehículo.

En el caso de Yura, la planta hidroeléctrica Punutuma, construida por la compañía COMIBOL, ahora en decadencia, suministraba electricidad a Yura y a los pueblos vecinos. En Toropalca, solo dos casas privilegiadas poseían paneles solares para abastecerse de electricidad. Mientras que los toropalqueños tenían que cargar el agua desde el río, a los yureños les llegaba el agua por tubería y muchas comunidades yureñas tenían su propia agua potable extraída de manantiales cercanos. En Yura, los proyectos de agua potable fueron asumidos casi siempre por el ISALP (Investigación Social y Asesoramiento Legal Potosí), una pequeña ONG que trabajaba en el área. Las ONG en Bolivia han sido siempre reconocidas como agentes organizadores en espacios nacionales donde el Estado ha resultado incompetente o ha estado ausente. Pero, con pocas excepciones,[4] ninguna ONG ha trabajado en Toropalca. En los últimos 20 años, sin em-

censos oficiales, que fueron registradas precisamente cuando un importante segmento de la población estaba fuera de la zona por haber migrado para realizar trabajos estacionales.

[4] El proyecto San Juan del Oro ha dirigido campañas en Toropalca para exterminar a los «binchuca» (escarabajos).

bargo, una mujer belga estuvo realizando trabajo voluntario como médica y trabajadora laica. Mientras que su labor pastoral en Toropalca se centraba en la enseñanza del catecismo católico tradicional, la labor pastoral en Yura, conducida en asociación con la ONG del área, aplicaba conceptos de la teología de la liberación. En la década del 70, dos antropólogos de la Universidad de Cornell dirigieron un trabajo de campo en Yura y uno de ellos llegó a publicar en Bolivia un estudio etnográfico en español (Rasnake 1989). En Toropalca en cambio, aunque recientemente un antropólogo hizo sondeos para la FAO, que auspició los dibujos de los mapas territoriales indígenas en Potosí, el área no había sido prácticamente tocada a partir de una visión etnográfica. El estudio etnográfico de Rasnake proveía, en cambio, una base para un trabajo de autorreflexión colectiva más contemporánea entre los yureños —una «historicidad radical» (Giddens 1990), la cual ha consolidado tanto a autoridades indígenas como a organizaciones—; por el contrario, no ha ocurrido un proceso paralelo en Toropalca, donde las estructuras del *ayllu* fueron sacudidas por los vientos políticos contemporáneos como cascarones vacíos del poder simbólico que se pensaba habría existido en el pasado.

La gente que vive en estas zonas puede ser dividida en dos grupos sociales, para los cuales usualmente se emplean los términos «vecino» y «comunario». Estos vocablos son usados en muchas áreas rurales de Bolivia para designar a las personas identificadas con dos maneras distintas de ver el mundo, pero que habitan en el mismo espacio geográfico. Los *comunarios* son aquellos que se identifican con el ayllu y viven dentro de la lógica de este sistema de organización indígena. Los vecinos están fuera de esta lógica, se identifican más con una experiencia urbana y viven principalmente del comercio local. Si bien todavía existen relaciones dispares entre vecinos y comunarios en Toropalca y en Yura, los vecinos han jugado un papel determinante en la expresión de una identidad local en Toropalca. Yura, en cambio, como lugar local, fue recreado ritualmente a través de un predominio de sus comunarios, proveyendo los vecinos solo comentarios marginales, con constantes quejas respecto de que ya nada era como solía ser en el pasado. Los rituales locales giraban en torno de las autoridades del ayllu y daban prestigio a estas formas de organización, mientras que los rituales locales en Toropalca funcionaban a través del auspicio individual de las fiestas, basado en las relaciones interpersonales de intercambio, pero manteniéndose desvinculadas de los ayllus. Esta clara diferencia con el poder del vecino en Yura puede estar relacionada con la organización de tiendas comunales bajo el auspicio de la ONG local; estas tiendas comunales desafían uno de los medios económicos por los cuales los vecinos establecen su dominio sobre los comunarios.

Los repertorios musicales, al igual que las organizaciones de los ayllus en Yura y Toropalca, instauran un claro contraste. La estructura del ayllu en Toropalca ha sido relativamente débil, mientras que la de Yura ha sido más fuer-

te. Los ciclos rituales en Yura recrearon anualmente la estructura del ayllu, congregando a los yureños en un mismo centro ritual. Los rituales en Toropalca tendieron a ser eventos singulares y aislados, en distintas comunidades. Estas fiestas congregaban a unos cuantos caseríos de la zona, pero sin lograr unificar a todos los toropalqueños. Con la excepción de algunos números individuales, todos los géneros musicales de Toropalca son acompañados con letras, cuyo contenido consiste en temas de ausencia y anhelo, tal como experimenta alguien que viaja a un pueblo lejano y desconocido. En Toropalca, las mujeres son las que guían los números musicales. Las presentaciones musicales en Yura muestran evidentes puntos de contraste: casi ninguno de los números musicales tiene letras, el único género que sí las presenta es aquel interpretado con quenas[5] y que se toca en la temporada de siembra. Solo los hombres cantan y las letras tienen referencias translocales específicas.

En los textos de las canciones de Yura predomina la perspectiva masculina acerca de la migración, mientras que en Toropalca los textos adoptan una perspectiva femenina. De jóvenes, las mujeres solteras migran parte del año, pero los hombres de todas las edades migran en mayor número. El sentido de soledad expresado en las letras de la música de Toropalca es otro ejemplo de la orfandad sociocultural manifestada en textos musicales quechuas. No es una orfandad real, es una orfandad cultural que se mantiene desde la conquista. Martin Lienhard hace referencia a las canciones peruanas que siempre aluden a los parientes que se han ido. Él señala que estos textos no actúan de acuerdo con situaciones sociales concretas, sino según relaciones sociales estructuradas históricamente después de la conquista (1996: 361-362). Mi propuesta es una interpretación alternativa para estos casos, precisamente mediante la comparación con las canciones de Yura, las cuales generalmente no presentan estos sentimientos de soledad. Las canciones en Yura y Toropalca representan dos perspectivas genéricamente diferentes en las verdaderas situaciones sociales de la migración temporal.

Más allá de las perspectivas con diferencias de género, me pregunto: ¿por qué las canciones de Toropalca son tan ambiguas acerca de la experiencia de la migración? Y a la inversa: ¿por qué las canciones de Yura son tan específicas en relación con el mismo tema? De acuerdo con Marilyn Ivy, el movimiento, los viajes y la translocalidad son temas que se destacan en relación con el lugar de origen (1995: 31). Creo que las distintas maneras en que yureños y toropalqueños expresan la translocalidad están inextricablemente vinculadas con la forma en que conciben sus propias localidades, y que la especificidad o vaguedad respecto de otros lugares viene de una especificidad o vaguedad originada en casa. Las vagas referen-

[5] La quena en Yura es una flauta construida de cobre, de tubos de plástico o de cañerías. Tiene cinco orificios adelante y uno atrás.

cias a las experiencias translocales en las canciones de Toropalca establecen un paralelo con la nostalgia por un lugar de origen que viene acompañada de un sentido de ausencia cultural. En cambio, en las referencias específicas a la translocalidad en las canciones de Yura se advierte un sentido de lugar de origen que no está invadido de nostalgia.

3. Lo ausente y lo ambiguo

La siguiente canción, de género de flauta,[6] fue cantada por una mujer en el carnaval de Toropalca en 1994 (véase figura 1):

Sonqetuypi	Dentro de mi corazón
Mamaypa palabrasnenqa	Las palabras de mi madre
Sumanq grabasqa	están bien grabadas
Kunan jina	como ahora
Waqanaypaq	me hacen llorar
(bis)	(bis)
Manitaypis	Mi querida madre también
Jallp'aq sonqonpi	está en el corazón de la tierra
Ñañitay	Mi querida hermana
Papitaypis	Mi querido padre también
Karu Llaqtapi	está en un pueblo lejano
Ñañitay	Mi querida hermana
Tukuypuni	Todos
Munakuwanku	Me aman
Kay Llaqtapeqa	En este pueblo
(bis)[7]	(bis)

[6] La flauta es un instrumento de viento de madera, con seis orificios. Se toca en Yura y Toropalca en época de lluvia. Los instrumentos, fabricados en Vitichi (al norte de Chichas), son tocados al unísono por un conjunto de entre 10 y 30 músicos. En Toropalca se tocan dos flautas de diferentes tamaños: el *jatun* (grande) y el *juch'uy* (pequeño). Los yureños tocan una flauta de tamaño intermedio. Henry Stobart, con todas las advertencias necesarias, propone una hipótesis interesante acerca de la posible influencia de las flautas dulces europeas y la tecnología de las flautas de conducto en las culturas andinas (véase en esta edición).

[7] Las canciones de Toropalca de todo género (flauta, zampoña, anata, ayarachis) siguen la fórmula AABB y una sola canción es repetida continuamente en un período de 20 minutos. Mientras que la mujer es quien domina la interpretación de las canciones de flauta en el carnaval, hombres y mujeres cantan las canciones de otros géneros: anata (o tarka, flauta de conducto de seis orificios hecha de una sola pieza de madera), ayarachis y zampoñas.
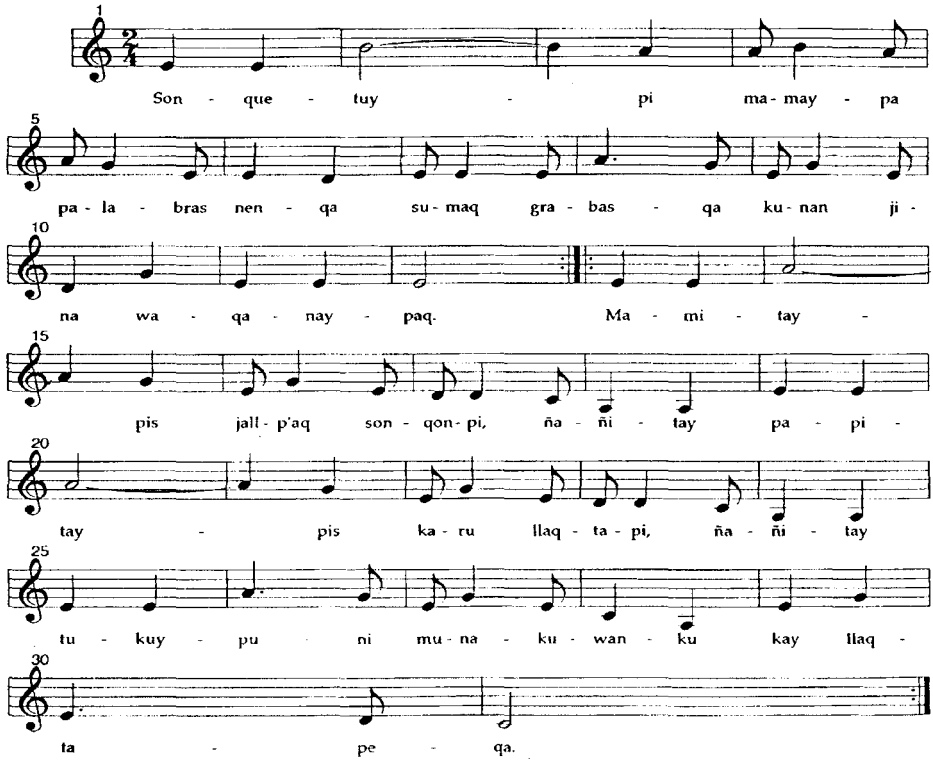


Figura 1: «Sonqetuypi», huayno de flauta. Toropalca, carnaval de 1994.

La letra de esta canción da cuenta de una pérdida personal. El término quechua *ñañita* (la hermana de una mujer) revela el género femenino de la autora, así como el de la destinataria. La cantante dirige sus lamentos a «mi querida hermana», término cariñoso usado entre mujeres. Es una canción interpretada por una mujer y dirigida a una mujer. La madre de la cantante está enterrada bajo tierra y el padre está en un pueblo lejano. La muerte y la migración se llevaron de igual manera a un ser querido. Ella termina la canción con una nota irónica: «Todos me aman en este pueblo». En otras interpretaciones de esta canción, *munakuwanku* ('todos me aman') es reemplazado por *cheqnikuwanku* ('todos me odian').

Esta canción era representativa de muchas otras que escuché en Toropalca: mujeres dirigiendo el canto con un contenido lírico acerca de anhelo y pérdida;[8]

[8] Algunas canciones toropalqueñas que no han sido incluidas en este artículo orientan el sentimiento de pérdida hacia otra dirección: la pérdida de uno mismo, el recuerdo y el olvido. Las formas de las palabras *chinkay* ('perder'), *yuyariy* ('recordar') y *qonqay* ('olvidar') pueden juntarse para crear metáforas cultu-

mujeres cantantes acompañadas de algunos hombres tocando la flauta. Las letras hacen referencia común a un «pueblo lejano», sin nombrar ningún lugar en especial. Los discursos que acompañaban las canciones sobre el carnaval de Toropalca eran también nostálgicos. En este pueblo, así como en las comunidades aledañas, percibí la desesperación de los toropalqueños por aferrarse a la música de sus ancestros. Una mujer me dijo: «No hay hombres aquí, no hay nadie para tocar la flauta». Los toropalqueños han culpado a la migración y a las iglesias protestantes locales por sus pérdidas culturales. Los grupos evangélicos protestantes prohíben la celebración de fiestas en la zona, tocar instrumentos, «chacchar» la coca, así como la elaboración de chicha; actividades cruciales en el ciclo de reproducción cultural. Los yureños exhibían patrones similares de migración y experimentaban influencias semejantes de las iglesias protestantes, pero no por ello expresaron sentimientos de pérdida cultural vinculados con dichas experiencias. Un fenómeno parecido al de la marcada carencia de angustia respecto de la pérdida cultural fue descrito por Olivia Harris como resultado de su trabajo en el norte de Potosí (1995: 106). Era extraño encontrar nostalgia en el discurso local de Yura.

4. Tantas nostalgias

Toropalca estaba saturada de discursos de nostalgia. La siguiente canción de género de flauta fue grabada en las celebraciones del carnaval en 1994 (véase figura 2).

Unay tiemposta yurarini	Recuerdo viejos tiempos
Soltera kashaspa chayamuni	Llegué como mujer soltera
Carnavalesca yuyarispa/	Llegué recordando el/
chayamuni	carnaval
(bis)	(bis)
Kunan tuta tusurisun	Hay que bailar esta noche
Q'aya día takirisun	Mañana hay que cantar
Watakunapaq	Por años
Niñapis kutimusaqchu	No regresaré
Ay, jovencito	Ay, jovencito
(bis)	(bis)

rales que se comparan con el sentido de *purina* en las canciones quechua (véase Schechter 1996). Michael Thomas, quien trabaja el contexto etnográfico del Cuzco (Perú), ha realizado un análisis semántico de *chinkana* ('el lugar donde uno se pierde'), destacando la ambigüedad de lo que significa «perderse» en la cultura andina: la desorientación por la pérdida de la identidad étnica o la voluntad de establecer interacciones sociales que puedan reafirmar esta identidad (Thomas 1991).

Esta canción muestra la nostalgia de una mujer por la juventud perdida, recordando cuando era soltera y podía viajar, fuera en migraciones estacionales o a regiones vecinas para las celebraciones del carnaval. Pero dentro de esta nostalgia, el texto de la canción no menciona lugares específicos. La gente circula y se encuentra temporalmente en lugares anónimos.

Al centrarme en la nostalgia, tomé en cuenta la advertencia que hace Debbora Battaglia acerca del hecho de asignar un juicio negativo a las expresiones indígenas al respecto (1995). Más que criticar los discursos nostálgicos de los toropalqueños, mi interrogante se centra en el predominio de la nostalgia en un lugar y su relativa ausencia en otro. La gente puede sentir nostalgia por una razón o por otra: por un lugar geográfico, por un ser querido ausente, por la propia juventud y por las tradiciones culturales que se aprecian en decadencia. En Toropalca, todos estos tipos de nostalgia —viajes de la memoria a través de distintas temporalidades— seccionan transversalmente el discurso, el contenido de las letras y la interpretación musical. Pero es precisamente el último tipo de nostagia, el anhelo por la cultura perdida, el que conecta las distintas temporalidades involucradas en estas remembranzas. Esta metanostalgia se despliega como un paraguas sobre las nos-

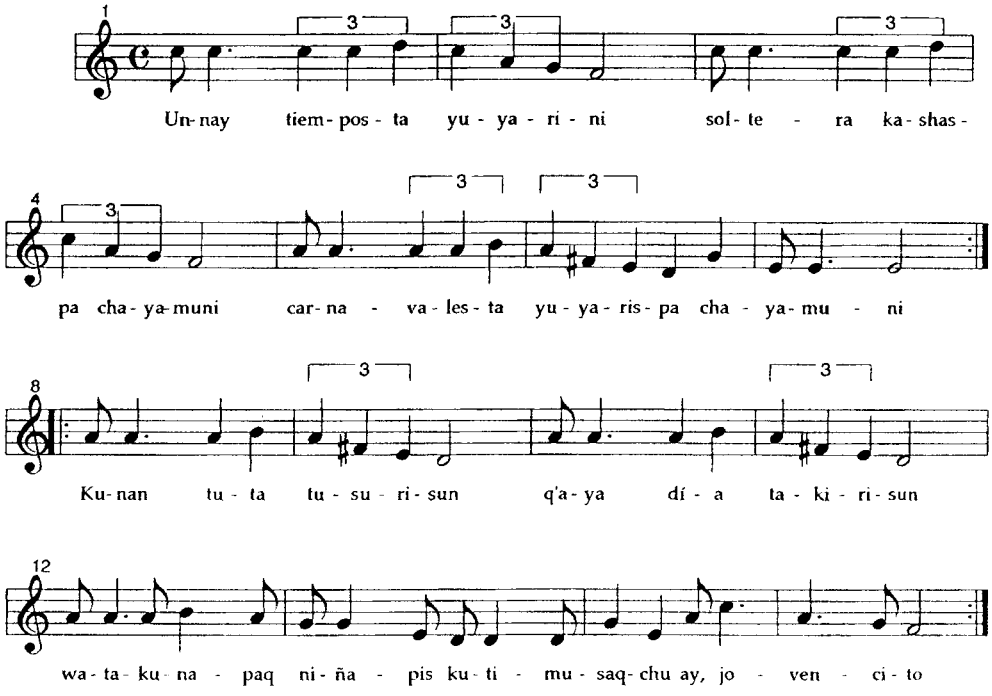


Figura 2: «Unay tiemposta», huayno de flauta. Toropalca, carnaval de 1994.

talgias individuales, conectando la experiencia individual con una percepción durkheimiana de una Sociedad (con S mayúscula). Las letras de las canciones, dentro del contexto de la ejecución, revelan una combinación de nostalgias —anhelo por una juventud ausente/perdida, por seres queridos ausentes/perdidos, por amantes ausentes/perdidos, por una cultura ausente/perdida—, al mismo tiempo que el sentir de los toropalqueños imaginando su propia localidad y cultura en relación con territorios translocales anónimos.

La nostalgia en sí misma se ha convertido en el centro del análisis de muchos estudios culturales e históricos. Según Alice Bullard, la nostalgia del siglo XIX, calificada como una enfermedad, era experimentada por personas que vivían en sociedades de cambio acelerado, sociedades en vías de «civilización» (1997: 186-187). Bullard ha buscado rastros del mal de la nostalgia desde el siglo XVII, pero fue en el siglo XIX cuando esta enfermedad se asoció a la modernización y a la creciente y acelerada circulación de gente por distintos lugares; en la inubicuidad de la existencia de un individuo, un sentido de pérdida del yo provocó los síntomas de la nostalgia (1997: 187, 189). Según algunos autores, el sentido actual de nostalgia, si bien ya no está calificado en medicina como un mal, permanece estrechamente vinculado con un sentido de lo que se ha perdido en el proceso de modernidad. Como afirman Chase y Shaw: «el hogar que extrañamos ya no es más un lugar geográfico sino más bien un estado mental» (1989: 1).

El contenido de las letras de las canciones toropalqueñas define una nostalgia por los lugares de origen, por la juventud perdida y por los seres queridos ausentes. Pero el mero texto no hace la canción. Mediante entrevistas informales a mujeres en Toropalca, grabé algunas canciones fuera del contexto ceremonial y busqué obtener una explicación clara de las letras, al mismo tiempo que su correcta traducción. En estas entrevistas, las mujeres insistían en que las canciones que estaban siendo grabadas, por el hecho de ser tocadas sin la flauta, no eran «música». Según las conversaciones sostenidas acerca de estas canciones, lo que hacía que este género fuese «música» eran los instrumentos musicales aparte de la voz humana. Las flautas eran tocadas solo por hombres, muchos de los cuales se percibían como ausentes de la región. Además, el género de flauta marcaba fuertemente dicha cultura local, apreciada como parte de un desafortunado acto de desaparición.[9] La nostalgia en Toropalca, por su conexión con los familiares ausentes, viene a ser un caso que refuerza lo que Marilyn Strathern llama «nostalgia sustancial» (1995), basada en relaciones reales que «constituyen el pasado en el presente, es la ratificación de obligaciones debido a la existencia de una relación previa [...]» (Strathern 1995: 112). Según Strathern, la

[9] Aunque las zampoñas se tocan tanto en Toropalca y Yura, estos instrumentos están subestimados en los procesos de identificación local. El capital cultural de instrumentos musicales en Toropalca y Yura reside no en estas zampoñas dialogantes que tanto fascinan a los investigadores en otros contextos andinos, sino más bien en la flauta.

«nostalgia sintética» separa más claramente el pasado tradicional del presente moderno, mediante un rompimiento irónico (1995: 111-112). En Toropalca, un rompimiento trágico más que irónico es el que da forma a una «nostalgia sustancial» para ciertas relaciones personales, así como a una nostalgia por representaciones culturales colectivas. Padres ausentes, hijos ausentes, amantes ausentes, flautistas ausentes y temor por una cultura que se desvanece, son elementos claves de referencia en la ejecución de las canciones en Toropalca.

La manera en que se experimenta la nostalgia difiere de acuerdo con la propia ubicación, la posición social y el poder de cada cual (Stewart 1988: 228). Estas interpretaciones de canciones conjugan diversas nostalgias sentidas por todos los toropalqueños, vecinos y comunarios. Una añoranza por la cultura perdida, si fuera atribuida solo a los vecinos, podría leerse en los términos con los que Renato Rosaldo define la «nostalgia imperialista»: los funcionarios coloniales que sueñan con «las formas de vida que ellos mismos han alterado o destruido intencionalmente» (1989b: 107). Los vecinos han estado vinculados —a menudo acertadamente— con proyectos de progreso y modernización dentro de los que las formas de vida indígena son vistas como obstáculos para su desarrollo. El enfoque consecuente de los investigadores ha supuesto generalmente un juicio de valor implícito y una tendencia a centrarse en las «buenas» culturas indígenas, como si pudieran ser separadas fácilmente de los «malos» vecinos. Considero que concentrarse únicamente en las culturas más «indígenas», ignorando las expresiones culturales de los vecinos, demuestra una complicidad con la nostalgia imperialista (véase Rosaldo 1989b: 120). Con el fin de responder a esta complicidad, las expresiones culturales de los vecinos y comunarios deberían ser vistas como una unidad en la que las relaciones desiguales de poder han estado históricamente estructuradas, pero también como una unidad en la cual cada posición individual se define en su relación con quienes ocupan el mismo espacio geográfico. Retomando nuestro caso, yo no aplicaría una interpretación de nostalgia imperialista al caso de Toropalca, ya que tanto comunarios como vecinos expresaron nostalgia por la cultura perdida.

Las interpretaciones de las canciones en Toropalca indican muchos tipos de nostalgia, cada uno de ellos enfocado de alguna manera a las preocupaciones sobre la reproducción social en general. Las experiencias migratorias se veían reflejadas en la añoranza por los seres queridos. Pero el lugar hacia donde se habían dirigido se expresaba en términos difusos, como «una aldea lejana». Estas experiencias individuales de nostalgia se conectaban con una nostalgia colectiva por la pérdida de la cultura local. En resumen, los toropalqueños han tenido relativamente menos contactos con el mundo exterior, han hecho referencias ambiguas a los espacios translocales, han tenido un sentimiento algo débil de identidad indígena local y han expresado nostalgia por la cultura perdida. En el siguiente acápite retomaré el caso opuesto de Yura, en el que la nostalgia estaba claramente ausente y las letras de las canciones hacían referencia a lugares específicos de migración.



Figura 3: Conjunto de flautas de carnavales en Toropalca, en la provincia de Nor Chichas, departamento de Potosí. Febrero de 1994. Foto: Michelle Bigenho.



Figura 4: Grupo de *dañanes* en «La Siembra» en Yura, en la provincia de Quijarro, departamento de Potosí. Octubre de 1995. Foto: Michelle Bigenho.



Figura 5: *Dañanes* interpretando sus quenas durante el momento de descanso o *sama* de la *mink'a,* en Yura, provincia de Quijarro, departamento de Potosí. Octubre de 1995. Foto: Michelle Bigenho.

5. Los cantos de los yureños desde una perspectiva comparativa

En este estudio comparativo resulta significativo el hecho de que la música del carnaval de Yura no tenga letras. El tema de la música del carnaval de Yura es tratado en otro estudio sobre el sonido musical que marca los espacios de los ayllus de Yura y la música que crea una soberanía sonora (véase Bigenho en prensa). Basta decir que la música del carnaval de Yura de 1995 fue interpretada por cuatro conjuntos diferentes con 20 a 30 flautistas; cada conjunto representaba uno de los ayllus yura y cada intérprete vestía «como un buen yureño», frase utilizada para referirse al uso de atuendo yureño tradicional. Solo un género musical yura —el ya anotado de quena, que se toca en la estación de siembra— tenía letra.

En las comparaciones que hago en este artículo, tomo ejemplos de dos estaciones del año, dos temporalidades diferentes vinculadas con la experiencia migratoria: el carnaval, cuando la gente está dejando la zona, y la temporada de siembra, cuando regresa de sus viajes. Esta variación estacional podría por sí sola explicar la diferencia del contenido textual: las letras del carnaval narran la añoranza y la pérdida; las letras de la época de siembra hablan de la experiencia migratoria en sí. Es imposible realizar una comparación paralela que provenga directamente del contenido de estos contextos, debido a que la música del carnaval yureño carece de letras y los toropalqueños no tienen canciones de la temporada de siembra. Sin embargo, los toropalqueños sí poseen varios tipos de canciones que se interpretan a lo largo de los meses de invierno —los meses de migración y retorno—, cuyas letras son igualmente nostálgicas y ambiguas, asociadas a la estadía fuera de la localidad, a la *translocalidad.* Una de ellas, a la que me refiero a continuación, fue grabada en el género *ayarachis* (véase figura 6):[10]

Para jina yaku jina	Como lluvia, como agua
Sonaririspa	Haciéndonos escuchar
Chhika karu llaqtamanta	Desde un pueblo muy lejano
Chayakamuyku	Hemos llegado
(bis)	(bis)
Mayustapis	Ríos y colinas
Wasakurispa	Cruzando
Qanta munasqayrayku	Porque te amo
Linda cholita	Linda cholita[11]
(bis)	(bis)

[10] Los *ayarachis* —instrumentos que se tocan en invierno— son flautas pequeñas consistentes en dos filas con siete tubos cada una. Una fila está abierta en la parte inferior; la otra está cerrada. A diferencia de otro tipo de flautas, los *ayarachis* se ejecutan al unísono, en lugar de usar una técnica de intervalo (cortada). Para una información más amplia de estos instrumentos, véase el ensayo de Arnaud Gerard y Marcos J. Clemente (1996).

[11] Este *ayarachis* fue grabado en Lamachi, el 24 de junio de 1994.

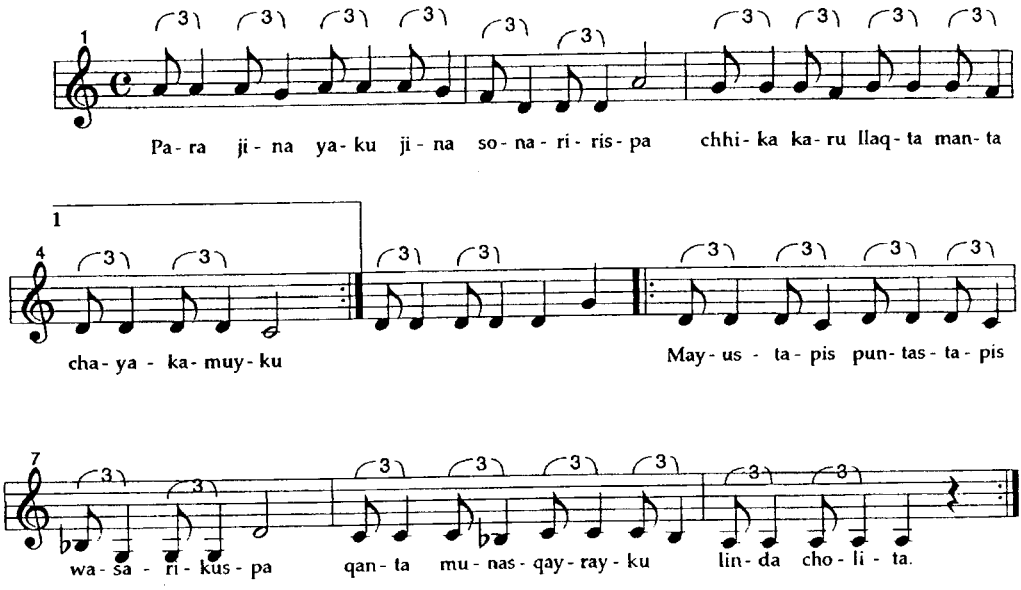


Figura 6: «Para jina», huayllas de ayarachis. Lamachi, Toropalca, fiesta de San Juan, 1994.

Las letras de la canción toropalqueña no solo reflejan un punto de vista masculino, sino que además el contexto interpretativo de este género está muy marcado por la participación de varones, quienes son los que tocan los instrumentos y cantan las canciones. Pero dentro de esta perspectiva masculina, las letras son igualmente ambiguas en relación con los pueblos lejanos: «Desde un pueblo muy lejano hemos llegado». Según considero, el ayarachis es el género paralelo más cercano a las canciones de la temporada de siembra de Yura, en términos del contexto estacional y la perspectiva de género.[12] Luego de hacer esta aclaración, voy a proseguir con mi análisis sobre las canciones yureñas.

Las canciones de la temporada de siembra —a diferencia del repertorio de canciones de Toropalca— describían con gran detalle la gente, los lugares y los acontecimientos que trascendían el terrritorio yureño. Aun cuando expresaban un sentimiento de sufrimiento a causa de los viajes, las canciones yureñas no estaban impregnadas de nostalgia y eran mínimas las referencias a los seres amados au-

[12] Los *ayarachis* ya no se tocan en Yura. Solían acompañar a los *jilaqatas* (autoridad indígena encargada de recabar los impuestos). Los yureños ya no recaban el impuesto y estas autoridades, sus fiestas y su música han sido incorporadas en el discurso yureño acerca de lo que la «gente acostumbraba hacer». Pero incluso estos discursos carecen de la actitud nostálgica que se podría esperar.

sentes. En Yura, los «poblados lejanos» tomaban nombres específicos asociados a referencias concretas como hitos geográficos, fauna nativa, erradicación de la coca, fronteras internacionales o participación de Bolivia en el campeonato mundial de fútbol de 1994.

Los yureños cantan estas canciones dentro del contexto de la gran temporada de siembra en las dos últimas semanas de octubre. Quienes han migrado durante la temporada baja generalmente retornan en agosto o setiembre para empezar a preparar la tierra para la siembra. Aquellas dos semanas de octubre representan un período de intenso trabajo agrícola, y la carga de trabajo pesado en dicho período se organiza a través de un sistema de intercambio de trabajo o *mink'a*. Las *mink'as* son organizadas por las familias con el fin de sembrar todas sus tierras en un solo día. El trabajo durante la época de siembra en Yura opera bajo el principio de «yo trabajo para ti y, a tu vez, tú trabajarás para mí». Se espera que la familia que promueve la *mink'a* proporcione a todos los trabajadores chicha, alcohol, una merienda a mediodía, una cena y otra comida en la mañana del día siguiente. Luego de estas obligaciones inmediatas, la familia que convocó la *mink'a* deberá trabajar a su vez para la gente que lo hizo para ellos.

Las tareas de siembra se dividen por género: los hombres aran y surcan los campos con los bueyes, las mujeres esparcen y cubren las semillas. Los *dañanes* —hombres que aran los campos con los bueyes— son los compositores y músicos de las canciones de siembra, cantadas y ejecutadas con una quena y el acompañamiento de un pequeño tambor.[13]

Durante el carnaval, los yureños interpretan su música en constante movimiento. En cambio, las canciones de la época de siembra en Yura son interpretadas por unos pocos *dañanes* sentados y solo uno de ellos dirige al resto, por ser el que ha compuesto la canción. Aunque esta música no implica desplazarse en el espacio, sus letras vuelcan su imaginación hacia lugares muy alejados de la zona de Yura.

La siguiente canción relata el retorno desde Trinidad, una ciudad del departamento de Beni, área de tierras bajas al este de La Paz y al norte de Cochabamba (véase figura 7).

[13] Denise Arnold, Domingo Jiménez Aruquipa y Juan de Dios Yapita documentan una tradición de canciones sobre siembra de semilla en Qaqachaka, una región que hoy en día pertenece al departamento de Oruro, pero que tiene vínculos culturales con los grupos étnicos del norte de Potosí. Según este estudio, las mujeres cantaban estas canciones o, de manera alternada, las cantaban los hombres en tono de falsete, imitando la voz femenina. Las mujeres no recuerdan las letras o melodías de estas canciones y es un hombre, coautor del material, quien recuerda y describe en detalle las canciones y sus contextos (Arnold, Jiménez y Yapita 1992: 109-173).
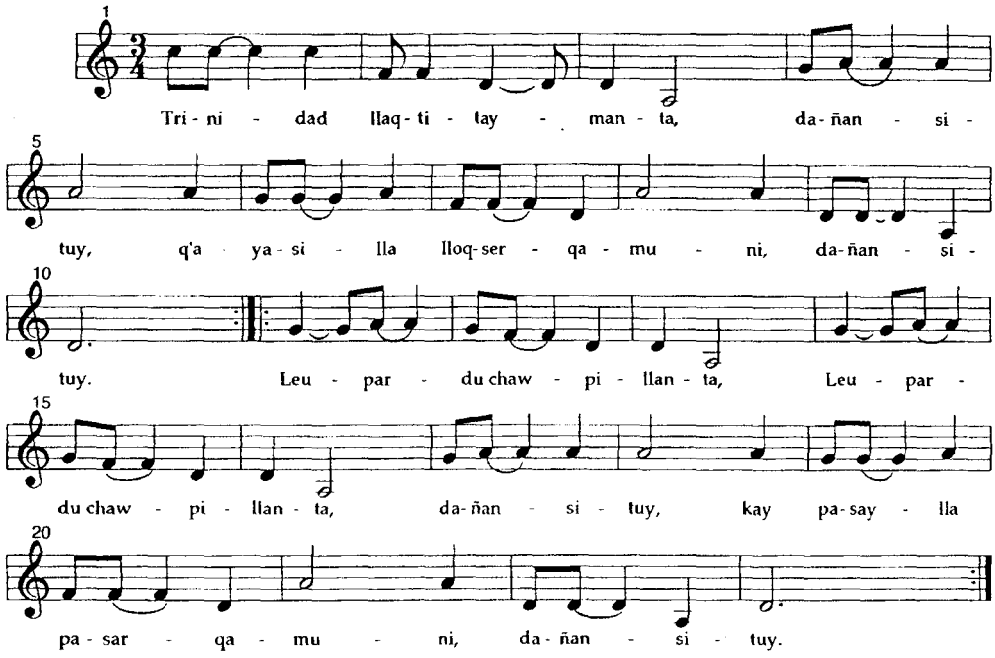


Figura 7: «Trinidad», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

Trinidad llaqtitaymanta	Desde el pueblo de Trinidad
Dañansituy	Mi querido dañan
Q'ayasilla ? lloqserqamuni	(¿) He dejado
Dañansituy	Mi querido dañan
(bis)	(bis)
Leupardu chawpillanta	En medio de leopardos
Laupardu chawpillanta	En medio de leopardos
Dañansituy	Mi querido dañan
Kay pasaylla pasarqamuni	Pasé rápida y furtivamente
Dañansituy	Mi querido dañan
(bis)[14]	(bis)

[14] Los huaynos con quena de la temporada de siembra siguen un patrón de organización AABB con múltiples repeticiones de una sola canción. Los *dañanes* generalmente tocan la melodía de la canción varias veces antes de cantar. Aunque no siempre es el caso, la segunda frase a menudo se refiere a las actividades propias de la temporada de siembra (ej. surcar, *melgar*) y al inevitable *dañansituy* («mi querido trabajador agrícola») en las partes A y B. La parte B da la impresión de ser un lenguaje que sigue una fórmula, fácilmente reemplazable de una canción a otra (véase Lord 1964).

El cantante lleva al oyente hacia un espacio de tierras bajas al mencionar un encuentro con leopardos, peligros que se presentan muy rara vez, entre los que «pasa rápida y furtivamente». La canción recuerda al jactancioso varón que sale a conquistar el mundo, vence los peligros y regresa triunfante a casa; también sugiere la perspectiva que tienen los habitantes de las zonas altas respecto de las tierras bajas, a las que perciben como salvajes, indomables, incivilizadas. Un *dañan* explicó una canción sobre un loro cantor, hizo referencia a estas aves de las partes bajas e inmediatamente asoció la canción con vestidos del pasado y del presente, allá en las partes bajas y aquí en Yura: «Nos vestíamos con *unkus*,[15] pero ahora sólo usamos pantalones. Nos hemos vuelto civilizados». Estas referencias parecen ser consistentes con otra hipótesis que estoy desarrollando acerca de la línea divisoria entre tierras altas y tierras bajas, alrededor de la cual se crea un sentido de Nación en los bolivianos desde diferentes percepciones subjetivas. Los yureños provenientes de tierras altas perciben las tierras bajas como salvajes, indomables y de alguna manera asociadas a un estado de «precivilización» que sienten que ya han superado. Este estado precivilizado asocia el pasado y el presente yura a un vínculo geográfico entre tierras bajas y tierras altas, y la otredad se expresa tanto en el tiempo como en el espacio.[16] La línea divisoria entre tierras altas/tierras bajas marca una disparidad, a través de la cual los bolivianos designan diferencias locales y narrativizan unidades translocales.

6. Una estrella del fútbol, un buen animal de trabajo y una confluencia de ríos

Las canciones de la temporada de siembra de los yureños se refieren también al tema del deporte nacional. La participación de Bolivia en el campeonato mundial de fútbol en 1994 tuvo una gran importancia para los bolivianos de diferentes clases, zonas y grupos étnicos. Como excepción, los toropalqueños fueron los únicos bolivianos que se mantuvieron al margen de este acontecimiento, de acuerdo con mis investigaciones. Los yureños, en cambio, incluso un año después del torneo, cantaban todavía sobre la participación de Bolivia; más allá de héroes deportivos y alusiones a determinados juegos, la participación de Bolivia se volvió una referencia para medir el paso del tiempo. Por ejemplo, en una canción yureña de la temporada de siembra, los dos versos «después de todo un año» y «desde la copa del mundo» se volvieron intercambiables como hitos temporales. Otra canción de la temporada de siembra en Yura, que se escuchó nuevamente en 1995, hacía refe-

[15] Los *unkus* son pantalones que llegan a la altura de la rodilla y son considerados parte importante del atuendo masculino del «buen yureño».

[16] Sara Radcliffe y Sally Westwood encuentran que las tierras bajas juegan un rol similar en los imaginarios que los ecuatorianos tienen acerca de su nación (1996).

rencia al desafío que habían enfrentado los bolivianos en su primer partido del campeonato con Alemania. Ellos cantaron: *Mundialmantari lloqserqakayku Alemaniawan tinkorqashayku, dañansitu* ('De la copa del mundo partimos, con Alemania competimos, querido *dañan*').

El orgullo de Bolivia por su participación en la copa del mundo estaba indisolublemente asociado a su estrella del fútbol, Marco Antonio Etcheverry. La siguiente canción yureña de la temporada de siembra, que se cantó nuevamente en 1995, honraba al héroe y lo vinculaba a un río en territorio boliviano: (véase figura 8)

Dale, dale
Etcheverry
En las orillas
Del río Guadalquivir /(bis)

Cantaremos, bailaremos
En estos días
De la siembra
Todos nos alegraremos
Al año una vez /(bis)

En tanto héroe nacional del fútbol, Etcheverry cruza simbólicamente la falsa
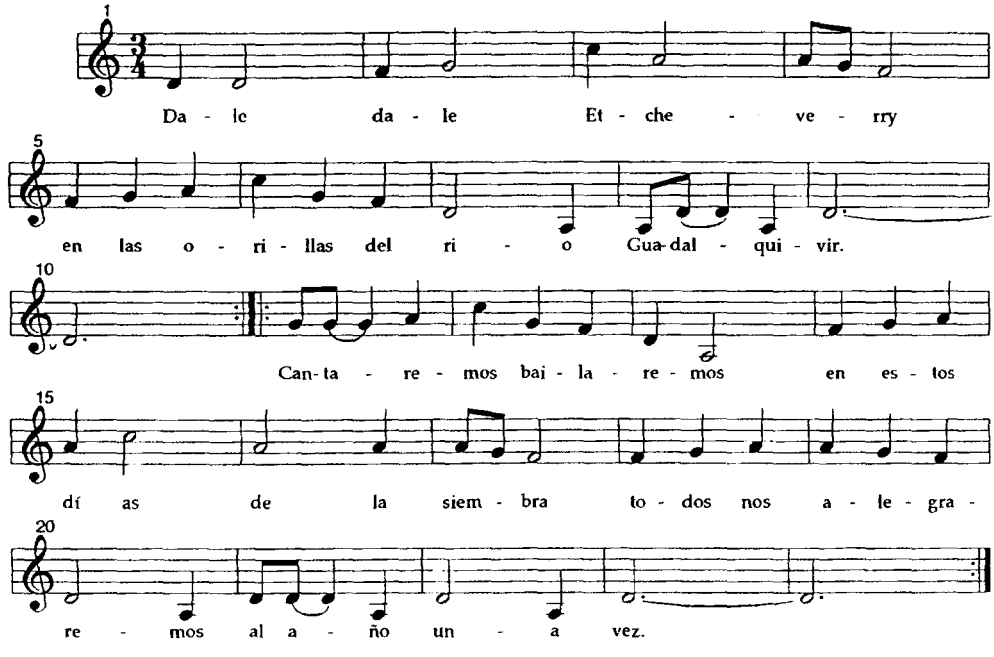


Figura 8: «Dale dale», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

línea divisoria entre las tierras altas y las tierras bajas, alrededor de la cual considero que se teje el sentido de bolivianidad. Etcheverry es de Santa Cruz (tierras bajas), pero el fútbol boliviano en las competencias internacionales es conocido por jugarse en zonas de altura. Es decir, la gran altitud de Bolivia ha sido usada como una ventaja comparativa cuando ha competido con equipos extranjeros.[17] Sin embargo, la explicación yureña de esta canción hizo referencia a los buenos animales de trabajo y a la confluencia de los ríos bolivianos. Tal como los yureños me explicaron, a Etcheverry se le compara con alguien que hace bien su trabajo:

> Uno de los dañanes le ha puesto el nombre «Etcheverry» a su ganado... le ha comparado con el Etcheverry. Uno ha jugado bien y el otro ha trabajado bien.
> Entonces tanto cochabambinos, santacruceños, potosinos, todos, paceños todos, hemos elogiado. Porque se ha hecho famoso al nivel mundial... Entonces, juntamente con este Mundial, todo ha sido Etcheverry; en Bolivia todo es Etcheverry.

En esta canción, los yureños asociaron también a la estrella del fútbol con el sistema de ríos de Bolivia. Las aguas del Yura forman parte de la cuenca mayor del río Pilcomayo, el cual desemboca en el río de La Plata. Pero en la explicación sobre el río Guadalquivir (un río de Tarija, al sureste de Yura) los yureños mencionaron los ríos Bermejo y Paraná y discutieron sobre la confluencia de estos ríos con las aguas del Yura. Metafóricamente hablando, los cantantes yureños asociaron a su estrella nacional del fútbol con sus propias ideas sobre los sistemas de confluencia de los ríos, tal vez aquellos con los que tienen mayor contacto por sus migraciones laborales temporales, pero además porque representan la unificación de las diferentes aguas bolivianas.

7. La política de la coca en Yura

Además de las diferencias entre tierras altas y tierras bajas y las referencias a la participación de Bolivia en la copa mundial, el corpus de las canciones de siembra yureñas hacía también mención a Chapare, una región importante de cultivo de coca en el departamento de Cochabamba. Los yureños acostumbran masticar coca diariamente, en el trabajo y en las reuniones, la cual es además utilizada ritualmente como ofrenda a la *pachamama* o madre tierra. La coca forma parte de la vida en Yura, aunque los rituales y la práctica de masticarla unifican a los bolivianos en general en su rechazo contra la penalización internacional de la

[17] Bolivia iba a ser anfitriona de la copa del mundo en 1997, pero los directivos del fútbol se reunieron en 1996 para decidir si se iban a permitir los partidos en ciudades de gran altura. El debate giró en torno al lema: «No al veto a la altura».

hoja. Mientras que los yureños «viven» la coca, otros bolivianos la muestran en gestos que van desde ponerse una hoja de coca en la solapa hasta la concurrencia a marchas contra las medidas de erradicación. La presión de los Estados Unidos crea el contexto en el cual la coca es exhibida, más visiblemente por los bolivianos urbanos, los políticos y los cocaleros.

En Yura la coca es «vivida» y mostrada de manera convergente en la interpretación de esta canción (véase figura 9):

Oh, Chapare llaqtaypi	Oh, en mi pueblo de Chapare
Huelgalla guerralla kashan	Hay una huelga, una guerra
Chayllaqa munaypaq	Yo solo quería estar
Maylla kashan	En cualquier lugar menos allí
(bis)	(bis)
Oh, melgaykoqtinku	Oh, cuando ellos hacen surcos
Sonqoy nanarin	Me duele el corazón
Surkaykoqtinku	Cuando ellos aran
Tinkurqorisun	Vamos a darles el encuentro
Dañansitu	Querido dañan
(bis)	(bis)

Chapare está aproximadamente a tres días de viaje de Yura, en descenso hacia regiones más cálidas dentro del variado paisaje boliviano. La «guerra» en Chapare se debe a la presión por la erradicación de la hoja de coca promovida por el gobierno de los Estados Unidos. La canción de Yura termina, sin embargo, haciendo mención a las costumbres de siembra de la zona. Los viajes migratorios permiten a los yureños tener un contacto directo con el debate sobre la coca y la cocaína y la demostración política en su forma más abierta: la huelga.

Cuando le pedí al compositor de esta canción que me explicara su contenido, la respuesta deliberada que recibí fue una interpretación en sí misma. Había apagado mi grabadora y cuando lo presioné para volver a grabar, él me preguntó: «¿Ya estoy comunicando?». Sabía que no estaba simplemente explicando esta canción a una curiosa antropóloga gringa en Yura; era consciente de que se comunicaba con un público mucho mayor a través de una antropóloga, que además era originaria de los Estados Unidos. Me explicó su canción en español, marcando las pausas como si estuviera leyendo poesía:

> Tanto tiempo he sufrido en Chapare, en Cochabamba. Cuando ya estamos en Chapare, en Cochabamba ha hecho un[a], huelga con los Estados Unidos. Bueno, el Estados Unidos ha venido a los cocaineros un[a] erradicación. Pero y ahora tantos tiempos que hemos hecho y no ha pasado nada, pero somos... somos nomás, estamos aquí tranquilos... en Bolivia.
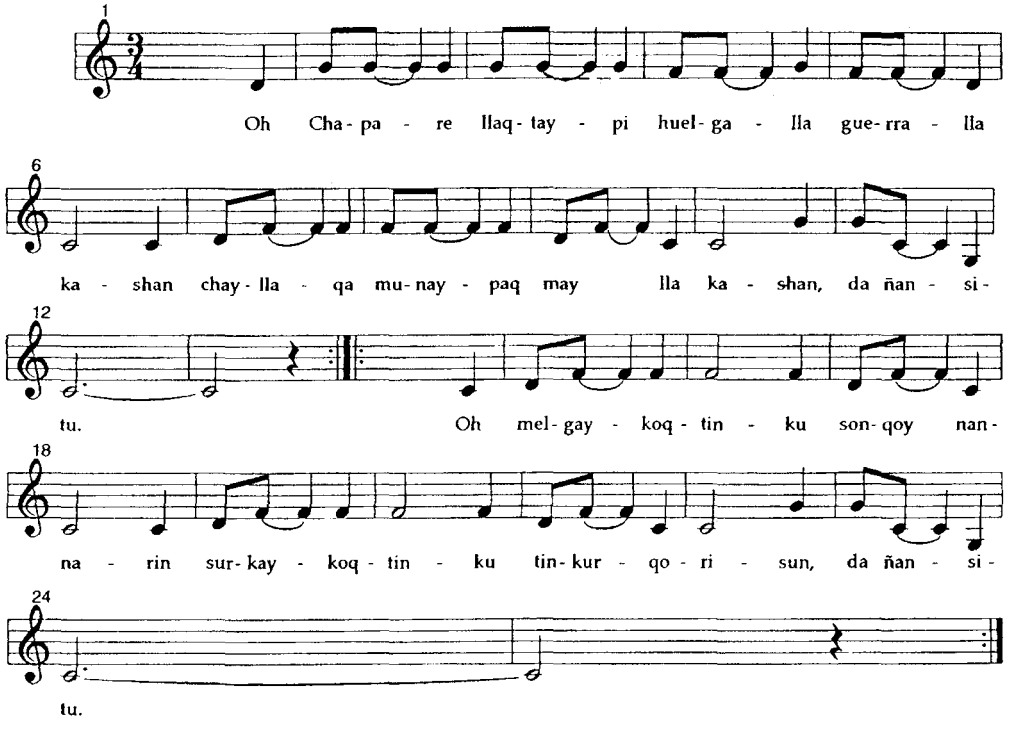


Figura 9: «Oh, Chaparedale», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

Añadió «en Bolivia» después de una larga pausa. El interludio grabado terminó con un miembro de la comunidad gritando «¡Unión Chullpa!», en referencia al local comunal de la fiesta especial de la siembra en Yura. A través de los desplazamientos translocales, los yureños construyeron una idea del ser boliviano, reafirmándose al mismo tiempo en su identidad local. Las identidades locales y translocales se yuxtapusieron en esta conversación cuando el cantante identificó claramente el poder externo contra el cual una idea de *Bolivia* se interpretaba localmente. Para sintetizar, los yureños en 1995 estaban de alguna manera más vinculados con el mundo externo, tenían un sentido relativamente fuerte de identidad indígena local, una idea más precisa de los espacios translocales y no reflejaban nostalgia por la pérdida de su cultura.

8. Modernidad, nostalgia y comunidades imaginadas

¿Por qué las letras de las canciones de Yura son tan específicas sobre los lugares translocales, mientras que las letras de Toropalca son tan vagas? Para los

toropalqueños, la vaguedad, al igual que la sensación de vacío, se llena con nostalgia; en cambio, en el discurso yureño, la nostalgia se muestra completamente ausente. Estas diferencias pueden derivarse parcialmente de las distintas perspectivas de género de las canciones: lo masculino y lo femenino recogen la experiencia de la migración eventual. Considero que esta divergencia en el contenido de las letras y en las perspectivas de género está relacionada con las diversas maneras en las cuales los toropalqueños y los yureños han sido atravesados por la modernización, la modernidad y lo moderno.

Néstor García Canclini, al igual que Habermas (1987) y Harvey (1989), establece una diferencia entre modernidad, modernización y modernismos. La modernidad es un período histórico, la modernización consiste en los procesos socioeconómicos que construyen la modernidad y los modernismos son los proyectos culturales que expresan renovación y que acompañan la modernización (García Canclini 1992: 19). Propone la siguiente hipótesis:

> [...] la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. (1992: 14, énfasis en el original)

En cuanto a los casos de Yura y Toropalca, quisiera hacer una contrapropuesta señalando que las propias categorías de *moderno* y *tradicional* son producciones de modernidad que llevan a afirmaciones aparentemente paradójicas, tales como la de que los yureños actúan de manera «tradicional» porque viven en un lugar que está más profundamente atravesado por lo moderno.

Cuando los lugares son atravesados por lo moderno en distintas maneras, emergen formas contrastantes de modernidad en las cuales un sentido de lugar puede ser a la vez fantasmagórico o estar realmente presente en los procesos de identificación. Anthony Giddens elabora un argumento acerca de la modernidad en términos de espacio y lugar:

> El advenimiento de la modernidad separa de manera creciente al espacio del lugar al favorecer relaciones entre otros «ausentes», que se encuentran distantes de cualquier situación de interacción cara a cara. En las condiciones de modernidad, el lugar se vuelve cada vez más *fantasmagórico*: es decir, que los locales están completamente impregnados y moldeados en términos de influencias sociales muy distantes de ellos. (1990: 18, énfasis en el original)

Giddens (1990: 20-38) señala tres procesos de modernidad que resultan de esta dinámica separación de espacio y lugar: desarraigo (desenraizar y replantear las relaciones sociales luego de un desplazamiento espacio/temporal), mecanismos de engranaje para una «organización racionalizada» (Estado-Naciones, burocracias, etc.) y una reflexividad que se hace posible por una historicidad radical (conciencia histórica que influye en las acciones presentes y futuras). Estas

tres características atraviesan la modernidad, aunque en los casos de Yura y Toropalca se perciben dos dinámicas modernas alternativas de espacio y lugar. Yura, un lugar más profundamente marcado por influencias externas y servicios modernos, está lejos de lo fantasmagórico. La penetración externa, en lugar de borrar las diferencias locales, parece haber puesto en relieve la solución en términos de lugares locales y translocales. En cambio, Toropalca parece más fantasmagórica, al haber sido objeto de una penetración externa relativamente menor.

A través de estos casos comparativos llegamos a la conclusión que subraya las paradojas de la modernidad. Podríamos decir que los yureños están más imbuidos de la modernización, son indígenas más autorreflexivos —«historicidad radical» a lo Giddens— y tienden menos a expresar nostalgia por la pérdida de su cultura; mientras que los toropalqueños están menos imbuidos por la modernización, son «indígenas» menos autorreflexivos y tienden más a expresar su nostalgia por la pérdida cultural de múltiples maneras. Con esta comparación, se vuelve difícil percibir la nostalgia como un síntoma de lo que se perdió con los procesos de modernidad. Los toropalqueños atribuyeron la pérdida de su cultura a las migraciones laborales y a las comunidades religiosas que entraron a competir; pero los yureños, que tienen limitadas expresiones de nostalgia, han experimentado las mismas migraciones laborales y acciones similares de diversas comunidades religiosas, además de otros procesos (observaciones etnográficas, intervenciones de las ONG, servicios modernos). Estos dos casos, ambos dentro de la esfera de la modernidad, demuestran al menos dos estilos diferentes de identificación local producidos dentro de un solo Estado-Nación: romántico, trágico y rígidamente definido en Toropalca; irónico y flexible en Yura. La ironía prevalece cuando los yureños visten «como buenos yureños» durante el carnaval y se refieren a esta forma de vestir como «precivilizada» en otro contexto. La tragedia prevalece cuando los toropalqueños perciben que ya no hay hombres para hacer «la música».

Los toropalqueños imaginaron su localidad actual a través de la *nostalgia estructural* (tomando un término de Michael Herzfeld), careciendo de un estado original prístino (1997: 22, 109); su comunidad imaginada se basaba en anhelar lo que era percibido como irreversiblemente mancillado. Por el contrario, los yureños concebían su comunidad local a partir de la referencia a la translocalidad y a la otredad, especificidad doméstica que conducía a la especificidad sobre la otredad. Los toropalqueños cantaron de manera vaga sobre su estadía en pueblos lejanos, mientras que los yureños nombraron dichos lugares lejanos mencionando sus características de otredad. Aquí tenemos una implosión del modelo de Marshall Sahlins de la cultura de la isla que se reproduce en lugares translocales (conferencia en el coloquio de antropología de la Universidad de Cornell en 1997); los yureños regresaron a casa habiendo procesado experiencias translocales en sus cuerpos y prácticas. La otredad a través de la cual los yureños reflejaron su propia identidad local era también el medio a través del cual ellos se

identificaban con las comunidades comprendidas más allá de Yura —comunidades percibidas a través de la división entre tierras altas y tierras bajas, estrellas del fútbol, política de la coca—, las cuales proporcionaban señales orientadoras por las cuales los yureños se identificaban como parte de una comunidad nacional boliviana.

En este artículo me he centrado en la canción como un hecho social total, imbuido de relaciones locales y translocales, lo cual me ha permitido plantear preguntas sobre las diferentes percepciones de género acerca de la migración temporal externa, lo cual, en el caso de Toropalca, ha ubicado a las mujeres en el centro de la interpretación musical. Las mujeres han jugado un rol importante en la composición y la interpretación de la música del carnaval de Toropalca, aun cuando ellas no consideraban que sus canciones fueran «música» sin la presencia de hombres que tocaran las flautas. En cambio, las mujeres de Yura participan en la interpretación solo con la danza y el movimiento, y la producción del sonido y la letra permanecen dentro de una esfera totalmente masculina. Prefiero no hacer una lectura de estas diferencias de género en las narrativas comunes que asignan a las mujeres la conservación de la tradición frente a la modernidad. La dinámica de género de la interpretación musical y de la modernidad es demasiado compleja como para incluirla en la romántica narrativa académica que considera que el nativo está a punto de desaparecer. Además, uno de los puntos que trato es precisamente que ambos casos son parte de la modernidad.

Los contrastes entre Toropalca y Yura indican también que el Estado-Nación como forma organizacional produce formas de modernidad opuestas e incluso contradictorias. En lugar de ceñirme a las pruebas que apuntan a un modelo preciso, fundamento que todavía no se tiene un modelo único de interpretación que pueda explicar las diversas maneras en las que la modernidad se experimenta localmente. La modernidad, aun fragmentaria, nunca respetará ni siquiera su propia historia (Harvey 1989).

Concluyo señalando que así como los antropólogos buscan maneras de estudiar el fenómeno translocal etnográficamente, como el Estado (Gupta 1995) y la Nación, un enfoque comparativo de las modernidades puede proporcionar un modelo metodológico útil, que supere el análisis segmentado e implique un giro analítico hacia el material local, nacional y transnacional. Para terminar, quisiera hacer mención de un viaje a Bolivia en el verano de 1997. Un antropólogo boliviano que trabajaba con una ONG se había instalado en el pueblo de Toropalca. Durante mi viaje, los toropalqueños me hablaron más acerca de los ayllus de lo que yo había escuchado en mi trabajo anterior en ese lugar. Cuando les pregunté cómo sabían estas cosas, una mujer —una de las mejores cantantes de Toropalca— dijo: «el antropólogo nos contó, pero yo también me acuerdo de todo de cuando era niña. Tal vez ahora, con los ayllus, Toropalca pueda salir adelante».

Referencias bibliográficas

Abu-Lughod, Lila
1986 *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.

Arnold, Denise Y., Domingo A. Jiménez y Juan de Dios Yapita
1992 *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*. La Paz: Hisbol/ILCA.

Battaglia, Debbora
1995 «On Practical Nostalgia: Self-Prospecting among Urban Trobrianders». En *Rhetorics of Self-Making*. Ed. Debbora Battaglia. Berkeley: University of California Press. 77-96

Bigenho, Michelle
2001 «Sensing Locality in Yura: Rituals of Carnival and of the Bolivian State». *American Ethnologist* 26: 957-980.

Bullard, Alice
1997 «Self-Representation in the Arms of Defeat: Fatal Nostalgia and Surviving Comrades in French New Caledonia». *Cultural Anthropology* 12: 179-212.

Chase, Malcom y Christopher Shaw
1989 «The Dimensions of Nostalgia». En *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Eds. Christopher Shaw and Malcom Chase. Manchester: Manchester University Press. 1-17.

García Canclini, Néstor
1992 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
1995 *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Trad. Christopher L. Chippari y Silvia L. López. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gerard, Arnaud y Marcos J. Clemente
1996 «*Ayarachis* del sur de Bolivia (un primer ensayo)». *Anales de la Reunión Anual de Etnología 1995*. Tomo II. La Paz: MUSEF. 107-134.

GIDDENS, Anthony
1990 *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press.

GUPTA, Akhil
1995 «Blurred Boundaries: the Discourse of Corruption, the Culture of Politics, and the Imagined State». *American Ethnologist* 22: 375-402.

HABERMAS, Jürgen
1987 *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trad. Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

HARRIS, Olivia
1995 «Knowing the Past: Plural Identities and the Antinomies of Loss in Highland Bolivia». En *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. Ed. R. Fardon. Londres y Nueva York: Routledge. 105-123.

HARVEY, David
1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.

HERZFELD, Michael
1997 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Nueva York: Routledge.

IVY, Marilyn
1995 *Discourses of the Vanishinig: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.

KEIL, Charles
1979 *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press.

LIENHARD, Martin
1996 «La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. Max P. Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 353-367.

LORD, Albert B.
1964 *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

LOWENTHAL, David
1989 «Nostalgia Tells It Like It Wasn't». En *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Eds. Christopher Shaw y Malcolm Chase. Manchester: Manchester University Press. 18-32.

RADCLIFFE, Sarah y Sallie WESTWOOD
1996 *Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America*. Londres y Nueva York: Routledge.

RASMUSSEN, Susan J.
1991 «Modes of Persuasion: Gossip, Song, and Divination in Tuareg Conflict Resolution». *Anthropological Quarterly* 64: 30-46.

RASNAKE, Roger
1989 *Autoridad y poder en los Andes: Los kuraqkuna de Yura.* Trads. L. Brédow y L. H. Antezana. La Paz: Hisbol.

ROSALDO, Renato
1989a *Culture and Truth: the Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
1989b «Imperialist Nostalgia». *Representations* 26: 107-122.

SCHECHTER, John
1996 «Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua San Juan: Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. Max Peter Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 247-267.

SEEGER, Anthony
1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEEGER, Charles
1977 *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

STEWART, Kathleen
1988 «Nostalgia. A Polemic». *Cultural Anthropology* 3: 227-241.

STOBART, Henry
1996 «The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes». *Early Music* 24: 471-482.

STRATHERN, Marilyn
1995 «Nostalgia and the New Genetics». En *Rhetorics of Self-Making*. Ed. Debbora Battaglia. Berkeley: University of California Press. 97-120.

THOMAS, Michael
1991 «Andean Peasants in the Labyrinth of Power: Cultural Representation of Class and Ethnic Domination in the Context of Political Violence (Cuzco, Peru)». Ponencia manuscrita presentada en la American Ethnological Society Meeting. Charleston, South Carolina.

TITON, Jeff Todd
1988 *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Austin: University of Texas Press.

TURNER, Terence
1991 «Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapó Culture and Anthropological Consciousness». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. G. Stocking. Madison: University of Wisconsin Press. 285-313.

VILA, Pablo
1991 «Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina». *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 107-139.

YANO, Christine Reiko
1995 «Shaping Tears of a Nation: An Ethnography of Emotion in Japanese Popular Song». Ph.D. dissertation, University of Hawaii, manuscrito inédito.

La flauta de la llama

Malentendidos musicales en los Andes*

Henry Stobart

Hace algunos meses, en una remota aldea ubicada en las partes altas de los Andes bolivianos, noté que el rebaño de llamas del corral vecino, conformado por llamas hembras y jóvenes, ejecutaba un agudo gemido. Esto no es nada raro. Ellas emiten este sonido, en señal de hambre, casi todas las mañanas antes de ser soltadas para pastar en las colinas aledañas. En esta ocasión decidí grabar sus quejumbrosos gritos, pero tan pronto como empecé a hacerlo, apareció mi anfitriona. «¡Ya basta, ya basta!», dijo refunfuñando y guió a las llamas fuera del corral. Me sentí confundido. ¿Qué había hecho de malo?

Mientras ella se alejaba de la aldea encabezando el rebaño de llamas hembras, le pregunté a mi anfitrión por qué su esposa se había enojado tanto conmigo. Varios años atrás, nadie se había quejado cuando grabé el sonido de unas llamas durante una ceremonia nupcial: ¿cuál era la objeción ahora? Me explicó que el hecho de grabar los gemidos de las llamas hambrientas y llevarlos a mi país en la grabadora podría hacer que las llamas dejaran de reproducirse. Sin embargo, no había ningún inconveniente si grababa el ronco sonido de las llamas macho mientras apareaban, puesto que estaban «alegres».

Tal información parecería inicialmente tener muy poca relevancia para la práctica de interpretación musical y podría tomarse como una extraña forma de empezar un artículo acerca de «música primitiva». Sin embargo, en muchos de los dibujos en la página 1189 de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, también descubrimos referencias a los gritos de las llamas. Guamán Poma afirmaba ser descendiente tanto de la nobleza española como de la familia real inca y escribió este extraordinario documento explícitamente para el rey Felipe III de España. En el estudio que realiza sobre el mes de octubre, el cual asocia con los preparativos para la temporada andina de lluvia y siembra (figura 1), el autor retrata a una llama gimiendo. En el texto adjunto, Guamán Poma explica que, en esta época del año, las procesiones de aflicción solían trasladarse de nevado en nevado rogándole «con todo su corazón» al dios Runa Camag por más agua de los cielos. Además, se ataban llamas negras en las plazas públicas sin alimento y se les forza-

* Este artículo ha sido publicado previamente en *Early Music*, agosto 1996, bajo el título de «The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes». La traducción para la presente publicación estuvo a cargo de Mercedes Braco.

ba a gemir de hambre, lo que colaboraba a clamar por lluvia. En la imagen de la llama están escritas las palabras: «Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con la hambre que tiene».

En la época en que Guamán Poma escribió su documento (alrededor de 1600), el atar a las llamas para hacerlas gritar de dolor era ya una práctica probablemente obsoleta, como lo es hoy en día (según mi conocimiento). Sin embargo, una noche, algunos años atrás, durante un período de extrema sequía en el norte de Potosí, Bolivia, fui testigo de una procesión en la que se enviaba a los niños al pico de una montaña cercana para rogar a Dios por agua. Mientras sus agudas voces hacían un misterioso eco en la oscuridad, me uní al resto de hombres de la aldea para tocar



Figura 1: Llama atada sin alimento para que ayude a gritar por lluvia junto a una procesión de dolientes en el mes de octubre (Guamán Poma, c. 1615; 1980: 254).

flautas *pinkillu*. Este tipo de flautas, las cuales remiten asombrosamente a los conjuntos de flautas dulces —o de pico— del Renacimiento (Stobart 1987), son tocadas durante la temporada de lluvia y claramente concebidas «para llamar a la lluvia» y «ayudar a que los cultivos crezcan».

Frecuentemente, las discusiones acerca de la invasión europea de los Andes centran su atención en la dominación y represión por parte de los españoles, sugiriendo la noción de una cultura débil que fue forzada a adoptar las prácticas culturales de sus conquistadores. Tal idea no solo implica condescendencia sino que además, si se toma la música andina como modelo, es en muchos casos inexacta. Al adoptar este punto de vista, no estoy de ninguna manera ignorando el horror de la invasión, ni los abusos y desigualdades que han persistido a partir de que se produjo el contacto con Europa. Deseo, más bien, afirmar la inmensa vitalidad y permanencia de la cultura andina, considerando la creativa interacción entre ambas culturas. Para lograr esto, utilizaré crónicas e iconografías de los primeros años del período colonial conjuntamente con información propia, recogida durante mis varias y extensas visitas a los Andes bolivianos en los últimos diez años. Me apoyaré particularmente en material recogido de una comunidad rural quechua-hablante (4100 msnm) ubicada en el ayllu Macha, al norte de Potosí, donde viví con una familia durante un año y tres meses.

1. Música atmosférica

La multiplicidad y la diversidad de instrumentos en los Andes son asombrosas. Algunas comunidades rurales tocan hasta 12 tipos diferentes de instrumentos en el transcurso de un año, cada uno de los cuales está asociado a una determinada estación, actividad o ceremonia. Además de dicha alternancia estacional dentro de una misma comunidad, la música es también un importante indicador de identidad étnica; hay una inmensa variedad de formas musicales y de construcción de instrumentos. Sería peligroso generalizar acerca de estas diversas tradiciones locales, pero en los Andes bolivianos se tiende a tocar flautas parecidas a las flautas dulces (flautas de pico) e instrumentos más grandes parecidos a las guitarras durante la temporada de lluvia (noviembre-marzo), y con frecuencia se destinan específicamente a «llamar a la lluvia y hacer que crezcan los cultivos». En contraste, las zampoñas, flautas traversas y quenas, en las cuales el músico extrae el sonido usando una embocadura, así como el charango, son comúnmente asociados con los meses de invierno seco y típicamente destinados a «llamar a la escarcha y al viento».

Las distintas variantes locales de la guitarra como el charango o la guitarrilla, tocadas en el norte de Potosí, están sin duda inspiradas en prototipos europeos, introducidos probablemente desde España a comienzos del período colonial. Sin embargo, estos instrumentos son en la actualidad definitivamente andinos. El

cuerpo del charango ha sido hecho, hasta hace poco, de materiales locales como el caparazón de armadillo o la calabaza seca, y la asociación de los instrumentos con la capacidad de influir en las condiciones atmosféricas parecería provenir más de una ideología andina que europea. Además, en el acompañamiento de canciones, la función de las técnicas rurales de interpretación se orienta a proveer fuerza rítmica y conducción melódica, antes que una estricta progresión armónica. Ello nos sugiere que las guitarras, hasta cierto punto, pueden haber reemplazado el papel de la percusión en el acompañamiento de canciones. Efectivamente, Diego González Holguín, en su diccionario quechua-español de 1608, traduce *tinya*, la popular palabra quechua para tambor, como «vihuela» y «guitarra», junto a otras dos palabras comunes en español para aquel instrumento *(tinya, atabal, aduse, bihuela, guitarra,* Holguín [1608] 1989: 343). En el caso de las guitarras andinas, podría considerarse que se ha producido una apropiación y reinterpretación de la tecnología europea y de las prácticas de ejecución dentro de un contexto andino.

2. Vientos andinos

Partiendo de este precedente, ¿existe la posibilidad de que la flauta dulce llevada a los Andes en los inicios del período colonial haya atravesado por un proceso similar de apropiación y reinterpretación? Karl Gustav Izikowitz afirma, en su famoso estudio *Instrumentos musicales y sonoros de los indios sudamericanos* (1935), que muchas de las flautas de pico andinas están inspiradas en flautas dulces europeas. En su clasificación de las flautas de pico hace una distinción entre las flautas de pico indígenas, que usualmente requieren de un tapón de barro o cera, y otro tipo de flautas basadas en las flautas dulces europeas. También dirige su atención al extendido uso de flautas de pico indígenas en regiones de Centroamérica y de la Amazonía; al respecto, aclara que ellas «no se encuentran ni al sur del Perú ni en el este», es decir, los Andes meridionales incluyendo Bolivia (1935: 355). En su análisis sobre las variedades de flautas de pico encontradas en los Andes meridionales peruanos y bolivianos, las cuales «son fabricadas por los indios con materiales indígenas», observa que «este prototipo [...] debería ser buscado en las formas europeas» (ib.: 350). No estoy totalmente convencido del sistema de clasificación de Izikowitz, en el que un bloque de madera (el tapón) y seis o más agujeros son interpretados como signos de influencia europea. Sin embargo, sí concuerdo en que la tecnología española de flautas dulces habría actuado por lo menos como catalizador en la fabricación indígena de instrumentos de viento.

En los Andes centrales y meridionales existen innumerables tipos de zampoñas y quenas que datan de tiempos prehispánicos, mas no se han encontrado muestras similares de flautas de pico. Tal vez las flautas de pico prehispánicas, como las de madera o caña de hoy en día, simplemente no pudie-

ron sobrevivir en el rudo medio ambiente andino. El único problema con esa teoría es que sí se han hallado muestras de zampoñas y quenas hechas tanto de madera como de caña. En la iconografía prehispánica, especialmente la de la cultura Moche, se aprecian figuras esqueléticas tocando zampoñas, tambores y flautas verticales. Sin embargo, tal como en las muchas descripciones históricas de los inicios del período colonial acerca de la música andina, es imposible afirmar si estas flautas verticales (pingollos) son quenas o flautas de pico (figura 2). Esta distinción puede sonar académica, pero en la práctica interpretativa contemporánea es de vital importancia. Como ya he mencionado, las flautas de pico se conciben como elementos para alentar la lluvia y el crecimiento del cultivo, mientras que las quenas lo son para atraer la helada. Ante esto surge la pregunta: ¿tales asociaciones estacionales se originaron en los tiempos prehispánicos o aparecieron junto con la invasión europea?

3. Silbatos mágicos

Una diferencia fundamental entre una quena y una flauta de conducto es que en el caso de las flautas de pico parecidas a las dulces, el instrumento tiene voz propia. En estos casos, el sonido surge con un simple soplo, mientras que las quenas y zampoñas de los secos y ventosos meses de invierno requieren una embocadura para ser tocadas. En la comunidad que me albergó, el aspecto mágico de una flauta con voz propia es sugerido por el uso de la palabra *sirinu*, referiéndose a los silbatos verdes de plástico tocados por los demonios danzantes en época de carnaval. Localmente, se dice que los *sirinus* son seres encantados

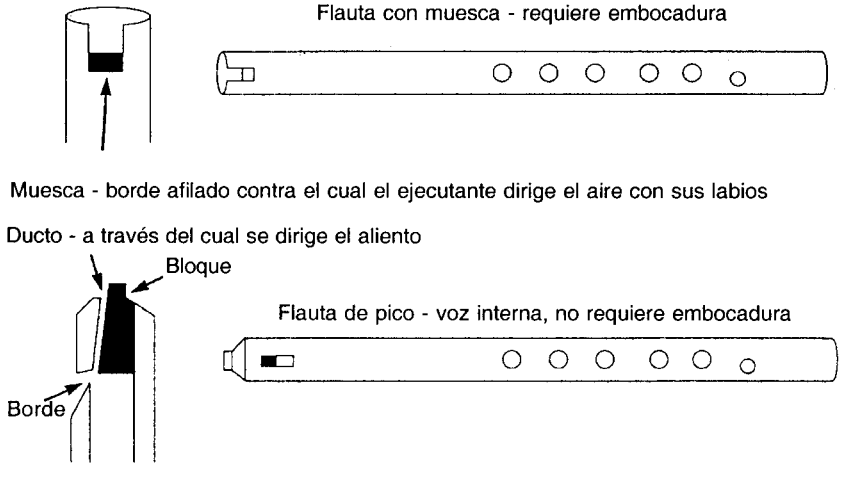


Figura 2: Construcción de quenas y de flautas de pico.

y potencialmente peligrosos que viven en cascadas, manantiales o peñas. Su nombre se asocia con la palabra española *sirena*. Se les considera la fuente de toda forma musical, y es de aquí de donde cada año son recolectadas las nuevas melodías para la flauta *pinkillu*, justo antes del inicio del carnaval. Ciertamente, me dijeron que el sonido de estos mágicos sirinus es idéntico al de la música *wayñu* interpretada con flautas *pinkillu*.

Para mis anfitriones, el concepto de *sirinu* parece entenderse en términos de una sustancia del alma, líquida y animada, cuya inmensa energía toma la forma de inagotables sonidos musicales y danzas. Con la conclusión del carnaval, que marca el término de la época de siembra y de las fuertes lluvias, se dice que dicha sustancia animada se encarna en las nuevas semillas o frutos del año, lo que les permite madurar. Parece que las flautas y silbatos con su propia voz interna se consideran como la representación de las voces mismas de los encantados *sirinus*. En otras descripciones se cuenta cómo los sirinus cumplen el rol de mediadores entre el mar interno *(lamar)*, el cual se cree que reside en el fondo de la tierra, y el exterior de esta. Por ejemplo, se dice que el agua «se eleva desde los *sirinus*» para formar las nubes durante la temporada de lluvia y que luego «la lluvia va de las nubes hasta el mar interno, hasta los *sirinus*». Siendo la fundamental fuente de música, la cual se asocia especialmente con la afluencia de agua, los *sirinus* actúan como una interfaz entre las acuosas regiones internas y el seco exterior de la tierra. El canal de agua que existe entre el oculto mar interno *(lamar)* y el mundo humano revelado está, por lo tanto, fuertemente asociado con poderosos y encantados sonidos, así como con el sonido de los silbatos.

La tecnología del silbato o mecanismo de conducto, en donde el aire es dirigido a lo largo de un conducto hasta un borde angosto, fue ciertamente conocida en los Andes prehispánicos. Esta tecnología, además de aparecer en varios tipos de pequeños silbatos, fue también utilizada para las ollas silbadoras, de las cuales existen innumerables muestras en museos de Europa y Norteamérica, algunas de las más bellas provenientes de la cultura Moche. El mecanismo silbante de estas ollas es decorado generalmente con figuras de aves u otras criaturas.

Las ingeniosas ollas silbadoras dobles son también comunes en las necrópolis de las culturas Moche, Nazca, Ica y Recuay. Una de ellas tiene un pico por donde se introduce el agua y que, a su vez, está conectado por un tubo con una segunda olla, que tiene un mecanismo silbante (figura 4). Si la vasija es ladeada para llenarla de agua por el costado del pico y colocada de nuevo en su nivel normal, el agua que pasa a la segunda vasija expele el aire por el mecanismo de silbato, dando lugar a un sonido agudo y fino. Para que se origine este sonido silbante, es importante: (a) que exista un conducto de agua, y (b) que el desequilibrio sea creado primero. En muchos sentidos, el sonido que resulta del paso del agua entre las dos vasijas de la olla doble es idéntico a la descripción que hicieran mis anfitriones del *sirinu*, cuyo sonido se asocia tanto con los silbidos como con el paso de agua entre el mar interno y el mundo externo, y que resulta en precipitaciones y en reanudación.



Figura 3: Un conjunto de flautas *pinkillu* tocando en un corral de llamas durante el Carnaval (febrero de 1991). Foto: Henry Stobart.

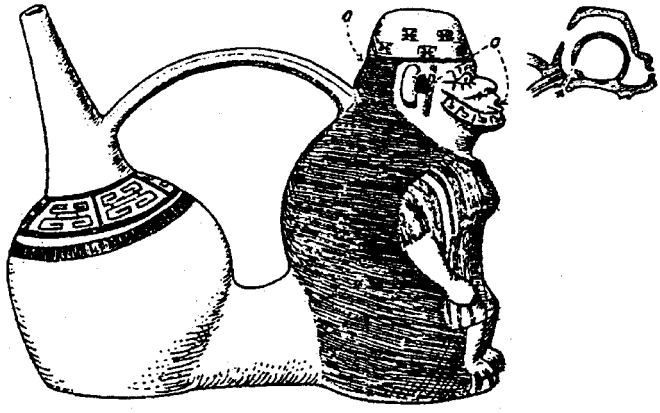


Figura 4: Olla silbadora doble (¿Nazca?, cultura de la costa peruana). La sección cruzada muestra la construcción del mecanismo de silbato dentro de la cabeza, 'o' = orificios en la cabeza (según Izikowitz 1935: 371).

La idea del paso de una sustancia líquida regenerativa entre dos mundos se enfatizó luego en la descripción que hicieran mis anfitriones de la «tierra de las almas» *(alma llajta)*. Se dice que este lugar está situado al oeste, fuera del alcance de la vista (aunque visible con un telescopio), es siempre verde y está lleno de sauces llorones. Las almas, ocultas de todo ente viviente en este espacio-tiempo alternativo, constantemente bailan y cantan *wayñu* con la música de las flautas *pinkillu*, pero nunca con la música e instrumentos de la temporada seca de invierno. Las descripciones del *alma llajta* evocan inmediatamente los paisajes de las épocas de lluvia y siembra, cuando se invoca a las almas para que ayuden a hacer crecer los cultivos. Efectivamente, las almas son agasajadas e invitadas de nuevo al mundo en noviembre y se quedan como una «presencia colectiva» (Harris 1982: 60) hasta el término de las lluvias, cuando son formalmente despedidas durante las fiestas carnavalescas, conjuntamente con las flautas *pinkillu*, los *sirinus* y otros demonios del Carnaval. Pareciera que el simple hecho de tocar la flauta *pinkillu* evoca el alma de los muertos, provocando que el mundo de los ancestros se una con el de los vivos.

La olla silbadora doble de los moche sugiere que en los tiempos prehispánicos puede haber existido un vínculo ideológico entre el sonido producido por el mecanismo de silbato o conducto y el paso del agua (como sustancia regenerativa) entre mundos o espacios distintos. ¿Es posible que la introducción de las flautas dulces europeas haya funcionado como catalizador de estas asociaciones y tecnologías para resultar en el vasto uso de flautas de pico en los Andes de hoy en día y en sus asociaciones especiales con el llamado de la lluvia?

4. Flautas dulces en los Andes

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la música de las catedrales españolas incluía regularmente instrumentos de viento. Los más favorecidos eran las flautas dulces, caramillos (*chirimías*), cornetas y sacabuches, cuyos instrumentistas los tocaban casi siempre leyendo de la misma gran partitura que los coristas (Stevenson 1961: 298). Esta práctica fue introducida en los Andes, donde el entusiasmo de los indígenas por la música europea y su habilidad para dominar la polifonía fueron alentados por los españoles con la finalidad de promover la cristianización. Con dicho fin, el Tercer Concilio de Lima (1583) propuso oficialmente que las iglesias incluyeran «flautas, caramillos y otros instrumentos» dentro del grupo coral (Turino 1991: 263, Stevenson 1968: 279). Guamán Poma, en su *Nueva corónica y buen gobierno* (c. 1615), nos muestra un conjunto de cinco músicos andinos de iglesia (cantores) tocando flautas dulces. Los anchos pabellones de los instrumentos más grandes nos llevan a creer que son caramillos; sin embargo, por la forma puntiaguda de la boquilla, es claro que se trata de flautas dulces (figura 5). En distintos pasajes de su texto menciona las flautas, subrayando su uso junto con instrumentos como el caramillo y la trompeta en las celebraciones de matrimonios y bautizos (1980: 582, 587, 764).

La música europea fue rápidamente captada luego de la invasión española hacia 1530 y no estuvo restringida a las iglesias. El inca Garcilaso de la Vega nos informa que, al irse a España en 1560, dejó «cinco indios en el Cuzco que podían tocar la flauta de la forma más hábil leyendo cualquier partitura que se les pusiera enfrente». Añade que, para 1602, «me contaban que había tantos indios expertos en la práctica de instrumentos musicales como podía encontrarse en cualquier otro lado» ([1609] 1966: 125). Esta información sugiere que, durante el período colonial, las flautas dulces se encontraban ampliamente difundidas a lo largo del territorio andino, en la música de iglesia y quizás también en otros contextos. Parece muy posible que, como en el caso de las guitarras, la tecnología de las flautas dulces haya sido incorporada en las prácticas locales de fabricación de instrumentos.

Entre las innumerables variedades de flautas de pico que he encontrado en los Andes, el *pinkillu* o *lawuta* del norte de Potosí evoca sobremanera la flauta dulce. Su afinamiento es idéntico y aunque los *pinkillu* tienen sólo seis orificios para los dedos y ninguno para el pulgar, a menudo mis anfitriones tomaban mi flauta y tocaban sus propias melodías locales. Incluso el nombre *lawuta* se deriva de la palabra española *flauta*, usada comúnmente en los siglos XVI y XVII para denominar a las flautas dulces. Ludovico Bertonio, en su diccionario aymara-español de 1612, asocia el término *pincollo*, variante dialectal de *pinkillu,* con las flautas dulces traídas desde España (1984: 266), a través de esta entrada: «Pincollo. Flauta de huesso que vsan los indios, y tambien ello tras que traen de castilla». A pesar de las fuertes asociaciones que tiene la palabra *pinkillu* con las actuales



Figura 5: Músicos indígenas de iglesia (cantores) tocando flautas dulces en los Andes, 1600 (Guamán Poma 1980: 666).

flautas de pico de las temporadas de lluvia en Bolivia, sería peligroso utilizar los nombres como evidencia de algún vínculo histórico. Las palabras *flauta y pinkillu*, y sus variantes dialectales, son usadas ampliamente en los Andes como términos genéricos de flauta, refiriéndose algunas veces también a las quenas, las cuales son, sin duda, de origen prehispánico y frecuentemente tocadas en los períodos secos y fríos del año.

Al igual que las flautas dulces, las flautas *pinkillu* de madera del norte de Potosí son tocadas en conjunto. Sin embargo, de acuerdo con la música andina tradicional, los *pinkillus* deben soplarse fuertemente y ser tocados más bien monofónicamente o en octavas paralelas y no polifónicamente. Tradicionalmente

ha habido cuatro tamaños de flautas *pinkillu* en un conjunto (figura 6), aunque en los últimos años el empleo de cinco o seis flautas también ha sido frecuente. Los intervalos entre los tamaños son idénticos a los de un conjunto moderno de flautas dulces y es muy tentador asumir que los intervalos de quintas y cuartas entre los distintos tamaños (ej. F-c-f-c') se originen directamente en las flautas dulces del Renacimiento. Debemos, sin embargo, ser cautelosos puesto que, a juzgar por los pocos instrumentos existentes en colecciones europeas (Marvin 1972) y por las descripciones de Praetorius, las flautas entonadas en series de quintas (ej. F-c-g) eran probablemente más comunes. Desde otra perspectiva, podemos interpretar la clasificación local de *pinkillus* en pares de *tara y q'iwa* según sus tamaños, entonando una quinta separada como influencia de la práctica interpretativa renacentista.

Con toda la cautela que el caso requiere, tengo que admitir que las similitudes en los detalles de fabricación entre las flautas *pinkillu* del norte de Potosí y las flautas dulces del Renacimiento son notables. Debe enfatizarse, sin embargo, que no existe evidencia definitiva de algún vínculo entre ambas. Es más, la gente del lugar atribuye el origen de todos los instrumentos musicales al mítico rey Inca, quien los trajo hacía mucho tiempo y les enseñó a usarlos. Más específicamente, me informaron que en los tiempos del Inca *(inca timpu)* los *pinkillus* eran tocados por grillos o cigarras, y que luego los hombres los imitaron. Estos insectos viven en las regiones calientes de los valles, donde hoy se fabrican los *pinkillus,* y producen un constante sonido durante las noches en la época de lluvia.

5. Demonios extranjeros

En la actualidad, los *pinkillus* del norte de Potosí se asocian de manera especial con demonios o *yawlus* (del español *diablo*). Ciertamente, a menudo se cree que los extranjeros de raza blanca son demonios. Esto me sucedió incluso a mí, cuando la madre de mi anfitrión me preguntó si conocía a algún demonio. Me explicó que hay mucha gente «igual que yo» que viene del pueblo de Potosí con los bolsillos llenos de dinero (*plata*, literalmente): «ellos, con solo un aplauso, hacen aparecer dinero». En los Andes, los demonios por lo general son descritos como fuentes tanto de grandes riquezas como de peligros y son frecuentemente vinculados con el encantamiento musical.

Se dice que el tocar *pinkillus* hace que los demonios del carnaval aparezcan, y si se dejan escuchar en la temporada seca de invierno (es decir, en la época que no es la adecuada) al intérprete «le crecerán cuernos, como a un demonio». Confirmé que estos «cuernos» también se refieren a los brotes de tubérculos, los cuales deben permanecer dormidos durante los meses de invierno, evitándose que crezcan (Stobart 1994: 38-40). De esta manera, al igual que los extranjeros blancos, los demoníacos brotes de papa constituyen una fuente de potenciales

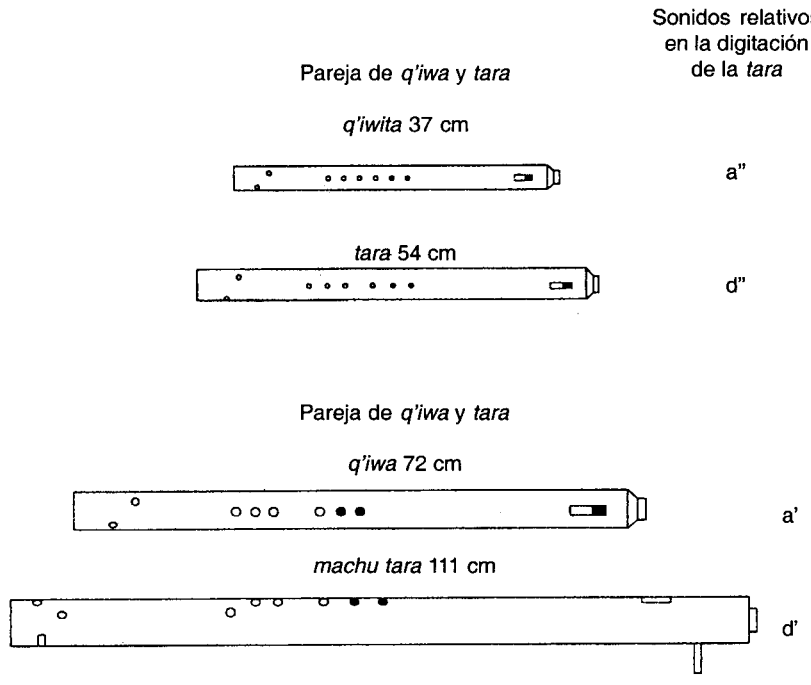


Figura 6: Conjunto de flautas *pinkillu.*

peligros y riquezas. Estos brotes pueden incluso arruinar los tubérculos almacenados que les dan origen, pero también, en las condiciones apropiadas, pueden producir una rica cosecha. Vale la pena discutir lo irónico de esta situación. Las flautas dulces, en la época colonial, fueron empleadas para alentar la cristianización, justificando así la invasión europea y alejando a la gente del Ande de las prácticas «demoníacas», que dominaban fuertemente la imaginación de los españoles del siglo XVI (Mac Cormack 1993). Actualmente, la flauta dulce parece encontrar su manifestación contemporánea en el *pinkillu*, el cual es usado para hacer crecer los cultivos en la época de lluvia por medio de la evocación de demonios, asociados a su vez con los extranjeros blancos, incluyendo a los sacerdotes, ¡quienes en general son hasta hoy europeos!

6. La flauta de la llama

Además de su vinculación con las almas de muertos y demonios, los *pinkillus* del norte de Potosí se asocian especialmente con las llamas. En una ceremonia a la que asistí en noviembre, cuando empezaban las lluvias, los hábitos de copulación de los distintos animales domésticos fueron imitados por turnos. Esto era realizado con mucha alegría, empleándose una serie de objetos para representar los

falos de los animales. Cuando llegó el turno de la llama, los hombres colocaban flautas *pinkillu* entre sus piernas y perseguían a las mujeres lanzando eróticos sonidos. Y, efectivamente, estos mismos gritos se relacionan explícitamente con el sonido de los *pinkillus*. Esto es remarcado en la siguiente explicación de por qué los hombres tocan las flautas *pinkillu* fuera del cementerio después de los ritos para los fallecidos en las festividades de Todos los Muertos en noviembre:

> ...los hombres tocan [flautas *pinkillu*] afuera del cementerio para copular, copular como las llamas... Así hombres y mujeres pueden tener relaciones, copular como llamas. Hacen sonidos como: «aarrr aarrr iiii».

Estuve muy atento a los sonidos sexuales de las llamas durante la ceremonia de la «mezcla de llamas» el día de Navidad, la cual tuvo lugar en un cerro cercano. Es el único momento del año en el que llamas hembra y macho se juntan. Presencié alrededor de 70 parejas de llamas copulando simultáneamente ¡El efecto combinado de sus roncos pero «alegres» sonidos fue extraordinario!

La diferencia entre los roncos sonidos sexuales de las llamas «alegres» y los agudos y lamentosos sonidos de las llamas «afligidas» se correlaciona precisamente con la organización de timbres en el conjunto de flautas *pinkillu*. Los instrumentos son divididos en pares de tamaños *tara* y *q'iwa,* afinados con una quinta de diferencia (figura 6). Estos nombres aluden a la calidad de sonido que emite cada instrumento en la nota final sostenida de cada canción bailable, cuando el par de flautas toca en octavas. La *tara* es tocada con dos dedos produciendo un sonido vivo y zumbador, mientras que la *q'iwa* se toca con cinco dedos causando un sonido fino y claro, una octava más alta (figura 8). El rico y estéticamente apreciado sonido de la *tara* es explícitamente comparado con los sonidos sexuales emitidos por las llamas macho, mientras que el fino sonido de la *q'iwa* sugiere los emitidos por las llamas hambrientas y afligidas, hecho que nos remite a las costumbres prehispánicas de atar a las llamas en el centro de la plaza sin alimento alguno para que sus gemidos ayuden a implorar por lluvia.

La palabra *q'iwa* es usada en otros contextos para referirse a los niños que andan constantemente quejándose y lloriqueando, a las personas malas y mezquinas, y a las cosas que no encajan o que están siempre en desequilibrio, como la cuerda de un instrumento que no puede mantenerse nunca afinada. *Q'iwa* también se refiere al género ambiguo, como los hombres que hablan con voz muy aguda, o las mujeres con voz muy grave, y se dice que también significa «mitad hombre, mitad mujer». En contraste, la palabra *tara* tiene muchas asociaciones positivas y se usa para referirse a cosas que son dobles en algún sentido y que están balanceadas (Stobart 1996). En los matrimonios, las libaciones se beben en una doble vasija llamada *tarka yuru,* donde *tarka* se deriva de la misma raíz que tara. Las dos partes de la vasija están conectadas por un tubo para que cuando se beba la chicha desde un lado, el equilibrio sea restablecido entre las dos partes (figura 9).

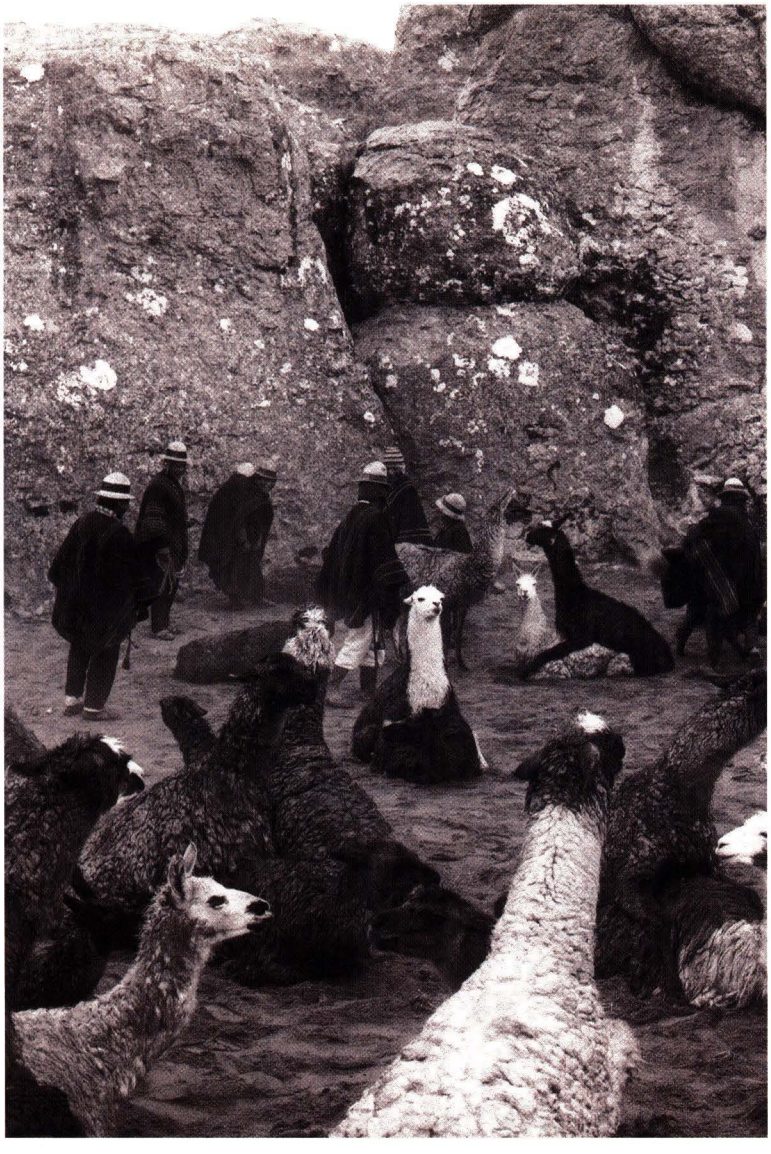


Figura 7: Ceremonia de apareamiento masivo de llamas, realizada en un alto pico rocoso, la cual se asocia sobre todo con la potencia sexual. Cada animal hembra es colocado con las patas poteriores atadas antes de que el macho escogido se le acerque (Navidad de 1992). Foto: Henry Stobart.

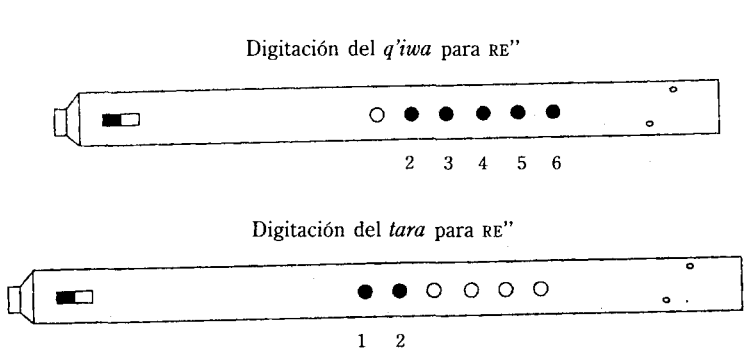


Figura 8: Colocación de los dedos para las flauta *pinkillu, tara* y *q'iwa.*

El diseño de la *tarka yuru* muestra claras similitudes con la olla silbadora doble prehispánica, que mencionamos anteriormente. La creación del desequilibrio, idea que deviene del concepto *q'iwa* como sonido agudo y afligido, es necesaria para que la comunicación entre los líquidos se lleve a cabo. Esto debe ser seguido por la fuerza equilibrante de la *tara,* que define las dos mitades de la vasija como espacios distintos. En términos de cambio estacional, el desequilibio de la *q'iwa* implica la unión de distintos conceptos, como el del mundo de los vivos con el de los ancestros durante la época de lluvia, cuando los fluidos regenerativos —como el agua— fluyen desde la tierra eternamente verde de los ancestros hasta el mundo de los vivos. En cambio, el aspecto dual y equilibrante de la *tara* propone la separación y redefinición de estos mundos distintos, casi como imágenes reflejándose mutuamente.

Mis anfitriones me explicaron que la combinación de los instrumentos *tara* y *q'iwa* causaba la llegada de la lluvia y el crecimiento de las plantas. Sin embargo, al norte del departamento de La Paz, la distinción entre estos dos timbres contrastantes se hace más explícita. Una pequeña flauta de conducto hecha de caña con un sonido limpio y agudo, parecido al timbre de la *q'iwa* y también llamada *pinkillu*, es tocada al comienzo de la época de siembra para atraer la

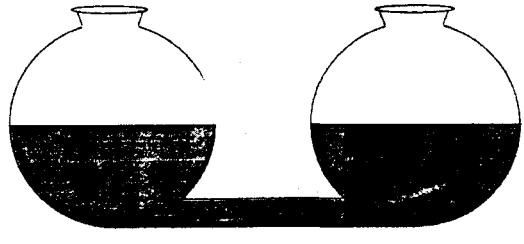


Figura 9: Vasija doble para beber *tarka yuru,* usada en matrimonios.

lluvia. Pero al final de esta temporada, cuando los cultivos empiezan a florecer y a dar frutos, se tocan flautas pesadas de madera, cuyo bello y vibrante sonido, parecido al de la *tara*, busca detener las lluvias y prepararse para la cosecha. Estos instrumentos son llamados *tarkas*, nombre que se deriva casi con seguridad de la misma raíz que *tara*.

En cuanto a la ejecución de las flautas *pinkillu* del norte de Potosí, se dice que la flauta *q'iwa* es el «corazón» o «motor central» del conjunto y es a la vez la que marca la melodía, mientras que la flauta *tara* responde tocando menos notas y de forma más sostenida. Mi anfitrión confirmó que la relación existente entre estos dos tipos de flauta es más bien aquella que se establece entre un niño y sus padres. Como si cayera en una profunda aflicción, la *q'iwa* es un niño en llanto y la *tara*, al igual que el padre adulto, responde liberando su vital y nutriente sustancia para darle fuerzas al niño. En consecuencia, los hambrientos, agudos y afligidos sonidos de las llamas representarían su progenitura o su potencial reproductivo. Grabar estos sonidos y llevarlos a mi país les negaría a las llamas la posibilidad de realizarse como cachorros. Pero, sorprendentemente, registrar los sonidos «alegres» de llamas copulando, a medida que expulsan su sustancia líquida regenerativa (semen), no era considerado peligroso para la capacidad reproductiva de los animales.

7. La canción propia del Inca

La cualidad sagrada del grito afligido de la llama es enfatizada en las descripciones hechas por Guamán Poma de la ceremonia del *wariqsa arawi,* mencionada primero al escribir sobre el mes de abril, cuando se celebra la fiesta del Inca. Según Guamán Poma, «está la comida maduro y ancí comen y ueuen y se hartan la gente del rreyno a costa del Ynga». Escribe:

> Y el dicho Ynga tenía muy grande fiesta; conbidaua a los grandes señores y prencipales y a los demás mandones y a los yndios pobres y comía y cantaua y dansaua en la plaza pública. En esta fiesta cantaua el cantar de los carneros, *puca llama,* y cantar de los rríos aquel sonido que haze. Este son natural, propio cantar del Ynga, como el carnero canta y dize «yn» muy gran rrato con conpás. (1980: 244)

Guamán Poma vuelve a referirse a la ceremonia del *wariqsa arawi* cuando escribe sobre la música del reino del Inca e incluye un dibujo de este aprendiendo su canción de la llama roja atada (figura 10), llamada así debido a una tela roja colocada en el lomo (Zuidema 1986: 58). El texto describe cómo el Inca aprende su canción de la llama:



Figura 10: El Inca aprendiendo su canción de los gritos de la «llama roja atada» (Guamán Poma 1980: 318). Actualmente, la onomatopeya «y» es usada para referirse a los afligidos gritos de las llamas.

> [...] al tono del animal ellos cantan, dice, con conpás muy poco a poco, media ora dize: «y-y-y» al tono del carnero. Comiensa el Ynga como el carnero: dize y está diziendo «yn». Lleua ese tono y dallí comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Responde las *coyas* [reinas] y *ñustas* [princesas]. Cantan a bos alta muy suuauemente. Y *varicsa* y *araui* dize ací: «*Araui araui aray araui araui yau araui*». Uan deciendo lo que quieren y todos al tono de *araui.* (Guamán Poma 1980: 31)

El texto continúa describiendo el canto de jóvenes de ambos sexos: los hombres tocando flautas *pingollo* acompañados por las voces de las mujeres, y luego los versos de las canciones en quechua, el idioma de los incas. La canción del Inca es, por lo tanto, aprendida de los angustiosos gritos de la llama atada y se van

añadiendo cada vez más letras «diciendo lo que el pueblo quiere», a medida que la nueva melodía se va difundiendo gradualmente a través del reino, cual río incrementando su caudal al recibir más y más voces.

A pesar de que el texto de Guamán Poma alude a una ceremonia llevada a cabo 400 años atrás en la capital incaica del Cuzco, en el sur del Perú, se encuentran sorprendentes similitudes con las prácticas contemporáneas del norte de Potosí. Cada año se recogen de los *sirinus* nuevas melodías para el *pinkillu* y me informaron cómo estas nuevas melodías provienen de los profundos sonidos de las cascadas *(buuh buuuuh),* que son a su vez parecidos a los de la *tara*. (¿Se tratará de la «canción de los ríos» a la que alude Guamán Poma?). En un principio, las nuevas melodías son tenues, agudas y casi imperceptibles. Solo gradualmente, como si fuera en un sueño, entran en la cabeza a través del sonido de las flautas *pinkillu* y luego se añaden las palabras. Después del carnaval, son estas poderosas melodías las que se convierten en la sustancia espiritual encarnada en los frutos y cuerpos nuevos del año, lo que otorga a cada cuerpo, tubérculo o semilla el poder para madurar y crecer en todo su potencial. En efecto, se dice que si los granos o tubérculos no son atendidos apropiadamente, lloran como niños. Es posible que se trabaje con una ideología similar en la ceremonia del *wariqsa arawi,* cuyo propósito declarado, de acuerdo con otras fuentes coloniales consultadas por Tom Zuidema, era «hacer que los choclos tengan buenos granos» (1986: 58).

Esto sugiere que los quejumbrosos sonidos de las llamas y su adaptación a la canción del Inca se encontraban entre las ideas centrales concernientes a la reproducción del imperio. En este contexto, el hecho de grabar el sagrado sonido de las llamas, y así apropiarse de él llevándolo a tierras lejanas en mi grabadora, resultaba vergonzoso, y la ira de mi anfitriona, comprensible. El contraste entre los gritos afligidos y alegres de las llamas se relaciona explícitamente con la categorización del sonido del *pinkillu*, instrumento fuertemente asociado a la reproducción de estos animales y posiblemente adaptado de las flautas dulces europeas. Sin embargo, hayan estado estos instrumentos inspirados o no en prototipos europeos, es posible que los silbidos mágicos estuvieran asociados con la comunicación del agua en los Andes prehispánicos, como en el caso de las ollas silbadoras dobles de los moche. La introducción de flautas dulces, a través de inciertos forasteros caucásicos, puede haber servido como catalizador de una serie de asociaciones ya existentes y que dieron como resultado el uso difundido de flautas de pico durante la época de lluvia, en la actualidad.

Resulta difícil abrir nuestras mentes para pensar acerca de sonido, música y reproducción en términos de gritos de llamas, especialmente en el contexto de un instrumento que es asumido como parte de la herencia cultural europea. Sin embargo, son quizás a estas asociaciones no musicales a las que debemos acercarnos, si queremos apreciar la dinámica del intercambio musical entre culturas y desarrollar una comprensión más profunda acerca de las músicas de otras

culturas y de otros tiempos. Y, efectivamente, la idea de una música absoluta, que existe por sí misma e independientemente de los otros aspectos de la vida, es un fenómeno particularmente moderno, lo que es un hecho a menudo olvidado en la actuación y el estudio de la música antigua *(Early Music)* en la actualidad.

Referencias bibliográficas

BERTONIO, P. Ludovico
1984 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara.* Cochabamba, Bolivia: CERES, Museo Nacional de Etnografía y Folklore e IFEA.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1966 *Royal commentaries of the Incas and General history of Peru.* Trad. H. V. Livermore. Austin, Texas: The University of Texas Press.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1980 [1615] *El primer nueva corónica y buen gobierno.* Eds. John Murra y Rolena Adorno. México D.F.: Siglo Veintiuno.

HARRIS, Olivia
1982 «The dead and devils among the Bolivian Laymi». En *Death and the regeneration of life.* Eds. M. Bloch y J. Parry. Cambridge: Cambridge University Press.

HOLGUÍN, Diego González de
1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca.* Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

IZIKOWITZ, Karl Gustav
1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians.* Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

MAC CORMACK, Sabine
1993 «Demons, imagination, and the Incas». En *New World Encounters.* Ed. S. Greenblatt. Berkeley. 101-126.

MANNHEIM, Bruce
1986 «Poetic Form in Guaman Poma's *wariqsa arawi*». *Amerindia* XI: 41-67.

MARVIN, Bob
1972 «Recorders and English flutes in European collections». *Galpin Society Journal* XXV: 30-57.

STEVENSON, Robert
1961 *Spanish cathedral music in the Golden Age*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

STOBART, Henry
1987 «The devil's music...». *The recorder and music magazine*, December 1987. 90-92.
1994 «Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in highland Bolivia». *British Journal of Ethnomusicology* III: 35-48.
1996 «*Tara* and *q'iwa*, worlds of sound and meaning». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. M. P. Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 67-81.

TURINO, Thomas
1991 «The state and Andean musical production in Peru». En *Nation-states and Indians in Latin America*. Eds. G. Urban y J. Sherzer. Austin, Texas: The University of Texas Press.

ZUIDEMA, R. Tom
1986 «The place of the *chamay wariqsa* in the rituals of Cuzco». *Amerindia* XI: 58-63.

Poniéndose de pie

Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador*

Nan Volinsky

En este artículo destaco el significado de la técnica interpretativa entre los violinistas indígenas, jóvenes con educación formal que participan con sus compañeros quechuas saraguros en la tarea común de resurgimiento étnico, proceso a través del cual el pueblo redefine su identidad descartando, ampliando o modificando prácticas culturales preexistentes (Conzen *et al.* 1992, Nagel 1996). Muchos de estos violinistas saraguros y sus colegas músicos tienen el español como lengua materna y cursan estudios de secundaria y superiores para trabajar posteriormente en ámbitos sin precedentes para ellos, como ingeniería, contabilidad y medicina veterinaria. Aunque estos jóvenes no desean una transculturación hacia la sociedad blanca o mestiza, su generación experimenta una pérdida de aspectos culturales distintivos que los diferencian como saraguros; por ejemplo, lamentan su necesidad de aprender el quechua como segunda lengua. Con el fin de revitalizar su etnicidad, los músicos promueven la participación de los jóvenes de su comunidad en los denominados grupos culturales, organizaciones formales que utilizan los recursos musicales para «rescatar, promover y difundir» lo que ellos perciben como la cultura musical auténtica de los saraguros mayores. Los mestizos del pueblo rara vez participan de esta cultura musical.

Debido a que los violinistas mayores y sus acompañantes en el tambor, llamados *segunderos*, han moldeado gran parte de lo que constituye la cultura musical de los saraguros, los miembros de los grupos culturales requieren de su instrucción y guía. Pero en lugar de retomar la antigua tradición saraguro de violín y tambor para asegurar la continuidad étnica, estos jóvenes músicos la transforman, produciendo una sensibilidad étnica renovada, propia de una generación joven, formada académicamente.

Una transformación notable ocurre en la esfera de la técnica de interpretación del violín. La práctica antigua entre los violinistas saraguros mayores es sentarse

* Mi investigación en Saraguro duró dos meses en 1991 y 18 meses, de noviembre de 1992 a julio de 1994. Fue financiada por sendas becas de la Fulbright-IIE y de la Fundación Tinker, y por el colegio de graduados de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Estoy muy agradecida a los muchos saraguros que me ayudaron en mi investigación, especialmente a las queridas familias del doctor Vicente González y Alejandrina Medina, de Manuel de Jesús Cartuche, de Francisco González y Francisco Japón. Agradezco al doctor Norman E. Whitten, mi asesor de grado en antropología, por su generoso apoyo intelectual.

para tocar en unos bancos bajos comunes y corrientes, y apoyar el violín entre el pecho y la rodilla (figura 1). En lugar de utilizar esta técnica antigua, los jóvenes violinistas con educación superior se *ponen de pie,* apartan los codos de los lados y otorgan nuevos significados —disciplina y propiedad— a su postura interpretativa y al patrón de movimiento corporal (figura 2).

Para entender por qué un joven violinista sostiene el violín con una postura diferente y muestra nuevos movimientos corporales, es conveniente conceptualizar la técnica interpretativa como una modalidad de movimiento humano configurado, que traduce la experiencia económica y política del músico. Los planteamientos teóricos que orientan este artículo se inspiran en el trabajo de John y Jean Comaroff (1992: 77), quienes señalan que «los cambios sistemáticos en la posición del cuerpo sirven para indicar cambios en la ubicación social». Estos jóvenes violinistas ocupan una ubicación social históricamente nueva dentro de la sociedad saraguro, porque su educación formal superior les ofrece nuevas oportunidades ocupacionales y opciones de vida que los saraguros mayores no han tenido. Este artículo se sustenta en mi trabajo de campo con los saraguros y en las teorías de resurgimiento étnico y movimiento humano, para demostrar cómo los jóvenes violinistas con nuevas identidades ocupacionales y de clase transforman la definición y expresión de su identidad saraguro. Señalo de qué manera ellos marcan esta transformación al reinventar el antiguo estilo de fandango (un género profano de canto y danza) interpretado en violín-tambor y realizar cambios sistemáticos en las prácticas que han caracterizado tradicionalmente la técnica interpretativa del violín. Entendemos por ello que los jóvenes violinistas usan el movimiento corporal que acompaña a la técnica interpretativa como un recurso clave en la revitalización de su identidad étnica.

1. El resurgimiento étnico contemporáneo saraguro y la creación de grupos culturales

Muchos saraguros graduados de escuelas y universidades con nuevas identidades ocupacionales se han agrupado como una fuerza política a través de la Federación Interprovincial de Indígenas Saraguros (FIIS). En esta institución, los saraguros reafirman sus derechos de autonomía en educación, política y desarrollo económico. Tal activismo es la expresión local de una tendencia a nivel nacional hacia la movilización política indígena que la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) ha liderado desde 1986. Luis Macas, un saraguro, presidió la CONAIE durante varios años antes de convertirse, el 19 de mayo de 1996, en el primer indígena en la historia del Ecuador en ser elegido diputado de la nación. Mientras él defiende los derechos indígenas en el Congreso de la República, la CONAIE continúa su lucha por transformar el Estado-Nación ecuatoriano en una «democracia comunitaria multinacional» que lleve a cabo «la liberación política y



Figura 1: Francisco González en su casa en Tambobamba, junio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 2: Ricardo Tene en el pueblo de Saraguro, 1993. Foto: Nan Volinsky.

económica [...] para las nacionalidades indígenas, los afro-ecuatorianos y los diferentes sectores sociales» (CONAIE 1993). Las políticas sociales que designan y legitiman las categorías étnicas están, por ello, planteadas tanto a nivel local como nacional.

En lugar de sentirse constreñidos por estereotipos inflexibles que asocian lo indígena con la falta de educación formal y movilidad ocupacional, muchos saraguros participan en procesos de etnogénesis, a través de los cuales se esfuerzan en su vida cotidiana por redefinir lo que significa ser indígena (Nagel 1996: 23). Una persona puede ser saraguro y estudiante universitario, doctor o político. Y como pueblo, los saraguros pueden controlar sus propios asuntos. Es dentro de este clima de renovación étnica que los grupos culturales locales conformados únicamente por líderes y miembros saraguros se han venido formando desde fines de la década del 70, manejando un discurso explícito de rescate y promoción cultural, y operando con una agenda de actividades destinada a remediar lo que perciben como una pérdida de diferenciación étnica. Sus actividades incluyen dramatizaciones teatrales de rituales y celebraciones, tales como velatorios en los funerales de los niños y el festival de San Pedro, los cuales muestran detalles etnográficos característicos de los saraguros.

Existen dos importantes grupos culturales en la comunidad parroquial de los saraguros que trabajan principalmente con recursos musicales, aunque para ciertas presentaciones públicas movilizan un contingente de danzantes de su comunidad. En la figura 3 podemos observar uno de estos grupos culturales ensayando con sus danzantes el baile del sombrero, una representación típica que se lleva a cabo durante el velatorio de un niño.

Dentro de las actividades principales de estos grupos, están incluidas las consultas y entrevistas con los mayores acerca de las prácticas culturales y musicales del pasado, los ensayos, las apariciones en desfiles cívicos locales, la producción de grabaciones comerciales y las giras locales, nacionales e internacionales. A menudo, en el curso de sus actuaciones, un representante del grupo se dirige al público para hablar sobre la preservación y el fortalecimiento de la identidad saraguro y explicar la filosofía de la agrupación. En muchas actuaciones del Grupo Rumiñahui, el presidente Segundo González comunica al público sus esfuerzos de rescate cultural. Recurre además a las personas mayores de la comunidad, solicitando su apoyo y consejo, ya que los integrantes de su grupo desean saber más acerca de las prácticas musicales del pasado.

Una de estas dos agrupaciones culturales es el Grupo Artístico Cultural Saraguro, fundado por algunos de los que formaron el FIIS. La otra asociación importante es el Grupo Cultural Rumiñahui, de Tuncarta, cuyos miembros actúan independientemente de toda organización política saraguro, aunque algunas dependencias dentro del FIIS pueden solicitarles que se presenten en una que otra función.

En 1986, el joven guitarrista Segundo González formó el Grupo Rumiñahui con los jóvenes de su comunidad natal de Tuncarta. Los seis o siete músicos de principios de la década del 90 eran jóvenes hispanohablantes, estudiantes de la escuela secundaria o de la universidad. Los músicos y danzantes son vecinos de la misma comunidad y muchos de ellos se vinculan entre sí por lazos de parentesco, siendo primos o hermanos.

Los miembros del Grupo Rumiñahui tienen como lema: «por el rescate, el fomento y la difusión de la cultura saraguro», tal como aparece en su primer casete comercial. Por lo tanto, proponen su agenda de una manera explícita y algunos de ellos, en su conciencia histórica, ven a los viejos saraguros como representantes de una cultura musical auténtica, puesto que vivieron antes de que la radio empezara a diluir dicha autenticidad cultural con influencias musicales foráneas.

Los músicos del Grupo Rumiñahui han grabado la música y las canciones de algunos antiguos violinistas, entrevistándolos tanto acerca de las prácticas que aún se conservan como sobre aquellas que se han perdido. Segundo comentó cómo empezó su trabajo con los músicos mayores:

> ... cosas que estaban perdiendo y que me interesaba en conocer. Entonces de ahí nacía mi inquietud [de...] a los mayores, sobre todo para que ellos me den información. Y como empezó, o sea me gustó la música, empecé por preguntar a los mayores entendidos en música. Y de ahí yo propuse invitar a los músicos que... aquí... en mi casa, y realizar grabaciones. Entonces de esta manera misma facilitaba para aprender y hacer música para muchachos. (S. González 8/3/91: 8)

En la figura 4 vemos a Segundo grabando su entrevista con Francisco González en junio de 1991. En la figura 5, Segundo graba la música de Francisco Japón (violín) y de Daniel Chalán (bombo), en julio de 1991. En la figura 6 vemos a Segundo y a sus hermanos menores Lauro y Marco trabajando con su tío Abel, cuya casa colinda con la suya. Abel estuvo ayudando a los hermanos González a explicar y a transcribir las letras de canciones grabadas en quechua.

2. Música folclórica, la práctica musical del Grupo Rumiñahui y su fandango reinventado

Los integrantes del Grupo Rumiñahui han alcanzado la mayoría de edad observando la manera de interpretar de los violinistas mayores y las técnicas antiguas que estos utilizan en las celebraciones de Navidad, los velatorios y las fiestas donde se baila el fandango. Teniendo como punto de partida este concepto de técnica interpretativa, ellos elaboran luego sus propias propuestas musicales. A diferencia de los saraguros mayores, sin embargo, estos jóvenes músicos son cosmopolitas y se sienten atraídos por el lenguaje musical folclórico. Por ello



Figura 3: Práctica de los músicos y danzantes del Grupo Rumiñahui. Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 4: Segundo González entrevistando a Francisco González en casa de este. Tambobamba, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 5: Segundo González graba a los maestros Francisco Japón en el violín y a Daniel Chalán en el bombo. Casa de Segundo González, Tuncarta, 31 de julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 6: Segundo, Lauro y Marco González recibiendo ayuda de su tío. Casa de los hermanos González. Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.

utilizan este lenguaje, al igual que las prácticas antiguas, de las cuales extraen sus propuestas estilísticas y estéticas. La música folclórica es a menudo interpretada por varones mestizos, urbanos y con educación superior en los teatros municipales, las salas de concierto y las peñas folclóricas; luego de su surgimiento en el medio urbano boliviano, ha incrementado su popularidad a lo largo de los Andes, llegando incluso más lejos. Representa un género importante en la industria de la música comercial andina. Los saraguros que estudian en las universidades de Loja y Cuenca adquieren casetes comerciales de música folclórica en estas ciudades, ampliando así su colección personal. Este lenguaje musical ha tenido una enorme influencia en muchos aspectos de la práctica musical de los grupos culturales. Aunque el desarrollo histórico de la música folclórica ya ha sido analizado en detalle (Céspedes 1984 y 1993), haré una pequeña síntesis a partir del trabajo de Céspedes (1993: 54-56) para tener una referencia que nos permita acercarnos a la práctica musical del Grupo Rumiñahui.

La avanzada revolución nacional de 1952 en Bolivia destacó la necesidad de integrar en su totalidad a las poblaciones quechua y aymara, que habían estado anteriormente subrepresentadas y sin derecho a voto en el Estado-Nación. La legislación y las políticas sociales formuladas a favor de estos ciudadanos indígenas causaron una migración masiva hacia la ciudad de La Paz. Allí fueron rechazados por algunos y acogidos por otros. Las personas y los organismos gubernamentales que los acogieron tuvieron la posibilidad de apropiarse y fantasear con los símbolos de la cultura indígena, de su pasado y su presente, y construir un «folklore» inspirado en dichos símbolos (Céspedes 1984: 224-225, 1993: 55). El reconocimiento de la música cultural nativa se institucionalizó cuando el Departamento de Folklore, recientemente creado dentro del Ministerio de Educación, organizó y auspició «los festivales de música tradicional en la ciudad y en pueblos rurales escogidos» (Céspedes 1993: 55). Estos festivales descontextualizaron y modificaron las prácticas celebratorias nativas en un intento de construir una imagen atractiva de bolivianidad para la industria turística (l. cit.).

Dentro de este clima de apropiación surgió la peña folclórica como un espacio social donde, a principios de la década del 60, «las clases altas urbanas estaban más expuestas a la reubicación de las formas nativas» (l. cit.). «El primer esfuerzo consciente para poner el "folklore" en vitrina fue la creación de la Peña Naira en 1965» (ib.: 225). Los músicos de La Paz y de las provincias tocaron música folclórica en las cada vez más numerosas peñas de la ciudad. Los esfuerzos gubernamentales por integrar al sector indígena de la población nacional dentro de la corriente principal confluyeron, además, con las expectativas y las preferencias estilísticas del público y de los músicos de las peñas: el público «quería música folclórica pero no en crudo», por lo que los intérpretes reelaboraron su música para cumplir con estas expectativas (ib.: 55). Los músicos de las peñas se apropiaron de los símbolos de la cultura indígena para la elaboración de su música y su imagen como artistas. Modificaron los instrumentos nativos y los

añadieron al charango, la guitarra y el tambor (ib.: 56). Se vistieron con ponchos y decoraron sus atuendos y las cubiertas de sus grabaciones comerciales con motivos geométricos inspirados en las ruinas precolombinas del Tiahuanaco. Utilizaron quechua o aymara en sus canciones y en los comentarios que intercalaban en su música. Usaron palabras en español, quechua o aymara para construir y evocar un mundo rural indígena de amor perdido, festividades, pobreza y abusos, así como de fuerzas de la cosmología nativa como la Pachamama (madre tierra). Y por último, aunque no de menor importancia, *se pusieron de pie* para la interpretación.

Hoy los músicos de las peñas continúan usando estas tácticas para mostrar una imagen de autenticidad nativa. Pero dentro del contexto cultural de la peña, los músicos descontextualizan y transforman los instrumentos musicales nativos, el estilo y las formas de los que se apropian. Las peñas pertenecen, en general, a un contexto cultural urbano no nativo donde los músicos actúan en un escenario formal provisto de micrófonos y amplificadores. Este escenario separa a los músicos de su público y, en consecuencia, impide el tipo de interacción social y musical que es típico de las comunidades campesinas quechuas y aymaras. En estos ambientes rurales, los instrumentos musicales se:

> [...] tocan de manera integrada, comunal y se asocian a ocasiones específicas de los ciclos del calendario anual como parte de todo un sistema simbólico coherente con otros aspectos de la cosmología nativa. En la ciudad, aun cuando connotan autenticidad, indianidad y por extensión andinidad, los instrumentos están también imbuidos de manera competitiva con los valores de la ciudad: la individualidad y la virtuosidad versus lo comunal. (Céspedes 1993: 56)

Los casetes comerciales de música folclórica ofrecen, sin embargo, impactantes imágenes de lo andino y de lo indígena que poseen un gran atractivo. Teniendo en cuenta los fundamentos políticos, étnicos, históricos y de clase del lenguaje musical de la peña boliviana, su penetrante influencia entre los pueblos quechuas del Ecuador, como los saraguros, salasacas y otavalos, constituye un asunto rico y complejo, ya que los miembros de estas comunidades participan en sus propios procesos de etnogénesis. En la ciudad de Otavalo, una región quechua de las zonas altas del norte ecuatoriano muy visitada por los turistas, algunas peñas se han destacado por poseer una amplia colección de grabaciones comerciales de los grupos de peña bolivianos. Los grupos otavalos han adoptado los instrumentos propios de la peña para reelaborar el *sanjuanito* (un tipo de canción-danza popular otavalo) e interpretarlo en peñas de la localidad, así como para venderlo en el mercado turístico y en la industria de la música comercial.

En Saraguro ha habido muy poco desarrollo del turismo y las peñas son inexistentes. Aun así, muchos jóvenes saraguros se apasionan por la música folclórica. Los músicos del Grupo Rumiñahui prefieren los casetes de grupos folclóricos tales como los Charijayac y Banda Mañachi (grupos otavalos) y Maya

Andina y Proyección (grupos bolivianos), y desarrollan sus habilidades musicales tratando de *reproducir* (copiar al pie de la letra) las canciones de dichos casetes en los instrumentos de estilo folclórico panandino que han adoptado. Los músicos del Grupo Rumiñahui tocan quena, zampoña, tambor, guitarra, mandolina, charango y violín (figura 7). De izquierda a derecha, se observa a Asunción *Chaco* Guaillas (guitarra), Segundo González (guitarra), Máximo Sarango (violín), Marco Sarango (quena) y el hermano de Segundo, Marco (quena).

Dentro del Grupo Rumiñahui, ninguno toca el acordeón, a pesar de que se ha vuelto un instrumento de uso bastante extendido en Saraguro, por lo menos en estas dos últimas décadas, reemplazando cada vez más al violín en la mayoría de contextos interpretativos. Sospecho que los músicos del Grupo Rumiñahui no se han tomado la libertad de incorporar el acordeón a su conjunto porque es algo anómalo en la escena folclórica de la peña. Sin embargo, mientras los conjuntos folclóricos bolivianos no han incluido regularmente el violín, los otavalos, los salasacas, los saraguros, los quechuas canelos y los grupos de músicos jóvenes napo runa sí lo han incluido de manera permanente en sus conjuntos. El violín combina bien con otros instrumentos de cuerda del conjunto. Y lo que es más importante, el violinista representa y recurre a una tradición del violín que es única en cada uno de estos grupos quechuas.

Los músicos del Grupo Rumiñahui tocan en una amplia gama de ambientes, muchos de ellos pequeños escenarios, a menudo elevados y alejados del público, el cual está sentado ocasionalmente en asientos acondicionados para un auditorio. Por ejemplo, participan en concursos locales que se realizan para ejecutar la música más *típica* (auténtica); en celebraciones familiares de carácter privado, tales como inauguraciones, bodas y fiestas de graduación de la escuela secundaria; y en giras tanto por el Ecuador como por Norteamérica (viajaron a la región del noroeste estadounidense durante los veranos de 1995 y 1996). Han realizado, asimismo, dos grabaciones comerciales, la segunda de las cuales fue un disco compacto que se vendió durante sus giras por Norteamérica. Nunca los vi tomar el lugar de un violinista o acordeonista durante una festividad religiosa. Salvo por razones pedagógicas, los músicos mayores y los grupos musicales como el Grupo Rumiñahui muy rara vez aúnan sus fuerzas en el mismo escenario.

En sus actuaciones, los músicos del Grupo Rumiñahui combinan sus *covers* con sus propias interpretaciones del fandango. Convertidos en un conjunto de moda luego de las grabaciones comerciales de los grupos folclóricos panandinos, han adoptado el lenguaje musical de estos como un importante marco de referencia para sus propuestas artísticas. Por ejemplo, tocan una canción durante tres o cuatro minutos y cantan un número fijo y una secuencia de estrofas determinada por ellos antes de empezar su interpretación. Estas decisiones son eficaces en las actuaciones grabadas con fines comerciales, así como en las realizadas sobre un escenario. Los músicos mayores generalmente tocan durante las fiestas bailables de las festividades religiosas. Sus fandangos son a menudo muy largos, ya que el violinista y su segundero cantan un número infinito de estrofas. Los miembros del

Grupo Rumiñahui reconocen que estos fandangos son demasiado largos y repetitivos para el escenario y para las grabaciones comerciales. Por ello definen estas características antiguas del fandango en términos negativos llamándolo «monótono» y «aburrido». Sienten que corren el riesgo de perder el interés de su público si tocan los típicos fandangos largos que se interpretan en ambientes festivos. La solución que ellos dan es cantar solo una selección de sus estrofas favoritas. Luego de algunos minutos, simplemente detienen el fandango y proceden con la siguiente canción.

Aunque los integrantes del Grupo Rumiñahui utilizan el lenguaje folclórico y descontextualizan la práctica musical del pueblo que ellos consideran auténtica, no son músicos de peña mestizos urbanos inspirados en la ética de la «integración» étnica. Por el contrario, emplean ese lenguaje en tanto miembros del mismo grupo étnico del cual se han inspirado y canalizan su energía creativa reinventando el fandango de viejo estilo con el fin de evocar con nitidez la práctica musical de los mayores, pero de una manera que es única y estimulante para la joven generación de saraguros formados académicamente. Segundo González, presidente del grupo, explicó cómo procedieron con los fandangos:

> De ahí saqué, o sea grabé cuatro casetes con él [violinista *taita* Manuel de Jesús Cartuche, llamado *taita* Churón]. Y para empezar ya en el grupo, como ya hemos empezado a tocar más, un poco más, nos dedicamos a aprender más, tuvimos que tomar de referencia a él porque la gran mayoría de gente, *taita* Churón se... el placer de tocar. A mucha gente le gusta que toque *taita* Churón. En todas las fiestas...[está en] en las fiestas sólo tocando él. *Entonces como le gustaba a la gente, nosotros tratamos de imitarle a él.* De ahí que, cuando grabamos nuestro primer casete, nuestra música tiene bastante tendencia a él... Así es. Ahora después de él ya me vino el inquietud de no solamente investigarle a él, de aprenderle, sino de aprender de todo de los músicos que hay aquí en Saraguro. *Y de esta manera, tratamos de aprender todos y sacar, en base a ellos, un estilo de música propia nuestra. Pero basándonos en ellos.* (S. González 8/3/91: 8-9; énfasis nuestro)

Habiendo identificado a Churón como el violinista más famoso de viejo estilo, Segundo y sus colegas músicos se propusieron *imitar* tanto a él como al ejecutante del tambor. Su tarea consistió en readaptar el fandango de viejo estilo, que se expresa a través del violín y el tambor, dentro del conjunto de guitarra, charango, quena, zampoña, violín y tambor. En este proceso de traslación, ellos elaboraron sus melodías, ritmos, letras y armonías vocales como rótulos efectivos del género de fandango de viejo estilo. Con sus grabaciones de campo de los violinistas que practicaban dicho estilo y la ayuda de sus padres, tíos y tías para que explicaran las letras en quechua, estos músicos lograron soluciones creativas en el curso de sus ensayos.

Uno de los violinistas, Marco, hermano de Segundo, y el quenista cantan las mismas letras con la misma armonía y el mismo modo que el *taita* Manuel de



Figura 7: Músicos del Grupo Rumiñahui repasando. Asunción Guaillas y Segundo González en la guitarra, Máximo Sarango en el violín, Marco Sarango y Marco González en la quena. Casa comunal de Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 8: Los jueces en el concurso de la comida más típica de los saraguros. Empezando por la izquierda, el doctor Luis Quispe, el doctor Vicente González (padre del Segundo) y Purificación Cartuche. Plaza del pueblo de Saraguro, 21 de julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.

Jesús Cartuche usaba con su segundero. Marco y el violinista coordinan también sus melodías en la forma típica del viejo estilo, es decir, en tercios paralelos. El que ejecuta el tambor usa dos palos para marcar el tradicional ritmo del fandango. El guitarrista y el mandolinero asumen el rol del ejecutante de tambor, rasgueando el ritmo con sus instrumentos. Cantando y tocando de esta manera, los músicos del Grupo Rumiñahui crean fandangos que tienen una gran afinidad con la práctica musical de sus mayores. Por tanto, reinventan el fandango a través del lenguaje folclórico como un rótulo palpable de la identidad étnica saraguro.

El escenario y el estudio de grabación comercial son los ambientes elegidos por los músicos del Grupo Rumiñahui, y sus fandangos reinventados se adaptan muy bien a dichos ambientes. La reinvención de la interpretación del fandango es una de sus metas conscientes y refleja su visión como grupo de músicos indígenas. Fueron desarrollando esta conciencia musical desde principios de la última década del siglo XX, en la época en que el levantamiento de 1990 y el movimiento de los «500 años de resistencia indígena» sirvieron como hitos para la expansión de la influencia indígena en la política nacional.[1] Muchos saraguros como Segundo González se vieron influenciados por la retórica y el simbolismo de la autodeterminación política y cultural para los ecuatorianos indígenas. Segundo expuso la filosofía del Grupo Rumiñahui durante una entrevista en 1991, señalando las razones por las que la actuación frente a un público no saraguro era de gran prioridad para ellos:

> ...o sea el asunto es de que nosotros, conjuntamente con otros grupos del país, vamos a hacer un movimiento netamente cultural, porque especialmente la CONAIE tiene un movimiento político, [o sea] con este tipo de movimientos. Pensamos demostrar a través de la música, danza, poesía, demostrar a la gente, al pueblo de que [en] 500 años no hemos logrado desaparecer. Sino más bien *estamos naciendo y estamos reforzando de lo que nos queda para no perder*. Entonces eso queremos hacer y hacer sentir a la gente de que nosotros existimos... Solamente hacer conocer lo que es nuesta música, danza, poesía, o sea, aspectos netamente culturales. Como si nosotros vamos por ahí para presentar en otro lugar por ejemplo, en una ciudad de nuestro país, y llevamos un cargamento de música, o sea de lo que es cultura nuestra, hacer conocer. Entonces de esa manera va a ser difundir nuestra cultura. (S. González 8/3/91: 4-5; énfasis nuestro)

Aunque Churón se sintió orgulloso de saber que las grabaciones de esta música habían llegado a diversos países, gran parte de los músicos del viejo estilo no muestran este interés o necesidad tan marcados como lo hace el Grupo Rumiñahui, que promueve y difunde su cultura por medio de grabaciones comerciales. Marco González tuvo una actitud diferente que compartió con sus compañeros:

[1] Para un análisis crítico de estos sucesos, véase Whitten 1996.

> Entonces años vivieron haciendo música, pero nunca llegaron a grabar. Entonces nos pusimos de acuerdo, bueno pues, *nuestra música no puede ser solo así. Tiene que grabarse y salir un disco, algo*. Entonces realizamos nuestra primera grabación. (M. González, 7/5/91: 1; énfasis nuestro)

Con un medio de comunicación tan accesible como son los casetes y los discos compactos, los músicos del Grupo Rumiñahui amplían el espacio auditivo y visual donde inscriben su imagen como artistas indígenas cosmopolitas. Por ejemplo, en palabras impresas en la cubierta de su disco compacto, dicen representar «la genuina expresión de la música saraguro». Y con sus voces grabadas expresan entusiasmo y gusto cuando intercalan en las interpretaciones de su fandango muchas frases en quechua, en lugar de usar el castellano.

Los miembros del Grupo Rumiñahui reafirman, además, su etnicidad saraguro luciendo un traje típico en la mayoría de sus presentaciones, así como en las cubiertas de sus grabaciones comerciales. Esto contrasta con los músicos del género folclórico panandino, quienes usan ponchos que simbolizan una imagen romántica de los antiguos pueblos inca o tiahuanaco. El traje típico saraguro es el que los viejos saraguros todavía siguen usando y que se llevaba comúnmente en el pasado. Mientras que los saraguros mayores guardan su mejor traje típico para los domingos, cuando van al pueblo a oír misa o a hacer compras en el mercado, la mayoría de los saraguros jóvenes y de edad mediana reservan el atavío típico para ocasiones más formales, tales como celebraciones cívicas y religiosas. Entre los varones, el traje típico consiste en un sombrero blanco de alas anchas, un cinturón de cuero con monedas incrustadas, una túnica y un poncho oscuros, pantalones cortos también de color oscuro y un zamarro blanco (un pellejo que cubre la parte delantera de las piernas). No usan calzado. Los músicos del Grupo Rumiñahui a menudo llevan un atuendo típico cuando actúan frente a públicos saraguros, ecuatorianos y norteamericanos. Los saraguros mayores que todavía llevan el traje típico en su vida diaria también caminan descalzos. Al igual que ellos, los jóvenes músicos del Grupo Rumiñahui figuraron descalzos en la cubierta de su disco compacto.

El significado del traje típico como un rótulo étnico se hizo evidente cuando fue requerido para ingresar a una fiesta social de los saraguros. Segundo González organizó un concurso de comida típica el domingo 21 de julio de 1991 en la plaza central del poblado de Saraguro. La figura 8 muestra a los miembros del jurado del concurso de comida, quienes la probaron y evaluaron. El jurado estaba compuesto, tal como vemos en la figura indicada, por Purificación Cartuche y los doctores José Quispe y José Vicente González (el padre de Segundo y Marco), quienes aparecen en el costado superior derecho. Durante el concurso de comida, Segundo anunció un gran baile popular que se llevaría a cabo al anochecer. El Grupo Rumiñahui y el Grupo Artístico Cultural Saraguro se turnaron para interpretar su música durante la fiesta.

El concurso de comida y la fiesta bailable formaban parte del Inti Raymi (fiesta del sol o de la cosecha), una festividad profana organizada por el FIIS que evoca imágenes incaicas, ya que muchos saraguros creen ser descendientes de colonos enviados a esta región por los incas. Segundo González anunció por micrófono el siguiente requisito: «Solamente para entrar debes usar los trajes típicos. Tu peinado debe ser normal» (S. González 7/21/91). En otras palabras, nadie que usara trenzas francesas o un sombrero de ala ancha sería admitido en la fiesta.[2]

El sombrero de alas anchas es ahora lo que Meisch llamaría un *residuo arcaico*, que define como «una vestimenta cotidiana o festiva de una época anterior que ahora se usa sólo para ocasiones especiales tales como fiestas cívicas y religiosas, días de mercado, bodas, bautizos y acontecimientos similares» (1991: 47). De acuerdo con su definición, el cinturón con monedas, la túnica y los zamarros del traje tipico saraguro se están volviendo también un residuo arcaico (Meisch 1991:162). Los jóvenes músicos saraguros utilizan este atuendo para sus proyectos de revitalización étnica. El vestido es uno de los determinantes más saltantes de identidad étnica en los Andes y en Mesoamérica (Meisch 1991: 146, Otzoy 1996, Abercrombie 1992: 290-292). Sin embargo, el traje típico, la trenza de mediana longitud y el discurso quechua son significantes de gran eficacia para la identidad étnica, al margen de la manera en que la persona los use y confiera significado a su movimiento corporal. ¿Cuál es entonces el significado de la postura corporal y del movimiento para estos jóvenes saraguros con educación formal que están a la búsqueda de proyectos de resurgimiento étnico?

3. Transformación en la técnica de ejecución del violín

Los dos violinistas del Grupo Rumiñahui solo ejecutan violines comunes, que los saraguros llaman *violines extranjeros*. En realidad, una vez que un violinista saraguro de cualquier edad tenga la oportunidad de tocar un violín extranjero, lo preferirá porque, al disponer de un alma en su caja de resonancia, puede ser tocado a un mayor volumen. Los violinistas saraguros prefieren el sonido alto e intenso de un violín extranjero debido en parte a que puede ser escuchado por las multitudes en las festividades religiosas. Existe un consenso en el sentido de que el violín típico confeccionado por carpinteros saraguros suena demasiado ronco y bajo (suave) en

[2] Este requisito no fue totalmente respetado y durante la noche muchos saraguros bailaron con sus ropas cotidianas. Sin embargo, el requisito de admisión estableció un mensaje bastante claro para todo el público saraguro: «Usen sus trajes típicos con seriedad». El empleo de la presión para persuadir a la gente a llevar atuendos étnicos contrasta con la presión ejercida por los gobiernos nacionales u otras entidades no indígenas para que los nativos dejen de usar sus vestimentas étnicas (Meisch 1991: 165, pie de página 8 en las páginas 167-168).

relación con sus expectativas. El violín típico no tiene alma en su interior. En comparación con el violín extranjero, es mucho más pesado y ancho, y el arco es más corto. Los que aún tocan con un violín típico comúnmente lo hacen porque un violín extranjero les resulta demasiado caro.

Estos violines difieren enormemente en peso y tamaño. El músico debe adaptar su postura para sostener el instrumento con soltura y poder ejecutar uno u otro tipo de violín. Esto mismo se aplica al ejecutante de viola que decide tocar violín. Cuando un violinista de viejo estilo deja su violín típico y toma el violín extranjero, más pequeño y ligero, con su arco más largo y liviano, sigue utilizando su técnica de ejecución de viejo estilo. Por ejemplo, Francisco González es un violinista de viejo estilo, poseedor de un patrón de movimiento corporal que le permite tocar el violín típico con maestría y soltura. Cuando tocó el violín extranjero que le presté para una entrevista y sesión de grabación, se agachó y apoyó el instrumento entre el pecho y la rodilla (figura 1). Lo que quiero demostrar aquí es que los violinistas de viejo estilo como el *taita* González siguen utilizando las técnicas antiguas en los violines extranjeros, haciendo algunas adaptaciones muy sutiles de acuerdo con sus nuevas dimensiones.

En marcado contraste, los violinistas jóvenes con educación secundaria, como Ricardo Tene, tocan el violín extranjero con lo que yo llamo una técnica interpretativa de nuevo estilo (figura 2). Ricardo se pone de pie con el torso erguido, sujeta el violín debajo del mentón y aparta los codos hacia ambos lados. Ya sea que interpreten en traje típico, en un escenario o ensayen con ropa corriente en sus casas, los violinistas del Grupo Rumiñahui adoptan posiciones y movimientos corporales con patrones sistemáticamente diferentes de los observados entre los violinistas de viejo estilo. Los violinistas de nuevo estilo utilizan, además, la mano izquierda para producir un efecto de *vibrato* que añade fuerza al sonido. Debido a estos cambios en las posturas y movimientos corporales, los violinistas de nuevo estilo pueden tocar más alto y con mayor fuerza y articulación que los violinistas de viejo estilo.

Podemos entender mejor la transformación de las técnicas interpretativas de los violinistas de nuevo estilo si nos referimos a la teoría del movimiento. De acuerdo con Polanyi y Prosch (1975), el conocer una habilidad conlleva dos formas de percepción: una focalizada y otra no focalizada. Para explicar la diferencia entre estas dos formas de percepción, Polanyi y Prosch se sirvieron del ejemplo de una persona que golpea un clavo con un martillo. Una persona tiene percepción focalizada cuando «observa los efectos de sus golpes en el clavo». No «siente así que el mango ha chocado con la palma de la mano sino que la cabeza de aquél ha golpeado el clavo» (ib.: 33). Una persona tiene percepción no focalizada cuando está «pendiente de las sensaciones de la palma de la mano y de los dedos que sostienen el martillo. Son éstos los que guían de manera efectiva el manejo del martillo» (l. cit.).

La ejecución del violín implica también estas dos formas de percepción. Por ejemplo, un violinista tiene percepción focalizada cuando escucha los efectos de sus dedos en el diapasón, y percepción no focalizada cuando está pendiente de las sensaciones del brazo derecho mientras desliza el arco sobre las cuerdas. Estas sensaciones logradas con una percepción no focalizada permiten al violinista producir la música deseada.

Los violinistas del viejo estilo continúan usando las técnicas propias de este estilo con los violines extranjeros, ajustando sutilmente su cuerpo a las nuevas dimensiones de estos. Un ejemplo de tales adaptaciones es la *búsqueda* que los violinistas de viejo estilo hacen para poder asir fácilmente el arco extranjero. Un violinista coge generalmente el arco de acuerdo con el lugar donde, según su peso, percibe el punto de equilibrio. Este se ubica en un lugar diferente a lo largo de la vara según el tipo de arco (figura 9). El punto de equilibrio de un arco típico está en la zona media del arco, mientras que el punto de equilibrio de un arco extranjero se ubica en el tercio inferior.

Cuando tocaba un violín típico, el *taita* Manuel de Jesús Cartuche cogía el arco manteniendo generalmente la mano derecha a una cierta distancia del punto de equilibrio requerido para este tipo de arco, más pesado y más corto. Él aceptó tocar fandangos para una sesión de grabación. Yo le presté mi violín extranjero mientras él se preparaba para tocar con un segundero, su yerno Vicente Sarango. Esta era la primera vez que *taita* Cartuche tocaba un violín extranjero. Cuando empezó a tocar, sostuvo el arco en la misma zona de la vara en que lo hubiera hecho con su arco típico (figura 10a). Tuvo rápidamente la percepción no focalizada de que el punto de equilibrio del arco extranjero estaba más cerca a la parte inferior de la vara. Buscando una zona más cómoda, movió gradualmente la mano hacia esta (figura 10b). Cuando la encontró, lo mantuvo allí durante toda la sesión de tres horas de video que se grabó en un período de dos días (figura 10c). *Taita* Cartuche hizo algunos ligeros ajustes al arco extranjero con una percepción no focalizada. Nunca hizo comentario alguno ni recalcó el hecho de que estuviera haciendo ajustes, y yo lo noté recién cuando observé el video con detenimiento al regresar a casa después del trabajo de campo.

Al ejecutar el violín extranjero, no existen razones ergonómicas inherentes para que un violinista se ponga de pie y utilice una técnica disímil a la del viejo estilo. No necesita tampoco sujetar el violín debajo del mentón. El hacerlo significaría liberar la mano izquierda para alcanzar tonos más elevados en el diapasón, pero los violinistas de viejo estilo no utilizan estos tonos altos. Puesto que los violinistas de nuevo estilo interpretan las mismas melodías que los de viejo estilo, no requieren sujetar el violín bajo el mentón. Si los mayores pueden tocar perfectamente un violín extranjero con sus antiguas técnicas, entonces ¿por qué los violinistas del Grupo Rumiñahui, que buscan rescatar la cultura musical auténtica, descartan esa técnica? En sus esfuerzos por revitalizar la cultura saraguro a través de la música, ¿por qué los músicos del Grupo Rumiñahui priorizan el

idioma quechua hablado en lugar del lenguaje corporal del viejo estilo? La postura física y el pensamiento están intrínsecamente asociados (Farnell 1995a). Debemos considerar el significado que tienen la postura y el movimiento corporal para los violinistas si queremos comprender la transformación de la técnica interpretativa de los violinistas saraguros.

Mi breve práctica con los violinistas de viejo y nuevo estilo me permite hacerme una idea sobre el sentido que las posturas y movimientos corporales tienen para ellos. De manera concisa, Baily señaló que el «movimiento humano es el proceso a través del cual se producen las formas musicales» (1985: 237). Por lo tanto, argumentó:

> Cuando se aprende a tocar un instrumento de una cultura musical diferente se requiere, hasta donde sea posible, una reproducción correcta de las posturas y de los movimientos del cuerpo usados comúnmente durante la ejecución. (ib.: 241)

Este aprendizaje es un método de investigación adecuado no solo para interpretar un instrumento de una cultura diferente, sino también para conocer desde adentro los valores vinculados a los movimientos corporales inherentes a la técnica interpretativa. Por lo tanto, quisiera complementar la observación de Baily señalando que el instructor revela mucho acerca de cómo conceptualizar la significación del movimiento corporal según el grado de presión que ejerce sobre el alumno para que reproduzca su propia postura y movimientos. A los violinistas de viejo estilo que me enseñaron *no* les importaba cómo movía el cuerpo mientras intentaba interpretar su música. Logré reproducir su postura y movimientos de la manera más fiel que pude, pero fui *yo* quien inició e hizo el esfuerzo repetidas veces, y no fue iniciativa de los maestros.

Hay una gran diferencia entre este tipo de práctica y la que tuve con Marco González. Marco puso el mayor cuidado en asegurarse de que sabía manipular el instrumento y me mostró posturas y movimientos específicos bien definidos. Tocó partes de una melodía del repertorio de su Grupo Rumiñahui y luego observó y escuchó atentamente mientras yo trataba de reproducir su manera de interpretar la melodía. Fue, además, muy preciso. Insistió en que yo imitara su ejecución en cada nota, con cada dedo, y que adoptara su patrón de pasar el arco por las cuerdas. No tardó mucho en corregirme la manera en que sostenía el arco. Me indicó la postura apropiada de tomar el violín asiendo la base entre el mentón y la clavícula. Se mantuvo erguido y *de pie* mientras demostraba la manera correcta de deslizar el arco sobre las cuerdas en una dirección perpendicular al puente (o caballete).

Marco realizó un gran esfuerzo para que yo lograra la disciplina, el control y el movimiento de mi cuerpo, lo cual indica que tiene un fuerte dominio y un preciso sentido de propiedad en lo que respecta al movimiento corporal inherente a la técnica interpretativa del violín. Ello indica también que, a diferencia de Churón, quien tiene una percepción no focalizada, Marco tiene una percepción



Figura 10a



Figura 10b



Figura 10c

Figura 10: El maestro *taita* Manuel de Jesús Cartuche en su casa en Ñamarin, julio de 1991. Su sobrino Vicente Sarango, de Tuncara, lo acompaña en el bombo. Imágenes capturadas de una filmación en vídeo.

focalizada cuando mueve el cuerpo y es consciente de su técnica. En otras palabras, se cuestiona el aspecto de la técnica, ha desarrollado un sentido de lo que es correcto e incorrecto. Pregunté a Marco dónde había aprendido a tocar de esa manera, puesto que no había visto a los viejos violionistas saraguro hacerlo así. Respondió que había leído folletos de autoaprendizaje ilustrados sobre la ejecución del violín. Había observado, además, a los violinistas clásicos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Loja, así como a los violinistas de los conjuntos folclóricos que también tocaban de pie con el violín bajo el mentón. Marco desarrolló un sentido de técnica propia a partir de estas fuentes, en lugar de tomarla de los violinistas saraguros porque, insistió, la «técnica interpretativa de los violinistas de viejo estilo es un "mal hábito"». «Ellos simplemente no saben hacerlo mejor», añadió.

Marco pone de manifiesto su sentido de propiedad y control cuando toca junto a Máximo, su compañero ejecutante del segundo violín. Estos dos violinistas utilizan exactamente el mismo patrón de movimiento del arco al momento de interpretar. El control de la imagen del cuerpo es una inquietud compartida por los saraguros que se encuentran activamente comprometidos en los procesos de renovación étnica. En el caso de los violinistas de nuevo estilo, la disciplina es ejercida no solo sobre la vestimenta utilizada, sino también sobre sus movimientos corporales. Marco, quien de manera explícita busca el rescate de su cultura, se sirve de la técnica interpretativa del violín de viejo estilo como un modelo de *cómo no mover* el cuerpo.

4. La práctica interpretativa del violín y el paradigma de la *tiarina/shayarina*

Los violinistas saraguros proyectan sus diferentes sensibilidades étnicas en sus cuerpos en movimiento. La diferenciación en la práctica interpretativa del violín se basa en un paradigma cultural fuertemente vinculado a estar *sentado* o *de pie*. Un paradigma sorprendentemente similar se encuentra entre los quechuas canelos de la provincia de Pastaza, Ecuador. Haré una breve introducción sobre el paradigma de los canelos para mostrar su aplicabilidad respecto de los violinistas saraguros. En todo el territorio del pueblo canelo, el paradigma de estar sentado o de pie opera tanto en la vida diaria como en las sesiones chamánicas. «La *causai* [fuerza vital] existe en dimensiones corpóreas y no corpóreas». Whitten anota que la oposición *aya* (alma) y *aicha* (cuerpo) es análoga a la oposición *shayarina* (de pie, ser visto, aparecer) y *tiarina* (estar sentado) (1985: 135).

Para ilustrar el uso diario del paradigma *tiarina/shayarina*, Whitten describió una forma de saludo estilizado, usado diariamente entre él y su compadre Tselctselc. Whitten se dirigía a la casa de su compadre y cuando lo percibía a una cierta distancia, preguntaba:

> ¿*Tianguichu, gumba?* (de *tiana,* estar presente; ¿estás allí compadre?), y él responde: *tiaunimi, gumba* (estoy aquí, compadre). Luego, cuando todavía estoy a unos cuantos metros de la casa, caminando a paso firme, digo: *pactamuni, gumba* (ya estoy llegando, compadre) y él dice: *shamui* (come), *yacui* (entra) y luego *tiari* (siéntate). (ib.:135)

Antes de empezar una reunión, sentarse es para ambos algo esencial:

> Los dos tenemos que estar sentados en algo que esté en el piso, nos sentamos en un banco. El jefe de familia lo hace en un banco tallado con la forma de una tortuga de agua amazónica; el visitante en un banco largo que simboliza el *amaru* (anaconda). (l. cit.)

Faviola, la mujer de Tselctselc, les sirvió una bebida fermentada de yuca en unas vasijas de cerámica decoradas con imágenes que representan la selva, el agua y las cosechas de los alrededores. Whitten anotó que:

> Solo cuando nuestras barrigas están llenas de *asua* [una cerveza ligera de yuca], nos ponemos de pie, nos movemos un poco y caminamos mientras conversamos. Si otros llegan a la casa, nos sentamos de nuevo hasta que todos estén tomados, hasta que estemos llenos. (ib.: 136)

Los canelos usan el término quechua *tiarina* para referirse a la acción de sentarse y estar enraizado en la tradición de la vida de la localidad (ib.: 135-136).

> El imaginario ecológico está con nosotros, el *huasi* nos contiene, estamos enraizados, por decir, en ese *huasi* por estar sentados juntos; somos reales, corpóreos; no «aparecemos de pie» uno frente al otro. El «aparecer de pie» significa ser «visto» allí, a diferencia de «estar» allí. Nosotros somos reales uno y otro en un mundo que despierta. (ib.: 136)

Con el fin de hacer frente a los trastornos y tensiones de la vida, los canelos hacen viajes a través de experiencias visionarias. La sesión chamánica tiene lugar cuando ya ha anochecido. El chamán se sienta *(tiarina)* en su banco tallado (tortuga de agua) y:

> [...] después de haberse sentado y cuando ya está tomado, las fuerzas del espíritu vienen hacia él en sus manifestaciones corpóreas. Luego otros espíritus vienen hacia él y el espíritu de un chamán aparece de pie *(shayarina).* Mientras los espíritus van apareciendo de pie al chamán que está sentado en su banco, él va viajando a otros lugares donde aparece de pie frente a los espíritus. Aparecer así significa estar en equilibrio, estar listo, ser capaz, sentir la fuerza. (ib.: 120)

Los canelos usan por lo tanto el término *shayarina* para referirse a la acción de estar de pie, de aparecer, de moverse dentro de esferas que se abren hacia ellos a través de sus sueños y de la ingestión de plantas que alteran la mente. Habría que anotar de manera particular que:

> El chamán se mueve en el umbral de nuestra cultura (y en el plano de la existencia de nuestro mundo cotidiano) colindando con otras culturas y otros mundos. Él pasa de nuestra cultura y nuestro mundo a otros, y regresa, habiéndolos explorado mientras conservaba y enriquecía nuestra dinámica integridad interior. El chamán conserva y manipula una serie de relaciones analógicas de manera tal que las nuevas interpretaciones pueden ser presentadas sobre una plantilla simbólica perdurable. (ib.: 114)

El chamán «mantiene al mismo tiempo paradigmas nativos y expande estos paradigmas a partir del conocimiento de otras culturas. El chamán controla el proceso de sincretismo» (ib.: 118). Existe una analogía entre los chamanes canelos y los jóvenes músicos cosmopolitas saraguros de los grupos culturales, quienes son también creadores en un proceso de sincretismo.

Tiarina y *shayarina* se refieren a diferentes cadenas de asociaciones sintagmáticas que pueden ser aplicadas a la diferenciación de la práctica interpretativa del violín de los saraguros. *Tiarina* describe a alguien que está sentado, que está, que está allí, enraizado en la tradición local de vida festiva; tales son los violinistas de viejo estilo, que están sentados cuando tocan, y lo hacen durante las fiestas destinadas a un público saraguro. *Shayarina* describe a alguien que está de pie, que está listo, sale, aparece, se mueve y está dispuesto a todo lo nuevo (ib.: 120, 135-136); estos son los músicos de nuevo estilo, que se *ponen de pie* y se mueven dentro de esferas cosmopolitas. Los músicos del Grupo Rumiñahui son análogos al chamán canelo, quien «conserva paradigmas nativos y expande estos paradigmas a partir del conocimiento de otras culturas» (ib.: 118). Estos músicos indígenas, con educación formal, cosmopolitas, conservan paradigmas nativos (por ejemplo, el fandango de viejo estilo, la lengua quechua y el atuendo étnico). Ellos expanden estos paradigmas nativos basándose en su conocimiento del lenguaje folclórico panandino cosmopolita. Por tanto, crean su nuevo y propio paradigma de acción social e identidad étnica *poniéndose de pie* y proyectando su práctica de nuevo estilo a públicos translocales, en los escenarios o en las grabaciones comerciales.

5. Conclusión

Los miembros del Grupo Rumiñahui redefinen la etnicidad saraguro en un proceso creativo por el cual eligen ciertas prácticas preexistentes para desecharlas, ampliarlas o transformarlas. Manipulan la lengua quechua y el atuendo étnico formal con el fin de reforzar su reclamo por autenticidad cultural saraguro. Estos símbolos marcan de manera efectiva la etnicidad saraguro *sin importar* si los violinistas *están sentados* o *de pie*. Prefieren interpretar en un escenario formal y en un estudio de grabación. Se presentan en nuevos ambientes y, en consecuencia, frente a nuevos públicos. Escogen la práctica del fandango de viejo estilo y la transforman en el rótulo clave de una identidad saraguro reconstruida,

que es a la vez cosmopolita, profesionalmente preparada e indígena. Aunque sacada del medio musical de la festividad religiosa de viejo estilo, el escenario y el estudio les permite movilizarse y mostrarse a sí mismos como tales a través del lenguaje folclórico panandino, el cual es ampliamente apreciado. Ellos interpretan no solo para un público saraguro, sino también para públicos no saraguros, atravesando las fronteras de su comunidad.

Los músicos del Grupo Rumiñahui otorgan un valor negativo a aquellos aspectos de la práctica interpretativa de viejo estilo que no se adaptan bien al escenario formal o a las grabaciones comerciales, tranformándolos en algo que sí se adapta. Consideran que la naturaleza larga y repetitiva del fandango de viejo estilo es monótona, y por lo tanto, la acortan. El fandango reinventado de cuatro minutos es efectivo como marcador de la etnicidad saraguro, dada la manera de traducir las melodías, la letra, el ritmo y la manera de cantar de la práctica del fandango de viejo estilo, en un lenguaje de música folclórica panandina. Tal transformación de las tradiciones del violín de viejo estilo son típicas del movimiento de resurgimiento indígena-cosmopolita en el Ecuador.

Aun cuando conservan una agenda de transformación renacentista, los miembros del Grupo Rumiñahui no buscan rescatar *todos* los aspectos de la práctica musical de viejo estilo que los diferencia como grupo étnico. En las esferas regionales y nacionales, la técnica interpretativa del violín de viejo estilo es tan particular como lo son el fandango de viejo estilo, la lengua quechua, los pantalones cortos negros y las trenzas largas. El violinista de viejo estilo tiene contacto con el violín en tres puntos: el pecho, la rodilla izquierda y la mano izquierda. En cambio en gran parte del mundo es mucho más frecuente tener solo dos puntos de contacto: el cuello y la mano izquierda, o el muslo izquierdo y la mano izquierda. Lo que distingue la técnica de interpretación de viejo estilo no es por sí misma un factor suficiente para calificarla de rótulo étnico en lo que al trabajo del Grupo Rumiñahui se refiere.

Para entender por qué los violinistas del Grupo Rumiñahui desechan la técnica de viejo estilo e insisten en *ponerse de pie* cuando tocan, es necesario complementar la teoría de resurgimiento étnico con las teorías del movimiento humano. Polanyi y Prosch sostienen que «pensamos que los objetos externos [tales como el violín] nos permiten ser concientes de manera complementaria de lo que sucede dentro de nuestro cuerpo» (1975: 36). Por esta razón, podemos pensar que el cuerpo es un mediador entre el yo y la sociedad (J. y J. Comaroff 1992: 70). Al enfatizar que una persona mueve el cuerpo con libertad, Farnell aduce que el movimiento humano es «un mediador dinámico y un recurso humano esencial para el proceso de construcción del yo y del Otro» (Farnell 1995b: xi). La postura y el movimiento que acompañan la técnica interpretativa del violín pueden tal vez ser vistos como un recurso que los violinistas del Grupo Rumiñahui utilizan para reconstruir su yo y su otro.

Los violinistas del Grupo Rumiñahui consideran que la técnica de interpretación del violín de viejo estilo no es adecuada para un escenario. Un violinista que toca estando sentado, con el torso ligeramente encorvado, no proyecta a la audiencia tanta vibración visual como lo hace el violinista que *está de pie*, mostrando el torso y con los codos levantados hacia ambos lados. Los violinistas del grupo Rumiñahui cuestionan la postura y los movimientos inherentes a la técnica interpretativa de viejo estilo, introduciendo una percepción focalizada. Atribuyen un valor negativo a dicha técnica («es un mal hábito») y la cambian moviendo sus cuerpos según nuevos patrones y confiriéndoles novedosos valores de disciplina y control.

Con este fandango reinventado, los grupos culturales como el Grupo Rumiñahui han expandido y diversificado las prácticas y valores de la cultura musical saraguro. Ellos realizan tales transformaciones en conjunción con una amplia gama de transformaciones paralelas que ocurren fuera de las áreas musicales. Los jóvenes saraguros, que tienen acceso a la educación formal y gozan de una gran diversidad y movilidad ocupacional, están trabajando por reconstituir su etnicidad dentro de un proceso creativo y selectivo a través del descarte, la ampliación y la reinvención. Los miembros del Grupo Rumiñahui consideran que la alta visibilidad es de gran ayuda para comunicarse con los pueblos no saraguros así como con los demás saraguros. Los músicos de los grupos culturales saraguros tales como el Grupo Rumiñahui usan el movimiento humano como un recurso clave con el cual pueden realizar dicho trabajo.

El mensaje fundamental de muchos músicos de los grupos culturales es que los saraguros deberían vivir como saraguros dentro de un marco cosmopolita y profesional. Esto significa continuar con los símbolos y prácticas de los ancianos incorporando una mirada crítica y selectiva. El violinista Marco González, por ejemplo, no quiere que su vida se limite al cuidado de animales o cultivos. Él prefiere estudiar tecnología para audio en la universidad y ganarse la vida como técnico de sonido en un estudio de grabación. Dada su preferencia ocupacional, pienso que Marco percibe la práctica musical de viejo estilo como una fuente válida de información, de opciones y de ideas, pero no como algo que debe ser reproducido sin una mirada crítica. Los músicos jóvenes con educación formal como Marco están inmersos en una amplia corriente nacional de procesos etnogenéticos, a través de los cuales los pueblos indígenas luchan por la diversificación y movilidad ocupacional, así como por la autodeterminación en asuntos culturales, educativos y políticos (Whitten 1996). Dentro de este contexto, los violinistas de nuevo estilo tienen un movimiento corporal con patrones radicalmente diferentes, no solo para indicar sus aspiraciones de hacer con sus vidas algo diferente a la costumbre y los estereotipos que les han sido asignados, sino también para indicar sus oportunidades de hacerlo como saraguros.

Referencias bibliográficas

ABERCROMBIE, Thomas
1992 «La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina* 10. 2: 279-325.

BAILY, John
1985 «Music Structure and Human Movement». En *Musical Structure and Cognition*. Eds. Peter Howell, Ian Cross y Robert West. Londres: Academic Press. 237-258.

CÉSPEDES, Gilka Wara
1984 «New Currents in *música folklórica*». *Latin American Music Review* 5. 2: 217-242.
1993 «*Huayño*, *Saya*, and *Chuntunqui*: Bolivian Identity in the Music of Los Kjarkas». *Latin American Music Review* 14. 1: 52-101.

COMAROFF, John y Jean COMAROFF
1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, Colorado: Westview Press.

CONAIE (Confederación de Organizaciones Indígenas del Ecuador)
1993 «Political Declaration of Ecuador's Indigenous Peoples». En *The Political Declaration of the Fourth Congress of the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador*, December 15-18. Abyayala Web Page (http://web. maxwell.syr.edu/nativeweb/abyayala/cultures/ecuador/conaie/index.html).

CONZEN, Kathleen Neils *et al.*
1992 «The Invention of Ethnicity: A Perspective from the USA». *Journal of American Ethnic History* 12. 1: 3-41.

FARNELL, Brenda M.
1995a *Do You See What I Mean?: Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action*. Austin: University of Texas Press.
1995b «Introduction». En *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Ed. Brenda Farnell. Metuchen, Nueva Jersey: The Scarecrow Press, Inc. 1-28.

MEISCH, Lynn A.
1991 «We Are Sons of Atahualpa and We Will Win: Traditional Dress in Otavalo and Saraguro, Ecuador». En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. Eds. Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer. Nueva York: Garland Publishing, Inc. 145-177.

NAGEL, Joane
1996 *American Indian Ethnic Renewal: Red Power and the Resurgence of Identity and Culture.* Nueva York: Oxford University Press.

OTZOY, Irma
1996 «Maya Clothing and Identity». En *Maya Cultural Activism in Guatemala.* Eds. Edward F. Fischer y R. McKenna Brown. Austin: University of Texas Press. 141-155.

POLANYI, Michael y Harry PROSCH
1975 *Meaning.* Chicago: The University of Chicago Press.

WHITTEN, Norman E., Jr.
1985 *Sicuanga Runa: The Other Side of Development in Amazonian Ecuador.* Urbana: University of Illinois Press.
1996 «The Ecuadorian *levantamiento indígena* of 1990 and the Epitomizing Symbol of 1992: Reflections on Nationalism, Ethnic-Bloc Formation, and Racialist Ideologies». En *History, Power, and Identity: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992.* Ed. Jonathan D. Hill. Iowa City: University of Iowa Press. 193-217.

Definiendo el folclor

Identidades mestizas e indígenas en movimiento*

Zoila S. Mendoza

En los Andes, la representación de música y danza catalogadas como «folclóricas» es uno de los ámbitos más dinámicos y creativos en donde la gente modela identidades y distinciones *étnico/raciales.*[1] En Cuzco, Perú, los miembros de las asociaciones de danza ritual llamadas *comparsas* y los de las «instituciones culturales» encarnan y dan expresión a muchos referentes específicos sobre cuya base se establecen estas distinciones e identidades.[2] El diálogo entre los miembros de estos dos tipos de instituciones se ha materializado en indicadores que distinguen entre las representaciones «mestizas» e «indígenas».[3] Estos marcadores caracterizan los estilos, las vestimentas, las máscaras y temas tratados, y los personajes representados en estos bailes. Este artículo enfatiza un aspecto de este diálogo, concentrándose en el modo como las actividades promocionales de las instituciones culturales han dado forma a las características de la representación folclórica.[4]

Analizo las representaciones públicas como espacios claves en la construcción, mantenimiento y testimonio de la identidad (Fabian 1990, Erlmann 1996). Busco demostrar las muchas maneras en las cuales las representaciones de la

---

* Este artículo ha sido publicado previamente en *Bulletin of Latin American Research* 17. 2: 165-183, bajo el título: «Defining Folklore: Mestizo and Indigenous Identities on the Move». La traducción para la presente edición estuvo a cargo de Marcel E. Velásquez Landmann. Publicado con el permiso de Elsevier Science.

1 Explico más adelante mi uso de esta noción compuesta.

2 Las comparsas son asociaciones voluntarias cuyos miembros patrocinan la fiesta anual de una imagen católica particular y representan bailes de disfraces en su honor. Una institución cultural es una organización que se autodefine como encargada de fomentar las «tradiciones» y el folclor. Al interior de mi discusión, una institución folclórica está considerada dentro de las instituciones culturales y su diferencia principal respecto de estas radica en su tendencia a tener menor alcance en términos del ámbito de sus actividades (es decir, su audiencia es un sector particular dentro de la ciudad o el pueblo). Algunas veces, las comparsas buscan reconocimiento legal como instituciones folclóricas para darle un carácter más formal y duradero a su asociación.

3 En algunas instancias se usa, como término equivalente a «indígena», «vernacular», «auténtico» o «nativo». Este es un asunto que analizo parcialmente aquí y que continúo investigando a través de un nuevo proyecto sobre las instituciones.

4 Como he explicado en otra parte, los miembros de la comparsa usan el concepto *folclor* para referirse a sus prácticas y así validarlas a los ojos de sus compañeros lugareños y de los no lugareños. Véase Mendoza-Walker (1993). Por lo tanto, estoy usando el concepto de *representación folclórica* para referirme tanto a los actos promocionales de las *instituciones*, como a la representación ritual de las comparsas.

música, danza y dramas definen y redefinen las distinciones e identidades dentro de una sociedad (Cowan 1990, Waterman 1990, Ness 1992, Turino 1993, Mendoza-Walker 1994). También asocio mis esfuerzos a trabajos recientes en el ámbito de estudios andinos y latinoamericanos que han llamado la atención sobre la permanente importancia de la raza como categoría central de diferenciación social (Knight 1990, Wade 1994, Poole 1994, Larson y Harris 1995). Aunque las ideas acerca de la raza han cambiado con el tiempo y algunos grupos le atribuyen mayor o menor importancia a la base somática de la diferenciación racial, la noción de que hay algunas características innatas, incluyendo biológicas, que son «determinadas en el nacimiento y sujetas sólo a un largo, lento proceso de cambio», continúa dando forma a ideologías y acciones, incluso del activismo antirracista (Knight 1990: 92-93, Wade 1993).

Contribuyo a esta discusión mostrando cómo las presentaciones folclóricas apuntan hacia una definición encarnada de las identidades étnico/raciales. Tocando las mandolinas o *pitus* (flautas traversas de caña), empleando materiales sintéticos o de fabricación manual en sus vestimentas, usando máscaras con ojos azules y bigotes o con una nariz aguileña y sin vello facial, agachándose hacia el suelo y zapateando fuertemente mientras se representa una escena de cosecha, o manteniendo una postura erguida y saludando con un pañuelo mientras se danza una tonada costeña, a través de las presentaciones folclóricas se da forma a estas identidades étnico/raciales.

En el Perú, así como en América Latina y Europa, el uso del concepto *folclor* (o *folklore*) ha tenido una alta carga política y ha alentado una sutil forma de racismo por parte de aquellos que categorizan ciertas prácticas culturales como folclóricas. Ha sido utilizado por elites regionales y nacionales para sostener la idea de una nación o región unitaria, en donde las amplias diferencias entre las prácticas culturales de distintos grupos sociales ocasionan que ese esfuerzo unificador no siempre sea viable. En regiones como los Andes, las culturas calificadas como folclóricas han mantenido su propia idea alternativa de nacionalidad (Rowe y Schelling 1991: 51-63). Por lo tanto, la carga política del concepto de folclor reside principalmente en el hecho de que las culturas pensadas como folclóricas son vistas al mismo tiempo como «un tipo de banco donde la "autenticidad" es salvaguardada» y como «culturas contemporáneas que articulan alternativas a las estructuras de poder existentes» (Rowe y Schelling 1991: 4).

El proceso de *folclorización* permitió a los artistas e intelectuales urbanos cuzqueños formarse la idea de una identidad anónima «auténticamente indígena». Esta elaboración cuzqueña se vuelve luego instrumental a los esfuerzos del Estado central en la construcción de la identidad nacional. Análogamente a procesos en otros lugares de América Latina, en el Perú las imágenes y conceptos acerca de una «raza india auténtica» (negra en lugares como Brasil y el Caribe) han sido centrales en las representaciones de la nacionalidad (Knight 1990, Wade 1993). Más aun, la contradicción que los artistas e intelectuales cuzqueños en-

frentaban al definir sus propias prácticas folclóricas como «mestizas» está en el corazón de mucho del nacionalismo peruano y latinoamericano. Es decir, la ambivalencia de tratar de definir una particularidad nacional (regional en el caso del Cuzco) basada en una presumiblemente auténtica herencia racial, a la vez que intentar distanciar tal nacionalismo (o regionalismo) de esa parte de la herencia identificada muy fácilmente como retrasada o inferior en términos de la modernidad global.[5]

1. Clase, raza y etnicidad en el Perú y Cuzco

Usar aisladamente los conceptos de etnicidad o raza para examinar las categorías andinas de indio, blanco, mestizo y cholo (categoría de sangre mezclada de origen colonial) solamente limitaría el análisis.[6] Si bien es cierto que, en la América hispánica, indio, blanco, mestizo y cholo fueron categorías que formaron parte de las jerarquías raciales establecidas legalmente durante tiempos coloniales —y extralegalmente reforzadas durante la era posterior a la independencia—, es igualmente cierto que, por lo menos desde el siglo XVIII, el fenotipo ha tenido menos que ver con dichas categorías que, por ejemplo, la ocupación y la vestimenta (Knight 1990, Abercrombie 1992). Debido a la importancia de ambos tipos de referentes para el establecimiento de las distinciones sociales, el biológico o somático y aquellos derivados del estilo de vida del individuo, uso el concepto compuesto *étnico/racial* con el fin de analizar las categorías mencionadas anteriormente.

Para poder estudiar las dinámicas de las relaciones étnico/raciales contemporáneas en Cuzco y en el Perú es preciso tomar en cuenta dos asuntos importantes. Primero, que para estudiar estas relaciones se necesita entender las relaciones de clase (Bourdieu 1987).[7] Segundo, que ambas relaciones en el Perú, las de clase y las étnico/raciales, separadas únicamente en la abstracción, están hoy día claramente marcadas por las diferencias entre la ciudad y el campo o entre la cultura

[5] Agradezco los comentarios y sugerencias propuestas por Penelope Harvey, Peter Wade, Charles Walker y Mary Weismantel para este artículo, cuya escritura y revisión fueron llevadas a cabo durante una beca Hunt de la Fundación Wenner-Gren y una beca del Instituto de Humanidades Davis.

[6] Generalmente, el concepto de clase privilegia índices somáticos de distinción de estatus, mientras que el de etnicidad enfatiza los índices de estilo de vida, como el lenguaje, la vestimenta y la ocupación (Alonso 1994).

[7] Las clases, de acuerdo con Bordieu, son relacionales y están compuestas por distintas formas de relaciones de poder. Las clases no son grupos que estén «ya hechos» en la realidad; se definen históricamente por la posesión de sus miembros no solamente de capital económico similar, sino también de capital cultural (o informativo), de capital social («que consiste en recursos basados en conexiones y membresía al grupo»), y de capital simbólico («la forma que los diferentes tipos de capital toman una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos») (1987: 4). Para una discusión más profunda de la relación entre clase y etnicidad en el Perú y Cuzco, véase Mendoza-Walker (1993: cap. 3).

urbana y rural. Desde la década del 40 en adelante, y más claramente luego de la reconstrucción de la ciudad capital que siguió al terremoto de 1950, toda la región o departamento del Cuzco sufrió una serie de transformaciones socioeconómicas, culturales y políticas que culminaron en la destrucción del sistema de hacienda con la reforma agraria oficial durante la década del 70.[8] La ciudad capital gradualmente se ha convertido en el eje de la economía regional, eclipsando al campo. Para 1987, el 25 por ciento de la población del departamento vivía en la ciudad del Cuzco y su área de expansión urbana; y para 1994, la provincia de Cuzco tenía el 54,6 por ciento de toda la población urbana del departamento (INEI 1994: 37).

Como parte de este fenómeno cuzqueño —que debe ser entendido en un contexto nacional de migración masiva a las ciudades debido a la pauperización rural, la violencia política y el subdesarrollo económico generalizado del Perú—, el antiguo eje de diferenciación de la identidad, la propiedad de la tierra, ha sido reemplazado por la ciudad y su cultura. El volverse parte del mundo urbano a través de la educación formal, la ocupación, la vestimenta, la música y estilo de danza, y el uso del español, se ha vuelto una estrategia utilizada por los cuzqueños para dejar atrás su identidad india rural (De la Cadena 1991, Mendoza-Walker 1993).

Las áreas urbanas, especialmente aquellas que rodean la ciudad del Cuzco, son privilegiadas en términos de servicios públicos (escuelas, electricidad, caminos pavimentados, sistemas de agua y desagüe). En el departamento como un todo, la actividad económica más dinámica y próspera es el comercio al por mayor y al por menor, complementado con la producción agrícola, los transportes, los servicios, la pequeña industria y el turismo. A pesar de que actividades económicas como la agricultura son aún las más extendidas, se llevan a cabo a pequeña escala y no son particularmente rentables.[9]

Pese a que las diferencias entre el Cuzco urbano y rural forman la identidad étnico/racial —estando asociado el mundo rural con indianidad y el mundo urbano con *mesticidad*—, los cuzqueños han desarrollado estrategias para manipular los marcadores de tales identidades. Esta no ha sido una tarea fácil, al menos por dos razones importantes. Primero, debido a que el acceso a servicios y ocupación determinan varios aspectos de su identidad étnico/racial: por ejemplo, la falta de escolarización implicaría casi directamente un uso solamente funcional del español y, por lo tanto, indianidad. Segundo, en el Cuzco, los discursos que distinguen entre mestizos e indios son omnipresentes. Sin embargo, a través de las prácticas diarias y las representaciones públicas de música y danza, los cuzqueños exploran los límites étnico/raciales y se mueven entre ambas identidades.

---

[8] El Perú tiene 24 departamentos, cada uno de ellos dividido en provincias y estas a su vez en distritos. Como en la mayor parte de la bibliografía acerca del Cuzco, uso el término *región* como sinónimo de departamento.

[9] De acuerdo con el último censo nacional, el 37 por ciento de la población que trabaja se ocupa en la agricultura (INEI 1994: 755).

Esto era claro en el caso de la gente de San Jerónimo —el distrito en donde viví de 1988 a 1990— para la cual, por lo menos desde 1940, el volverse más mestizo y, por lo tanto, menos *indio* ha significado dejar atrás elementos asociados con la vida rural, incluyendo los estilos de música y danza (Mendoza-Walker 1993). Es obvio que para los jeronimianos (gente de San Jerónimo) ha sido más fácil adquirir una identidad mestiza que, por ejemplo, para cuzqueños que viven en las provincias más altas y mayormente rurales del departamento, como Chumbivilcas o Canas, en razón de que el distrito de San Jerónimo, oficialmente declarado área de expansión urbana de la ciudad del Cuzco desde 1979, se ha beneficiado más con la creciente importancia económica de la ciudad capital y el incremento de la educación pública y los sistemas de comunicaciones.

En la práctica, sin embargo, la manipulación de los mecanismos que marcan los límites entre la cultura rural y urbana, y entre la identidad india y mestiza, ha sido para los jeronimianos un proceso bastante conflictivo. Esto puede deberse al hecho de que dos de los marcadores centrales de la identidad india son aún parte importante de su realidad sociocultural: las actividades económicas rurales y el uso del quechua.[10] Las actividades agrícolas y una geografía en la que aún predominan las tierras parceladas hacen a la gente de San Jerónimo cercana a la tierra (por lo menos más que a aquellos que viven en la ciudad del Cuzco), lo cual —según lo analiza Orlove (1998)— es un marcador de indianidad. Esta proximidad del indio a la tierra es representada en las presentaciones folclóricas de varias maneras. Por ejemplo, los bailes clasificados como indígenas frecuentemente se refieren a la siembra y la cosecha.

Debido a que la gente de San Jerónimo no vive una vida completamente rural ni urbana, parece haberse vuelto imperativo para los miembros de los grupos socioeconómicos emergentes representar danzas mestizas en su ritual público más importante. A través de esta representación, los miembros de la nueva pequeña burguesía han consagrado sus esfuerzos a encubrir las diferencias entre sí mismos y las elites urbanas. Al hacer esto, se han distinguido también del resto de sus compañeros pobladores, convirtiéndose en los nuevos *mestizos* locales (Mendoza 2000) .

En el Cuzco, la ecuación *más mestizo igual menos indio* no se aplica de manera similar a las así llamadas acciones «mestizas» e «indias». Mientras que para algunos jeronimianos ser más mestizo puede significar ser menos indio, para algunos cuzqueños urbanos hispanohablantes, el volverse más indio —al tocar

[10] Según una encuesta que llevé a cabo en 1990, el 80 por ciento de las familias de San Jerónimo practica algún tipo de agricultura a pequeña escala de medio tiempo. La mayoría de la gente de San Jerónimo, un pueblo mercantil, es bilingüe, pero el quechua es usado más como lenguaje público y doméstico que en el caso de la ciudad del Cuzco. Además, como en otras partes de la sierra del Cuzco y Perú, las mujeres de San Jerónimo mayores de 40 años han tenido un acceso muy limitado a la escuela; cerca del 70 por ciento tiene sólo educación primaria. Esto ha limitado su competencia en español más allá del nivel funcional.

instrumentos musicales nativos como la *kena* (flauta vertical de caña), por ejemplo— no equivale a ser menos mestizo. Por el contrario, denota la promoción y «preservación» de la identidad indígena como fuente de identidad regional. En el Perú, así como en otras partes de América Latina (Friedlander 1975), aquellos que con más seguridad están ubicados en el polo definido como no-indio son los que promueven la importancia de la «autenticidad» de la identidad india. En el Cuzco son también ellos los que más fácilmente pueden acomodar ambas identidades simultáneamente; por ejemplo, pueden presentar una danza india en un desfile escolar y una danza mestiza en el festival de su santo patrón.

Finalmente, en términos de los polos que definen las identidades étnico/raciales en el Perú, uno debería también recordar siempre el contraste históricamente establecido entre la costa y la sierra y, más específicamente, entre la metrópoli de la costa, Lima, y la sierra. Con la conquista española y la reorganización política y espacial de lo que había sido el imperio inca, Cuzco y la sierra en general entraron a un proceso mediante el cual se desplazaban gradualmente del centro (Cuzco había sido la capital del imperio inca) hacia la periferia de un nuevo eje político y administrativo costeño: Lima. El destino del quechua, lenguaje oficial del imperio inca, bajo el dominio colonial español fue característico del proceso de subyugación y estandarización de la población andina. El quechua se volvió el lenguaje «estigmatizado de los campesinos, pastores y proletarios rurales» (Mannheim 1991: 1). El español y la cultura diseminados a través de los medios de comunicación masivos desde Lima (que, a partir de la década del 40, ha sido el foco de la migración masiva de serranos y es hoy día una ciudad de unos ocho millones de habitantes aproximadamente) define el polo cosmopolita, no-indio del país.

En esta polaridad, la cultura de la sierra señala indianidad, mientras que la de la costa, particularmente Lima, es asociada con identidades vistas como modernas, urbanas y nacionales (por ejemplo, unidas al género músical criollo)[11] o transnacionales (por ejemplo, ligadas a ritmos latino-afro-caribeños como la cumbia y la salsa). Esta polaridad tiene implicaciones directas en las presentaciones folclóricas cuzqueñas. Por ejemplo, un estilo serrano que muestra influencia limeña o costeña es considerado mestizo. Este es el caso de uno de los estilos folclóricos mestizos más característicos que fusiona el principal género de música/danza de origen serrano, el *wayno* o huayno, con uno popular costeño, la marinera (Roel Pineda 1959). Ningún cuzqueño afirmaría que la fusión con la marinera pueda ser parte de la representación de la identidad india.

[11] El término *criollo* fue usado originalmente en el período colonial para nombrar a la gente descendiente de españoles nacida en las colonias. Se ha aplicado a partir del fin del siglo XIX aproximadamente a un repertorio de música popular y géneros de danza identificado con la cultura costeña, pero que se volvió popular a nivel nacional. Este repertorio criollo fue formado «originalmente [por] géneros extranjeros que gradualmente adquirieron sus características locales» (Romero 1988: 257).

2. El indigenismo y los comienzos de la «folclorización» de la música y danza andinas

En el Cuzco, y en general en el Perú, las prácticas culturales definidas como folclor —en particular las danzas, la música y los festivales religiosos— han constituido por largo tiempo un escenario de conflictos en torno del poder y la identidad étnico/racial. Ha sido en ese ámbito en donde los cuzqueños han identificado sus diferencias étnico/raciales y han tendido bien a enfrentar, bien a reforzar, las relaciones de desigualdad y de subordinación a las cuales estas diferencias étnico/raciales están unidas. Más aun, ha sido en este contexto donde estas diferencias se han visto constantemente definidas y redefinidas (Mendoza-Walker 1993).

Desde los años 1920, los miembros de las instituciones culturales han adoptado modelos de folclor y «autenticidad» y han *inventado* tradiciones cuzqueñas que dan forma a las representaciones musicales y de danza, a la vez que a las autopercepciones de los propios músicos y danzantes (Hobsbawn y Ranger 1986). Los miembros de las primeras instituciones pertenecían al movimiento nativista conocido como indigenismo, que floreció en Lima y en provincias durante las primeras décadas del siglo XX (Tamayo Herrera 1980, Deustua y Rénique 1984). Los analistas del indigenismo cuzqueño han examinado el desarrollo de este movimiento como parte de la expansión del capitalismo y del Estado en Cuzco y el Perú como un todo, particularmente bajo la presidencia de Augusto B. Leguía (1919-1930). Los esfuerzos de Leguía para ganar el apoyo del proletariado, del campesinado y de la clase media, buscando consolidar su posición frente a las oligarquías terratenientes, lo llevaron a una retórica populista que hacía eco del pensamiento indigenista. El gobierno de Leguía estableció una serie de organizaciones supuestamente en favor de la población campesina, como la Comisión Pro-Indígena, encabezada por indigenistas muy conocidos, y proclamó como festividad nacional el 24 de junio o Día del Indio. Más adelante, en la década del 40, esta celebración se convirtió en el Día del Cuzco y finalmente, tres decenios más tarde, el presidente Juan Velasco la transformó en el Día del Campesino.

Cuzco y Puno (capital del vecino departamento del mismo nombre) fueron dos ciudades en las cuales el principal movimiento indigenista se desarrolló como parte de una vida intelectual y política efervescente. Únicamente en Puno, los miembros de este movimiento intelectual se vieron envueltos activamente en la lucha política y los levantamientos campesinos por la tierra. Para la década del 20, cuando tuvieron lugar las revueltas campesinas, la división entre la ideología de los indigenistas cuzqueños y la de los líderes campesinos se hizo evidente. Los intelectuales en el Cuzco querían dirigir los reclamos de los campesinos hacia las instituciones legalmente establecidas, predicaban por una sociedad más flexible y trataban de calmar la ira de los campesinos. Los líderes campesinos, a la vez que usaron algunos de los canales establecidos, eran mucho más

radicales y tomaron en sus propias manos la organización de las protestas y levantamientos (Deustua y Rénique 1984: 90).

Los indigenistas cuzqueños conocidos como la Generación Reformadora (la generación que lideró la reforma universitaria en 1909) estuvieron particularmente preocupados en explicar el presente indígena a partir del glorioso pasado inca. Estos indigenistas otorgaban especial atención a lo que ellos consideraban expresión de la ideología y espiritualidad tanto de los campesinos andinos prehispánicos, como de los contemporáneos. Ellos se comprometieron a «rescatar» la música, la danza, los lenguajes indígenas, las artesanías, las costumbres y las tradiciones orales que consideraban como expresiones de la ideología y espiritualidad andina, en contraste con una «modernidad» eurocéntrica (Tamayo Herrera 1980, Deustua y Rénique 1984). Esto se ejemplificó mejor en la obra de Luis E. Valcárcel, quien escribió extensamente acerca de la vida, principios políticos, mitos y rituales incas, a la vez que acerca de los problemas de los campesinos contemporáneos.[12]

Valcárcel y otros indigenistas coetáneos trabajaron «para resucitar y re-inventar los conceptos de indianidad, el pasado inca, la cultura andina y el cuzqueñismo», en su búsqueda de independencia regional del gobierno centralista costeño (Poole 1988: 368). Sin embargo, mientras elevaban «los ideales utópicos socialistas y pastorales del pasado inca», relegaban a los serranos de la actualidad «a una situación esencialmente a-cultural y muda de parcialidad e insuficiencia» (l. cit.). Los indigenistas proyectaban su visión del pasado inca teñida de romanticismo sobre la población contemporánea rural y geográficamente distante. De acuerdo con los puntos de vista indigenistas, «el "auténtico" indio, el verdadero rebelde, la cultura andina "real" está siempre un poquito más lejos, en la siguiente provincia, a lo largo de la frontera [...]» (l. cit.).

En la década del 20, la idealización de la cultura y sociedad incas, a la vez que la actitud paternalista hacia el campesinado contemporáneo, eran evidentes entre los artistas e intelectuales indigenistas cuzqueños. En este punto, los indigenistas estaban principalmente preocupados por problemas de identidad regional y nacional, y en su búsqueda de emblemas prestaron especial atención a la música y danza indígenas, que otorgaban el más claro ejemplo de contraste con la cultura europea, estadounidense y criolla (Turino 1991: 267-268). Un ejemplo muy específico de cómo la música, la danza y el teatro se volvieron instrumentales para la construcción que los indigenistas hacían de lo cuzqueño y de la identidad nacional fue la organización, por parte de Luis E. Valcárcel, de la Misión Peruana de Arte Incaico. Las representaciones de esta misión, que recorrió Bolivia, Argentina y Uruguay entre 1923 y 1924, desplegaron una combinación de temas «incaicos»

[12] Luis E. Valcárcel nació en Moquegua, pero se crió en Cuzco. Se convirtió en una de las figuras líderes de la intelectualidad cuzqueña.

tales como el drama quechua *Ollantay*, con elementos musicales y de danza campesinos.[13]

La transposición que los indigenistas hacían del pasado romántico hacia el presente rural geográficamente distante dio forma a lo que continúa siendo la noción de la «auténtica» cultura cuzqueña y andina. Los miembros de las instituciones culturales cuzqueñas de la actualidad consideran una danza o una pieza de música más auténtica o más auténticamente cuzqueña (o por extensión, auténticamente andina) si puede ser unida al pasado prehispánico, si es característica de una provincia distante de la ciudad del Cuzco, o si pertenece a la vida rural. Esta noción de lo auténticamente cuzqueño deriva del concepto de «pureza», en sí mismo un producto de la corriente indigenista romántica. La idea de lejanía que los artistas e intelectuales citadinos tenían era un producto de su mapa cognitivo de centrismo moderno.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los indigenistas se enfrentaron a una paradoja. Los elementos culturales que promovían como auténticos y vulnerables pertenecían a una mayoría subordinada que, a través de la lucha política, estaba cuestionando la legitimidad de la estructura de poder existente.[14] A la luz de esta paradoja, los fundadores indigenistas de instituciones culturales utilizaron el concepto de folclor, fácilmente aplicable a la arena conflictiva de las formas de expresión públicas, y que ofrecía la posibilidad de reinterpretar y derivar la potencial amenaza que estos elementos culturales representaban.

En particular, dos connotaciones de folclor intrínsecamente relacionadas, aún importantes hoy, se volvieron centrales en el uso del concepto por los miembros de las instituciones: primero, que un elemento folclórico debía ser, por definición, el producto de una comunidad descontextualizada, idealmente prehispánica, rural e indígena; y en segundo lugar, que debido a este origen comunal y distante, debía ser anónimo. Teóricamente, no debería ser atribuible a individuos identificables. La auténtica creación debe venir de una comunidad hipotéticamente unificada *(folk)* que tiene que ser el producto de un conocimiento común igualmente hipotético *(lore* o, en español, «sabiduría»). En este sentido, los miembros de las instituciones han usado dicho concepto en un esfuerzo por negar identidad y propósito específicos a un fenómeno que había sido llevado a los límites del folclor.

Para los artistas e intelectuales cuzqueños, el concepto *indio auténtico* se volvió particularmente importante para diferenciar algunas de sus propias prác-

[13] Aparicio (1994) transcribe el programa presentado en la Argentina por la Misión en 1923. Este programa incluye: *Himno al Sol* (recordemos que el sol es el símbolo central de la vida religiosa inca), interpretado por una orquesta sinfónica; una pieza de música llamada *Sumaj ñusta* (bella princesa indígena), interpretada por una «orquesta típica indígena»; *K'achampa*, danza de guerreros; y *T'ika kaswa* (Aparicio 1994: 133-134). Más adelante me refiero a la *k'achampa* y a *kaswas* o *qhaswas*.

[14] Para un análisis de los enfrentamientos políticos de la época, véase Rénique (1988).

ticas folclóricas de las de aquellos a quienes consideraban indígenas. Esta diferenciación de «otros» cuzqueños —más comúnmente, aquellos que viven en el campo o en las áreas más altas del departamento— debe ser entendida en relación con las dinámicas regionales entre este centro urbano serrano y sus áreas periféricas rurales. Debe ser explorada, también, en relación con el contexto nacional, en el cual la sierra, incluyendo las ciudades localizadas en esta región, se ha vuelto, particularmente desde la independencia, secundaria al estatus de estado central-metropolitano de Lima. Finalmente, debe ser investigada a la luz de un patrón latinoamericano más amplio, en el cual los grupos regionalistas urbanos o mestizos nacionalistas se encuentran en la posición ambigua de hacerse distintos de su fuente de autenticidad: la glorificada raza india (Friedlander 1975, Knight 1990).

3. El pasado inca y el presente *folclórico* convergen en el cuzqueñismo

Durante las primeras décadas del siglo XX, el Centro Qosqo de Arte Nativo, fundado en 1924, y la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte (IAA), fundado en 1937, se habían vuelto las dos principales entidades dedicadas a rescatar y reinventar la música, danza y rituales cuzqueños.[15] Si bien la mayoría de sus fundadores eran artistas e intelectuales de clase media y algunos participaban en ambos grupos, enfatizaban tipos diferentes de actividades.[16] El Centro Qosqo estaba dedicado a rescatar, preservar y promover la música y danza «auténticas». Los miembros del IAA también participaron, por lo menos al inicio, en la «defensa» y «promoción» de la música y la danza «nativas» (IAA 1937). Ellos, a la vez, crearon y reinventaron celebraciones públicas y símbolos que, centrándose en la imaginería del glorioso pasado inca, se volvieron distintivos de la identidad cuzqueña. Sin embargo, los miembros del IAA se interesaron más en «preservar» el «patrimonio cultural» que representaban las construcciones o monumentos, las manufacturas y los elementos de la cultura material inca y colonial que podían guardar en museos. Los miembros de ambas instituciones estaban preocupados por la reconstrucción de la cultura inca y en hacerla símbolo central del cuzqueñismo.

En su búsqueda de autenticidad, los miembros del Centro Qosqo se movieron en las dos direcciones a las cuales apuntaba su rumbo indigenista: el pasado inca

[15] Los miembros de estas instituciones siempre se han referido a sus actividades como *rescate*, tanto en su material institucional escrito —el cual he recopilado de los archivos privados de estas dos instituciones—, como en las entrevistas que he llevado a cabo con sus miembros.

[16] Mi reciente investigación ha mostrado que el Centro Qosqo ha tenido desde sus inicios una membresía mucho más mixta en términos de antecedentes étnicos/raciales y de clase de lo que había previsto originalmente. Esto, postulo hipotéticamente, pudo haber llevado a un proceso muy dinámico de creación musical y de danza.

y el presente rural, considerando ambos, y en particular el contexto rural, como ricos campos de los cuales podían seleccionar elementos para recrear la identidad regional cuzqueña; ellos modelaron esta identidad cuzqueña sobre su propia estética y visión urbanas. La combinación de instrumentos musicales europeos con los asociados al campesinado andino, la creación de coreografías estilizadas presentadas en contextos actuados y el uso de la imaginería inca resultaron en formas nuevas y únicas que influirían subsecuentemente la producción de la música y la danza en toda la región (Turino 1991, Mendoza-Walker 1993).

Por ejemplo, los músicos del Centro Qosqo seleccionaron del repertorio musical de sus campesinos contemporáneos el uso de la kena (o quena), de origen prehispánico, y del charango, instrumento de origen colonial. Muy frecuentemente combinaron estos instrumentos con guitarras, mandolinas, violines y acordeones tardíos, para elaborar piezas que mostraban armonías, timbres y rangos de tonos de influencia europea, yuxtaponiendo estos elementos con imaginería inca (Turino 1991: 269). Uno de los estilos creados por los músicos cuzqueños entrenados en el arte occidental fue el *fox incaico,* denominado así a partir de uno de los géneros de danza internacional más importantes de las décadas del 20 y 30 (y posteriores), el *foxtrot.* Este fox incaico, como la mayoría de las composiciones y arreglos de los músicos del Centro Qosqo, desplegó desde el principio un «[...] sonido más suave y menos estridente que lo que es típico de las presentaciones musicales indígenas» (Turino 1991: 269). Los cuzqueños y otros músicos urbanos de la sierra que tomaron como temas centrales de sus composiciones lo incaico, la sierra y lo indio, estuvieron en contacto y deseosos de asimilar estilos extranjeros a sus propias creaciones. Más aun, algunos de estos artistas vivieron o estudiaron en Europa o los Estados Unidos, donde además presentaron, compusieron y grabaron piezas representativas de la identidad andina peruana.[17]

A pesar de su producción musical y coreográfica estilizada, los miembros del Centro Qosqo asumieron su rol de representantes del Cuzco vernacular para las audiencias dentro y fuera del departamento. En 1927, el presidente Leguía invitó a los serranos a participar en un concurso en Lima ubicado dentro del establecido Día del Indio, otorgando así «el primer contexto público mayor» para que los serranos en Lima pusieran en escena su propia música (Turino 1991: 270, Vivanco Guerra 1973: 34). Los compositores urbanos cuzqueños como Baltazar Zegarra, que pertenecía al Centro Qosqo, participaron en ese evento. Un trío cuzqueño de

[17] Buenos ejemplos son Daniel Alomía Robles (1871-1942), de la ciudad serrana de Huánuco, y el cuzqueño Armando Guevara Ochoa (1927). El primero vivió en los Estados Unidos por espacio de 14 años desde 1919, realizando grabaciones para diversos sellos. El segundo estudió en los Estados Unidos y en Europa, y realizó diversas presentaciones. Para más información sobre su producción musical, véase Pinilla (1988).

piano y kenas ganó este concurso presentando «yaravíes, huaynos y danzas de guerra [...]» (Vivanco Guerra 1973: 34).[18]

El año siguiente, cuando este evento en Lima había tomado una dimensión nacional mucho mayor y delegaciones de todo el país llegaron para competir, el Centro Qosqo representó a su departamento (Vivanco Guerra 1973: 35, Turino 1991: 270). Como lo hizo evidente el presidente Leguía en un discurso, los miembros del Centro se habían vuelto «intermediarios culturales»:

> Señores: Nada interpreta mejor la *sicología colectiva* como la música del pueblo [...] En nuestra música incaica están la *raza,* el poderío imperial, la hecatombe de la conquista, el dolor de una dominación de más de tres siglos y la riqueza de una alborada de gloria después del infortunio. [...] Los artistas *vernáculos* que han llegado de todos los rincones del país para tomar parte en este certamen van a acreditar las maravillas de nuestro folklore, las riquezas del venero musical y un original arte coreográfico. Ello no es obra del estudio ni del artificio. Nace *espontáneamente,* porque está en la naturaleza *(entrañas)* misma de nuestro pueblo *apasionado* [...][19]

El discurso de Leguía subraya tres elementos importantes, además de otorgar el rol de representantes de lo vernacular a los artistas y compositores urbanos cuzqueños. Primero, convierte a la imaginería inca en un elemento central para una definición de la identidad nacional cuzqueña y peruana.[20] Segundo, implica que la música y la danza, como folclor, supuestamente representan el *ethos* andino y cuzqueño o la «psicología» del «pueblo» como una entidad comunal unificada o raza. Tercero, denota que el *ethos* de esta raza reflejaba, por lo menos, tres características: un pasado imperial victorioso, una larga historia de derrotas y dominación, y un presente «apasionado» que emerge «espontáneamente» en las presentaciones artísticas. La visión de Leguía se construyó sobre la reconstrucción de los estereotipos que alentaban los mestizos urbanos cuzqueños de su pasado acerca de los campesinos indígenas contemporáneos.

Bajo los temas generales de la vida incaica y campesina, tres conjuntos de características han marcado la composición y recreación de la música, baile y teatro de Cuzco por los artistas urbanos que pertenecían al Centro Qosqo: el espíritu agresivo y guerrero del pasado que aún permanece en algunas provincias distantes; la existencia letárgica y bucólica de la mayoría de los campesinos durante gran parte del año; y, finalmente, el festivo y sensual espíritu que esta-

[18] Este trío estuvo formado por Andrés Izquierdo, Justo Morales y Luis Esquivel (Vivanco Guerra 1973: 34). El yaraví es un «género mestizo de canto lento, triste y lírico» peruano (ib.: 35).

[19] *La Crónica,* 25 de junio de 1928, citado en Vivanco Guerra (1973: 37).

[20] Desde 1928 y por los menos en los dos años siguientes hubo competencias preliminares entre los serranos que llegaron a Lima al evento de Amancaes. Uno de tales concursos fue entre composiciones que debían corresponder a una de las siguientes categorías: «incaica, andina o criolla». Por tanto, lo «incaico» ya era considerado un género de dimensiones nacionales (Vivanco Guerra 1973: 35).

lla cuando hay una celebración. Uno de los primeros temas que los artistas urbanos de Cuzco representaron a través de la música en Lima fue el de las danzas de guerra. Entre las piezas del primer repertorio de bailes que los miembros del Centro Qosqo presentaron en la ciudad del Cuzco, a la vez que en otras ciudades del Perú y Sudamérica, estuvieron las danzas reconstruidas del principal ritual inca para el solsticio de invierno, el Inti Raymi (Fiesta del Sol); la *k'achampa,* una danza de guerra prototípica que presenta a hombres compitiendo entre ellos a latigazos; los *llameros,* representando a los pastores de llamas de las altitudes; y la *t'ika qhaswa,* una danza campesina de carnaval que celebra la comunidad, la fertilidad y la felicidad entre la población rural. El género *qhaswa* o *kaswa* se ha vuelto un ejemplo por excelencia de las danzas indígenas en los concursos y festivales contemporáneos.

En 1933, el Estado, a través de un decreto oficial, otorgó reconocimiento al Centro Qosqo, convirtiéndose en el primero de su tipo que obtenía este privilegio. Para 1950, el Centro tenía treinta danzas y melodías en su repertorio y las había presentado en La Paz, Buenos Aires, Santiago y Valparaíso. En sus presentaciones nacionales e internacionales —y en el mismo estilo en que la Misión Artística había actuado— los miembros del Centro Qosqo pusieron en escena una serie de representaciones bucólicas llamadas *estampas costumbristas* y piezas de teatro con temas incaicos. Una de las estampas favoritas fue la *awaqkuna* (las tejedoras), que mostraba a mujeres campesinas girando y tejiendo en el campo; la pieza de teatro favorita fue el drama *Ollantay.*

Hoy, el Centro Qosqo continúa siendo la institución principal que promueve el folclor en la región y una fuerza central en los rituales públicos de la ciudad del Cuzco. Se ha vuelto el modelo principal para muchas comparsas de miembros mestizos que apuntan a convertir a su asociación voluntaria en una organización respetada. El estatuto (la guía o estatutos oficiales) y el repertorio de esta institución dan forma a las ideas de los miembros de la comparsa acerca de su rol como promotores culturales a nivel local, y a sus modelos de una *auténtica, indígena* y *mestiza* tradición musical y coreográfica cuzqueña.

Dependiendo en parte del turismo local, el Centro Qosqo continúa siendo una institución privada y autofinanciada.[21] Actualmente tiene 80 asociados, 50 dan-

[21] Mientras que el Centro Qosqo ha recibido subsidios del gobierno nacional en forma esporádica, particularmente durante la construcción de su propio edificio en la década del 70, se ha financiado principalmente a través de sus presentaciones folclóricas turísticas diarias a las que me refiero más adelante. Una segunda fuente importante de ingresos proviene del alquiler de sus disfraces. Las donaciones de los nuevos socios, la renta del auditorio y de secciones del edificio, la venta de grabaciones y videos y las presentaciones especiales y actividades para recaudar fondos complementan ese ingreso. Un ejemplo de cuán importantes son las presentaciones turísticas es el presupuesto del Centro Qosqo de 1976, cuando el 87 por ciento del ingreso total provino de esa fuente (Centro Qosqo 1976). Esta institución ha sufrido una crisis financiera profunda durante la década pasada por la caída del turismo en el país debido a la violencia política.

zas y 200 melodías en su repertorio. La organización ha patrocinado una serie de celebraciones, conferencias y concursos locales y regionales. Ha producido ocho álbumes y un vídeo, a la vez que material escrito para la promoción del turismo nacional y para la enseñanza del folclor en colegios y universidades. Además de patrocinar una serie de eventos en la ciudad del Cuzco y a través de la región, mantiene presentaciones diarias de música y danza folclórica en su teatro, dirigidas mayormente a turistas. Finalmente, tiene una gran colección de vestimentas y atuendos de baile de toda la región, que no solamente son usados para sus propias presentaciones escenificadas y desfiles de trajes típicos, sino que también los alquilan a muchas organizaciones folclóricas y escuelas de la región.

4. Concursos, festivales y el repertorio contemporáneo de danzas mestizas e indígenas

Aunque las instituciones indigenistas han venido caracterizando y categorizando las danzas cuzqueñas *tradicionales* desde la década del 20, estas características y categorizaciones se volvieron más definidas y su difusión e influencia crecieron, con la proliferación de concursos y festivales folclóricos hacia fines de la década del 60. El primer concurso folclórico de gran impacto regional se llevó a cabo en la ciudad del Cuzco en 1967. Fue organizado por la recientemente fundada Comisión Municipal de la Semana del Cuzco, que desde ese año reemplazó a la anterior comisión organizadora de las celebraciones de la semana del Cuzco. El trofeo fue nombrado basándose en el símbolo central de las celebraciones, el Inti Raymi. Este concurso y los subsiguientes, además de los festivales promovidos por el Estado desde la década del 70, han usado, popularizado y desarrollado más ampliamente los modelos de las tradiciones y el folclor cuzqueño promovido por las instituciones.

Un fenómeno interesante provocado por estos concursos y festivales folclóricos ha sido la consolidación de un repertorio regional de danzas folclóricas, algunas clasificadas como indígenas y otras como mestizas. Las poblaciones urbanas y rurales han bebido de este repertorio de acuerdo con sus propios propósitos. Los campesinos quechuahablantes representan danzas mestizas en sus festivales locales y en peregrinajes regionales para ganar popularidad y prestigio, haciéndose a sí mismos menos indígenas. Los cuzqueños urbanos e hispanohablantes representan danzas indígenas en localidades urbanas, tales como escuelas, universidades y celebraciones patrióticas, para promover y preservar esta identidad indígena como fuente de identidad regional. Los grupos urbanos y rurales también abrevan de este repertorio para representarse a sí mismos en eventos folclóricos, ejecutando los primeros danzas mestizas y los últimos danzas indígenas.

Desde los comienzos de la dramatización del Inti Raymi en la década del 40 —y gracias al ímpetu de cuzqueñistas de corazón como Humberto Vidal Unda—, este



Figura 1: Miembros de una comunidad campesina bailando una danza de tipo «indígena» en un concurso. Urubamba, Cuzco, 1989. Foto de Fritz Villasante.



Figura 2: Miembro del Centro Qosqo mostrando su atuendo de «mestiza» durante el Desfile de Trajes Típicos organizado por esta institución. Ciudad del Cuzco, 1995. Foto de Fernando Pancorvo.

ritual y toda la semana alrededor del evento se han vuelto ocasión para presentar música y danzas vernaculares o típicas.[22] Las formas expresivas más estilizadas fueron presentadas como parte de la reconstrucción del ritual inca en sí por artistas cuzqueños, tales como los que pertenecían al Centro Qosqo. Otras representaciones de música y danzas folclóricas que fueron presentadas en la ciudad capital por grupos ad hoc, frecuentemente constituidos por consejos de poblados locales, participaron en los concursos organizados por la comisión organizadora. Los eventos celebratorios durante la semana del Cuzco se volvieron también el telón de fondo para los concursos andinos de belleza, primero buscando a la *coya* (la reina inca), y luego a la *hatun acclla* (la gran concubina virgen inca).

Poco después de que los artistas e intelectuales locales habían iniciado y elaborado nuevos símbolos cuzqueños, un desastre natural agregó nuevas dimensiones a estos prospectos. El 21 de mayo de 1950 un terremoto destruyó o dañó la mayoría de edificios de la ciudad del Cuzco. La reconstrucción subsecuente alteró las características de la ciudad y aceleró los cambios ya en marcha en la región. También atrajo intereses nacionales e internacionales hacia los monumentos incas y coloniales del Cuzco.

El nuevo carácter de la ciudad capital como lugar turístico y como centro urbano rodeado de pueblos jóvenes comenzó a tomar forma como resultado de la reconstrucción. Por primera vez se promovió la industria de artesanías y *souvenirs*, se crearon museos y creció el interés en la restauración de edificios incas y coloniales. La inversión nacional e internacional en la reconstrucción favoreció principalmente a la burguesía urbana, que especuló con estos fondos. Esta reconstrucción enfatizó la apariencia de Cuzco como centro folclórico y turístico.

En este contexto, el primer concurso departamental se llevó a cabo con la participación de grupos folclóricos de los departamentos de Puno y Apurímac.[23] Para finales de la década del 70, a medida que el turismo crecía en el Cuzco, este concurso ganó popularidad nacional, atrayendo a grupos folclóricos de todo el Perú. Finalmente, en 1989, el concurso se vio restringido oficialmente a los representantes de los departamentos de Cuzco, Apurímac y Madre de Dios. El concurso departamental generó una serie de otros eventos subregionales, que eventualmente ganaron importancia regional o sirvieron como base para la promoción estatal. Fue así, por ejemplo, como el Festival Raqchi emergió para convertirse en uno de los festivales folclóricos más importantes de toda la región. En 1968, en el

[22] En la documentación referida a las primeras danzas que fueron traídas del campo a la ciudad para participar en estos eventos celebratorios, los términos *vernacular*, *típico* e *indígena* son usados indistintamente. En el primer programa del Día del Cuzco, el término usado fue *típico* (Vidal de Milla 1982: 35-41).

[23] El primer año y los subsiguientes, el concurso se llevó a cabo en el estadio Garcilaso, donde también algunos de los concursos previos habían tenido lugar. El equivalente de ese concurso hoy, el de la Región Inka, se realiza en el coliseo deportivo más grande del Cuzco.

pueblo de Raqchi (provincia de Canchis), donde existe un grupo muy importante de monumentos incas, las concursantes de belleza y los grupos folclóricos competían por la oportunidad de participar en las finales por el título de hatun aclla y el trofeo Inti Raymi de la ciudad del Cuzco, respectivamente (*El Sol,* 15 de junio de 1968).

Mientras que las entidades privadas y municipales fueron las principales promotoras del folclore durante estos años, el gobierno militar de Velasco (1968-1975), en un estilo nacionalista típicamente latinoamericano, adoptó su propio programa para incorporar la música y la danza folclóricas en la construcción de una cultura nacional «verdaderamente integrada, que asume plenamente la multiplicidad de culturas de la realidad peruana» (Instituto Nacional de Cultura 1977: 3). La revolución militar de Velasco tenía como objetivos principales cambiar una estructura social rígida, evitar el colapso de un aparato económico con una incipiente capacidad productiva y eliminar la subordinación de la economía peruana al capital extranjero a través del desarrollo de la industria nacional. Los dos medios principales para lograr estos objetivos finales fueron la reforma agraria y el desarrollo de una política regional fuertemente ligada al gobierno central. La sierra, en particular el Cuzco, se volvió receptora privilegiada de las políticas reformistas, en parte por el miedo a una revolución desde abajo (Rénique 1988).

En el Cuzco, como en otras partes del Perú, la reforma agraria fue drástica, pero no lo suficientemente rápida o eficiente como para evitar la descapitalización de las propiedades y la transferencia del capital a otras áreas de inversión. A principios de la década del 70, la inversión en turismo, particularmente en hoteles, se había vuelto atractiva para los anteriores dueños de haciendas. Durante esta década, la ciudad del Cuzco se transformó en una ciudad cosmopolita repleta de hoteles, restaurantes y tiendas de artesanía. Aunque la industria turística había estado creciendo desde dos decenios antes, no fue sino hasta la década del 70 que el Cuzco y sus famosas ruinas de Machu Picchu se convirtieron en mecas turísticas.

Consciente de la multiplicidad de formas expresivas en el Perú, el general Velasco quiso crear «canales permanentes para el intercambio cultural». De la misma manera que con sus reformas económicas y políticas, él quería controlar estos canales a través de instituciones administradas por el Estado con el fin de unificar a la nación (Instituto de Cultura 1977: 3). El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), el sistema educativo y el recientemente fundado Instituto Nacional de Cultura (INC) tuvieron roles centrales en la creación de estos canales.[24] Sin duda alguna, el nacionalismo de Velasco le dio un nuevo valor a la cultura andina.[25]

[24] El INC fue fundado en 1972 y se convirtió en la principal organización para coordinar las actividades culturales y la política a seguir en los niveles regional y nacional. Esta institución tuvo sus antecedentes en la Casa de la Cultura, creada en 1962.

[25] Véase Turino (1991: 272-281), sobre la revalorización de la cultura andina durante el régimen de

Algunos de los eventos de danza folclórica más importantes que este gobierno organizó en el ámbito nacional fueron los Encuentros Inkarri.[26] Estos eventos incluían competencias, primero en el ámbito distrital, luego a nivel provincial y departamental, y posteriormente a escala nacional, en las finales limeñas. Estos encuentros buscaban que las comunidades campesinas representaran sus propias danzas sin la necesidad de intermediarios culturales como los miembros del Centro Qosqo.

Los eventos promovidos por el Estado como los Encuentros Inkarri fracasaron en el Cuzco luego de unos cuantos años. Esto puede ser explicado en parte por la resistencia del poder local de los miembros de las instituciones culturales privadas frente a la perspectiva de un control estatal directo de sus actividades locales y regionales. Mientras que el INC local[27] permaneció como una de las instituciones más duraderas de la promoción estatal del folclor, patrocinando concursos y eventos folclóricos, estos encuentros promovidos por el Estado no llegaron a transfornar sino más bien reforzaron los modelos del folclor cuzqueño y las tradiciones popularizadas por las instituciones privadas.[28] Estos modelos se cristalizaron en certámenes como el concurso departamental y aun dieron forma a eventos organizados por el INC y otras entidades estatales (como el Ministerio de Educación), en los cuales los miembros de las instituciones privadas encabezaban los jurados.

En 1989, la unión campesina más importante de la región, la Federación Departamental de Campesinos del Cuzco (FDCC), organizó el Concurso Departamental de Música y Danza Andinas, con la misma lógica de los esfuerzos estata-

Velasco. Uno de los actos simbólicos más importantes de Velasco fue cambiar el nombre de «Día del Indio» por «Día del Campesino», debido a la connotación peyorativa del primer término. Ese día, el 24 de junio, un año después del golpe de Estado, Velasco proclamó la ley de Reforma Agraria.

[26] Inkarri es el personaje central de una serie de mitos recolectados por los antropólogos en algunas partes de los Andes peruanos, que para estos profesionales y para el Estado se volvieron simbólicos de la identidad y resistencia indígenas. La relevancia dada a estos mitos ha sido en la actualidad muy criticada como una construcción antropológica de la identidad indígena.

[27] Turino (1991) ha argumentado que hubo una diferencia importante entre los primeros «funcionarios culturales», es decir, gente que formaba parte de las instituciones patrocinadas por el Estado, y los primeros indigenistas que se volvieron intérpretes de la música indígena. Los funcionarios culturales adoptaron la representación de los mismos andinos rurales, «suministrando así la posibilidad de un autocontrol un poco mayor» (ib.: 272). De acuerdo con Turino, la posición de estos administradores culturales podía ser vista como ambigua debido a que, por un lado, pelearon por el reconocimiento a nivel nacional y la preservación de las formas expresivas andinas, y por el otro, se inclinaron al mayor prestigio de las instituciones urbanas y los valores occidentales, reconociendo así que estos contextos eran los lugares de prueba finales para las formas expresivas de los serranos, incrementando algunos estereotipos concernientes a la población campesina (l. cit.).

[28] Durante el régimen de Morales Bermúdez se instituyó uno de los concursos carnavelescos más importantes, el Festival Carnavalesco de Qoya. Posteriormente, el régimen de Alan García (1985-1990) instituyó en 1986 el Encuentro de Integración Nacional Raymi Llaqta y en 1987 el primer Festival de Autores y Compositores Andinos.

les anteriores por lograr que las comunidades campesinas se representaran a sí mismas. Aunque este concurso anual solo tuvo cuatro ediciones se volvió una instancia particularmente interesante donde, incluso en la década del 90, era posible constatar el rol central que los artistas e intelectuales citadinos seguían jugando en la definición de las tradiciones y el folclor cuzqueños. Tuve la oportunidad de apreciar la particularidad de esta situación porque fui parte del jurado de este concurso regional en 1989 y 1990. En muchas instancias, los líderes campesinos de la FDCC pidieron que los artistas e intelectuales miembros de cada jurado les enseñaran la manera correcta de representar sus propias tradiciones.

Basada en esta experiencia, me interesó especialmente participar en concursos folclóricos locales y regionales, en juntar información acerca de los criterios para juzgar a los competidores, y aprender acerca de las características supuestamente propias de las presentaciones folclóricas correctas.[29] Juntando esta información con el criterio aplicado por los miembros de las comparsas locales para moldear su propia representación, he podido determinar que el concurso departamental y los concursos subsecuentes establecieron, por lo menos, dos conjuntos de características complementarias que dan forma a la manera en que los cuzqueños producen y categorizan la danza folclórica.

El primer grupo de características corresponde al contexto en el cual los bailes son ejecutados: una competencia en escena, con límites de tiempo. Para ser competitivas, las danzas tienen que mostrar, en un tiempo bastante limitado, tres cualidades: coordinación grupal, vestimenta apropiada y uniforme, y una coreografía creativa y variada.[30] El segundo grupo de características es consecuencia de la diferenciación étnico/racial hecha por los artistas e intelectuales urbanos que son miembros de los jurados: hay danzas folclóricas indígenas y mestizas. En ambos casos tienen que mostrar rasgos distintivos característicos o tradicionales de sus lugares de origen. Es decir, los danzantes tienen que mostrar que las danzas son representativas de esas tierras.

Es obvio que los organizadores del primer concurso departamental en 1967 asumieron que las danzas que ellos clasificaban como indígenas y las que consideraban mestizas podían competir entre sí. En otras palabras, aunque los artistas e intelectuales urbanos organizadores concibieron a las danzas mestizas e indígenas como distintas —aquellas correspondían a las prácticas de los organizadores y estas a las de los campesinos—, ambas podían ser consideradas

[29] He tenido oportunidad de discutir estos criterios y características esperados en situaciones de grupo y en entrevistas personales con artistas e intelectuales de Cuzco que son llamados regularmente a integrar los jurados de los concursos regionales. También he recolectado material audiovisual e impreso sobre estos asuntos (por ejemplo, reglamentos utilizados desde el primer concurso departamental), que he utilizado en mi análisis.

[30] Un máximo de 20 minutos fue el primer límite de tiempo (Villasante 1989: 179).

folclóricas bajo su definición del término. Es aquí donde se hace evidente una de las principales contradicciones del uso del concepto de folclor por parte de los cuzqueños urbanos: muchas de sus propias prácticas públicas rituales fueron igualadas a las de la población indígena rural, de la cual ellos trataban de diferenciarse.

En el primer concurso, y en los siguientes, las danzas indígenas y mestizas fueron consideradas comparables. Estaban en capacidad de dar cuenta de los criterios establecidos en estos concursos para poder ser competitivas bajo la categoría de folclor. Los lineamientos generales del primer concurso invitaban explícitamente a participar a los «grupos de danza folklórica», pudiendo ser de danzas «indígenas» o «mestizas» (Villasante 1989: 179). Sin embargo, los jurados establecieron criterios para juzgar lo que era válido o correcto para cada tipo de representación. Aquí la diferencia fue de grado y tema. La música y las danzas indígenas eran supuestamente menos elaboradas, no debían mostrar rasgos de materiales industrializados (es decir, sintéticos) en sus vestimentas y parafernalia, y debían representar preferentemente escenas propias del *ethos* auténtico del campesinado andino, elaborado por los miembros indigenistas de las primeras instituciones: una naturaleza guerrera agresiva, una existencia comunal pacífica y, finalmente, un espíritu festivo y sensual.

En constraste, en las danzas mestizas estaba permitido desplegar vestimentas elaboradas y sintéticas, a la vez que coreografías obviamente estilizadas. También los bailarines estaban autorizados a evocar temas que podían haberse vuelto cuzqueños bajo la influencia hispana (es decir, temas coloniales) o que representaban aspectos de la vida urbana del pasado. Sin embargo, para ser consideradas folclóricas, estas danzas debían estar sustancialmente enraizadas en la tradición local: tenían que haber sido parte del repertorio cuzqueño por algún tiempo y haber establecido una continuidad con el pasado local y regional. Los instrumentos musicales y las melodías usadas para las danzas mestizas podían estar fuertemente enraizados en las tradiciones criolla (costeña) y andina urbana. Por ejemplo, se permitía el uso de guitarras, acordeones y trompetas, y la incorporación de marineras o *waynos* de estilo urbano.

El nuevo repertorio que emergió se configuró bajo el parámetro de los concursos y de las presentaciones folclóricas. En primer lugar, una danza folclórica debía tener una coreografía notoria. Es decir, para ser atractiva, la danza necesitaba una variedad mínima de pasos y movimientos coordinados en el espacio, «haciendo figuras» como círculos o líneas cruzándose. Las vestimentas, más estilizadas en el caso de las danzas mestizas, tenían que ser uniformes. En las danzas indígenas, los tres temas mencionados con anterioridad deben predominar (la naturaleza agresiva, la existencia comunal bucólica y el espíritu festivo/sensual). Esto puede comprobarse en danzas como el *ch'iaraje,* que muestra peleas y azotamientos; en *qhaswas* o *carnavales,* donde la sensualidad y la felicidad son centrales; y en bailes que representan la siembra o la cosecha. Las

danzas mestizas que se han vuelto particularmente populares son las que tienen coreografías y vestimentas bastante elaboradas, que representan temas de la historia andina como la guerra del Pacífico (por ejemplo, *aucca chileno*) o el rol de los arrieros o *llameros* en el comercio colonial y republicano (por ejemplo, *majeños* y *qhapac qollas).*

Las *qhaswas* o los bailes de estilo *qhaswa* se han vuelto ejemplos por excelencia de los estilos musicales y de danzas indígenas en los concursos y festivales contemporáneos. El nombre quechua *qhaswa* ha sido utilizado desde tiempos coloniales para denotar un estilo de danza indígena en círculo con los danzantes cogiéndose de las manos. En los eventos folclóricos en el Cuzco, el término se usa comúnmente para denotar una danza carnavalesca indígena que no siempre se realiza en círculos, pero que invariablemente presenta parejas cuyos danzantes juegan y coquetean entre sí. La connotación sexual de las *qhaswas* presentadas actualmente en escenarios y en concursos es obvia.

Las *qhaswas* se bailan con el acompañamiento musical de *kenas* u otras flautas verticales o traversas de caña, como los pitus y los *pinkullos,* acompañadas por pequeños tambores de doble cara hechos con cuerdas de tripa, llamadas *cajas* o tambores.[31] En contraste con el uso de la *kena* por los músicos del Centro Qosqo, estos instrumentos de viento son tocados por los campesinos y pastores cuzqueños en una densa calidad del tono, que es más típica del estilo indígena andino (Turino 1997: 232). También, en contraste con la música producida por el Centro Qosqo, los músicos campesinos cuzqueños tocan en ritmos altamente sincopados, combinando estos dos instrumentos con una voz femenina de registro bastante elevado. Los cuzqueños, dentro y fuera de las competencias, aún consideran este estilo musical como auténticamente indígena, debido a su vínculo con antecedentes prehispánicos, su identificación con la cultura campesina y su sonido, percibido por las audiencias urbanas como «rústico» o «menos refinado».

Un elemento característico de la música *qhaswa* es que las melodías se refieren metafórica y explícitamente a la fertilidad y a la formación de parejas. Hay, por ejemplo, el extendido uso metafórico de la fruta madura o la flor para referirse a la mujer, y hay frecuentemente un llamado bastante explícito para encontrar una pareja del sexo opuesto. Es probable que la *qhaswa* representada en la década del 20 por la Misión Artística y el Centro Qosqo también haya contenido alusiones sexuales y reproductivas, pues su nombre era *T'ika qhaswa* o la *Qhaswa de las flores.*

En el Cuzco, los bailes mestizos de Paucartambo han ganado un particular reconocimiento regional. Esto ha sido más obvio desde que se les entregara el trofeo Inti Raymi y el título de Provincia Folklórica luego de haber ganado tres

[31] Los conjuntos de flautas y tambores fueron típicos de los tiempos prehispánicos en los Andes y en otras partes de América Latina (Turino 1997: 232).

concursos departamentales. Los bailes de Paucartambo, como vinieron a ser conocidos regionalmente, se caracterizaban, ya en el tiempo del primer concurso departamental, por su música y coreografías bastante sofisticadas y sus muy elegantes y costosas vestimentas. De hecho, los paucartambinos aumentaron el adjetivo quechua *qhapac* (que significaría 'rico, poderoso, elegante' o, en el contexto de estas danzas, 'modernizado') al nombre de algunas de estas danzas. Al igual que las danzas presentadas en su ritual principal, los mestizos de Paucartambo, por lo menos desde la década del 40, estaban bien familiarizados con la cultura urbana regional y nacional. Reconocidos como artesanos y artistas, los habitantes del pueblo de Paucartambo habían convertido su festividad patronal en un centro de atracción para los no lugareños.

Entre las danzas de Paucartambo que fueron premiadas o consideradas las mejores finalistas en el concurso departamental estaban la danza *saqra* (una alegoría acerca del diablo católico), ganadora del primer concurso; la *contradanza*, ganadora del segundo concurso; *qhapac qollas* (*llameros* del área del Qollao); *qhapac chuncho* (habitantes «salvajes» de la selva); y *qhapac negros* (una representación de los esclavos negros). Algunos competidores y algunos residentes del Cuzco acusaron a los mestizos de Paucartambo de ser artesanos «arreglistas» y «arribistas» (Ramos Carpio, s. f.: 3). Estas acusaciones provinieron del hecho de que sus danzas no parecían tradicionales por la introducción de muchos elementos nuevos. Sin embargo, estas innovaciones parecen haber sido centrales a su subsecuente popularidad regional. Las danzas de Paucartambo también fueron promocionadas a través de la propia fiesta patronal de Paucartambo, que en 1970 entró al circuito turístico.

Los marcadores de la identidad mestiza e indígena descritos anteriormente se unen con algunos aspectos de la práctica corporal que son enfatizados en la representación de las danzas folclóricas. Aquí quiero señalar dos aspectos de esta práctica que parecen ser centrales en la diferenciación de los cuerpos de indios y de mestizos, tanto para los miembros de los jurados, como para los propios actores: el primero se relaciona con la postura y el segundo con el movimiento. Estas posturas y movimientos apuntan a una definición de diferencias étnico/raciales encarnadas y, sin embargo, no fenotípicas; más bien, son una diferenciación corporal creada de la experiencia vivida, el trabajo y la dieta.

He encontrado no solo en los concursos y las presentaciones públicas, sino también en las presentaciones rituales de las comparsas, que una postura erguida, movimientos más lentos, algunas veces ondulantes, y un zapateo minimizado —siendo este último característico de la danza andina— están frecuentemente asociados con la representación mestiza. De otro lado, las danzas indígenas son habitualmente representadas con una postura encorvada, inclinándose hacia el suelo y desplegando movimientos rápidos y torpes. Acá también los bailarines dan vueltas individualmente y en pareja. Un zapateo fuerte, ágil y marcado, a la vez que saltos cortos y rápidos, son además característicos de este tipo de dan-

zas. Cuando son escenificadas por personas no campesinas, estos marcadores son casi siempre exagerados.

En otros lugares he mostrado cómo el mantener una postura erguida dentro y fuera de la danza es asociado entre los cuzqueños no solamente con un aire de arrogancia y altanería, sino también con una estatura alta y con la raza blanca (Mendoza 2000). Por otro lado, el estar encorvado o agachado está asociado con una estatura baja, una actitud de subordinación y con actividades agrícolas, por lo tanto, con el campesinado indígena. En particular, los tipos de movimientos considerados característicos de los mestizos son vistos por los jeronimianos como más controlados y, por lo tanto, más elegantes y decentes. Los movimientos torpes, rápidos y en círculos, considerados característicos de los indígenas, son vistos como descontrolados y poco pulidos. En el contexto de los concursos y otras presentaciones públicas en la ciudad del Cuzco y en otros eventos folclóricos regionales, estos movimientos de tipo indígena, especialmente el encorvarse, son muy bien emparejados con temas de actividades agrícolas y de borracheras de los bailes indígenas, haciendo a los indios «más cercanos a la tierra» (Orlove 1998).

Finalmente, parece que el uso de pañuelos o pañolones en las presentaciones mestizas y de *warak'as* (hondas de lana trenzada) en las presentaciones indígenas subraya este contraste de movimiento y postura. La suave y estilizada manera en la que los pañolones y los pañuelos son usados en los bailes mestizos enfatiza los lentos y ondulantes movimientos de los actores. Por otro lado, el uso de las *warak'a*s para azotar o atar a una pareja de baile en un movimiento rápido e inesperado se asocia a la idea de la identidad indígena agresiva e incontrolada.

A través de la historia de los concursos folclóricos en el Cuzco, los conflictos han emergido entre los competidores, entre los miembros del jurado, entre los competidores y los jurados, y entre los jurados y el público en general, acerca de los criterios usados para evaluar las danzas y seleccionar a un ganador. En la base de estos conflictos ha estado la vulnerabilidad de los criterios para diferenciar lo indígena de lo mestizo, lo auténtico de lo no-auténtico y lo tradicional de lo no-tradicional. Un ejemplo de estos conflictos es la controversia sobre la forma no tradicional de las danzas de Paucartambo. Otro ejemplo es un desacuerdo que emergió entre los miembros del jurado en uno de los concursos organizado por la Federación Campesina —en el cual yo tomé parte— sobre la autenticidad de algunos vestidos que empleaban materiales sintéticos. Un ejemplo final es el habitual reclamo del público cuando el jurado selecciona una danza particularmente bien coordinada, llena de movimientos estereotipados y que dice representar la «identidad indígena», en lugar de una cuya coreografía no es tan elaborada, pero que está más cercana a una representación llevada a cabo por la población rural cuya identidad está supuestamente siendo representada por la danza seleccionada.

Aunque las instituciones culturales públicas y privadas han intentado establecer límites alrededor de las formas y significados de la música y la danza

andinas clasificándolas como folclóricas, indígenas o mestizas, y modelándolas según «tradiciones inventadas», estas formas expresivas han sobrepasado constantemente dichos límites aun en el ámbito de los concursos y otras presentaciones públicas. Fuera de este contexto, los actores que consideran a su música y danza como folclórica han usado este concepto para validar sus esfuerzos creativos y para ganar nuevos espacios y reconocimiento por sus actuaciones. Aunque el concepto *folclor* ha marcado peyorativamente las presentaciones de la música y danza andinas a nivel nacional (principalmente porque estas formas supuestamente representan a los serranos), y muchos estereotipos de género y étnico/raciales han sido adoptados a través de los eventos folclóricos, este concepto ha ayudado a legitimar un espacio en el cual los cuzqueños reformulan sus identidades étnico/raciales, de género y de clase social.

Referencias bibliográficas

ABERCROMBIE, Thomas
1992 «La fiesta del Carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina* 20: 279-352.

ALONSO, Ana María
1994 «The politics of space, time and substance: state formation, nationalism, and ethnicity». *Annual Review of Anthropology* 23: 379-405.

APARICIO, M. J.
1994 «Humberto Vidal Unda: Siete décadas de cuzqueñismo». En: *Cincuenta años de Inti Raymi.* Eds. C. Milla Vidal, E. Miranda Zambrano y E. Velarde Pérez. Cuzco: Emufec-Municipalidad del Qosqo. 125-164.

BORDIEU, Pierre
1987 «What makes a social class?: on the theorethical and practical existence of groups». *Berkeley Journal of Sociology* 32: 1-17.

CENTRO QOSQO
1976 *1976 Budget.* Cuzco: Archivo Privado del Centro Qosqo.

COWAN, Jane
1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece.* Princeton: Princeton University Press.

DE LA CADENA, Marisol
1991 «"Las mujeres son más indias": etnicidad y género en una comunidad del Cuzco». *Revista Andina* 19: 279-352.

DEUSTUA, J. y J. L. RÉNIQUE, eds.
1984 *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931.* Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.

ERLMANN, Veit
1996 *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa.* Chicago: University of Chicago Press.

FABIAN, Johannes
1990 *Power and Performance: Etnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.

FRIEDLANDER, J.
1975 *Being Indian in Hueyapan*. Nueva York: Saint Martin's Press.

HOBSBAWM, E. y T. RANGER (eds.)
1986 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

IAA, CUZCO (INSTITUTO AMERICANO DE ARTE, CUZCO)
1937 Cuaderno de Actas N.º 1, 5 de octubre. Cuzco: Instituto Americano de Arte. Archivo Privado.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
1977 «Bases para la política cultural de la revolución peruana». *Runa* 6: 3-7.

INEI (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA, PERÚ)
1994 *Censos Nacionales: IX de Población, IV de Vivienda, 1993, resultados definitivos, Departamento de Cuzco*. Lima: INEI.

KNIGHT, Alan
1990 «Racism, revolution, and *indigenismo*: Mexico 1910-1940». En *The Idea of Race in Latin America*. Ed. R. Graham. Austin: University of Texas Press. 71-113.

LARSON, B. y O. HARRIS, eds.
1995 *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes*. Durham: Duke University Press.

MANNHEIM, Bruce
1991 *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.

MENDOZA, Zoila
2000 «Performing decency: ethnicity and race in Andean "mestizo" ritual dance». En *Music and the Racial Imagination*. Eds. P. Bohlman y R. Radano. Chicago: University of Chicago Press.

MENDOZA-Walker, Zoila
1993 «Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Southern Peruvian highlands», tesis de Ph. D. University of Chicago.
1994 «Contesting identities through dance: Mestizo performance in the southern Andes of Peru». *Repercussions* 2. 3: 50-80.

NESS, S.
1992 *Body, Movement and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

ORLOVE, Benjamin
1998 «Down to Earth: Race and Substance in the Andes». *Bulletin of Latin America Research*. 17, 2.

PINILLA, Enrique
1988 «La música en el siglo XX». En *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima: Patronato Popular y Porvenir. 127-213.

POOLE, Deborah
1988 «Landscapes of power in a cattle-rustling culture of Southern Andean Peru». *Dialectical Anthropology* 12: 367-398.

POOLE, Deborah, ed.
1994 *Unruly Order: Violence, Power, and Cultural Identity in the High Provinces of Southern Peru*. Boulder: Westview.

RAMOS CARPIO, Carlos
s.f. «Paucartambo, ¿provincia folklórica?». *Wayna* 3: 1-3.

RÉNIQUE, José Luis
1988 *Los sueños de la sierra: Cuzco en el siglo XX*. Lima: Cepes.

ROEL PINEDA, Josafat
1959 «El *wayno* del Cuzco». *Folklore Americano* 6-7: 129-246.

ROMERO, Raúl
1988 «La música tradicional y popular». En *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima: Patronato Popular y Porvenir. 217-283.

ROWE, W. y SCHELLING, V.
1991 *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Nueva York: Verso.

TAMAYO HERRERA, José
1980 *Historia del indigenismo cuzqueño: siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

TURINO, Thomas
1991 «The state and andean musical production». En *Nation States and Indians in Latin America*. Eds. G. Urban y J. Sherzer. Austin: University of Texas Press. 257-285
1993 *Moving Away from Silence: Aymara Music of the Peruvian Altipano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
1997 «Music in Latin America». En *Excursions in World Music*. Eds. Bruno Nettl *et al.* Nueva Jersey: Prentice Hall. 223-250.

VIDAL DE MILLA, D.
1982 *Humberto Vidal Unda: su pensamiento, su obra, su pasión: el Cuzco*. Cuzco: Inti Raymi.

VILLASANTE, Segundo
1989 *Mamacha Carmen; Paucartambo, provincia folklórica*. Lima: Concytec.

VIVANCO GUERRA, Alejandro
1973 «El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima». Tesis de Bachiller de Artes. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WADE, Peter
1993 *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

WATERMAN, Christopher
1990 *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Mestizos-indígenas

Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco

Marisol de la Cadena

En el presente artículo utilizo las danzas como pretexto para analizar las raíces de la producción de lo que llamo *identidades mestizo-indígenas.* Este rótulo puede sonar extraño a nuestros oídos, ya que contradice algo a lo que estamos acostumbrados: la rígida oposición binaria entre las imágenes de los «mestizos» e «indios» que los intelectuales peruanos *tradicionales* han reproducido de manera persistente desde principios del siglo XX. En vez de eso, sostengo que los intelectuales indígenas utilizan las danzas como estrategias autoetnográficas a través de las cuales expresan su cultura indígena *des-indianizada*;[1] en este contexto, a diferencia de lo que pudiera ser nuestra primera impresión, la desindianización no significa la pérdida de la cultura andina. En oposición a estas imágenes, los coreógrafos de danzas mestizo-indígenas afirman su autenticidad reivindicando de manera simultánea sus orígenes rurales y desplegando lo que ellos conciben como formas urbanas, expresando así su versión de la cultura indígena, que trae abajo la dicotomía rural-urbana usada tradicionalmente tanto para distinguir la cultura indígena de la no-indígena, como para imaginar a los indios y mestizos como identidades discontinuas.

En la década del 30, las autoridades culturales escogieron las danzas como la vía que vincularía las esencias artísticas de la intelectualidad oficial con la de los indígenas cuzqueños. A medida que crecía el turismo (incremento que empezó en la década del 50 y alcanzó un gran auge a principios de la del 90), las elites intelectuales realizaron danzas con coreografías indígenas y participaron en ellas. Durante esas cuatro décadas (1930-1970), las danzas fueron los textos más conspicuos a través de los cuales la elite y los intelectuales indígenas aprendieron mutuamente acerca de la concepción que cada cual tenía de las identidades sociales y regionales.[2] Considero esta interacción como un diálogo implícito, el

---

[1] He tomado la noción de *autoetnografía* de Mary Louise Pratt. Sin embargo, mientras ella la define como «acciones que los sujetos colonizados llevan a cabo para representarse a sí mismos, en las que tratan de incluir los propios términos del colonizador» (1992: 7), yo enfatizo su perspectiva relacional, refiriéndome al diálogo constante que atraviesan las estructuras compuestas de múltiples estratos de subordinación y dominación.

[2] Tal como ocurre en otros lugares, las danzas en el Cuzco han sido vehículos para la expresión de identidades sociales. Los estudios antropológicos de las danzas como medios que expresan identidades no son una novedad. Véanse Mitchell (1956), Ranger (1975) y Cowan (1990). En relación con las danzas en el Cuzco, véanse Poole (1991), Sallnow (1991), Mendoza-Walker (1993 y 1994) y Cánepa (1998).

cual, aun sufriendo un desbalance de poder, ha permitido una interpretación y una reformulación relativamente autónomas de los textos y narrativas de ambos.

Actualmente, los grupos indígenas bailan en comparsas, mientras que los grupos de danza correspondientes a la intelectualidad oficial son los llamados *conjuntos folclóricos,* que pertenecen a distintos sectores económicos. Una de las diferencias más comunes entre estas dos clases de asociación es el tipo de espacios en los que actúan. Los conjuntos folclóricos lo hacen generalmente en escenarios teatrales, marcando una clara distinción con la audiencia, la cual puede estar compuesta tanto por extranjeros como por limeños. Las comparsas, en cambio, interpretan rituales —tales como las celebraciones del santo patrono—, en los cuales participan los cuzqueños (y algunos antropólogos) y sus danzantes no hacen distinción alguna entre el público y los actores, confundiéndose todos los participantes en una misma celebración. En este sentido, el contraste entre las actuaciones de las comparsas y los conjuntos corresponde a la formulación elaborada por Victor Turner acerca de las diferencias entre ritual y teatro: «el ritual, a diferencia del teatro, no distingue entre el público y los intérpretes»[3] (Turner 1982: 112). Asimismo, las comparsas y los conjuntos folclóricos tienen diferentes estrategias de actuación. Mientras que los conjuntos folclóricos imitan a los personajes que representan, durante el ritual, los miembros de las comparsas urbanas se *transforman* en los personajes que encarnan.

Otra diferencia importante es la manera como los danzantes se identifican dentro de taxonomías raciales o culturales cuzqueñas. Los miembros de los conjuntos generalmente se autoidentifican racialmente como mestizos, reivindican la cultura no-indígena y conciben el folclor como la representación de individuos racial y culturalmente indígenas. Los danzantes de las comparsas se autoidentifican también como mestizos, pero esta categoría alude a una condición social, la cual no excluye la práctica de tradiciones indígenas, que los danzantes denominan «nuestra costumbre auténtica». Con esta frase se refieren a la cultura nacional subordinada que comprende, aunque no exclusivamente, a los indios. Así que mientras ellos no se consideran a sí mismos indios, esta condición social se intersecta con la identidad mestiza (indígena) que reclaman para sí, ya que ambas están comprendidas en el marco de su «costumbre auténtica», la tradición rural-urbana, la cual también llaman «neta». Este no es el caso de los danzantes de los conjuntos, cuya creencia en que ellos representan danzas auténticas está separada de su autoidentidad como mestizos, que en su caso significa no-indígena. Como resultado de estas diferencias, aunque las actuaciones de conjuntos folclóricos y comparsas se asemejan mucho, las danzas constituyen campos de discusión acerca de los significados de los rótulos de identidad.

En este capítulo pongo en evidencia dos discrepancias centrales entre la elite y los intérpretes de danzas autóctonas. La primera es la representación de

[3] La traducción es nuestra.

la sexualidad indígena y la segunda es su divergente definición de autenticidad. Al igual que el Inti Raymi,[4] las danzas son tradiciones inventadas, aunque sus creadores las consideren «costumbre». Esta confluencia de invención y costumbre cuestiona lo que Eric Hobsbawm señalaba en 1983, al escribir que las tradiciones inventadas «deben distinguirse claramente de la "costumbre", que domina en las llamadas sociedades tradicionales»[5] (p. 2). Esta perspectiva, que ha sido revisada en parte por Terence Ranger (1993), niega la autoría individual de la costumbre y asume que las «genuinas tradiciones» son el resultado de los trabajos inertes (si no inertes, al menos inconscientes) de los productores de cultura, quienes, por tanto, permanecen anónimos, invisibles dentro de la colectividad que, sin saberlo, representan. Un análisis de las comparsas revela, en cambio, una definición alternativa a la de Hobsbawm. Los que dirigen las comparsas, los llamados *caporales,* inventan tradiciones constantemente y sin duda supervisan cada detalle de sus creaciones, tanto por ser intencionalmente textos autoetnográficos, como por su deseo, como autores, de reivindicar la originalidad de las coreografías de sus comparsas. Al igual que los «inventores de las tradiciones», ellos extraen sus creaciones de un pasado remoto. Los caporales, marcando un agudo contraste con sus contrapartes dominantes, no perciben el pasado de donde extraen sus creaciones como una fuente abstracta para una potencial identidad homogénea. Por el contrario, los jefes de comparsa a quienes entrevisté basan sus tradiciones en un pasado que ellos enlazan de manera concreta con su propio presente, dotándolo de un sentido exclusivamente significativo para ellos, y utilizándolo para reforzar su autenticidad indígena, su identidad «neta».

Desde una perspectiva gramsciana e inspirada, además, en el activismo de los intelectuales indígenas en Guatemala, Colombia, Ecuador y Bolivia, y por los académicos que han escrito sobre aquellos (NACLA 1996, Warren 1992 y 1996, Ramón 1992, Rappaport 1994), considero intelectuales indígenas a los productores de tradiciones indígenas des-indianizadas. Steven Feierman (1990) nos ha precedido a todos en la tarea de ampliar la noción tradicional de intelectuales para incluir a los productores de conocimientos sometidos (Foucault 1980: 82). Los miembros de las comparsas no se ganan la vida como intelectuales, condición que tampoco alcanzan los intelectuales oficiales contemporáneos en el Cuzco y en el Perú. Sin embargo, al igual que los intelectuales oficiales, los danzantes de comparsas que encontré tienen «una línea de conducta moral consciente y por lo tanto contribuyen a mantener o modificar una particular concepción del mundo» (Gramsci 1971: 9). En tanto directores de comparsa, los caporales son agentes que buscan persuadir, dirigir y, a través de las danzas, transmitir un punto de vista propio. Haciendo un despliegue de sus danzas (las que son, en un

[4] Véase De la Cadena 2000, tercer capítulo.

[5] La traducción es nuestra.

sentido gramsciano, actividades expresivas, educativas y organizadoras socialmente reconocidas), infunden en los danzantes un sentimiento regional hegemónico de cuzqueñismo. Con sus actuaciones, vinculan su esfera social —la de cuzqueños comunes— con la esfera dominante y comunican en ambas direcciones los significados sociales producidos en cada una de estas esferas. En su condición de intelectuales han participado, desde hace muchos años, en un diálogo implícito con los intelectuales oficiales en relación con las identidades regionales y han creado un léxico regional heteroglósico (inserto en marcos conceptuales alternativos) para identificar a los cuzqueños que tienen diferentes estilos de vida.

Es pertinente hacer dos advertencias antes de finalizar esta sección. La primera es que no defino a los intelectuales indígenas como asociados a una posición esencial en la estructura social cuzqueña, o como «miembros» de una cultura andina reificada. Los identifico más bien en tanto que han buscado de manera activa dignificar aquello que ellos llaman «nuestra costumbre neta» y que yo me inclino a llamar *tradición indígena,* a falta de un término mejor. Para honrar sus costumbres, han creado una noción de autenticidad e identidades sociales regionales que difiere de las taxonomías raciales/culturales. Para dignificar su identidad y costumbre, los miembros de la comparsa definen una cultura cuzqueña «neta» (real, opuesta a «espuria»), la cual —basada, no en binarismo, sino en una «lógica de acoplamiento» (Hall 1995: 472)— muestra sus orígenes rurales y enarbola los comportamientos urbanos. Desde esta perspectiva, los danzantes —y otros como ellos— se constituyen como mestizos indígenas que viven en la ciudad , pero que, sin embargo, se inspiran en su conocimiento rural para producir la «cultura cuzqueña neta». No se reconocen como indios porque, al igual que las comerciantes mestizas y las mayordomas danzan con «respeto» y, por lo tanto, no habrían perdido su dignidad humana. Aunque su definición de autenticidad es multivocal (en el sentido de que hay muchas maneras mediante las cuales las comparsas demuestran su identidad neta), la mayoría de comparsas evoca un lugar de origen no urbano para legitimar sus representaciones.[6]

La segunda advertencia es que, como individuos, los miembros de las comparsas generalmente participan tanto de las tradiciones indígenas, como de aquellas no indígenas, aunque con diversos grados de intensidad emocional, y guardando una diferencia entre ambas. Varios de ellos pueden ser intelectuales oficiales e indígenas a la vez y ejercer estas identidades en diferentes facetas de sus vidas. Algunos estudiantes universitarios, por ejemplo, participan en la esfera de los intelectuales oficiales y, como miembros de comparsas, ellos mismos son intelectuales indígenas. Por tanto, los mestizos-indígenas cuzqueños no habitan en una zona de frontera (Anzaldúa 1987, García Canclini 1995), sino en

[6] La mayoría de comparsas reivindica sus orígenes fuera de la ciudad del Cuzco, el único centro urbano real de la región.

un espacio cultural donde indígenas y no-indígenas se entrecruzan mutuamente. No es un espacio físico marginal o con intersticios; por el contrario, es coherente con el Cuzco, en tanto región geográfica, y con su sentimiento hegemónico, el cuzqueñismo. Debido a que viven en un espacio donde se compenetran indígenas y no indígenas, los mestizos-indígenas cuzqueños son híbridos; pero no en un sentido estático implícito en la clasificación moderna, que opuso de manera definitiva el individuo rural indígena al mestizo urbano y asumió un proceso evolutivo del primero (concebido como un estadio inferior de raza/cultura) al segundo (considerado un estadio superior de raza/cultura). Los mestizos-indígenas son más bien híbridos en proceso, des-indianizándose de manera constante a través de la selección de tradiciones rurales y urbanas para reformular su identidad. Esta no es «pura», sin lugar a dudas, como lo imaginaran los intelectuales indigenistas modernos, pero es «neta», auténtica, fiel al mandato y la definición de los intelectuales indígenas.

1. Representando al «otro» como *indio festivo:* los neoindianistas y el turismo

Los indigenistas definieron a los indios como una raza/cultura rural. Los artistas —escritores y pintores— los retrataron como campesinos introvertidos y melancólicos, poseedores de un temperamento colectivo, gregario y potencialmente irritable. Años más tarde, el hecho de que los neoindianistas se centraran en el folclor condujo a que sus promotores desterraran la imagen anterior y retrataran, en cambio, al «indio festivo». A medida que el turismo iba tomando impulso, esta imagen se convirtió en un imán para atraer a visitantes extranjeros. En términos de atractivos arqueológicos, se pensó que el Cuzco podría competir con ciudades ya reconocidas como centros turísticos internacionales. Pero la llamada *Roma de América* ofrecía además una atracción adicional, encarnada en su población indígena contemporánea. Los indios podían ser burdos, campesinos iletrados, pero se les consideraba músicos, coreógrafos y, sobre todo, danzantes instintivos.

El indio festivo se volvió un símbolo de revitalización de la cultura regional. «Muchos creen estar asistiendo a la agonía del Indio pero las danzas sirven para demostrar que el Indio no muere»,[7] escribía una influyente autoridad neoindianista en 1940.[8] Pero el arte indígena, el producto de los burdos indios, requería de la

[7] El autor de estas ideas es Jorge A. Lira, quien publicó varias notas periodísticas al respecto (Véase *El Sol,* 10 de octubre de 1940, p. 2; 4 de noviembre de 1940, p. 2; 16 de noviembre de 1940, p. 3).

[8] Véase Jorge A. Lira (cit. supra). Los cuzqueños, al elegir las danzas como representativas de la indianidad, mostraban grandes similitudes con los indigenistas mexicanos del mismo período. Según la historiadora mexicanista Marjorie Becker, una cita en un panfleto que circulaba entre los maestros de

supervisión de especialistas antes de darse a conocer, tal como lo señala la siguiente cita:

> Los indios tienen que adaptarse al escenario, no pueden presentarse tal como lo hacen en las plazas de pueblo...[tienen que ser presentados] como artistas, no como indios borrachos durante días de disipación... es urgente, *aunque no queremos estilizar,* que [las danzas] se presenten con cierta pureza, con algo de suavidad... el motivo tiene que ser *interpretado.*[9]

Con miras a preservar la rusticidad del folclor como una intimidad cultural (Herzfeld 1997) y buscar a la vez enaltecer el arte autóctono, los artistas indígenas fueron preparados en conjuntos musicales conducidos por directores neoindigenistas, que se hacían cargo de modelar las aptitudes musicales indígenas y de formar artistas entre los alumnos indios. De estos, probablemente los que alcanzaron más fama representando a los «indios netos» (enfáticamente, los *verdaderos* indios) en escena fueron los integrantes del Conjunto Acomayo, grupo que fue visto como la «orquesta auténtica», la que reunía las condiciones de buena música.[10] La crítica cultural cuzqueña consideraba que el secreto del éxito del grupo estaba en su líder, un músico preparado e intelectual neoindio. Se llamaba Policarpo Caballero, había nacido en una aldea rural, era hijo de un pequeño propietario de tierras y se había formado musicalmente en Argentina. Él adaptó a sus compañeros indios al escenario artístico, y su presencia y conocimiento garantizaron la buena calidad de la música. En opinión de un experto músico cuzqueño, las creaciones de Caballero eran «muy técnicas, muy andinas, muy indígenas» (Ojeda 1990: 84). Surgieron conjuntos musicales de este tipo durante los primeros años del neoindianismo.

Al exaltar la música y danzas indígenas, y al dirigir a los intérpretes indios entre las décadas del 30 y 40, los intelectuales oficiales cuzqueños forjaron el folclor como una empresa cultural fuertemente estimulada por el turismo y enlazada con él. En el segundo decenio mencionado, la sucursal cuzqueña de la Corporación Nacional de Turismo (Conatur) inauguró un departamento de folclor cuasiacadémico, donde profesores universitarios organizaron un fichero folclórico, que se componía básicamente de un catálogo de cuentos y leyendas, comidas, fiestas, música y danzas de varias provincias del Cuzco (Vidal de Milla D. 1985: 23). Dentro de ese mismo empeño, la Conatur auspició también a un conjunto

escuelas rurales en 1933 decía: «los indios tienen una inteligencia que la demuestran en sus esfuerzos artísticos, su música, danza, canciones, en el trabajo manual y en las artes plásticas» (De «El maestro rural», 1993, citado en Marjorie Becker, «Call out a posse, gather up their music, teach them to sing: the reinvention of the indian in post-revolutionary Mexico», *ms.*).

9 *El Sol,* 3 de junio de 1930, p. 4.

10 *Idem,* p. 4.

folclórico, cuya finalidad era el «fomento del arte peruano [y] especialmente sus manifestaciones dramáticas, musicales y coreográficas».[11]

Si los directores de los conjuntos musicales vigilaban la actuación de los indios en escena, los intelectuales utilizaron al conjunto folclórico de la Conatur para producir folclor directamente, afinando y preservando a la vez su potencial artístico. La primera etapa de la producción folclórica fue la de captación, que alude a la recolección directa en el campo del material cultural por ser reproducido. Durante esta fase, dirigida a recuperar la esencia indígena de los lugares donde aún persiste, los folcloristas interesados, armados de lápiz y papel, viajaron a los artísticos «escenarios naturales» —pueblos relativamente distantes—, donde observaron las danzas y la música tal como eran interpretadas por miembros de comparsas locales.[12] Sin lugar a dudas, el aspecto viajero de esta tarea no era necesario, ya que las danzas se ejecutaban en la misma ciudad. Sin embargo, era un requisito académico que expresaba la distancia geográfica y cronológica necesaria en toda definición aceptable de folclor (Fabian 1983, Thompson 1991, Cirese 1982).

La segunda etapa revela específicamente la tarea del conjunto de preservar la privacidad cultural de la región, tarea descrita como «depurar las danzas», sirviéndose curiosamente del mismo verbo utilizado por los indigenistas para describir su trabajo respecto del quechua en la década del 20. La depuración del estilo indígena implicaba su adaptación a los supuestos altos estándares culturales del público urbano. Las «impurezas» más frecuentes eran los ritmos musicales juzgados discordantes, algunos instrumentos occidentales (el acordeón causaba horror, mientras que se admiraba al violín y a la guitarra), los atuendos impropios hechos de tejido industrial o de colores estridentes, así como la falta de coreografía. Durante esta etapa, una autoridad intelectual competente —llamada director coreográfico en la mayoría de los conjuntos folclóricos— supervisaba el proceso con el fin de asegurarse de que se cumpliera con la limpieza, siempre que «no alterara la esencia e intención de la danza».[13] Generalmente,

[11] «Reglamento Interno del Conjunto Folclórico» (archivo personal de Humberto Vidal Unda, en adelante APHVU). Este conjunto folclórico fue precedido por el Centro Qosqo de Arte Nativo, el cual se encontraba activo al momento de escribir este artículo (1997). Fue fundado en 1924 y reorganizado repetidas veces, hasta adoptar la estructura que tiene hoy, siendo uno de los grupos más importantes en la difusión del folclor turístico. En la década del 40, el Centro Qosqo sufrió una de varias crisis organizativas y fue reemplazado inmediatamente por el conjunto folclórico de la Conatur. Este último desapareció finalmente a mediados del decenio siguiente y fue reemplazado por un grupo de artistas, intelectuales y especialistas quechuas autodidactas (quechuistas), quienes más tarde retomarían el nombre de Centro Qosqo de Arte Nativo.

[12] Con grabadoras, equipos fotográficos y, en algunos casos, videograbadoras portátiles, este es el mismo estilo que usan los «grupos folclóricos» hoy para copiar las danzas. La palabra *captación* es usada todavía para referirse a esta actividad.

[13] APHVU. «Reglamento Interno del Conjunto Folclórico», art. 1, sin fecha.

la depuración suponía la creación de una coreografía simétrica, ya sea suavizando o exagerando los movimientos de la danza, «preservando» a la vez una relación con lo que los folcloristas no indígenas definían como la principal melodía musical y argumento de la danza. La persona encargada de esta hazaña era el coreógrafo del grupo, identificado en los círculos intelectuales urbanos como una suerte de autor y propietario de la danza. Este recibía el título de maestro. Todo ello era, sin lugar a dudas, motivo de reverencia, a juzgar por la siguiente expresión de Humberto Vidal Unda, un líder folclórico neoindianista: «El maestro Juan de Dios Aguirre ha "captado" la danza *Chullchu tusuy* del folklore de Paruro, y la ha transformado en una pieza seria que no tiene nada que envidiar a las de los grandes autores».[14] Tales maestros podían también crear coreografías consideradas auténticas, ya que, en tanto artistas reputados, sabían cómo reproducir la esencia indígena. El título de maestro se convirtió en el vehículo para identificar a los folcloristas entre la «gente decente» y así distinguirlos de los indios y los mestizos del pueblo que creaban e interpretaban danzas o música. El énfasis en las danzas folclóricas, y la posibilidad de otorgarles autoría, dio lugar al reconocimiento del trabajo de un grupo de intelectuales de nivel intermedio, quienes tenían éxito produciendo captaciones y creando coreografías. Por tanto, también en este aspecto, las danzas indígenas fueron para los neoindianistas lo que el quechua para los indigenistas: una fuente cuyo estudio y producción los transformaría en intelectuales.

El evidente trasfondo etnográfico de captación puede haber sido inspirado por la práctica de trabajo de campo que los profesores promovieron desde la década del 20, con el fin de completar la formación académica de los estudiantes universitarios. Además de establecer una distancia y diferencia entre los recopiladores de folclor y los indios a través de quienes se había obtenido el material (Fabian 1983), la técnica de trabajo de campo contaminó las producciones de los folcloristas oficiales con un reconocimiento intelectual que culminó con la creación de la cátedra de Folklore en 1943, refrendando así el papel académico de los maestros folcloristas. De acuerdo con el historiador del Cuzco José Tamayo Herrera (1992: 777), «entre las Ciencias Sociales, el Folclore [sic] fue la disciplina que prevaleció entre 1943 y 1957».

Los profesores universitarios y estudiantes de folclor, junto con los músicos autodidactas, se agruparon en el conjunto folclórico de la Corporación Nacional de Turismo, y en sus presentaciones públicas describían a indios y mestizos sin diferenciarse de las clasificaciones dominantes. Los indios eran rurales, instintivamente salvajes y capaces de soportar situaciones duras. De la misma manera, los mestizos eran descritos como personas de modales ordinarios, y esta conducta los diferenciaba de la *gente decente*. Por ejemplo, una actuación promedio del conjunto folclórico de la Conatur comprendía la estampa *Impresiones de un*

[14] Humberto Vidal Unda, mensaje en el programa radial «La Hora del Charango», 1938 (APHVU).

recluta, donde se presentaba a un indio lento, reclutado para el servicio militar, recién llegado a la ciudad; enseguida la danza *K'achampa* representaba a un guerrero indio; el indio bucólico aparecía en *Tik'a rantij* (comprador de flores); y un indio que soportaba el inclemente clima deambulaba en el escenario en la estampa *Pajonal.* Finalmente, el indio violento era el personaje principal en *Chearaje,* una actuación que luego fue considerada como representativa de las «violentas provincias altas», la puesta en escena de las presuntas rebeliones indias de 1920. Los mestizos urbanos no estaban retratados como danzantes, sino como beodos irreverentes, generalmente a través de estampas que describían su celebración pagana de mayordomías.[15]

No obstante la negación de la raza biológica, las autoridades culturales de mediados de siglo, al esencializar lo que percibían como símbolos de tradición indígena, racializaron sus imágenes del folclor. Así decidieron, por ejemplo, que las danzas auténticas debían tener un carácter ritual, ofrecer una lección de moral y describir escenas agrícolas o «incaicas». Además, se esperaba que los danzantes se «movieran como indios» (saltando, luchando, pisando fuerte) y que llevaran atuendos indígenas reales. Igualmente, desde la perspectiva neoindianista, eran muy apreciadas como representativas del folclor regional las danzas que, aun sin cumplir con los requisitos mencionados arriba, mostraban reminiscencias de la antigüedad clásica. La estampa de *Las griegas bacantes,* por ejemplo, fue pensada como muestra del vínculo entre el arte indígena y los cánones artísticos universales y eternos.[16]

Conjuntamente con el incaísmo, el folclor se convirtió en la pieza central del cuzqueñismo cuando el turismo empezó a desarrollarse aceleradamente. En enero de 1960, los periódicos anunciaban que más de 23 mil turistas habían visitado el Cuzco en 1959, cifra sin duda numerosa en una ciudad con menos de 150 mil habitantes. En ese momento, los intelectuales se comprometieron en una empresa que, junto con la «preservación del arte indígena de la distorsión», apoyó la promoción del folclor para el turismo. La celebración en 1961 del cincuentenario del descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham fue una extraordinaria ocasión para llevar a cabo el compromiso. En esa fecha, el Instituto Americano de Arte, cumpliendo su misión de preservar la *autenticidad* de las presentaciones (la cual vinculaba con las nociones populares de adecuados lugares raciales), sugirió que las danzas folclóricas indígenas deberían tener lugar en su ambiente natural y alrededores. Siguiendo con esta idea, para promover el turismo sugirieron simultáneamente visitas turísticas a los pueblos de los alrededores del Cuzco donde dichas danzas eran interpretadas. Además, y con el objeto de

[15] «Distribución del personal y programa del Conjunto Folclórico de la Corporación de Turismo». Los números que formaban parte del repertorio de otros grupos folklóricos (como el Centro Qosqo de Arte Nativo) que presentaban espectáculos eran similares (APHVU).

[16] «Propuesta de Reglas de Concursos Folklóricos», 1954 (APHVU).

extender este turismo de lo auténtico a la ciudad del Cuzco, el Instituto, por acuerdo de su asamblea, propuso que los hoteles y restaurantes prepararan platos y bebidas típicas cuzqueñas para ofrecerlas a los visitantes extranjeros.[17]

La combinación de impulso económico, esfuerzo cultural y cuzqueñismo alcanzó su más alta manifestación con la formación de un conjunto artístico llamado Danzas del Tawantinsuyu. Dirigido por el empresario Raúl Montesinos, los asesores artísticos fueron Juan Bravo, artista plástico, y Ricardo Castro Pinto, músico autodidacta que desde 1958 había tenido repetidas veces el papel de Inca en la celebración del Inti Raymi. Sustentándose en la ideología del cuzqueñismo, este trío preparó el surgimiento definitivo del *folclor turístico* como un nuevo género, el cual, en lugar de ofrecer una reproducción fiel, destacaba el valor de las danzas vinculado a una atracción visual.[18] La participación de mujeres no indígenas vistiendo una versión vernacular de minifaldas (diseñadas por Juan Bravo), girando para mostrar los muslos, era necesaria para atraer la mirada masculina y para que las danzas fueran consideradas atractivas.[19] Durante su reinado, Danzas del Tawantinsuyu vinculó la promoción del folclor para el turismo con lo que sus directores concibieron como la «belleza femenina». Las mujeres indias, que los directores del conjunto consideraban sexualmente insípidas para el gusto masculino occidental (debido a su reducido busto y trasero plano), fueron reemplazadas en el escenario por mujeres «deseables» no indias que mostraban busto y nalgas prominentes mientras giraban al compás de los ritmos indígenas.

Dentro de la exotización del folclor en términos de género y de raza se incluía la extraña conducta sexual atribuida a los indios. Las nociones para definir sus características sexuales constituían una piedra angular en la definición culturalista de raza que elaboró la primera generación indigenista. Uno de sus miembros, Luis Felipe Aguilar, protector de indios, escribía: «el erotismo indio incluye manifestaciones brutales; para él, pellizcar y patear a la amada es equivalente a acariciarla; y golpearla sin causa alguna hace que la mujer sienta la fuerza de su pasión» (1922: 61). Esta creencia en la bestial sexualidad indígena permaneció inexorablemente viva. En 1956, un estudiante universitario escribió un trabajo donde parafraseaba a Aguilar: «el patear y el pellizcar están incluidos en el lenguaje mudo de amor de los indios» (Dueñas 1956: 16). Tales imágenes se deslizaron rápidamente en la representación de los indios que se ofrecía a los turistas. En la década del 60, el programa de Danzas del Tawantinsuyu describía el Carnaval de Combapata o *Pujllaitaki* como una actuación en la cual:

[17] Libro de Actas, Instituto Americano de Arte (IIA), sesión del 9 de marzo, 1961.

[18] Entrevistas con Ricardo Castro Pinto y Juan Bravo. Véase también *El Comercio* (Cuzco), 14 de julio de 1961, recortes de periódico del archivo personal de Ricardo Castro Pinto (en adelante APRCP).

[19] Tanto así que los periodistas se quejaron, señalando que Danzas del Tawantinsuyo había exagerado los giros y piruetas, además de haber acortado demasiado las faldas (*El Sol,* 3 de julio de 1961).

> [...] los *cholos* y *cholas* solteras invaden plazas y calles, bailando durante ocho días. Entre sus coreografías se destaca el imparable castigo que las *cholas* administran a sus acompañantes lanzándoles sus hondas. Castigo sangriento que recibe el *cholo* con alegría y con aplomo viril: ciertamente una extraña manera de demostrar *su amor*.[20]

Los folcloristas de mediados de siglo colorearon la imagen andina de lo carnavalesco haciendo referencias a la otredad sexual de los indios. *Pujllaitaki* es una palabra quechua con posibles connotaciones eróticas, ya que relaciona la danza con el juego sexual. En su representación, Danzas del Tawantinsuyu acentuaba sus potenciales aspectos excéntricos. Sin duda, la conjunción de turismo y folclor contribuyó a hacer a los indios más visibles en el Cuzco y a borrar las imágenes previas de víctimas miserables. En su lugar, los indios festivos se engalanaron con ricos trajes de lana multicolor. Sin embargo, esta ubicua figura que se encuentra en fotos, películas y guías turísticas en todo el mundo estaba llena de exotismo. Los trajes que lucían los intérpretes sugerían seres poseedores de un intenso temperamento sensual instintivo que los hacía tanto artistas naturales, como seres sexuales brutales.

Aunque pueda considerarse fuera de lo común, los coreógrafos indígenas sostuvieron diálogos con la elite productora desde el primer Inti Raymi oficial en 1944, cuando los grupos de danza indígenas respondieron con entusiasmo a los llamados oficiales para participar y bailar en el escenario inca. En los albores del boom del turismo, existían por lo menos 19 comparsas que viajaban de sus pueblos hacia la ciudad para participar en la Semana del Cuzco.[21] En cartas a los organizadores del Día del Cuzco, los líderes indígenas de las comparsas que sabían leer remarcaron la antigüedad de las danzas, sus orígenes incaicos y su originalidad, la elegancia de los atavíos de los intérpretes y la alta calidad artística de la danza. Por ejemplo, en 1955, el caporal de un grupo de Acomayo describió la danza que él dirigía con las siguientes palabras: «una verdadera representación incaica será presentada por primera vez en Sacsayhuamán». José Víctor Pitumarca, otro director de danza, negociaba la participación de su grupo insistiendo en que «ellos visten todos por igual los mejores trajes de la región, lo cual despierta gran interés entre los turistas».[22] Estas citas muestran que los

[20] Archivo personal de Raúl Montesinos (en adelante APRM). Programa de Danzas del Tawantinsuyu, sin fecha, *ca.* 1963.

[21] «Planilla general de gastos que el Instituto Americano presenta al Comité de la Semana del Cuzco». *Revista del Instituto Americano de Arte* 9: 298-299, 1959.

[22] De Eulogio Tapia al Comité Pro-Semana del Cuzco (7 de julio de 1955) y de Víctor Pitumarca y Humberto Vidal Unda (23 de julio de 1955), respectivamente. Jacinto D. Flores, que representaba a otra comparsa, declaraba: «Nuestra comparsa merece los elogios [que ha recibido] debido a sus vestimentas llamativas, sus danzas inigualables, que no son nada más que la expresión andina de nuestra tierra, y donde apreciamos la ondulación incadescente de nuestro lago legendario» (Carta a Humberto Vidal Unda, 7 de julio de 1954); documentos varios, APHVU.

directores indígenas de las comparsas empleaban en su diálogo los términos folcloristas dominantes. Sin embargo, tenían la idea de que sus producciones no eran refinadas y necesitaban mejorarse.

En 1991, los danzantes urbanos que entrevisté me contaron que ellos representaban a «los personajes cuzqueños típicos», lo cual quería decir indios, mestizos o gente decente. Sin embargo, en marcado contraste con los productores del folclor de la elite, los artistas indígenas no solo reflejan su cultura indígena o las identidades sociales de la región, sino más bien las crean a través de sus interpretaciones (Michaels 1922: 683) y al hacerlo así, des-indianizan su cultura y se distancian de los indios. Al despojarse de su indianidad, los danzantes se perfilan como productores destacados de la cultura regional legítima y «neta». Para ilustrar este proceso, analizo algunos aspectos de una de las comparsas a las que seguí: el *capac qolla de Haukaypata.* Su danza describe la travesía de los arrieros desde las alturas del Collao hacia los valles templados, con el propósito específico de cambiar sus productos (lana, tejidos y carne) por otros de los que carecen, tales como pan y maíz.[23]

2. Representando al «otro inclusivo»: el *capac qolla de Haukaypata*[24]

Las comparsas *capac qolla* se componen generalmente de un conjunto de 10 a 12 bailarines, que interpretan a los *qollas* (uno de ellos es el «jefe de los *qollas*»), una bailarina denominada la *imilla*, y un *chanasko* o niño.[25] La característica de los *capac qolla* es que poseen llamas, el animal que los acompaña durante el viaje, lo cual marca su identidad como pastores, diferenciándose así de los agricultores. Algunas comparsas utilizan incluso llamas reales en sus presentaciones. Además de estos personajes principales, el *capac qolla,* al igual que la mayoría de las comparsas del Cuzco, caracteriza a los *pablitos* o *pauluchas,* personajes

[23] La comparsa *capac qolla* alude al intercambio comercial, social y cultural entre los habitantes de las zonas altas (conocidas como *punas*), ubicadas normalmente por encima de los 2000 msnm, y los valles (conocidos también como *quebradas* o *quechua*), ubicados entre los 1200 y los 2200 msnm. Durante varias décadas, los antropólogos e historiadores de los Andes produjeron innumerables interpretaciones de estas interacciones, las cuales, bajo la influencia de John V. Murra, llegaron a ser una obsesión para los andinistas de los años setenta. Véanse Murra, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975; el clásico artículo de Pierre Duviols: «Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores: un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad». *Revista del Museo Nacional* 39:153-191, 1973; también a Alberti, Giorgio y Enrique Mayer. *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974.

[24] *Haukaypata* es el nombre quechua para la plaza de Armas en la ciudad del Cuzco. Collao es la región del altiplano que se extiende hacia el sureste del departamento del Cuzco. Ocupa los territorios de Puno y gran parte de Bolivia, y en general se sitúa a una altura por encima del nivel del mar de las principales ciudades del Perú.

[25] *Imilla* es término aymara para «niña» y *chanasko* se refiere al más pequeño del grupo.

indispensables para la comparsa, encargados de servir a los intérpretes, danzantes e invitados durante las pausas de la danza y de mantener el orden; al mismo tiempo hacen reír al público con sus bromas y pequeños números populares que interpretan en casi todas las danzas.[26]

De acuerdo con un antropólogo de Paucartambo, la danza *capac qolla* ya existía en esa provincia a fines del siglo XIX y era interpretada por un grupo de hombres de la elite de Paucartambo (Villasante 1975: 79). El reciente estudio de Zoila Mendoza-Walker sobre esta misma danza, en la versión de la comparsa del pueblo de San Jerónimo, señala que evolucionó de una más antigua llamada *colla,* en alusión a los viajes de comercio («trajines», véase Glave 1989) de los pastores de llamas del altiplano. La versión contemporánea es una estilización producida por los paucartambinos, quienes (buscando tal vez depurar la danza de sus connotaciones despectivas) añadieron el adjetivo capac, que en quechua quiere decir «rico» o «jefe» (Mendoza-Walker 1993: 196). A pesar de esta transformación (de simples llameros a prósperos arrieros), la danza representa aún a los habitantes de las alturas. Dada la relación con la geografía en la determinación de las identidades indígenas, los habitantes de la puna, al margen de su riqueza, son considerados potencialmente indios.

Más recientemente, el *boom* turístico del Cuzco y su secuela están estrechamente relacionados con esta danza. En julio, los paucartambinos celebran la fiesta de la Virgen del Carmen, su santa patrona, un evento importante en la temporada turística que se abre en junio con el Corpus Christi y el Inti Raymi. Inspirados por la participación competitiva de comparsas en la fiesta de la Virgen del Carmen, los empresarios turísticos organizaron concursos folclóricos y nombraron a Paucartambo *Capital Folclórica del Cuzco.* La danza del *capac qolla* se popularizó en ese contexto y, en los setenta, era ampliamente conocida en la región.[27] Algunos miembros de la comparsa *capac qolla de Haukaypata* del Cuzco, también vinculados con el turismo, son vendendores ambulantes de tejidos y otras artesanías, comercio que debe mucho a la presencia de visitantes extranjeros.

La versión de las danzas de esta comparsa es la interpretación de Alejandro Condori, quien dirige al grupo como su caporal.[28] Hijo de campesinos, nació en una aldea rural de Llactapampa, en la provincia de Acomayo. Yo lo conocí en 1991, cuando tenía 37 años. Él danzó el *capac qolla* por primera vez en su pueblo a la edad de diez años, con ocasión de la mayordomía de su tía. Animado por su madre, Alejandro danzó como *chanasquito* —el niño *qolla* que acompaña en la comparsa—, bajo las órdenes de un caporal que «había danzado en Paucartambo».[29] Alejandro

[26] Para una explicación más amplia, véase Allen 1983.

[27] APRM, documentos varios, 1960-1972.

[28] Alejandro Condori estudió la escuela primaria en su pueblo. Es bilingüe quechua/español, aunque habla este idioma con dificultad.

[29] Es posible que el caporal que inició a Alejandro no hubiera danzado en la comparsa principal de *capac*

recuerda que este hombre lo nombró caporal y cuenta a los miembros de su comparsa la siguiente anécdota acerca de sus inicios como jefe de los *qollas:*

> Entonces ese caporal me ha dicho «siempre me vas a recordar, yo te voy a hacer caporal», me ha nombrado... [y me ha dado] su montera, su *wichicho*, su llama y de caporal el día de *cacharpari* he bailado... desde ese día mi *chapa* [apodo] en la escuela ha sido «caporal»...[30]

Para los miembros de la comparsa, la iniciación de Alejandro tiene connotaciones míticas que lo hacen un caporal legítimo. Como tal, él confiere al grupo su singularidad, reforzando la naturaleza ritual de su danza, haciéndola así una auténtica «comparsa neta» diferente de otros grupos cuzqueños. Ellos «sólo copian las letras y los pasos, *sin aprenderlos ritualmente»,* dice don Alejandro al referirse a aquellos grupos de danza que él considera inauténticos. Para garantizar que los *capac qolla de Haukaypata* aprendan las mismas canciones *antiguas* (con una connotación de eternidad) y los pasos de danza que el viejo caporal enseñó a don Alejo (así lo llaman los miembros de la comparsa), este cuenta una historia acerca de cómo en el momento de su iniciación él «anotaba en un cuaderno todas las letras y los "números" para recordarlos y conservarlos exactamente tal como yo los había aprendido, *tal y como las sabía mi caporal».* Al certificar la autenticidad de la danza a partir de las referencias a un documento escrito, Alejandro cuestiona las interpretaciones académicas que subrayan la función de la oralidad para la perpetuación de las tradiciones no nacionales (E. P. Thompson 1991, Anderson 1983). Tales interpretaciones no toman en cuenta el poderoso papel de la alfabetización, y, por tanto, su capacidad de distribuir poder y autoridad a los individuos que conforman grupos similares a las comparsas, donde las tradiciones *pueden también* ser transmitidas oralmente. En este caso concreto, el saber leer y escribir permitió a Alejandro (quien se ve a sí mismo como «neto») evitar con toda legitimidad el rótulo *indio,* que lo hubiera marcado negativamente al identificarlo a partir de sus orígenes campesinos. Su designación mítica como caporal lo consagró además como un especialista en danza ritual. Ambos aspectos —el no ser indio, pero ser, sin embargo, un ejecutor auténtico y productor de danzas netas— le confieren poder a Alejandro, además de una «legítima» autoridad en su práctica como caporal.

---

qolla de Paucartambo, puesto que está reservada para la gente más importante de la provincia. Sin embargo, en los distritos de esta provincia existen otros grupos *capac qolla* y el caporal de don Alejandro pudo haber pertenecido a alguno de ellos.

[30] La montera, el *wichicho* y la llama son tres elementos característicos de esta danza. La montera es un sombrero rectangular y plano, con alas caídas a los lados, que caracteriza a los *qollas*. El *wichicho* es un muñequito vestido igual que los *qollas* que, según Alejandro, personifica la autoridad del caporal. La llama, en este caso particular, es un feto muerto, que cargan a la espalda. Otras comparsas llevan una llama viva. Véase Mendoza-Walker 2000.

La autenticidad, tal como la entienden Alejandro y los miembros de la comparsa, connota lo que yo llamo *otredad inclusiva,* a saber, la toma de distancia del hecho de ser indio, reproduciendo a la vez la cultura indígena o lo que Alejandro llama «nuestra cultura neta». Primero, en la versión de Alejandro, la danza ritual es «auténtica» (neta o legítima) porque manifiesta una total identificación de los actores con los *qollas,* los comerciantes procedentes de las alturas. Los miembros de la comparsa *Haukaypata* han escogido la danza *capac qolla* porque, además de sus propios orígenes rurales de las zonas altas, se definen a sí mismos como «ambulantes», es decir, vendedores de la calle, quienes durante siete días a la semana caminan por los portales de la plaza de Armas del Cuzco vendiendo a los turistas chompas tejidas en talleres rústicos. Desde su perspectiva, su identidad es comparable a la de los comerciantes viajeros de altura, los *qollas.* De acuerdo con este papel, ellos viajan como grupo de danza al santuario del Señor de Coyllur Rit'i, el más famoso peregrinaje en el sur andino. Los danzantes de *capac qolla de Haukaypata* asocian su viaje ritual al santuario con la venta ambulatoria cotidiana de mercancías que realizan en las calles ascendentes y descendentes de la ciudad del Cuzco. Al explicarme este aspecto de su autenticidad, Alejandro me dijo:

> Todo lo que representamos es verdad. Nosotros vamos una vez al año al santuario y allí se acumulan todos nuestros pecados, nuestros errores... en mayo es cuando nosotros nos limpiamos y pedimos perdón... lo hacemos de verdad... nosotros no bailamos para la gente, nosotros no sentimos que la gente nos ve, no hay desfile, no hay concurso, por eso representamos a los *qollas,* porque son como nosotros, comerciantes, hilanderos, siempre están caminando para vender igual que nosotros, que somos ambulantes, los qollas son caminantes trabajadores también...

En referencia a lo anterior, desde mediados de siglo, una ola de sindicalización impactó en el panorama político cuzqueño. Por este grupo de danza supe que la sindicalización trascendió la esfera productiva e influyó incluso en los rituales. Además de los aspectos rituales legítimos, los *capac qolla de Haukaypata* se consideran a sí mismos una comparsa legítima porque su grupo funciona como un sindicato y un gremio urbano. En tanto gremio urbano de comerciantes, los *capac qolla* requerían la protección de un santo patrón perteneciente a una parroquia de la ciudad del Cuzco, para que los representara.[31] Por ello, cuando en 1988 don Alejandro escuchó rumores de que la Virgen de la Natividad de la parroquia de Almudena era la patrona de los comerciantes de lanas, solicitó al párroco que patrocinara también a los *capac qolla de Haukaypata.*[32] De acuerdo con los procedi-

[31] Esta práctica se vincula a la celebración cuzqueña del Corpus Christi. Tradicionalmente, cada santo que participa en la procesión está patrocinado por un gremio de trabajadores.

[32] No llegué a verificar estos rumores, pero sospecho que están relacionados con la participación de los puneños en las mayordomías ofrecidas a la Virgen de Natividad.

mientos de los sindicatos de trabajadores, Alejandro llamó a asamblea a sus danzantes y les dijo:

> ...ellos dicen que los devotos de Mamita Natividad son como nosotros, que son comerciantes y trabajan en tejido, y dado que como los qollas, nosotros somos comerciantes independientes y comerciantes de lanas, deberíamos escogerla como nuestra patrona.

De manera similar, reflejando la estructura de los sindicatos de trabajadores del Cuzco, la Asociación Capac Qolla de Haukaypata tiene un libro de actas, una junta directiva y recurre a la votación democrática para resolver conflictos o tomar decisiones. Alejandro recuerda todos esos detalles: «yo invité a todos los participantes a una reunión en mi casa. Allí hemos elegido a nuestra junta directiva, y nos hemos convertido en una comparsa legítima con el nombre *Asociación Capac Qolla de Haukaypata*». Pero lo que cuenta aquí para la legitimidad de las comparsas es su peregrinaje al santuario de Nuestro Señor de Coyllur Rit'i, el cual culmina con su participación en el Corpus Christi.

Estos dos eventos, coordinados entre sí, son fiestas movibles, que tienen lugar en un calendario lunar. Por ello, cambian las fechas entre los meses de mayo y junio y simbolizan rituales indígenas y cristianos, respectivamente. Incluso los lugares geográficos contrastantes donde se llevan a cabo son emblemáticos de concepciones geográficas y culturales racializadas. Coyllur Rit'i tiene lugar en Ausangate, un pico nevado de los Andes, y la celebración del Corpus Christi se lleva a cabo en la plaza de Armas del Cuzco. La participación de los *capac qolla de Haukaypata* en ambos rituales es una elocuente ilustración de su lógica urbana de acoplamiento rural para lograr autenticidad. De regreso de Coyllur Rit'i, los *capac qolla de Haukaypata* se unen a la procesión del Corpus Christi en las principales calles de la ciudad. Con este encuentro, los *capac qolla* confirman toda su ruralidad y habilidad para actuar y sobresalir en los altos picos cubiertos de nieve, exhibiendo abiertamente los grandes bloques de hielo que han cargado desde Ausangate, el supremo nevado o *apu,* que simboliza la religiosidad indígena. Al mismo tiempo, el término *Haukaypata* —el nombre quechua de la plaza de Armas— sugiere que los miembros de esta comparsa ascienden a los picos como representantes de esta plaza, el corazón urbano de la región cuzqueña. La imponente catedral es el necesario destino final del hielo transportado, lo cual lo vincula con el *apu* Ausangate, convirtiéndose en la razón principal de su peregrinaje.

Durante la celebración del Corpus Christi en 1992, cuando los *haukaypatas* regresaron de Ausangate, se sintieron afligidos por la noticia de que las autoridades eclesiásticas habían prohibido la presencia de danzantes en la plaza de Armas. El cumplimiento de esta prohibición hubiera sido un obstáculo para la culminación de su ritual: «por gusto hemos viajado», comentaban con ansiedad, arguyendo que su peregrinaje al Coyllur Rit'i no sería válido si ellos no podían

transportar su hielo hasta la catedral de la plaza de Armas. Para completar su ritual, Alejandro y los demás lograron burlar la prohibición arzobispal. Se despojaron de sus vestimentas de danza y las reemplazaron por camisas y pantalones limpios y recién planchados, y consiguieron desfilar en la plaza de Armas con su bloque de hielo, llevando el ritual hasta el final.

La comparsa *Haukaypata* logró una vez más yuxtaponer el Corpus Christi al Coyllur Rit'i, y la plaza de Armas al Ausangate, al igual que lo urbano y lo rural que impregnan sus identidades, echando por tierra oposiciones binarias modernas entre la ciudad y el campo.[33] Wagner (1991) y Abraham (1993) caracterizarían estas identidades como una conexión *fractal* que, en este caso, cancela la relación binaria entre lo rural y lo urbano, pero mantiene la distinción entre ambos. Más adelante explicaré esta compenetración de urbanidad y ruralidad, tal como lo mostraran los esfuerzos de Alejandro para des-indianizar aquellos elementos de su representación que él considera netos —«indígenas», en mi traducción— y que, por tanto, requiere para la autenticidad de su comparsa, «para que la comparsa sea legítima». Aunque pueda parecer incongruente, no lo es: al des-indianizar la danza (depurándola de lo que él considera comportamiento indio), Alejandro produce un discurso que le permite mostrar lo que él considera cultura indígena, «lo neto pero con respeto».

3. La cultura indígena rural y urbana y la des-indianización

Alejandro, consecuente con su idea de que el *capac qolla de Haukaypata* debe representar su identidad verdadera, ha creado versos que permiten a los danzantes expresar verbalmente la fusión de sus orígenes rurales con su ocupación urbana como comerciantes. La letra de su canción narra su descenso del pueblo de Paucarcolla (tal vez parafraseando a Paucartambo), un lugar inventado que representa la tierra de origen de los danzantes en las alturas, en dirección a un pueblo de mestizos del valle, representado por la ciudad del Cuzco. La travesía entre estos dos lugares es difícil, al igual que la vida en una ciudad ajena donde los arrieros rurales deben aprender a vivir de manera diferente.

De mi pueblo de Paucarcolla
estoy bajando al pueblo de la quebrada,
al pueblo de los *canchis* [mestizos]
espina de *llaulli*, espina de *pinina*,

[33] He tomado prestada la expresión de una metáfora de Ralph Abraham: «El océano y la tierra no están divididos en la costa de un modo binario, ellos se interpenetran en una geometría fractal» (1993). Agradezco a Penélope Harvey por ofrecerme esta referencia.

no me entres en mis pies descalzos,
no me entres en mi carnecita.
Aprende, aprende, ya sabrás, ya sabrás
si no aprendes cómo será tu vida,
cómo padeceremos,
ay chinka chinka, ay chinka chinka
mi llama se ha perdido,
mi soga se ha perdido,
mi llama se ha perdido.
Cómo será mi vida, cuándo será mi vida
en esta tierra extraña donde sufro,
donde lloro a mares,
por dónde pasaré para alcanzar mi llama,
para alcanzar mi soga.[34]

Cuando explicaba esta parte de la canción, Alejandro señaló:[35]

> ...es todo lo que pasa cuando uno va a *chalar*... es cosa realidad, no hay mentira nada [en] lo que cantamos. Justo pasa eso... eso se repite hasta ahora... quiere decir que estoy bajando de mi pueblo y abajo encontramos espinas y como los del campo no usamos zapatos tenemos que aprender [a usarlos] en la ciudad para que no nos entren las espinas, hay que aprender cómo es la vida, no sabemos lo que va a ocurrir allá abajo, cuando llegamos a la quebrada, de repente nos roban nuestra llama, nuestra carga, no sabemos quién nos ha robado...

En Cuzco, la palabra quechua hispanizada *chalar* conlleva dos significados posibles, que don Alejandro utiliza simultáneamente al hablar sobre su doble identidad como migrante y comerciante. Por un lado, significa 'intercambiar una cosa por otra', hacer trueque o comprar y vender, algo que usualmente hacen llameros y comerciantes. También significa 'utilizar algo por primera vez'. En este caso, se refiere a empezar a vivir en un nuevo lugar de residencia, la ciudad del Cuzco, cuyas costumbres deberán aprender de la nada, incluyendo el uso de zapatos.

Usando modernas dicotomías que circunscriben las nociones de cultura/raza a la geografía, los «imagineros» *(imaginers*, cf. Muratorio 1994) dominantes de

[34] Alejandro, otro danzante llamado Fernando y yo escribimos los versos en una sesión en la que escuchamos con atención una grabación que habíamos realizado anteriormente de la canción de la comparsa. El texto está escrito en quechua. Tradujimos las letras al español en una sesión posterior.

[35] Recibí esta explicación y las que siguen de Alejandro públicamente, mientras observaba las prácticas de danza o cuando Alejandro resolvía un problema en la comparsa. También las recibí en privado, como respuesta a mi cuestionamiento directo acerca del significado y las razones que encontraba detrás de la danza.

los indios han señalado, desde el período indigenista de la década del 20, que la migración a la ciudad transformaría a los indios (definidos como agricultores) en mestizos (definidos en su mayoría como comerciantes). Esta afirmación implicaba además que el nuevo conocimiento urbano desplazaría a la sabiduría rural. La interpretación ritual de los *capac qolla de Haukaypata* contradice esta imagen, puesto que el nuevo conocimiento urbano que adquieren los arrieros *capac qolla* no reemplaza, sino más bien se añade a su experiencia del campo. Para demostrar esto último, estos recién llegados a la ciudad usan lo que llaman *dialectos*, lo que para ellos es un rasgo *sine qua non* de su travesía sagrada al Coyllur Rit'i:

> Los *qollas* que están apareciendo en otros sitios no saben el dialecto. Han visto un bailarín, bonito lo han visto [y dicen]: «me gustaría aprender», alquilan el disfraz y bailan pero no saben nada del dialecto... y todavía critican... [los dialectos] se tienen que aprender desde el momento del nacimiento... yo no digo nada por que si no me copian...[36]

Como una manera de afirmar los orígenes rurales que confieren autenticidad a su comparsa, los dialectos son palabras rituales y comportamientos secretos que «no todos entienden, aunque pudieran saber el quechua». Los *capac qolla de Haukaypata* usan dialectos durante el tiempo que pasan en el territorio del santuario. Esta es la etapa crucial del peregrinaje, el momento en que la competencia con otras comparsas, urbanas y rurales, llega al punto culminante en cuanto a las pruebas de autenticidad. Los *haukaypatas* se ven a sí mismos como los mejores y los más *legítimos* porque usan dialectos. Alejandro nos da instrucciones antes de bajarnos del camión en Mahuayani y empezar el ascenso al santuario: «desde Mahuayani tienen que llamar a la "demanda", *Apuyaya*». La *demanda* es la imagen en miniatura del santo patrón que cada comparsa posee. En el curso del peregrinaje, cuando nos encontramos con otras comparsas e intercambiamos momentáneamente las demandas, Alejandro pronunció las palabras del dialecto, permitiéndonos solamente escuchar el saludo: *taytan wayran pustan* a los hombres, y *maman wayran pustan* a las mujeres.[37]

Alejandro nos contó que él aprendió los secretos vinculados a esta etapa del ritual de un *pablito* (también llamado *ukuku*), un ubicuo y multifacético personaje

[36] Alejandro me explicó que, por esa misma razón, él no podía enseñarme los dialectos que usaba.

[37] *Pustan* fue una de las palabras del dialecto que no pude traducir y se quedó sin traducir, ya que ninguno de los danzantes de Alejandro lo hizo. De acuerdo con una profesora bilingüe (Margarita Huayhua), la palabra puede designar a un becerro que no ha podido completar su crecimiento sin razón aparente. Ella sugirió que *taytan wayran pustan* podría traducirse como «el vientecito del padre, el padrecito del viento». y *maman wayran pustan* como «el vientecito de la madre, la madrecita del viento» Estas frases son, sin embargo, tan ambiguas en su significado que Alejandro puede interpretarlas de otra manera, sin ser necesariamente arbitrario.

presente, como se ha dicho, en casi todas las comparsas cuzqueñas y cuya tarea es establecer límites de orden entre los danzantes y el público que acompaña, y divertir a la audiencia, recurriendo a veces inclusive a comportamientos transgresores (Allen 1983). Alejandro cuenta que el *pablito* que lo instruyó era *matrero* (que localmente significa «viejo» y «experto») en los rituales de Coyllur Rit'i. Para probar la autenticidad del conocimiento de su maestro, mencionó también que el *pablito* venía de las alturas de Paruro. Durante nuestro viaje a Ausangate, nos contó a mí y a los danzantes:

> Cuando yo bailaba antes en mi pueblo yo sabía todo de la danza pero no entendía nada de Coyllur Rit'i, mi caporal no me había enseñado. Cómo voy a ir al Santuario si no sé nada... yo estaba preocupado... hasta que conocí a ese *pablito*, tres veces nos ha acompañado desde la primera vez, él me ha enseñado todo lo de los dialectos... y así me ha dicho que «con otros qollas te vas a encontrar por aquí y por allá, y tienes que hablar dialectos...» , en el encuentro con *qollas* se debe obligar a hablar dialectos, los borrachitos del campo [de] más [alto] que nosotros, de la altura vienen, más saben los dialectos antiguos, saben entonces preguntar con sus maneras, sus saludos, nos hacen. Como yo ya sé lo que me ha pasado la voz [me ha enseñado] el *pablito,* entonces yo ya tengo qué responder.

Tal como Alejandro lo describe, los *pablitos* están asociados con las alturas y son, por lo tanto, considerados generalmente los miembros más indios de los grupos de danza. Como tales, se les asigna tareas rituales menores —sirven a los danzantes, son cargadores y son los últimos en recibir los servicios rutinarios— y, por ello, algunas comparsas escogen a sus miembros más pobres y de menor educación para hacer de *pablitos.* Sin embargo, los *pablitos* que van al Coyllur Rit'i son también expertos importantes en este ritual, puesto que se encargan de acarrear el hielo sagrado desde las áreas asignadas de la montaña. Puede resultar una carrera ritual de toda una vida, que normalmente empieza como aprendiz de los cargadores más experimentados. En consecuencia, los *pablitos* ocupan el peldaño más bajo en la escala social, y son, a la vez, autoridades altamente valoradas en Coyllur Rit'i.

Al aprender de un *pablito* los dialectos, Alejandro adquirió el conocimiento ritual neto que lo distingue de los «falsos caporales que copian la danza, llevando a sus grupos al pico nevado sin conocer el significado de los dialectos, ellos no saben cómo contestar [en dialecto]». Y sin embargo, al igual que el papel de los *pablitos,* el dominio de los dialectos se percibe también como un atributo de los indios (los *borrachitos* a los que aludió Alejandro); por tanto, uno de los peligros al usarlos es la evidente desaprobación por ser rural, por ser indio. A fin de contrarrestar estos aspectos negativos, los *capac qolla de Haukaypata* enfatizan lo que ellos consideran características urbanas básicas de su identidad. Así como sus canciones revelan sus orígenes rurales, ellos explican enfáticamente que son comerciantes que vienen del «mismo centro de la ciudad, de Haukaypata en

la plaza de Armas». Aunque esta interpretación de sí mismos yuxtapone el saber rural y la procedencia urbana, sigue aferrándose a las jerarquías dominantes, afirmando a la vez lo urbano para contrarrestar los aspectos negativos imputados a la ruralidad.

En esta comparsa, el cuidado de la apariencia con el objeto de verse urbano responde a una norma tan rígida como la del dominio de los dialectos rurales. Ambos son fuentes de distinción, marcan su autenticidad como comparsa ritual. En una ocasión, cuando yo estaba acompañando a la comparsa, un nuevo residente de la parroquia de Almudena pidió unirse al grupo. Era un quechuahablante monolingüe, y por la manera de comportarse, se veía que acababa de llegar del campo a la ciudad. La comparsa lo aceptó, pero dejó bien en claro que ellos, los *haukaypatas,* representaban a la ciudad entre todas las otras comparsas *capac qolla* que van al Coyllur Rit'i. Por lo tanto, antes de acompañarlos, tenía que bañarse, peinarse, limpiar sus zapatos, para que «no se viera rústico, como los miembros de las otras comparsas». Además de instruir al nuevo integrante para que luciera limpio, Alejandro ordena a los demás danzantes de su comparsa que no beban mientras interpretan el ritual (siempre y no solo en Coyllur Rit'i), ya que, para él, ese es un rasgo irrefutable de indianidad. *«Los borrachitos de las alturas»* es para Alejandro una manera alternativa de decir «indios», una manera que linda entre el afecto y la burla. Con el fin de liberar aun más de las connotaciones peyorativas de indianidad a los aspectos rurales que con tanto orgullo muestran en la danza, Alejandro ha suprimido las connotaciones abiertamente sexuales de algunas partes características de la misma. Así, distancia su creación de las alusiones realizadas por los intelectuales dominantes respecto del comportamiento desviado de los indios, y en su lugar trata de presentar lo que él considera son estándares urbanos de comportamiento doméstico.

4. Escondiendo el *chinka chinka* y redefiniendo «la sexualidad exótica del indio»

Casi todas las comparsas *capac qolla* en la ciudad del Cuzco y sus inmediaciones se han inspirado para la creación de sus danzas en la versión de Paucartambo, la cual enfatiza la braveza atribuida a la identidad masculina de los *llameros.* De acuerdo con los *haukaypata,* la mayoría de las comparsas *capac qolla* asisten a la fiesta central en Paucartambo para observar la danza directamente y llevan sus grabadoras para copiar las letras de las canciones. En consecuencia, la versión difundida de los *qollas* sigue el «estilo de Paucartambo» (en palabras de Alejandro), que cuenta las vicisitudes sexuales que el grupo masculino enfrenta al llegar a lugares desconocidos.[38] Una parte muy importante de la danza se llama

[38] Mi muestra de estas comparsas *qolla* se limita a tres versiones. Además de los *haukaypata*, acompañé

chinka chinka, que viene del verbo *chinkay,* que quiere decir «perderse». En el contexto de estas versiones de danza, significa esconderse para poder jugar sexualmente. En esta parte de la danza, los *qollas* se chocan con una mujer personificada por la *imilla* (la mujer que baila en la comparsa), quien los seduce (o a quien ellos seducen) y con quien tienen relaciones sexuales. Las modificaciones de Alejandro diferencian al grupo *Haukaypata* de estas versiones más difundidas. Él contradice orgullosamente esta tendencia: «nosotros no seguimos el estilo de Paucartambo, sino la manera de mi pueblo... Nosotros no hacemos las canciones de la misma manera... nosotros tampoco hacemos los pasos de la misma manera... Nosotros bailamos en *ronda nomás...*». Alejandro ha cancelado específicamente la representación de las relaciones sexuales entre la *imilla* y los danzantes, la atracción central en otras comparsas.

Al eliminar las connotaciones sexuales de la danza, Alejandro quiere preservar el «respeto» del que fue dotado desde su iniciación y proteger a su grupo, evitando que se le asocie con conductas irreverentes que disminuirían la urbanidad de la comparsa y la aproximarían a la indianidad. Él considera que las versiones que siguen el modelo de Paucartambo son una «burla de la *imilla* y una burla del *llamero* [el mercader *qolla*]». Siguiendo la otredad inclusiva de su autenticidad neta, la interpretación ritual como *llameros* representa su veneración como comerciantes caminantes hacia el Señor del Coyllur Rit'i. Hacer burla de la identidad del *llamero* mercante significaría burlarse de sus propias identidades cotidianas. Con el fin de evitar la mofa, y dado que no puede eliminar el *chinka chinka,* por su importancia y las melodías que lo caracterizan, él ha optado por modificarlo.

En la versión de Alejandro, el *chinka chinka* aparece en un contexto en el cual la idea de perderse *(chinkay)* carece de connotaciones abiertamente sexuales. Alude, más bien, a los riesgos potenciales que confronta el migrante rural en la ciudad, el comerciante viajero y el peregrino al Coyllur Rit'i, es decir, los riesgos vinculados a los tres aspectos de la «verdadera» identidad de los *capac qolla de Haukaypata.* Además de modificar a través de las canciones el significado más saltante de *chinka chinka,* el grupo *Haukaypata* ha reducido la coreografía característica de esta parte de la danza a su mínima expresión: hacen una ronda en la que encierran a la *imilla* y al caporal. En la ronda, los *qollas* cantan:

Ay chinka chinka,
ay chinka chinka,

---

la interpretación de los *capac qolla* de Ttiobamba del puente del Ejército. Mi conocimiento de la tercera versión proviene del análisis de Zoila Mendoza-Walker (1993). Esta comparsa danza en San Jerónimo, un distrito cercano al Cuzco. Alejandro conoce la versión de San Jerónimo, la cual critica: «En un inicio ellos cantan sobre la *imilla,* burlándose de la *imilla,* [diciendo] que van a intercambiar la *imilla* por productos, no deberían hacer eso...», dice.

ay chinka chinka
con mi *emilla* me pierdo pierdo,
con mi *chanasko* me pierdo pierdo,
con el viejo *qolla* me pierdo pierdo,
con la vieja *qolla* me pierdo pierdo,
con mi *taruka* me pierdo pierdo,
con mi vicuña me pierdo pierdo,
un canchón estoy haciendo (bis)
para encerrarlo a mi llama vieja,
para tocarlo cuando empiece a volar
un canchoncito estoy haciendo
para encerrarlo a mi llama vieja,
para tocarlo cuando empiece a volar.[39]

La mayoría de las comparsas *capac qolla* acentúa las alusiones sexuales de las letras con una coreografía que representa el acto sexual entre el caporal y la *imilla,* e incluso entre ese y una llama. Por ejemplo, al describir esta sección tal como la representan los *capac qollas* de San Jerónimo, la antropóloga Zoila Mendoza-Walker señala:

> Cuando el «caporal» captura a la *imilla* en el medio de la ronda (que han formado los otros *qollas*)... él la hace girar al compás de la música y bailan con los brazos entrelazados. Los *qollas* cambian su danza, rompiendo la ronda, haciendo que se abran los otros danzantes. Éstos levantan y bajan los brazos, con las palmas hacia adentro y luego sus manos se encuentran con una rápida palmada. Mueven las piernas con el mismo movimiento, alzando las rodillas dando un brinco alto. Este movimiento supone la celebración de la captura y, como la letra lo indica, el gozo sexual en general. Los *qollas* cantan: *hacer esto me da placer* (bis), *trepar un pico rocoso, trepar sobre un puente.* (1993: 223)

La versión de Paucartambo de 1953 tiene líneas similares: «al hacer esto, estoy sintiendo placer, te llevaré por el lado de la montaña, por ese lado allá arriba te llevaré» (Villasante 1993: 85).

Sin embargo, en la interpretación de Alejandro, su comparsa se aparta de dichas alusiones. Los miembros del grupo *Haukaypata* interpretan la letra y la coreografía de su propio *chinka chinka* como sigue:

> ...cuando llegamos a la ciudad o al pueblo donde viajamos, el chanaskito se pierde, también se pierde el *machu qolla* [el *qolla* viejo] en la ciudad, con la *paya qolla*... dejan

[39] He dejado palabras en quechua que Alejandro Condori no tradujo al español del Cuzco. *Taruka* es 'venado', *chanasko* es 'el más joven del grupo de hermanos y hermanas'. *Emilla* (o *imilla*) es 'mujer' en aymara. Alejandro explicó que la *imilla* no era cualquier mujer, sino la mujer del caporal. Igualmente, el *chanasko* era su hijo.

> a los hijos en la casa y salimos a conocer y nos perdemos... después los *qollas* hijos hacen una ronda y nos encierran a los dos, a la *imilla* y al viejo *qolla* para que ya no se salgan a tomar...

Alejandro tiene razón cuando dice que él no sigue la versión de Paucartambo. Ha reelaborado el cuento más famoso de los *qollas*, adaptándolo a su experiencia como migrante rural en la ciudad del Cuzco, destacando la representación de una familia bien constituida. Es evidente que, al igual que cualquier otro intérprete, es consciente de las modificaciones que ha introducido y de las razones que ha tenido para hacerlo:

> ...en mi pueblo el *chinka chinka* se hace de manera diferente [de como lo hacemos nosotros aquí], a una dama cuando le simpatizas te quieres llevar, quieres hacer perder de su padre y de su madre, entonces cantamos dialectos, *machu qolla,* con *palla qolla,* como Inca con Ñusta, en mi tierra la *emilla* con el caporal salen al terminar la Misa [donde la comparsa ha estado bailando] y en la puerta hacen como matrimonio [hacen la ronda e imitan juegos sexuales]... ahora ya todo eso estoy perdiendo porque cuando hago eso se ríen, se pierde el respeto... pero yo sigo bailando *antigüedad,* yo bailo auténtico, no he hecho cambios, yo no cambio por ser «más bonito», cuando me dicen cambiemos, «eso es más bonito», yo contesto que nosotros bailamos *antigüedad.*

Según Alejandro, recontextualizar la danza y adaptarla a la ciudad no es sinónimo de cambiarla. En lugar de eliminar totalmente las alusiones a la sexualidad, él continúa bailando a la manera antigua, ocultado estas alusiones, a diferencia del estilo abiertamente burlesco de Paucartambo. Sus modificaciones coreográficas han creado un doble significado de las letras de la canción. De acuerdo con esta explicación, *perderse* guarda su connotación latente de búsqueda de privacidad para llevar a cabo el juego sexual; el corral podría ser el lugar donde la pareja —el viejo varón *qolla* y la vieja mujer *qolla*— pueden realizar el acto sexual. La frase «tócalo cuando empieza a volar» podría referirse a las caricias sexuales que resultan de la erección del pene para llegar al orgasmo. Pero esto no lo hacen abiertamente, porque Alejandro considera que es una falta de respeto a su propia identidad y al ritual que ellos representan.

Los significados ocultos del ritual, lo que Alejandro llama *dialectos*, se refieren a aspectos rituales fundamentales de la danza. Para su propia comparsa, únicamente él sabe la mayoría de los dialectos. Para Alejandro, el significado oculto de *chinka chinka* tiene el mismo estatus que los dialectos: solo pueden ser revelados si al expresarlos no provocan la burla o sorna de la audiencia. Desde su punto de vista, entonces, estos significados no son apropiados para la ciudad, donde, si se mostraran, su autoridad podría verse disminuida frente a los danzantes, o el estatus de su comparsa se vería recortado en relación con el resto. Para que su danza sea auténtica y proyecte a la vez una identidad urbana «con respeto», Alejandro ha atenuado las connotaciones sexuales de la versión de *chinka chinka* que

él danzaba originalmente, confiriéndole a este aspecto de la danza el secreto de su dialecto y haciéndola digna de respeto. Sin embargo, sus modificaciones no están libres de cuestionamientos. Incluso dentro de su propio grupo de danza, Alejandro tiene que hacer frente a ideas prevalecientes acerca de la identidad indígena, lo cual incluye violencia, ebriedad y exotismo sexual.

5. Des-indianización: respeto y masculinidad

La conducta de Alejandro para depurar su comparsa de los estigmas de la indianidad no carece de conflicto. Al buscar construir identidades del tipo «neto de respeto» entre los danzantes varones de su comparsa, es evidente que lo que busca es desafiar las imágenes dominantes de masculinidad compartidas por los miembros de su grupo. Otra coreografía que Alejandro ha cambiado es la del *Yawar mayu* («río de sangre», en quechua).[40] Esta pieza, que también es importante en otras comparsas, fue escenificada originalmente por un elenco exclusivo de hombres, los cuales participaban en una competencia de latigazos que tenía lugar al margen de la representación coreográfica. Los etnógrafos contemporáneos interpretan el *Yawar mayu* como una demostración de masculinidad (Allen 1983). De manera coincidente, los observadores del número a los cuales entrevisté manifestaron que, durante el *Yawar mayu,* los *pablitos* se desafían unos a otros en la competencia de latigazos para probar su coraje. Alejandro, al tranformar temerariamente el contenido de este número, presenta el *Yawar mayu* en términos educativos, de modo similar a un rito de iniciación (Poole 1990). A través de él, la gente joven, representada por los *pablitos* y el *chanasko* de la comparsa, aprenden lecciones de respeto. La letra del *Yawar mayu* (río de sangre) es como sigue:

No te asustes, hermanito
viéndote en *Yawar mayu*
así llegue la granizada
acaso ves que yo me asusto.
Mi *huaraca* hace *kac-kac*
mi espejo *liuliu* brilla

[40] El primer relato sobre *Yawar mayu* que me ha sido posible encontrar se remonta a la época neoindianista (Alencastre y Dumézil 1953). Aquí se describe una confrontación ritual, conocida como *chiaraque*, entre los campesinos ubicados en la provincia de Canas. Empieza con una canción, interpretada por las mujeres solteras de los pueblos, y la letra es similar a los primeros tres versos usados en la representación de *Yawar mayu* por diferentes comparsas de *capac qolla* que he tenido oportunidad de presenciar. Explícita o implícitamente, algunos andinistas hacen alusión a *chiaraque* para referirse a la «violencia secular» de los indios.

mi navaja *siusiu* corta
mi *huaraca* hace *kac-kac.*

¿Sabías, *chanasko?*, aprende, *chanasko*
al pequeño y al grande se le respeta
al pequeño y al grande se le saluda
¿sabías, *pablito?*, aprende, *pablito*
al pequeño y al grande se le respeta
al pequeño y al grande se le saluda.

Aunque evidentemente no haya visto todas las comparsas *capac qolla,* pienso que las alusiones al respecto a lo largo de la canción son emblemáticas de los *haukaypatas*. Alejandro, su autor, las interpreta como sigue: «cuando el niño no obedece a su padre, el hermano mayor tiene que castigarlo con su látigo para que aprenda buenas maneras». Los hombres que administran los golpes son los líderes de cada hilera de danzantes. Son también llamados caporales y siguen a Alejandro de acuerdo con un orden jerarquizado. Según Alejandro, el grupo de *qollas* representa al grupo de hombres solteros, los hijos del *qolla* mayor, a quien él personifica. Los dos caporales que siguen a Alejandro en jerarquía son los «niños mayores» y, dado que la escena describe una acción educativa y no una competencia de masculinidad, según la jerarquía familiar, ellos son los que están encargados de la disciplina del resto cuando el padre se encuentra ausente. Asimismo, a fin de evitar alusiones a la violencia, los latigazos no son reales entre los *haukaypatas*. En contraste con los otros grupos de danza donde «se golpean hasta derramar sangre, Alejandro no quiere que nosotros nos golpeemos mucho», dijo uno de los participantes, con una mezcla de alivio e irritación en el tono de voz.[41] Esta afirmación contenía una queja implícita contra Alejandro. Si ellos son en realidad todo lo que representan, ¿por qué no demuestran su valentía al igual que lo hacen otras comparsas y usan el látigo? Para seguir en su búsqueda de respeto y desarrollar lo que podría considerarse una versión patriarcal y moral de *capac qolla,* Alejandro ha eliminado algunos números que él considera contrarios al carácter de la comparsa. Uno de estos es el *charki tauka* ('carga de carne seca'), donde los danzantes se echan boca abajo, cruzados uno sobre otro. Cuando las comparsas *capac qolla* realizan este número, el *chanasko*

[41] La letra de *Yawar mayu* también difiere en otras comparsas. Por ejemplo, la versión de San Jerónimo incluye estas líneas características: «no voy a llorar, aunque me vean cubierto de sangre, como agua, aunque me vean en sangre, como un río». Esta letra es similar a la que canta la comparsa *capac qolla* de Ttiobamba: «casi no me asusto, en verdad, al verme en riachuelos de sangre, al verme en pueblos con gente que no conozco, al ver correr riachuelos de sangre, tienes que decir que es agua del cactus del airampo». En ambas letras se desafían peligros. Quisiera agradecer a Zoila Mendoza-Walker por haberme dado un juego completo de las letras de la comparsa *capac qolla* de San Jerónimo.

o la *imilla* se sientan o echan sobre un montículo humano compuesto por el resto de danzantes. Esto provoca carcajadas en el público, ya que esperan verlos caer. Alejandro también ha eliminado el *cuchi taka* y el *puka cinta.* En el primero, las parejas de danzantes se golpean unos a otros con los hombros, simulando una pelea de cerdos (que es lo significa literalmente *cuchi taka*). Durante el segundo (que quiere decir, 'cinta roja'), los danzantes hacen una ronda con sus *wachalas,* largas cintas multicolores. Para Alejandro, las dos primeras escenas son «muy violentas y solo sirven para que la gente se ría». Él ha eliminado la tercera escena porque, según él, «no es masculina». De acuerdo con las creencias prevalecientes en la región, la violencia y la falta de masculinidad son características de la identidad indígena. Y estos rasgos provocan risas y burla entre los sectores sociales que se definen en oposición a los indios. Al eliminar estos tres números *(charki tauka, cuchi taka y puka cinta)* de su comparsa, Alejandro reivindica urbanidad y respeto para su danza. Pero sus modificaciones inconsultas corren también el riesgo de hacer que su comparsa sea menos atractiva que otras, puesto que representa una sobria masculinidad carente de atractivo festivo. Eso provoca, sin duda, conflicto y fomenta la conducta arbitraria de Alejandro como patriarca del grupo.

Cuando yo todavía me encontraba acompañando al grupo, Alejandro expulsó a uno de los participantes, que cuestionó su autoridad al demandar que se volviera a incluir en la comparsa el repertorio de *charki tauka.* Pocos días después del incidente, uno de los danzantes me explicó que Zenón, el expulsado, respetaba a Alejandro porque: «don Alejo sabe mucho de danza, de los dialectos y de las cosas antiguas». Y añadió: «pero él sentía que él mismo conocía más acerca de cómo debería ser la danza en la ciudad, porque era más urbano que don Alejandro». Alejandro está dotado de autoridad por ser un especialista en rituales, así como el saber leer y el ser urbano lo identifica como mestizo indígena, mestizo neto en términos locales. Sin embargo, su reciente establecimiento en la ciudad debilita de cuando en cuando su estatus frente a otras personas, quienes como Zenón participan de la cultura indígena, pero se consideran mejores como resultado de su experiencia urbana más larga y más profunda, y por haber alcanzado un mayor nivel de educación formal. La reacción de Zenón revelaba que él había adquirido autenticidad, masculinidad y respeto de una manera diferente a la de Alejandro: él quería mostrar coraje en lugar de educación y buenos modales. «¿Y qué hará Zenón ahora que Alejandro lo ha expulsado?», pregunté. La respuesta que me dio mostraba que mi pregunta era demasiado inocente (y de hecho lo era): «Él se incorporará a otra comparsa que coincida más con sus ideas que los *haukaypatas*».

Lo dicho me convenció de que, aunque la proclamación de autenticidad de Alejandro atraía a los danzantes a su comparsa, su membresía era también contingente respecto de cómo representaba muchos aspectos de su identidad y, de manera crucial, de cómo negociaba entre su descripción de la masculinidad de

los danzantes y su no-indianidad. Procurando convencerlos de su posición (y conservarlos como danzantes porque los necesitaba), Alejandro argumentó en la asamblea que si ellos hacían el número que proponía Zenón, la danza perdería «respeto» y, junto con esto, la alta jerarquía alcanzada en Coyllur Rit'i, siendo esta una motivación importante para la comparsa. Añadió que únicamente las «nuevas» (espurias) comparsas daban importancia al *charki tauka* y al *cuchi taka*. Las auténticas comparsas, las antiguas como la de *Haukaypata*, no estaban interesadas en esos números. Inmediatamente, señaló que aquellos que querían representar ese número deberían dejar la comparsa e integrarse a otra. «Aquí nosotros tenemos que mantener lo que es antiguo, si no, vamos a perderlo, y si yo hago caso a esos compañeros [será] peor. Sin respeto, en lo más bajo vamos a caer», me explicó más tarde. Aunque en esta oportunidad enfrentó solamente una deserción y no cedió, tal vez en otra ocasión tendrá que rendirse y satisfacer, al menos parcialmente, las imágenes de masculinidad de los danzantes, quienes no están ligados a ningún tipo de imagen de autenticidad esencial. El arreglo logrado entre Alejandro y los danzantes de *capac qolla* respecto de la escenificación de sus coreografías se integra en el proceso dialógico a través del cual los intelectuales indígenas construyen sus identidades. Este proceso refleja curiosamente los desafíos así como las aquiescencias con las imágenes dominantes de las identidades regionales.

6. Conclusiones

Talal Asad, al discutir acerca de la necesidad de producir una antropología de hegemonía occidental, señala que los antropólogos deberían observar «el papel de las tecnologías occidentales en la transformación de los sujetos coloniales» (1991: 323). Toma como referencia el estudio de Terence Turner sobre el uso del vídeo de los kayapo para representar autoetnográficamente su concepto cambiante de cultura y, a la vez, las maneras como han transformado sus visiones de sí mismos (1991). En este artículo he asignado al folclor turístico la función de una tecnología occidental. Los intelectuales indígenas, como Alejandro Condori, han utilizado esta tecnología para presentar danzas como textos autoetnográficos que desafían las percepciones dominantes de los rasgos culturales indígenas y para mostrar maneras alternativas de autodenominarse personas indígenas merecedoras de respeto.

En 1960, el repertorio de Danzas del Tawantinsuyo (el conjunto folclórico orientado al turismo que promovió los concursos a través de los cuales las comparsas *capac qolla* se volvieron populares) definía la danza *qolla* en los siguientes términos:

> [Un] grupo de danzantes que representa grupos de comerciantes de la región del Collao participando en los festivales de la Virgen del Carmen de Paucartambo. En él, el indio *qheswa* satiriza al hablante de las partes altas, a quien denomina *qolla* [...] [42]

Sin duda las comparsas *capac qolla* —y muchísimas otras— han aprovechado el impulso neoindianista del folclor turístico. Directa o indirectamente han tomado incluso elementos de las danzas promovidas por las elites. Sin embargo, no han duplicado exactamente los modelos que las inspiraron. El *capac qolla* dirigido por Alejandro Condori no representa absolutamente una sátira del habitante de las partes altas, como lo hacía Danzas del Tawantinsuyo en 1960.

Una de las razones de las desavenencias entre el director de Danzas del Tawantinsuyo y los líderes de las comparsas es el tipo de actuación de sus grupos de danza respectivos. Para los actores de los conjuntos folclóricos como Danzas del Tawantinsuyo, las danzas representan simplemente los *otros* de la región, los que ellos llaman «indios» o «mestizos». En cambio, para los danzantes de la comparsa, la danza y el ritual en el que se halla inmersa están vinculados con su identidad, la cual puede ser sutil u obvia, superficial o profunda. La exégesis de acuerdos o desacuerdos acerca de las interpretaciones de la danza depende de la manera en la cual las imágenes, la coreografía y el atuendo expresan la identidad que los danzantes desean construir de manera simultánea, tanto para los indios, como para ellos mismos. Esto es así debido a que cuando ellos representan al indio o aspectos de él o de ella, los danzantes de la comparsa incluyen su propia autorrepresentación. Este carácter inclusivo de la actuación es posible en razón de su naturaleza ritual, pero también se deriva de sus identidades vividas como indígenas mestizos, quienes son también indios de manera relativa y ocasional. Esta condición relacional fractal emerge en los danzantes de las comparsas, a pesar de que la ceguera de las elites la trate de encuadrar dentro de binarismos conceptuales. Al interpretar la relatividad de sus identidades, los intelectuales indígenas se adhieren a taxonomías alternativas en las cuales la des-indianización es clave para la reproducción de la cultura indígena en su versión mestiza dignificada. Por ello, lejos de caricaturizar o idealizar la identidad «neta», como hacen algunos intérpretes no-indígenas, las comparsas buscan elevar el nivel de sus representaciones destacando lo que ellos llaman autenticidad. Aunque esta noción tenga probablemente tantas definiciones como comparsas existentes, los danzantes y los miembros de el *capac qolla de Haukaypata* están de acuerdo en que ser «neto» es posible en función de sus orígenes rurales y su conocimiento ritual, realzados a su vez por su urbanidad presente y las características provenientes de esta asociación. Esta necesaria combinación de las formas de conocimiento rurales y urbanas para reivindicar autenticidad y legitimidad desbarata la definición binaria que asigna a la cultura indígena el

[42] «Programa de Danzas del Tawantinsuyo», sin fecha. APRM, 1963.

dominio del campo, separándola del mestizaje urbano. Sin embargo, esta ruptura tiene lugar dentro de los límites de la hegemonía regional, en cuanto que todavía identifica indianidad con ruralidad primitiva. Alejandro, por ejemplo, lo niega enfáticamente, «nosotros no danzamos *salqa qolla (qolla* salvaje), nosotros danzamos *capac qolla*». Al igual que la destacada versión en quechua, *capac simi,* la versión que Alejandro quiere presentar debe ser del más alto nivel. En este caso específico, el adjetivo *capac* enaltece a estos *qollas* como urbanos, frente a la versión *sallqa,* anclada en las altas cimas y tipificada por su ignorancia de conductas urbanas. A pesar de las invocaciones de don Alejo a la autenticidad y su orgullosa muestra del conocimiento rural neto, su versión privilegia la ciudad sobre el campo. Alejandro y otros como él vierten su respuesta dentro del curso de jerarquías hegemónicas y, en lugar de exigir indianidad, la silencian y restringen su significado a una condición despreciable, abriéndose a su vez a la noción de cultura neta para incluir a los mestizos: un rótulo de identidad que han hecho suyo y que reformulan constantemente.

El silenciamiento de la indianidad significa respeto, evidenciando así la otredad inclusiva que impregna las identidades indígenas cuzqueñas y la inferioridad adscrita exclusivamente a las identidades rurales. Ello da lugar a la legitimación de conductas discriminatorias, comprendiendo además las reglas de respeto que se desprenden de estas rígidas jerarquías. Ganar el respeto implica aceptar las diferencias sociales y el comportamiento acorde a la posición social de cada cual. En consecuencia, aceptar la propia inferioridad es el camino hacia el perfeccionamiento. Aunque esta inferioridad es percibida como relativa más que definitiva, la conducta impuesta de respeto implica la aceptación de humillaciones. El caso del joven quechuahablante monolingüe, quien era evidentemente un emigrante reciente del campo a la ciudad, ilustra esta actitud. Cuando intentó ser parte de la comparsa *capac qolla,* los miembros permitieron su admisión solamente luego de haberle ordenado que se limpiara la cara y las manos y lustrara sus zapatos, porque «ahora estaba en la ciudad». El papel que le asignaron dentro de la danza fue el de *maqtacha* (joven), el cual, más que reflejar su edad cronológica, reflejaba su condición social correspondiente a una urbanidad inferior en relación con los otros danzantes de *capac qolla,* porque sabían más sobre la danza, pero también porque habían pulido sus orígenes rurales a través del conocimiento urbano. El hecho de que lo incluyeran en la comparsa revela, sin embargo, que las diferencias que pudieran existir entre indios (los *maqtacha)* y mestizos (el resto de los danzantes *qolla),* más que culturales, reflejaban diferencias en las condiciones sociales. En unos pocos años, si este *maqtacha* consigue un trabajo en la ciudad y construye una apariencia externa acorde, podría ascender probablemente a la categoría de danzante *qolla* dentro de la comparsa, y aunque esta transformación refleje los cambios en su condición social, no significará que sea culturalmente aprobado.

Referencias bibliográficas

ABRAHAM, Ralph
1993 «Human fractals». *Visual Anthropology Review* 9. 1: 52-56.

AGUILAR, Luis Felipe
1922 «Cuestiones indígenas». Cuzco: Imprenta El Comercio.

ALENCASTRE, Andrés y Georges Dumézil
1953 «Fetes et usages des indiens de Langui». *Journal de la Societe des Americanistes* XLII: 1-118.

ALLEN, Catherine
1983 «Of bear-men and he-men: bear metaphors and male self-perception in a Peruvian community». *Latin American Indian Literatures* 7. 1: 38-51.

ANDERSON, Benedict
1983 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.

ANZALDÚA, Gloria
1987 *Borderlands La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.

ASAD, Talal
1991 «Afterword». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. George Stocking Jr. Madison: Winsconsin University Press.

CÁNEPA, Gisela
1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CIRESE, Alberto
1982 «Gramsci's observation on folklore». En *Approaches to Gramsci*. Ed. Anne Showstack Sassoon. Londres: Writers and Readers.

COWAN, Jane
1990 *Dance and the body politic in Northern Greece*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

DE LA CADENA, Marisol
2000 *Indigenous mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991.* Durham: Duke University Press.

DUEÑAS, M.
1956 «Descripción psicológica del indio». Tesis. Universidad del Cuzco, Curso de Geografía Humana.

FABIAN, Johannes
1983 *Time and the Other: how Anthropology makes its object.* Nueva York: Columbia University Press.

FEIERMAN, Steven
1990 *Peasant intellectuals: Anthropology and history in Tanzania.* Madison: University of Wisconsin Press.

FOUCAULT, Michael
1980 «Power/knowledge». En *Selected interviews and other writings (1972-1977).* Ed. Colin Gordon. Nueva York: Pantheon Books.

GARCÍA CANCLINI, Nestor
1995 *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

GLAVE, Luis Miguel
1989 *Trajinantes: caminos indígenas en la sociedad colonial, siglos XVI/XVII.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

GRAMSCI, Antonio
1971 *Selections from the prison notebooks.* Eds. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. Nueva York: International Publishers.

HALL, Stuart
1995 «Negotiating Caribbean Identities». *New Left Review* 209: 3-14.

HERZFELD, Michael
1997 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State.* Nueva York: Routledge.

HOBSBAWN, Eric
1983 «Introduction: Inventing traditions». En *The Invention of Tradition.* Eds. Eric Hobsbawn y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.

MENDOZA-WALKER, Zoila
1993 «Shaping society through dance: mestizo ritual performance in the southern Peruvian Andes». Ph. D. Dissertation. University of Chicago.
1994 «Contesting identities through dance: mestizo performance in the Southern Andes of Perú». *Repercussions* 2. 3: 50-80.

MICHAELS, Walter Benn
1992 «Race into Culture: a critical genealogy of cultural identity». *Critical Inquiry* 18. 4: 655-685.

MITCHELL, Clyde
1956 *The Kalela dance: aspects of social relationships among urban africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press.

MURATORIO, Blanca
1994 «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX». En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: Flacso. 109 - 196.

NACLA
1996 «Gaining ground. The indigenous movement in Latin America». *Report on the Americas* XXIX. 5.

OJEDA VIZCARRA, Pablo
1990 *Importancia de la música cusqueña*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

POOLE, Deborah
1990 «Accommodation and resistance in andean ritual dance». *The Drama Review* 34. 2: 98-126.
1991 «Rituals of movement, rites of transformation: pilgrimage and dance in the Highlands of Cuzco, Perú». En *Pilgrimage in Latin America*. Eds. Ross N. Crumrine y Alan Morinis. Nueva York: Greenwood Press. 281-306.

PRATT, Mary Louise
1992 *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Nueva York: Routledge.

RANGER, Terence
1975 Dance and society in Eastern Africa, 1890-1970: the Beni Ngoma. Londres: Heinemann Educational.
1993 «The invention of tradition revisited: the case of colonial Africa». En *Legitimacy and the State in Southern Africa*. 62-109.

RAPPAPPORT, Joanne
1994 *Cumbe reborn. An Andean Ethnography of history*. Chicago: University of Chicago Press.

SALLNOW, Michael
1991 «Dual cosmology and ethnic divisions in an Andean pilgrimage cult». En *Pilgrimage in Latin America*. Eds. Ross N. Crumrine y Alan Morinis. Nueva York: Grenwood Press. 281-306.

TAMAYO HERRERA, José
1992 *Historia general del Qosqo. Una historia regional desde el período lítico hasta el año 2000*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

THOMPSON, E. P.
1991 *Customs in Common*. Londres: Merlin.

TURNER, Terence
1991 «Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Conciousness». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. George Stocking. Madison: Winsconsin University Press.

TURNER, Victor
1982 *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

VIDAL DE MILLA, Delia
1985 «Humberto Vidal Unda. Su pensamiento, su obra, su pasión: el Cusco». Cuzco.

VILLASANTE, Segundo
1975 *Paucartambo: provincia folklórica*. Cuzco: León.

WAGNER, Roy
1991 «The fractal person». En *Big men and great men: personifications of power in Melanesia*. Eds. Maurice Godelier y Marilyn Strathern. Cambridge: Cambridge University Press.

WARREN, Kay B.
1992 «Transforming memories and histories: the meanings of ethnic resurgence for Maya indias». En *Americas: new interpretative essays*. Ed. Alfred Stepan. Nueva York: Oxford University Press. 189-219.

La danza navideña de los saraguros y la cuatripartición del movimiento humano*

Nan Volinsky

Los saraguros católicos celebran ocho fiestas religiosas principales durante el año. Estas son las de la Pascua, de la Santa Cruz, de la Virgen Auxiliadora de Shindar, del Corpus Christi, de San Pedro, de la Virgen de la Asunción, de la Virgen de la Merced, de Navidad y de los Tres Reyes Magos. Los músicos saraguros tocan el acordeón y el bombo en todas estas fiestas menos en las de Navidad y de los Tres Reyes Magos, para las cuales se contrata a un violinista y a un intérprete del bombo (usaré el término *Navidad* para referirme a la Navidad propiamente dicha y a la fiesta de los Tres Reyes Magos conjuntamente).

El violinista es una figura clave dentro de la red de los *cargontes* y asistentes que orquestan los eventos celebratorios de la Navidad, pues está encargado del área de entretenimiento. Acompañado por el intérprete del bombo, el violinista instruye y ensaya a un grupo de artistas jóvenes, al cual se conoce como *juguete*. El violinista y su *juguete* actúan para los mayordomos de la fiesta y para sus invitados durante los días centrales de la celebración (23-26 de diciembre y 5-7 de enero). Chalán (1994: 56) y Guamán (1996: 96) han afirmado que el rol del *juguete* es entretener a los asistentes. En efecto, la Navidad es una de las fiestas más espectaculares de los saraguros por la elaborada presentación de representaciones teatrales y danzas de disfraces, algunos de los cuales son distintivos de Saraguro. Sin embargo, el violinista de Navidad organiza el espacio ritual y el movimiento corporal de sus danzantes de maneras que no son enteramente exclusivas de Saraguro, sino que se asemejan a los principios estructurales indígenas de la Sudamérica andina y amazónica.

Mientras toca una melodía particular, el violinista va guiando a los danzantes a través de una coreografía definida por oposiciones de masculino y femenino, derecha e izquierda, arriba y abajo, y mayor y menor, aplicando estos contrastes jerárquicos para crear la cuatripartición del espacio y del movimiento corporal. Por ejemplo, los miembros del *juguete* danzan de dos en dos, o en grupos de 4, 8, 12 ó 16. Aunque nunca escuché hablar a los saraguros acerca del significado de estos números, tales agrupamientos son siempre múltiplos de cuatro y son apropiados para un *campo de baile* cuatripartito. La preferencia por números múltiplos

* La investigación en Saraguro (verano de 1991, noviembre de 1992-julio de 1994) fue financiada por la Fulbright, el UICUC Graduate College y por una beca de investigación del Título VI Tinker.

de cuatro puede explicar por qué los miembros del *juguete* no danzan en grupos de números impares o en grupos pares de 6, 10 ó 14.

Los danzantes navideños individuales no dividen su movimiento corporal en cuatro segmentos. La cuatripartición ocurre, más bien, en su movimiento colectivo, interactuando el uno con el otro en el *campo de baile*, de manera que en cada danzante se produce una identidad relativa. Con esto me refiero a que cada danzante se mueve en la dirección que es la apropiada no solo para su estatus o rango, sino también para el cuadrante particular del *campo de baile* que ocupa en un momento determinado.

Aunque el contraste binario, la cuatripartición y la identidad relativa han sido ampliamente observados en las sociedades quechuahablantes, conocemos pocos casos que traten de la cuatripartición del movimiento humano y la consecuente construcción de la identidad relativa. El presente artículo ofrece tal estudio de caso. Después de describir el contexto social y geográfico de los saraguros, trataré el aspecto básico de la fiesta de Navidad y luego los detalles de la danza del *juguete*.

1. Ambiente social y geográfico

El término *saraguro* se refiere a varias capas de territorios unidos políticamente (figura 1). Con altitudes entre los 2200 y los 2800 msnm, el distrito de Saraguro es uno de los quince distritos de la provincia de Loja (Ecuador). La parroquia de Saraguro es una de las diez parroquias del distrito de Saraguro y en el pueblo de Saraguro se asientan la capital del distrito y la parroquia de Saraguro.

Ese vocablo se refiere también a una colectividad de indígenas quechuahablantes unidos en un conglomerado étnico por el uso común de marcadores simbólicos. La vestimenta que distingue étnicamente a los saraguros, compartida por todos los varones sin importar la edad, se compone de pantalones cortos negros, un sombrero de fieltro y un poncho opcional. Las mujeres saraguros comparten un número mayor de vestimentas que las distinguen étnicamente. Ellas usan un *anacu* (camisón plegado azul oscuro), una camisa estilizada con adornos bordados, un rebozo o chal azul oscuro, sujeto por un *topo* (palito de metal decorado de aproximadamente cinco pulgadas), zarcillos o aretes con diseños particulares, *hualcas* (collares coloridos de cuentas trenzadas) y el mismo tipo de sombrero que los hombres usan. Como otra expresión de su etnicidad, cada mujer y hombre saraguro usa una larga y única trenza con la cabellera partida justo por la mitad.

En Ecuador hay un total estimado de 20 000 a 22 000 saraguros.[1] Aproximadamente 15 500 están concentrados en dos distritos montañosos de la provincia

[1] Las figuras de población mostradas aquí son de L. y J. Belote (1994: 17-18), quienes revisaron estos datos demográficos de los que fueron presentados en TATANSURURIC (1991). Debido a que el último

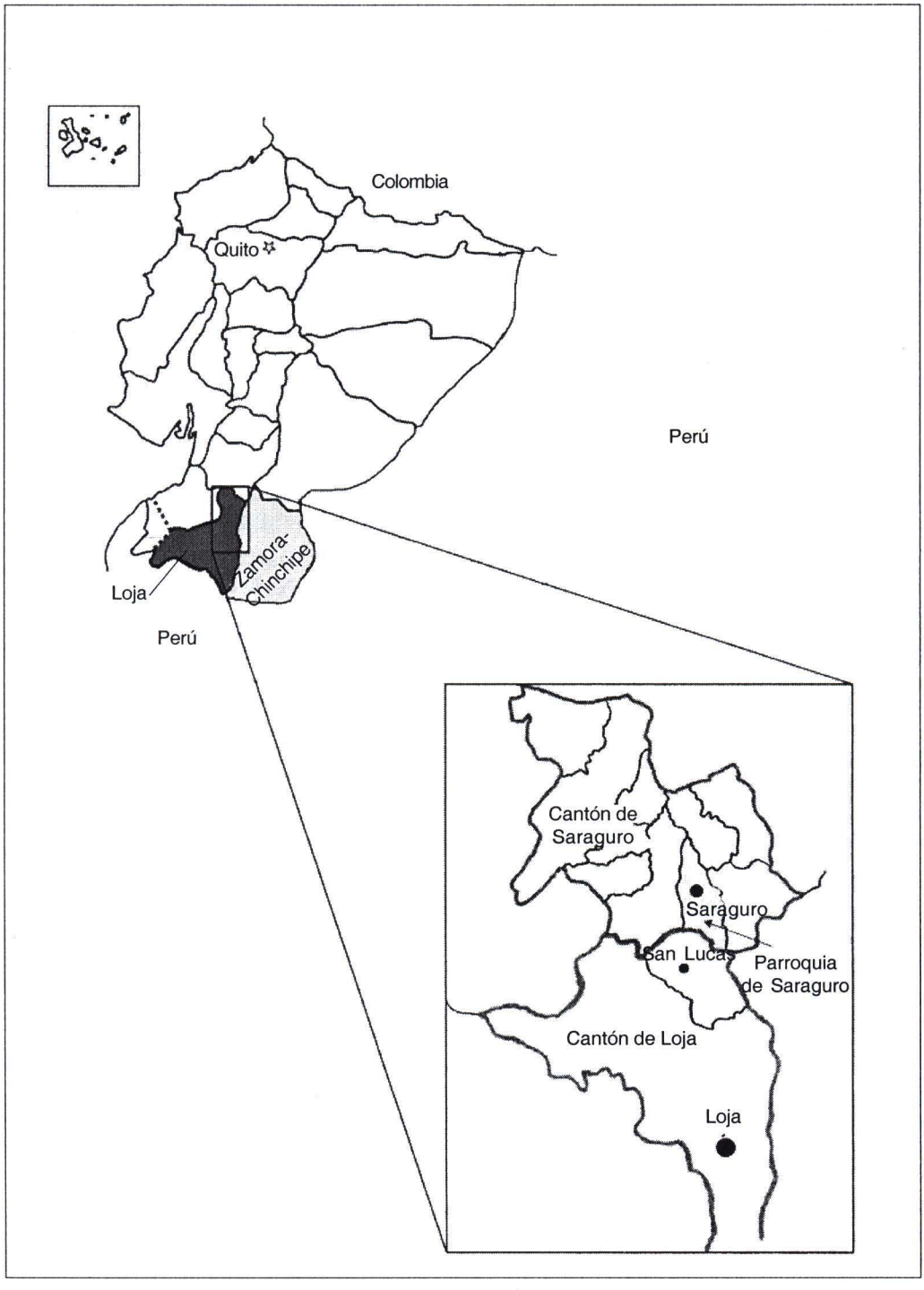


Figura 1: Loja y Saraguro en el Ecuador.

de Loja: el distrito de Loja (en la parroquia de San Lucas) y el distrito de Saraguro. Estos representan cerca de un 4% de la población total de la provincia de Loja. Otros 4500 saraguros viven en varias comunidades en la zona superior de la provincia amazónica de Zamora-Chinchipe, un área a la cual los saraguros llaman *oriente*. Aunque estos saraguros del este viven casi toda su vida en el oriente, muchos continúan poseyendo sus casas y tierras en las montañas, y regresan a participar en actividades comunales como las *mingas* (fiestas de trabajo) y festividades religiosas. Otros 1000 viven en las cinco principales ciudades ecuatorianas como trabajadores migrantes y estudiantes universitarios: Loja, Cuenca, Machala, Guayaquil y Quito (L. y J. Belote 1994: 18).

Entre los saraguros de la provincia de Loja, unos 6000 viven en las comunidades predominantemente indígenas de la parroquia de Saraguro: Gulacpamba-Gunudel, Ñamarín, Tuncarta, Oñacapac, Tambobamba, Lagunas, Ilincho-Totoras, Quishquinchir, Gera, Matara, Tucalata y Yucucapa (ib.: 17-18). Esta gente compone la vasta mayoría (aproximadamente el 85%) de la población total de la parroquia. En la figura 2 incluimos un mapa de las comunidades que están relativamente cerca al pueblo de Saraguro. Yo observé las celebraciones de Navidad de 1992-1993 y 1993-1994 en varias comunidades de la parroquia de Saraguro. Hago referencias etnográficas específicas a la fiesta de Navidad de 1992-1993 patrocinada por Abel Guaillas y Mariana Andrade en su hogar de Tuncarta, para la cual contrataron a Pacho Japón como su violinista. Padre de siete hijos, Japón es de Gulacpamba y tiene cerca de cuarenta años.

2. *Niños* oficiales de la Navidad

En las representaciones navideñas del *juguete*, los saraguros organizan el espacio ritual y el movimiento corporal con referencia a un *Niño* oficial. En la vida cotidiana, los saraguros usan el término *niño* para referirse a un niño humano y el de *huahua* para referirse a un infante. Sin embargo, en el contexto de la época de Navidad, *Niño* se refiere a la imagen de Cristo niño, mientras que, hasta hace algún tiempo, *huahua* hacía referencia a los jóvenes que danzan en el *juguete*. Esta distinción es, como lo señaló Weismantel, un suceso a nivel nacional: «*niño* es la palabra española para *niño* o *infante*, pero en todo el Ecuador ésta ha sido reemplazada por la palabra quichua *wawa*. En Zumbagua, los infantes humanos son *wawas*; la palabra *niño* se reserva para las imágenes de Cristo niño» (Weismantel 1988: 204).

censo realizado en 1990 por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) no midió a la población en términos de etnicidad, es difícil llegar a una información demográfica precisa acerca de la población saraguro. Los saraguros recientemente realizaron su propio censo y llegaron a un número total de 30 000 pobladores (Klinkicht 1995: 5B). Esta es una cifra considerablemente más alta que la sugerida por el INEC en el censo de 1990.

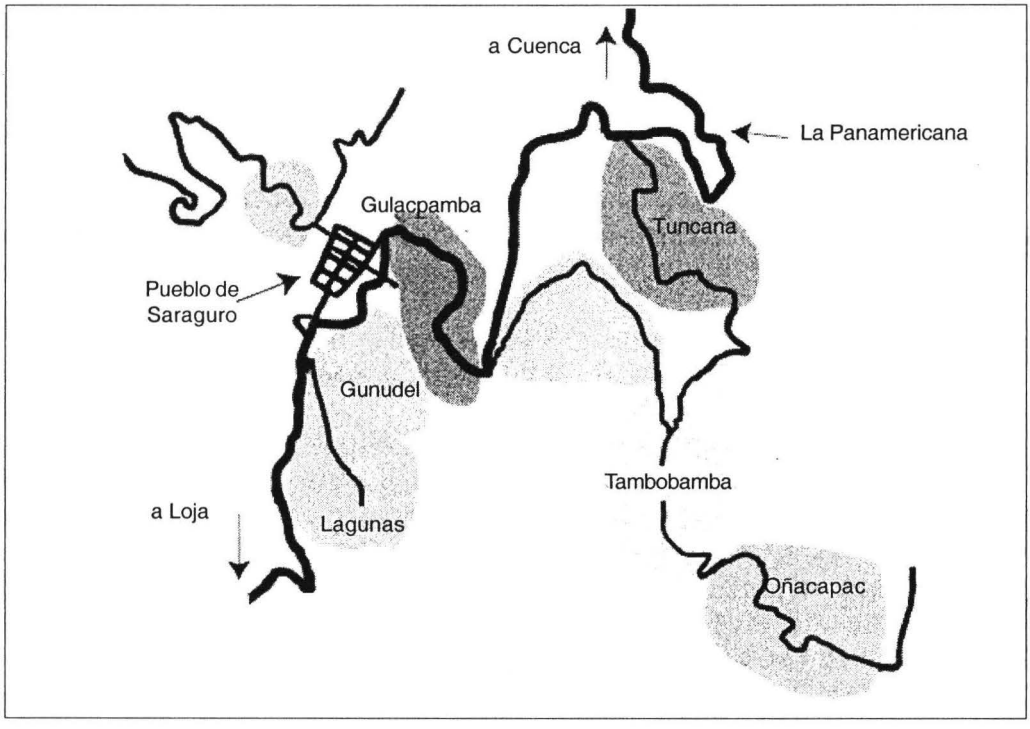


Figura 2: Comunidades saraguros cerca al pueblo de Saraguro.

Los saraguros celebran a los *Niños* oficiales y a los *Niños* particulares. Los *Niños* particulares son propiedad privada de los fundadores, quienes pueden ser uno o varios miembros de una familia. Muchos fundadores son saraguros, pero algunos mestizos que viven en Saraguro también poseen *Niños*. Los *Niños* particulares son honrados por sus fundadores con una misa en cualquier momento durante los meses de diciembre y enero. Los *Niños* oficiales pertenecen a otros fundadores saraguros y a la parroquia de Saraguro. Sus misas se llevan a cabo el 24 y 25 de diciembre para la Navidad, y durante el 5 y 6 de enero para la fiesta de los Tres Reyes Magos. Las celebraciones de los *Niños* particulares son privadas y a pequeña escala, con modestas –si es que las tienen– exhibiciones de danza y música. En contraste, las celebraciones de *Niños* oficiales son grandes eventos que involucran a toda la comunidad y se caracterizan por variadas exhibiciones de teatro, canto y baile de disfraces.

Quizás como expresión del monoteísmo trinitario, hay tres tipos de *Niños* oficiales: el *Niño Grande*, el *Niño de la Aurora* y el *Niño de las Doce,* con sus respectivos *marcantaitas.*[2] Estos tres *Niños* oficiales constituyen un grupo. Dos

[2] La posición de los *marcantaitas* (padrinos) de los tres *Niño*s oficiales está estratificada. Los de más alto rango son los *marcantaitas* del *Niño Grande,* seguidos por los del *Niño de la Aurora* y, en el rango

figuras de Jesús recién nacido representan a cada *Niño*. Una se alberga en una urna de vidrio y la otra, que se exhibe libremente, lo muestra de pie. El grupo de los tres *Niños* oficiales es celebrado a través de una serie de misas llevadas a cabo en la iglesia matriz del pueblo de Saraguro. Otro grupo de los mismos *Niños* oficiales es celebrado similarmente con una serie de misas en la iglesia de San Francisco, a unas cuantas cuadras de la iglesia matriz. La parroquia es dueña de dos *Niños Grandes*, uno alojado en la iglesia matriz y el otro en la iglesia de San Francisco. Cada *Niño Grande* es cuidado por el síndico de su iglesia respectiva. Dos familias separadas de fundadores son dueñas de cada uno de los dos *Niños de la Aurora*, y dos familias separadas de fundadores son dueñas de cada uno de los dos *Niños de las Doce*. Así, en total, hay dos grupos paralelos de los tres *Niños* oficiales.

Estos seis grupos que cuidan a los seis *Niños* oficiales, ya sea como síndicos o como fundadores, son saraguros. Stiles definió a un síndico como la «persona que cuida la capilla y la imagen contenida dentro de ella» (1993: 220). Japón explicó que cada imagen de una virgen tiene su propio síndico, quien no es dueño de la imagen. Está obligado, sin embargo, a cuidar la capilla dentro de la cual reside la imagen y mantener el local aseado y arreglado. Igualmente debe limpiar la imagen y cambiar sus vestimentas cuando sea necesario, prender y extinguir las velas dentro de la iglesia y estar pendiente de que el sacerdote tenga suficiente aceite y otros accesorios necesarios para la misa.

Habiéndole sido dadas estas responsabilidades como asistente directo del sacerdote de la parroquia, el síndico es una persona de alto rango en la comunidad (Punín de Jiménez 1976: 32-33, citado en Chalán 1994: 33). El síndico ha sido siempre un saraguro porque solo una persona así es capaz de «coordinar con los saraguros para los propósitos de servir a la iglesia» (Chalán 1994: 34). El cargo de síndico de la iglesia matriz es de por vida (ib.: 58). Más aun, la celebración de la fiesta de la Navidad marca la identidad étnica de los saraguro, ya que el ritual, la coreografía y algunos personajes del *juguete* de esta fiesta son únicos entre sus compañeros indígenas y mestizos ecuatorianos.[3]

Cada uno de los tres *Niños* de un grupo corresponde a una misa particular durante la cual se le honra. De acuerdo con Chalán (1994: 27), estas tres misas se refieren a varias etapas en el nacimiento de Jesucristo como humano y como dios. Chalán nos cuenta que la misa del *Niño Grande* (conocida también como la

más bajo, los del *Niño de las Doce* (Chalán 1994: 37-38). Chalán hizo notar, sin embargo, que esta jerarquía no se basa en ninguna diferenciación económica o de poder social, dado que los *marcantaitas* de cada *Niño* gastan igual cantidad de recursos, gozan de similar prestigio y llevan a cabo la misma agenda de actividades (ib.: 38). Más bien, la jerarquía parece seguir la secuencia de las misas dadas en honor de los tres *Niños*. Sin embargo, modificando las observaciones de los informantes de Stiles (1993), Japón explicó que más gente aspira a ser *marcantaita* del *Niño Grande*, por tener este mayor prestigio (Japón 2/22/94: 16).

[3] Cuando los *cari sarahuis* representan a los *gigantes*, llevan puesto un disfraz que es sorprendentemente similar a los vistos en el norte del Perú que Brüning fotografió en 1908 (Raddatz 1990: 106).

misa de la medianoche) se celebra el 24 de diciembre a las 11:00 p.m., recordando «el nacimiento de Cristo en Belén»; la misa del *Niño de la Aurora* se celebra el 25 de diciembre a las 6:30 a.m., simbolizando «el nacimiento de Cristo en los corazones de los fieles»; la misa del *Niño de las Doce* se celebra ese mismo día a las 12:00 m., representando «el nacimiento del Verbo en el Seno del Padre».[4] A pesar de los contrastes entre las tres misas que honran a los *Niños* de cada grupo y la secuencia de otros eventos de la celebración, el tipo de música y la representación de la danza son generalmente los mismos para los *Niños* de cada grupo.

2.1. Los *marcantaitas* de los *Niños*

Cada año, el síndico o fundador de un *Niño* oficial determinado selecciona a un hombre casado o a una mujer casada de una lista de solicitantes para que patrocine la misa y la fiesta de ese *Niño*. Si el sacerdote de la parroquia aprueba la moralidad de la persona seleccionada, él o ella se convierte en padrino del *Niño*. Si el padrino es un hombre será el *marcantaita* (*marcana*: agarrar; *taita*: padre; el padre que carga; padrino) del *Niño*. Su esposa o, en caso de estar muerta, su hija, automáticamente se convierte en la *marcanmama* (*mama*: madre; la madre que carga; madrina) del mismo *Niño*. Si la persona seleccionada es una mujer, entonces se le llama *marcanmama* y su esposo o, en caso de estar muerto, su hijo, se convierte automáticamente en el *marcantaita*. La pareja de cónyuges como padrinos es la norma, pero cuando alguno no está en condiciones de asumir el cargo o ha muerto, entonces el mayordomo debe escoger a su hijo o hija del sexo opuesto para formar una pareja viable.

Uso *marcantaitas* para referirme a una pareja particular de *marcantaita* y *marcanmama* que patrocinan juntos a un *Niño*. El *marcantaita* y la *marcanmama* seleccionados son los padrinos del *Niño* para esa única temporada de la fiesta. De esta manera, los dueños de cada uno de los seis *Niños* oficiales adquieren diferentes *marcantaitas* cada año. Con algunas excepciones, los *marcantaitas* son casi siempre de Saraguro.

Stiles reportó que, al igual que los padrinos de niños humanos vivos, los *marcantaitas* «patrocinan la fiesta para el niño [Cristo]; ellos dan la comida y las bebidas en honor de la imagen del niño» (1993: 57). Deben gozar de una elevada posición económica para dispensar cómodamente los regalos rituales y las comidas, para las cuales sacrificarán muchos de sus cuyes y de tres a cuatro cabezas

[4] Sin embargo, no todos los saraguros comparten esta interpretación. Por ejemplo, el viejo Churón, un anciano violinista saraguro, afirmó que: «Las misas son las mismas. Pero para dar gracias a Nuestro Señor por haber nacido, se hacen tres misas. La misa de medianoche y la misa de la mañana equivalen al nacimiento del Niño Dios, y la de las doce, cuando el Niño estuvo más grande» (Churón 12/23/91: 3).

de su ganado.[5] Deben además correr con los gastos de las misas, los cohetes y en muchos casos pagar a los músicos.[6]

Los *marcantaitas* tienen el privilegio de llevar las dos imágenes del *Niño* en sus brazos durante las procesiones entre su hogar y la iglesia. Ellos también honran al *Niño* en un nacimiento construido para este propósito en el cuarto principal de su hogar. Los *marcantaitas* están visiblemente diferenciados de los otros *cargontes* porque llevan largas bufandas blancas alrededor de sus cuellos.[7] En vez de llevar las dos imágenes del *Niño* con sus manos desnudas, los *marcantaitas* las abrazan con sus bufandas.

2.2. El *Niño,* la identidad de los *cargontes* y el espacio

Los *cargontes* de la fiesta, desde los *marcantaitas* hasta los bailarines, tienen, o están asociados con, rangos mayores o menores, expresados a través de su relación espacial con el *Niño*. Cuando dan la cara al *Niño*, los saraguros asocian su lado derecho con el espacio de mayor rango y lo masculino, y su lado izquierdo con el dominio del rango menor y lo femenino. Ni al *marcantaita* ni a la *marcanmama* les son asignados rangos de mayor o menor. Supongo que esto es así porque ellos mismos contrastan entre sí, dado que uno es masculino y otro femenino. Sin embargo, el *marcantaita* está asociado con todos los participantes de la fiesta que tienen rango mayor. La *marcanmama* está asociada con todos los participantes que tienen rango menor.

El cargo y rango de una persona determinan el lugar que ocupa y las acciones que llevará a cabo durante las procesiones, misas, representaciones de danzas y comidas rituales en el hogar de los *marcantaitas*. La organización simbólica de la identidad y del espacio con referencia al *Niño* es relativa. La gente de rango observa este orden, pero no necesariamente en un alineamiento espacial real respecto de la imagen física del *Niño*. Como veremos, solamente los danzantes de Navidad están alineados simbólicamente en espacio real con el *Niño*.

---

[5] El número actual de cabezas de ganado necesario para alimentar a los invitados de los *marcantaitas* de un *Niño* durante la temporada de Navidad puede variar. Los números citados aquí son de Chalán (1994: 37), referidos a 1993.

[6] Aunque sus hijos les ayudan de muchas maneras, los *marcantaitas* deben tener una red relativamente grande de compadres que los apoyen, de los cuales depende el éxito de la festividad. Los *marcantaitas* llaman a sus compadres para que los ayuden a juntar los ingredientes, preparar las comidas y pagar por otros componentes de la fiesta. También se espera que los compadres den a los *marcantaitas* los regalos conocidos como *pinshis*. Un *pinshi* es frecuentemente un grupo de platos hondos completamente llenos de una variedad específica de comidas. Un *pinshi* también puede consistir en galones de jugo de caña de azúcar, un castillo, un saco de yuca o mote o un grupo de fuegos artificiales.

[7] El manto blanco es, sin embargo, el artículo mínimo del atuendo formal que los *marcantaitas* deben usar. Véase Chalán (1994: 38) para una descripción completa del atuendo formal que otros *marcantaitas* pueden usar.

2.3. Los *guiadores* de los *marcantaitas* y *marcanmamas*

Poco después de haber sido elegidos y aprobados, el *marcantaita* y la *marcanmama* escogen entre sus parientes y amigos casados a seis individuos para que sean sus *guiadores* y los asistan en un amplio rango de responsabilidades. Aunque Chalán afirmó (1994: 41) que los *guiadores* son solo niños, sigo a Japón en utilizar este término para referirme a una posición adoptada por un individuo casado y su hijo o hija. Así, hablaré de «familia de *guiadores*» para referirme a un *guiador* adulto que puede estar acompañado de su cónyuge y su hijo (o hija) *guiador*.

Las seis familias de *guiadores* están divididas en rangos mayores y menores. Tres de ellas tienen un rango mayor y «pertenecen» o corresponden al *marcantaita*. Las otras tres familias de *guiadores* tienen un rango menor y «pertenecen» a la *marcanmama*. La distinción entre rangos mayores y menores no se refiere a contrastes significativos de poder económico o de prestigio, sino más bien a la naturaleza de las obligaciones que los *guiadores* de cada rango cumplen (J. y L. Belote 1984: 50; Chalán 1994: 41).

Una de las responsabilidades de los *guiadores* mayores y menores es prepararse para los días centrales de la fiesta construyendo el nacimiento del *Niño* en el cuarto principal de la casa de los *marcantaitas,* ubicándolo de tal manera que el *Niño* dé cara a la puerta del patio anterior. Más adelante argumentaré que la presencia del *Niño* dentro de este cuarto genera la estructura espacial simbólica de la cuatripartición en la fiesta en casa de los *marcantaitas.*

2.4. Consiguiendo un violinista

Además de escoger a sus *guiadores*, los *marcantaitas* deben también asegurar la asistencia de un violinista para su fiesta y, con frecuencia, procuran contratarlo mucho antes de diciembre. Los *marcantaitas* son cuidadosos en encontrar a un músico que sea «ajeno», alguien sin lazos de parentesco con ellos. Infiriendo de afirmaciones hechas por P. Cartuche, un anciano intérprete del bombo de la comunidad de Tuncarta, el violinista contratado debe acceder a tocar como y cuando los *marcantaitas* se lo pidan. Pero si el violinista se encuentra fatigado, por ejemplo, puede resentirse por tales peticiones, surgiendo la posibilidad de conflicto. Los mayordomos buscan a un violinista que no tenga relación con ellos para asegurarse de que un conflicto de este tipo, en el caso de que llegue a ocurrir, se mantenga fuera de la familia. Más importante que la destreza del músico como artista es el hecho de que no sea un pariente: el *marcantaita* «coge a cualquiera» con tal de que no sea un familiar (P. Cartuche 6/15/91). El violinista y los *marcantaitas* no necesariamente viven en la misma comunidad. Por ejemplo, los *marcantaitas* que celebran su fiesta en el oriente pueden buscar a un violinista de Saraguro o de San Lucas.

Los *marcantaitas* pueden favorecer a un violinista en particular por su habilidad artística, su experiencia y su empuje para soportar los rigores de la temporada de celebración de la Navidad. Chalán lo expuso sucintamente: «El ser músico no es una profesión, sino una manera de colaborar con los *marcantaitas* para que la casa se encuentre siempre con personas alegres» (1994: 44).

Chalán describió (ib.: 44-45) el proceso mediante el cual un violinista se compromete a tocar para los *marcantaitas*. Luego de que estos invitan a un violinista a tocar en su fiesta, se encuentran otro día para consolidar el acuerdo. En tal fecha, los *marcantaitas* y sus *guiadores* traen una *obligación* para el violinista y su esposa. Una *obligación*, también conocida como *uchumati*, es un regalo de comida que se da en un amplio rango de contextos sociales para expresar gratitud y respeto, y para sellar acuerdos verbales.[8] Consiste en dos platos hondos de comida, uno apilado sobre el otro. El plato de abajo contiene un cuy asado dividido en seis pedazos, que se encuentran enterrados bajo una gruesa sábana de arroz. Tres panes descansan sobre el arroz, y, balanceándose por encima del pan, se encuentra el plato superior. Dentro de este recipiente hay un trozo circular de queso de aproximadamente un kilo, cubierto por más panes, completando la *obligación* una botella de aguardiente. La *obligación* es presentada en esta forma apilada y es distribuida y consumida de acuerdo con un protocolo específico.

Chalán continúa indicando (l. cit.) que después de una larga conversación con los *marcantaitas*, el violinista accede a tocar para ellos. Juntos deciden quién estará a cargo de formar al *juguete*, cómo se compensará por esa labor y la fecha de inicio de los ensayos. Una vez que estos puntos han sido establecidos, el violinista y los *marcantaitas* se convierten en compadres. Aunque este compadrazgo no está religiosamente ratificado, el llamar al otro «compadre» establece y simboliza la amistad entre los *marcantaitas* y el violinista.

Hoy en día, un violinista comúnmente espera que los *marcantaitas* le paguen una suma considerable de dinero por la gran cantidad de tiempo y esfuerzo que él dedica a la preparación y exitosa puesta en escena de su *juguete*. A comienzos de los noventa, un violinista pudo haber cobrado hasta 200 000 sucres (cerca de US $100.00). Sin embargo, P. González, un anciano violinista de Tambobamba, afirmó que «antes» los violinistas no les cobraban dinero a los *marcantaitas* y, para recompensarlos, bastaba un balde de chicha o una botella de aguardiente.

2.5. El intérprete del bombo o *chulla*

Los *marcantaitas* contratan un violinista en vez de un intérprete del bombo porque aquel tiene toda la responsabilidad del *juguete*. El violinista, a su vez, deberá asegurarse la ayuda de un intérprete del bombo con el cual practicará y tocará

[8] Una *obligación* se vuelve un *pinshi* si es acompañada por una gran canasta de mote y es presentada a los *marcantaitas* de una festividad.

durante los días de la fiesta. El violinista ofrece al posible intérprete del bombo un *paranguito* —un regalo de *huajango* (jugo fermentado de la planta agave) o una botella de aguardiente— para persuadirlo. Mientras que al violinista se le llama «músico principal», al intérprete del bombo le llaman el «segundero», o el *chulla*. Cordero definió *chulla* (1989 [1982]: 31) como una de las dos partes que forman un par, como en el caso de un brazo, un ojo o una pierna, que generalmente aparecen de a dos. El intérprete del bombo es el acompañante del violinista y su «otra mitad esencial», para utilizar una frase de Isbell (1976).

Como al *marcantaita* y a la *marcanmama*, al violinista y al intérprete del bombo no se les asigna explícitamente un rango mayor o menor, pues es claro que estos dos músicos contrastan el uno con el otro en términos del instrumento que tocan. El violinista está asociado con un mayor rango y con el lado derecho. El intérprete del bombo está asociado con un rango menor y con la izquierda. El rango superior del violinista se hace visible cuando ambos se sientan a tocar, y cuando las comidas le son servidas al violinista antes que al intérprete del bombo.

Como en otras fiestas en Saraguro con músicos contratados, el violinista y el intérprete del bombo constituyen un conjunto formal durante la Navidad. Es poco frecuente que alguno de los músicos le preste su instrumento a alguien más para tocar momentáneamente durante su ausencia.[9] Aunque constituyen un conjunto formal, el violinista y el intérprete del bombo, así como los *guiadores*, no usan atuendos ceremoniales para la fiesta. En vez de eso, cuando están tocando formalmente, llevan puesta su ropa común y corriente que esté mejor conservada, uno de sus mejores ponchos, y quizás un cinturón pasado de moda.

El violinista espera encontrar a un intérprete del bombo con el cual cante bien, pues durante las noches de los días centrales de la fiesta, estos músicos serán llamados a cantar fandangos dentro del hogar de los *marcantaitas*. (El fandango es un género de baile social secular, que se interpreta durante todo el año). Es más, debido a que el entrenamiento de un *juguete* requiere de mucho esfuerzo de parte del violinista, algunos violinistas como Japón, buscan a un intérprete del bombo que pueda ayudarlos activamente a ensayar y dirigir el *juguete*. Durante la carrera de Japón como violinista de Navidad, ha sido abandonado por no menos de cuatro intérpretes del bombo porque no deseaban o no podían asistirlo de esa manera.

[9] Debido a que el violinista y el intérprete del bombo usualmente no tocan música durante las presentaciones teatrales, el violinista puede dejar su violín en la banca y atender otros asuntos oficiales de la celebración. Sin llegar a ser reprendido, otro violinista que no tenga el cargo o rol oficial en la fiesta puede tomar su violín y tocar suavemente una danza de Navidad con el intérprete del bombo mientras que el teatro continúa.

3. El *juguete*

El *juguete* es un conjunto de niñas, niños y jóvenes saraguros que bailan y representan obras teatrales breves.[10] Solo las niñas pequeñas tienen un repertorio de canciones. Anteriormente, en la historia cultural de Saraguro, el *juguete* era conocido como el *huahuacuna* (niños). Este término hacía referencia a la conceptualización que tenían los saraguros de los danzantes jóvenes como «niños» de los *marcantaita* (Chalán 1994: 56). Sin embargo, el violinista es la figura de autoridad inmediata para el *juguete*, y es el que más trabaja preparándolo para sus presentaciones formales.

En un *juguete* completo hay dieciséis bailarines y cada bailarín pertenece a uno de seis subgrupos jerarquizados. Listados desde el rango más alto hasta el más bajo, estos seis subgrupos son: (1) dos *ajas*,[11] (2) dos *huiquis*, (3) cuatro *cari sarahuis* (hombres *sarahuis*), (4) cuatro *huarmi sarahuis* (mujeres *sarahuis*), (5) el *oso* y su *pailero*, su entrenador, y (6) el *león* y su *pailero*. La jerarquía del *juguete* es hecha principalmente de acuerdo con la edad de bailarín. Los *sarahuis* son niños y niñas de corta edad; el *oso*, el *león* y el *pailero* son niños ligeramente mayores; y los *huiquis* y *ajas* son hombres jóvenes, algunos de los cuales pueden estar casados con niñas jóvenes. En los años previos, un miembro masculino del *juguete* puede haber bailado en el mismo subgrupo o en otro más joven. Un *oso*, por ejemplo, puede haber sido *cari sarahui* antes y puede aspirar a ser un *huiqui* en el futuro; pero un *oso* y un *huiqui* han sobrepasado sus oportunidades de ser *cari sarahui*. Una vez que una niña entra en la adolescencia, es demasiado vieja para ser una *huarmi sarahui*.

3.1. Formando el *juguete*

Los *marcantaitas* seleccionan a la mayoría de los miembros del *juguete*, aunque el violinista puede también tomar alguna iniciativa en esta selección. Habiendo admirado a los bailarines del *juguete* en años pasados, algunos jóvenes albergan el anhelo de involucrarse directamente en la celebración de la Navidad como miembros del *juguete* y pueden acercarse voluntariamente a solicitar su ingreso al violinista o a los *marcantaitas*. Si el solicitante es muy joven, puede instar a

[10] De acuerdo con la primera edición del *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid 1726-1739), un *juguete* es una «canción alegre y festiva» (Stanford 1980: 746). Dos canciones de *juguete* fueron incluidas en los manuscritos musicales encontrados por Vargas Ugarte en 1953 en los archivos del Seminario de San Antonio Abad en Cuzco, Perú, que datan de los siglos XVII y XVIII (Claro 1969: 29, 35). Claro clasificó estos dos *juguetes* como seculares, más que como música religiosa (ib.: 30). Los *juguetes* durante el siglo XVII eran variantes de los villancicos o estaban incluidos en el ciclo de villancicos de las *Matins* de Nochebuena (Stanford 1980: 746).

[11] Algunos *juguetes* tienen dos *ajas* adicionales (Japón 2/22/94: 5).

sus padres a que hagan el pedido en su nombre, ofreciendo al violinista o a los *marcantaitas* un regalo de comida o bebida. Si un joven mayor quiere ser un *huiqui*, por ejemplo, puede pedirlo personalmente al violinista y tratar de persuadirlo con una botella de aguardiente.

Cuando un joven pide a sus padres que hagan la petición por él, el padre puede o no apoyar la iniciativa de su hijo. Mientras que el padre de la joven Rosa fue indiferente acerca de su deseo de ser una *huarmi sarahui*, su madre opuso sustancial, aunque insuficiente, resistencia; lo cual era comprensible pues, para ella, tener a su hija en el *juguete* resultaba una molestia: el traje de la *huarmi sarahui* es caro, el *juguete* ensaya hasta altas horas en la noche y Rosa debía levantarse temprano cada mañana para ir al colegio. Estos retos para los padres y para la hija que baila en un *juguete* no menguaron el deseo de Rosa de volverse una *huarmi sarahui*. Ella bailó por dos temporadas de Navidad hasta que fue muy grande para continuar. Cuando nadie se ofrece como voluntario para bailar en un subgrupo en particular, los *marcantaitas* o el violinista tienen que buscar a un joven con un *paranguito* (Chalán 1994: 46).

Los bailarines del *juguete* pueden venir de cualquier comunidad, con tal de que se halle lo suficientemente cerca como para llegar caminando a casa del violinista y de los *marcantaitas;* y la mayoría efectivamente vive en la misma comunidad. El violinista, el intérprete del bombo o los *marcantaitas* pueden tener a un hijo, sobrino o sobrina en el *juguete*. Los bailarines del *juguete* son con frecuencia compañeros de escuela y están relacionados entre sí por lazos de parentesco y residencia. Sin embargo, los bailarines usualmente entran al *juguete* de manera individual sin conocer necesariamente a los otros bailarines.

Una vez que los *marcantaitas* y el violinista seleccionan a los miembros de su *juguete*, este es válido exclusivamente para ese grupo de *marcantaitas* y para esa celebración de Navidad en particular. Si ellos quieren bailar de nuevo al siguiente año, tienen que pasar por el proceso de selección otra vez. Durante la Navidad, los *marcantaitas* ofrecen *obligaciones* y otros regalos de comida a los miembros del *juguete* como retribución a sus representaciones. Si los *marcantaitas* pagan al violinista por su trabajo en la fiesta, él probablemente le dará una pequeña porción de ese dinero a cada uno de sus bailarines. Pero los jóvenes no se unen a un *juguete* esperando ganar dinero ni parecen hacerlo por devoción religiosa, sino porque les gusta bailar y actuar.

3.2. Asignación de identidad

Para octubre o principios de noviembre, los *marcantaitas* han establecido la membresía de su *juguete*. En un día previamente acordado, juntan a estos jóvenes y los presentan formalmente al violinista. Japón señaló que, como los violinistas están relativamente libres de trabajos el primero de noviembre, Día de los Difuntos, los *marcantaitas* frecuentemente se aprovechan de esto «entre-

gándoles» ritualmente al *juguete* en este día para que puedan comenzar a instruir y a ensayar a los bailarines. Cualquiera sea la fecha en que ello sucede, ese día es denominado «el día de la Entrega».

Los *marcantaitas*, sus tres *guiadores* menores y el *juguete* completo, vestidos con ropa de diario, van a casa del violinista, donde el intérprete del bombo también espera. A menos que sea muy tarde o esté lloviendo, la fase inicial del ritual de la Entrega se lleva a cabo en el patio frontal de la casa del violinista. Los *marcantaitas* Guaillas y Andrade tuvieron su día de Entrega el primer domingo de noviembre de 1992. Ellos presentaron al *juguete* entero a Japón subgrupo por subgrupo, y le dijeron que no los tratara mal ni peleara con ellos.

Al recibir a cada subgrupo, Japón asignó a sus miembros mayor o menor rango, dependiendo del «tamaño» del bailarín, es decir, de su edad y de su estatura. Así encontramos un *aja* mayor y un *aja* menor, un *huiqui* mayor y un *huiqui* menor. A los *paileros* y a sus animales respectivos no se les asignó explícitamente un rango, pues ellos utilizan distintos disfraces y deben cumplir con diferentes roles: el *pailero* hace preguntas y demanda acciones del animal, y este debe responder. Los *paileros*, por lo tanto, tienen más rango que sus animales.

Debido a que los subgrupos *cari sarahui* y *huarmi sarahui* tienen cuatro bailarines cada uno, Japón asignó a cada uno de los cuatro bailarines un estatus de identidad a la vez que un rango. Primero alineó a los cuatro *cari sarahuis* por tamaño y les asignó un número del 1 al 4, del más alto al más bajo. A los bailarines 1 y 2 les dio un rango mayor, y a los bailarines 3 y 4, los más pequeños, les dio un rango menor. Luego asignó a los bailarines 1 y 3 alto estatus, y a los bailarines 2 y 4 bajo estatus. Japón llamó al *cari sarahui* número 1 «mayor mayor», al *sarahui* número 2 «mayor menor», al *sarahui* número 3 «menor mayor» y al *sarahui* número 4 «menor menor». Siguió el mismo procedimiento para las cuatro *huarmi sarahuis*. Discutiré más adelante cómo el rango y, si es aplicable, el estatus de cada miembro del *juguete* determinan su respectiva ubicación en el *campo de baile*. Los nombres de mayor o menor para un mismo cargo subrayan el contraste entre los bailarines del mismo subgrupo que usan la misma vestimenta y realizan la misma coreografía.

Los músicos y los 16 bailarines del *juguete* son jerarquizados como lo indica el cuadro 1. Esta jerarquía se hace visible cuando los bailarines se alinean al principio de un baile y cuando reciben sus comidas y *obligaciones*.[12] El *aja* mayor es la cabeza del *juguete* y el miembro de más alto rango, actuando como su vocero

[12] Sin embargo, Chalán jerarquizó a los subgrupos de la siguiente manera: *ajas*, *huiquis*, *oso*-y-*pailero*, *león*-y-*pailero*, *cari sarahuis* y *huarmi sarahuis* (1994: 47). El subgrupo *león*-y-*pailero* fue una adición relativamente reciente al *juguete*, y el *oso*, el *león* y sus *paileros* no realizan sus bailes tan seguido o en tal multiplicidad de situaciones como los *sarahuis*. Es, por lo tanto, curioso que haya jerarquizado estos subgrupos de *bestia* y *pailero* por sobre aquellos.

		bombero (2o)	violinista (1a)
SubSet	Rango	Menor	Mayor
ajas	1º		*aja* mayor
	2º	*aja* menor	
huiquis	3º		*huiqui* mayor
	4º	*huiqui* menor	
cari sarahuis	5º		*cari sarahui* mayor mayor (#1)
	6º		*cari sarahui* mayor mwnoe (#2)
	7º	*cari sarahui* menor mayor (#3)	
	8º	*cari sarahui* menor menor (#4)	
huarmi sarahuis	9º		*huarmi sarahui* mayor menor (#1)
	10º		*huarmi sarahui* mayor menos (#2)
	11º	*huarmi sarahui* menor mayor (#3)	
	12º	*huarmi sarahui* menor menor (#3)	

oso pailero	13º	*oso*
	14º	*pailero* del *oso*
león pailero	15º	*león*
	16º	*pailero* del *león puma*

Cuadro 1: Los músicos, el juguete y su rango.

cuando es necesario.[13] Cuando las *obligaciones* y comidas se sirven al grupo completo de los *cargontes* de Navidad, al *juguete* se le sirve último de acuerdo con la siguiente jerarquía: síndico y esposa, o fundador y consorte; *marcantaita* y *marcanmama*; *guiadores* adultos y niños mayores; *guiadores* adultos y niños menores; violinista, intérprete del bombo y *juguete*.

3.3. Repertorio musical del *juguete*

El intérprete del bombo de Navidad usa el mismo instrumento, la misma técnica y el mismo ritmo que para sus presentaciones de fandango. Y como los violinistas del fandango, el violinista de Navidad es responsable de alcanzar la variedad melódica, en contraposición al fondo rítmico repetitivo del intérprete del bombo. Sin embargo, el viejo Churón, un violinista de Ñamarín que tenía setenta años en 1992, expresó una distinción entre estos dos géneros durante nuestra sesión de grabación de vídeo en mayo de 1994. Él prefirió grabar solamente fandangos en una ocasión, y luego grabar canciones de Navidad en otra. «No estaba bien», dijo, «mezclar los dos géneros en la misma sesión de grabación» (doblaje del vídeo 5/20/94: 3: 20).

El violinista de Navidad no canta con el intérprete del bombo *chulla* como suele hacerlo típicamente en los fandangos. Más aun, la música del *juguete* está íntimamente ligada a su repertorio de canciones y bailes. Es decir, ninguna música del *juguete* es interpretada sin cantantes o danzantes. Con la excepción de las canciones de las *huarmi sarahuis*, el foco de la música del *juguete* está en la expresión coreográfica más que en la expresión vocal-textual.

Cada baile se compone de por lo menos dos «temas de baile» o ideas coreográficas. El violinista toca una melodía distinta para cada uno de estos temas, usándola para guiar a sus bailarines a través de la secuencia de temas. Mientras una melodía es tocada, los bailarines danzan el tema apropiado, y el violinista repite la melodía tantas veces como sea necesario para darles tiempo de completar su tema. Cuando cambia de melodía, los bailarines responden danzando el nuevo tema. El violinista señaliza el cambio de un tema de baile a otro característicamente, arqueando las cuerdas abiertas en un ritmo que contrasta con el ritmo del bombo. Churón explicó que el propósito de tal señal es:

> ...para dar el [término] para que puedan bailar... para que sepan que es que dar la *vuelta* o estar de hacer las *entradas* o de hacer el *número ocho*... Para la señal se da eso. Señales que pa', para que puedan dar la *vuelta*, o si no, hacer el *número ocho*, o hacer unas *cruzas*. (6/22/91: 18)

[13] Por ejemplo, aunque un equipo de *marcantaitas* me permitió grabar en vídeo su fiesta porque querían una copia de la grabación para disfrutar de ella en el futuro, el *aja* mayor me comunicó los deseos de otro grupo de danzantes del *juguete* pidiéndome que dejara de grabar.

Churón afirmó que los violinistas usan esta técnica de señalización al inicio de cada estrofa solo para la fiesta de Navidad, no así para la ejecución de fandangos.

Estimo que hay aproximadamente 35 canciones en el repertorio de un *juguete*, tantas como puede realizar. Como en la música de violín para fandango, el rango de tonos en la música de un *juguete* está básicamente entre una octava y una octava y media. El violinista utiliza más las cuerdas La y Mi, y usa varias escalas hexatónicas con diferentes finales.

En algunos casos, distintos bailes tienen el mismo patrón coreográfico, mientras que las melodías respectivas de cada baile son diferentes. Por ejemplo, los *ushcus* y los *gigantes* representan los mismos bailes en la misma secuencia. Sin embargo, el violinista toca un grupo diferente de melodías para cada uno de estos bailes (figura 3). Las melodías para ambos bailes tienen también distintas escalas hexatónicas. Para los *ushcus*, Japón usó el tono Re^2 como final dentro de la siguiente escala: La, Do, Re, Mi, Fa-sostenido y Sol. Para los *gigantes*, el final fue en el tono La^1 y su escala incluía los tonos La, Si, Re, Mi, Fa-sostenido y Sol.

Hay otros casos en los que el violinista usa diferentes melodías para representaciones distintas del mismo tema de baile dentro de la misma danza. Esto puede ocurrir siempre que la señalización de llave, la escala hexatónica y los finales de la música de cada representación sean los mismos. Un ejemplo de esto es la *dengosa,* danza que las *huarmi sarahuis* representaron dos veces durante la temporada navideña de 1992-1993. Indico más adelante que los temas de baile eran los mismos en ambas representaciones, así como la escala hexatónica de Si-natural, Do, Re, Fa y Sol, y los finales en el tono Sol^1. Sin embargo, las melodías para cada una de las representaciones de la *dengosa* fueron diferentes.

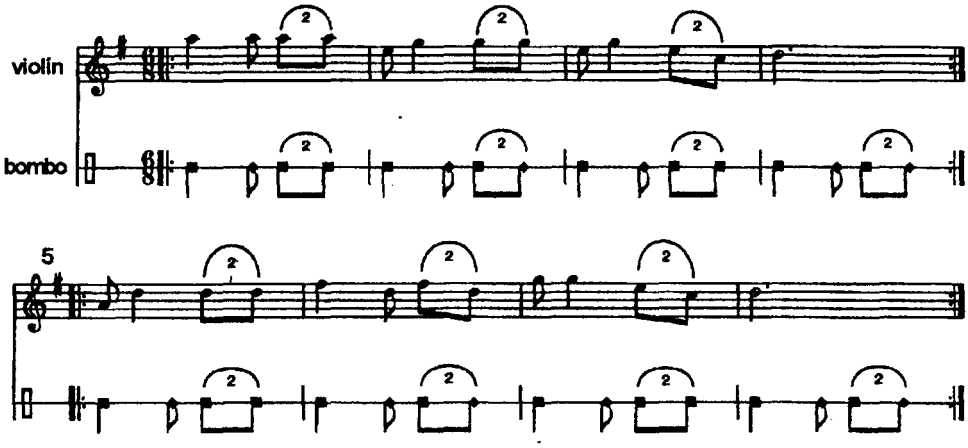
3.4. Las *huarmi sarahuis*

Mi análisis de una danza de las *huarmi sarahuis*, la *dengosa*, revela los principios estructurantes que se aplican cuando cuatro danzantes del *juguete* bailan juntos (los bailes de las *huarmi sarahuis*, los *cari sarahuis*, y los bailes que los *ajas* y los *huiquis* representan juntos, usualmente en forma de actuación teatral). De acuerdo con Churón (12/23/91), los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis* «representan más o menos a los pastores o a los niños porque cuando nació el *Niño*, lo recibieron con cantos de alegría». J. y L. Belote afirman (1984: 60) que los *sarahuis* representan fuerzas sobrenaturales buenas y que, dentro del *juguete*, tales bailarines «buenos» equilibran a las fuerzas «malvadas» de los *ajas* y *huiquis*.

Las cuatro *huarmi sarahuis* son la contraparte femenina de los *cari sarahuis*. Presumiblemente debido a que son las únicas mujeres en el *juguete*, Chalán afirmó que ellas representan a la femineidad y que, dado que «asumen el papel de hijas predilectas para el *marcantaita*, puede ser que representen a las *acllas* del período incaico» (1994: 58). Pero mientras que los *cari sarahuis* se transforman en una variedad de personajes disfrazados, estas cuatro niñas sólo representan

Japón (violín) y Miguel Saca (bombo)

Baile de los *ushcus*



Baile de los *gigantes*

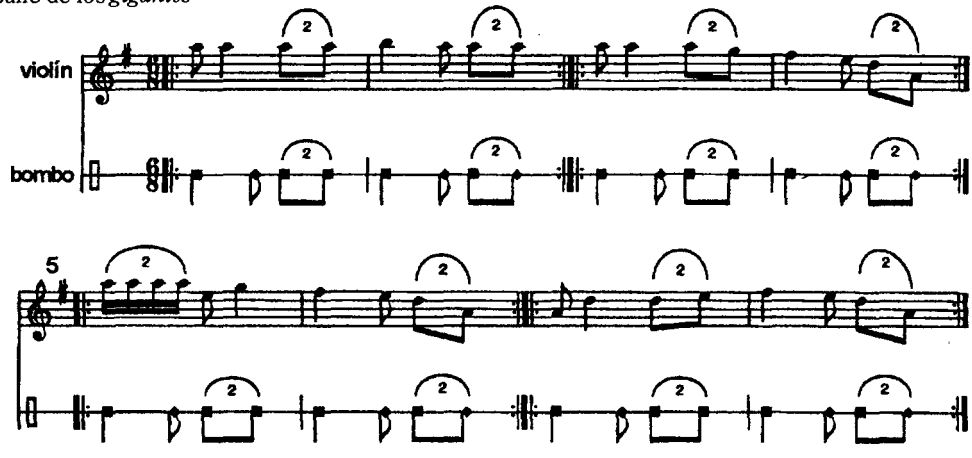


Figura 3: Música para el baile de los *ushcus* y de los *gigantes.*

a *huarmi sarahuis* y por tanto tienen una sola vestimenta, una muestra de la cual podemos apreciar en la figura 4. El atuendo de las *huarmi sarahuis,* semejante al de una novia (ib.: 56), es formal más que picaresco *(ajas y huiquis)* o imitativo *(oso, león, paileros, cari sarahuis),* utilizando las categorías establecidas por Chalán (1994: 56). Las *huarmi sarahuis* son, además, las únicas integrantes del



Figura 4: Zoila Tene muestra su traje de *huarmi sarahui.* Foto: Nan Volinsky.

juguete que no llevan máscaras de ningún tipo. La base de su atuendo es la mejor ropa de uso diario de una niña. Adicionalmente, llevan una bufanda de seda como cinturón y cogen un pañuelo en cada mano cuando bailan. En vez del rebozo de todos los días que se sujeta con un *topo*, doblan un manto largo por la mitad y lo aseguran sobre sus hombros con imperdibles. El esquema de color de estos mantos indica el rango de las *huarmi sarahuis*: las dos *huarmi sarahuis* mayores usan mantos del mismo color, mientras que las dos *huarmi sarahuis* menores usan mantos de un color contrastante. O si un rango usa un color sólido, el otro usa un dibujo.[14] Sin embargo, durante las procesiones, las *huarmi sarahuis* usan mantos del mismo color.

El cabello de las *huarmis sarahuis* está estilizado y adornado de una manera particular. Cada niña tiene su cabello trenzado con cuatro hebras de cabello en vez de las tres hebras de todos los días. Largos listones multicolores cuelgan del nudo de su trenza. Ella coloca de tres a seis peines de distintos colores a cada lado y en la parte posterior de su cabeza, e inserta un pequeño ramo de papel, tela o flores de plástico en el peine posterior y estira varias bandas de cuentas alrededor de su cabeza, justo sobre su frente y sobre sus orejas.

La *dengosa* es uno de aproximadamente tres pequeños bailes en el repertorio de las *huarmi sarahuis*. Aunque en español ese término describe a alguien «afectado» o «meticuloso», Japón explica que los saraguros lo usan para referirse a algo que es «bonito». En efecto, el espectáculo de la representación de la *dengosa* absorbe la mirada atenta de la audiencia. La circulación continua de *sarahuis* de colores a través del *campo de baile* hace que sea divertido tanto observarla como interpretarla. De hecho, la posibilidad de poder divertirse es una razón clave por la cual las niñas aspiran a ser *sarahuis* en primer lugar.

Japón hizo que sus cuatro *huarmi sarahuis* representaran la *dengosa* dos veces durante la celebración de la Navidad de 1992-1993, en el hogar de los *marcantaitas* Guaillas y Andrade en Tuncarta. Las *sarahuis* representaron la *dengosa* por primera vez por unos diez minutos el 26 de diciembre de 1992,[15] y una segunda vez por unos siete minutos el 7 de enero de 1993. Para esta última representación de la *dengosa*, Japón tocó diferentes melodías en el violín mientras que las *sarahuis* danzaban los mismos temas de baile que en su presentación de diciembre.

[14] Para bailarines que se asemejan a los *huarmi sarahuis* contemporáneos, véase la placa 160 («Danza de la Ungarina») en Martínez (1978). Los dos pares de danzantes están vestidos de manera diferente, sugiriendo así un contraste de identidad entre ellos. Nótese, además, cómo cada danzante parece estar reflejando al otro: mientras que dos voltean en una dirección, los otros dos voltean en la dirección opuesta. (En su diccionario de quichua ecuatoriano, Stark y Muysken (1977) traducen *ungurina* como enfermarse).

[15] El 26 de diciembre es el día de la *jambina* de Navidad y el 7 de enero es el día de la *jambina* de los Tres Reyes Magos; en el contexto de la fiesta, el término quichua *jambina* significa 'curar a alguien de una resaca ofreciéndole más del trago disfrutado en los días previos'.

En la siguiente sección discutiré primero cómo los saraguros estructuran el espacio de representación en el hogar de los *marcantaitas* y cómo esta disposición espacial encuadra las representaciones de los *juguetes* y las inviste de significado simbólico. Luego discutiré las dos representaciones de *dengosa* para los *marcantaitas* Guaillas y Andrade. El objetivo es ilustrar cómo la práctica de baile del *juguete*, en toda su gran variedad de personajes, coreografías y música, está basada en la binaridad, y cómo cuando cuatro danzantes del *juguete* bailan lo hacen en estructuras cuatripartitas de espacio e identidad. También argumento por qué el *Niño* es la figura central que genera un orden simbólico de cuatripartición en la representación de la *dengosa*.

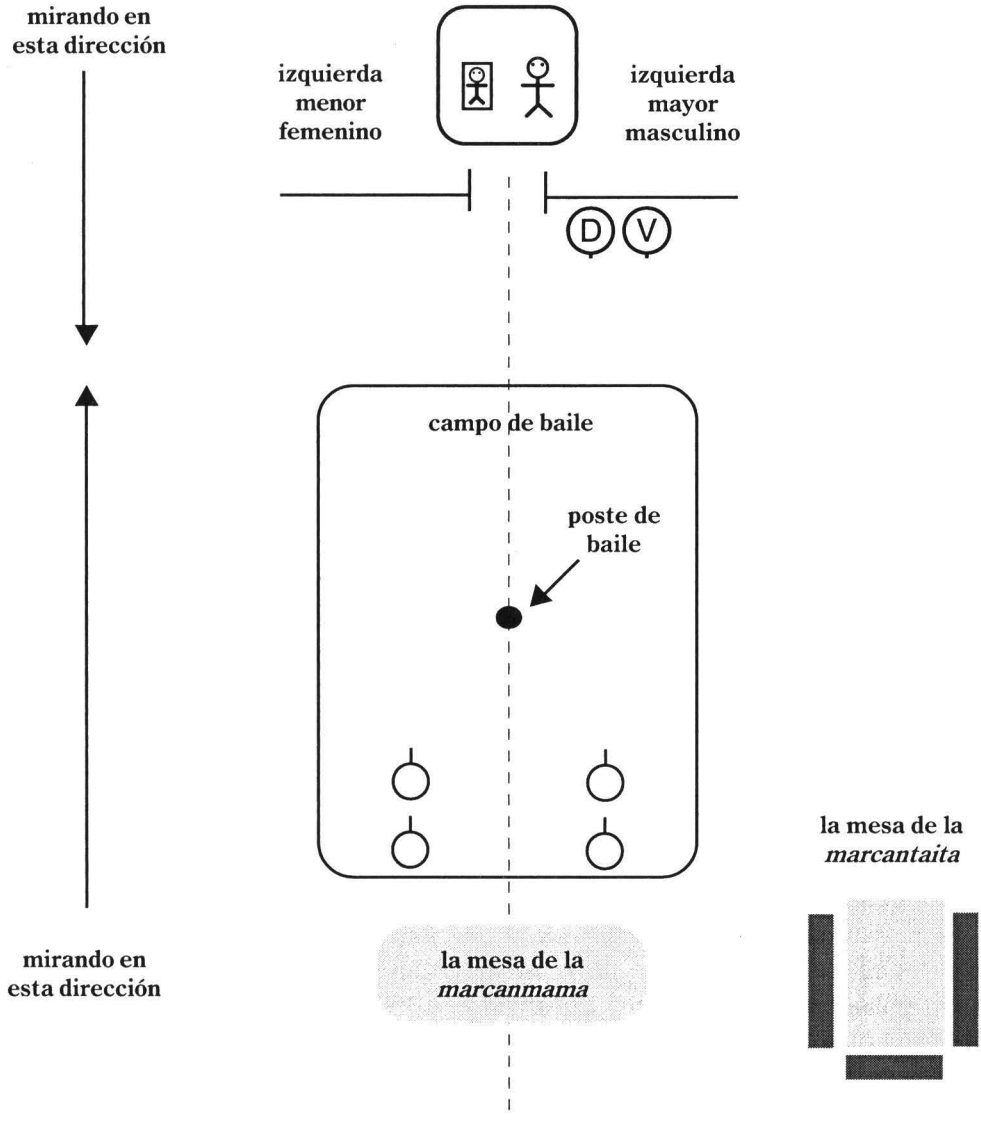
4. El *Niño* y el espacio del *juguete*

El 23 de diciembre, temprano, los *marcantaitas* del *Niño de la Aurora* y del *Niño de las Doce* hacen cada uno una larga procesión a la casa del fundador de su respectivo *Niño*. Los *marcantaitas* reúnen a sus músicos y a su *juguete* antes de ir donde el fundador. Luego de un pequeño descanso en casa de este, los *marcantaitas* cargan en brazos las imágenes del *Niño* y las llevan en procesión de vuelta a su hogar. Los músicos, *juguetes*, *guiadores*, y ahora los fundadores, se unen a los *marcantaitas* en esta procesión de retorno. Al llegar a su hogar, los *marcantaitas* ubican las dos figuras del *Niño* en el nacimiento construido al fondo del cuarto central de su casa. El *Niño de la Aurora* y el *Niño de las Doce* dejan su nacimiento solamente para escuchar la misa de la Nochebuena el 24 de diciembre y regresan para permanecer allí hasta ser devueltos a sus dueños, luego de sus respectivas misas el 25 de diciembre.

Los *marcantaitas* del *Niño Grande,* en cuyo hogar permanece la imagen hasta ser devuelta al síndico en la misa de las doce del 25 de diciembre, llevan a cabo un ritual similar, incluyendo la procesión y la asistencia a la misa de Nochebuena.

El espacio donde los miembros del *juguete* practican y representan sus bailes y piezas teatrales es lo que he venido llamando *campo de baile*. Durante la temporada de ensayos, está localizado en el patio frontal de la casa del violinista. En los días centrales de la fiesta se establece nuevamente en el de la casa de los *marcantaitas*. El espacio dedicado al baile del *juguete* es aquella área de tierra compacta, frecuentemente sin pasto, que se encuentra ubicada más cerca a las paredes frontales del hogar. Durante los días centrales de la fiesta, los *marcantaitas* se preocupan porque esta área sea limpiada de pequeñas piedras y otros escombros.

El violinista y los miembros mayores del *juguete* cavan lo que llamo *poste de baile* para marcar el centro del campo de baile. Este poste es un árbol alto y delgado cuya corteza ha sido removida. Antes de clavarlo al suelo, ubican en la parte superior cuatro mantos cuadrados o pañuelos de distinto color, cerca de los



violinista mirando a los danzantes

bombero mirando a los danzantes

huarmi sarahui mirando al *Niño* y a los músicos

Figura 5: El espacio de la fiesta

cuales colocan ocho listones o cadenas de cinturones de lana, lo suficientemente largos como para alcanzar el suelo. Algunos subgrupos del *juguete* representan bailes que consisten en entrelazar estos listones hacia la parte inferior del poste y luego nuevamente hacia arriba. Cuando el *juguete* representa bailes en los que no se entrama el poste, se ligan los listones en forma de atado, que se asegura en el extremo superior del poste.

El punto donde va el poste central es fijado en directa alineación con el cuarto central del hogar, donde el *Niño* es colocado durante los principales días de la fiesta (figura 5), de manera tal que este mirará directamente al poste y al campo de baile. Aunque solamente algunos subgrupos entrelazan el poste durante sus bailes, los miembros de todos los subgrupos lo usan como eje central en todas sus presentaciones. Cuando bailan subgrupos de dos danzantes, estos marcan la distancia entre ellos tomando el poste de baile como punto medio. Cuando los subgrupos son de cuatro, se distancian del poste de tal manera que este resulta el centro de un cuadrado o un rectángulo, más que un círculo, que es propio del baile del fandango.

El campo de baile es el foco del espectáculo festivo en la casa de los *marcantaitas*. De cara a los bailarines, los músicos se sientan uno al costado del otro, hombro con hombro, en una banca que usualmente está contra la pared frontal de la casa del violinista, junto a la puerta del cuarto donde se encuentra el nacimiento. Cuando el *marcantaita* tiene tiempo para ver la representación de su *juguete*, usualmente se sienta en la banca con los músicos. Los bailarines que actúan tienen una vista completa del *Niño* (figura 6), a quien dan la cara al comenzar y al terminar una representación. Las mesas del *marcantaita* y de la *marcanmama* están también frente al campo de baile, a los músicos y al *Niño*. La audiencia general de asistentes implícitamente invitados a la celebración se sienta tras las mesas de los *marcantaitas*, en la porción con pasto del patio frontal. El *Niño* y todos los participantes de la fiesta están así ubicados para enfocar su atención en las representaciones del *juguete*.

El *Niño* y su nacimiento son el punto de referencia del espacio simbólico, porque es con referencia al *Niño* que los *cargontes* se ubican en el patio frontal del hogar. Por la razón pragmática de dejar libre el pasadizo de la puerta del cuarto principal, los músicos se sientan a ambos lados de ésta. Ellos no abarcan lo que yo llamo la línea centralizante que emana del *Niño* y llega al poste de baile. Sin embargo, mantienen la relación espacial simbólica entre ellos, de tal manera que la posición del violinista, de mayor rango, es análoga al lado derecho del *Niño*, y la del intérprete del bombo, de menor rango, es análoga al lado izquierdo del *Niño*. La figura 7 retrata al violinista Manuel Tene sentado a la derecha y a Ignacio con el bombo sentado a la izquierda. Tene e Ignacio se sientan a la izquierda de la puerta abierta del cuarto principal donde el *Niño* está ubicado. Durante sus representaciones para Guaillas y Andrade, Japón se sentaba con Saca, su *chulla* intérprete del bombo, a la derecha de la puerta del cuarto princi-

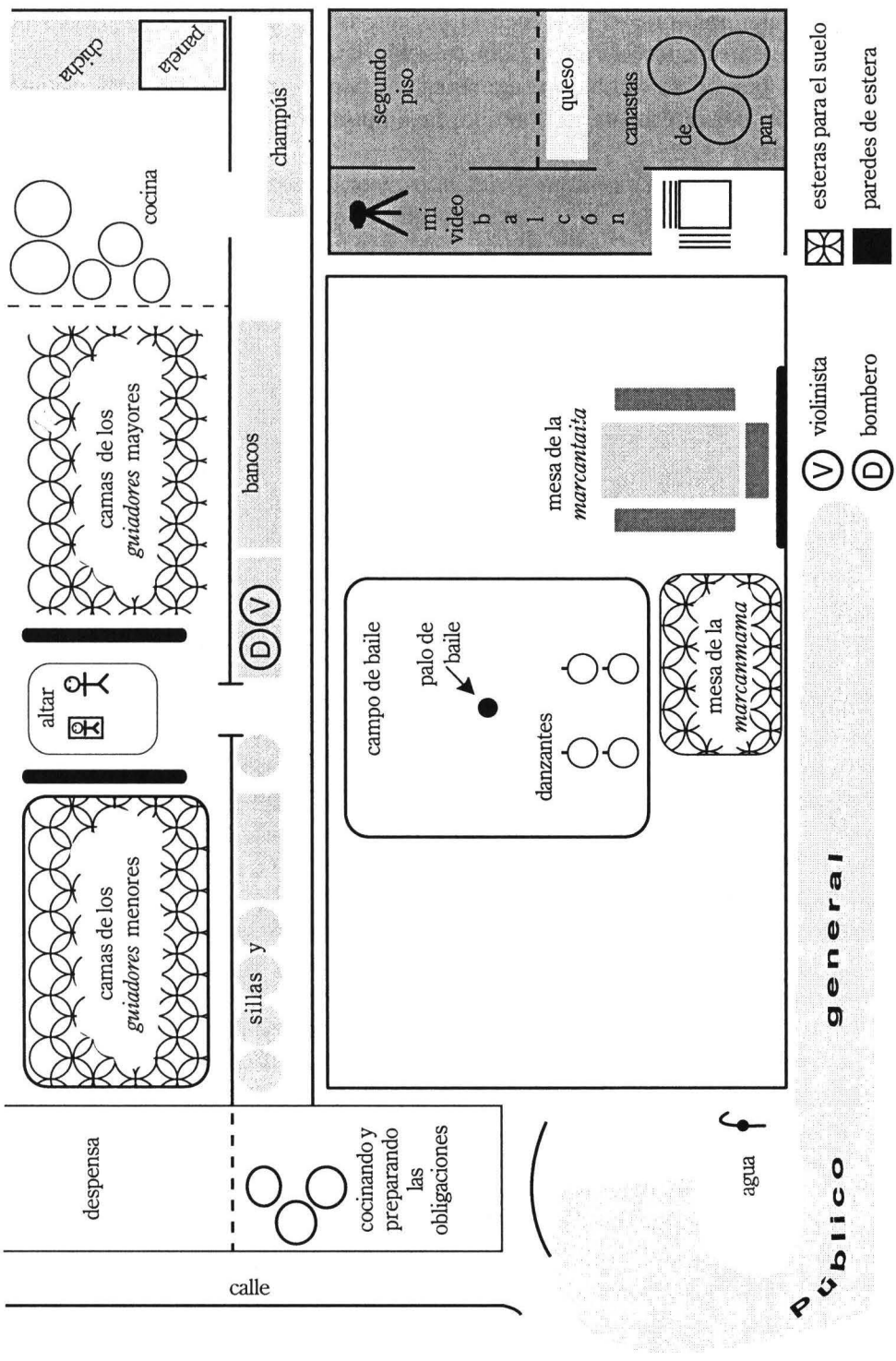


Figura 6: La casa de los *marcantaitas*.

pal. De cualquier manera, el que toca el bombo siempre está a la izquierda del violinista, si están frente al *Niño*. Esta relación espacial entre el violinista y el intérprete del bombo es también pragmática. El torso del violinista está orientado en dirección del intérprete del bombo, facilitándose así la comunicación entre ambos músicos.

Las mesas de la *marcanmama* y del *marcantaita* están similarmente ubicadas en el espacio simbólico, de tal manera que la mesa de la *marcanmama* está a la izquierda de la mesa del *marcantaita*. Los hombres en la mesa del *marcantaita* se sientan en bancas, a mayor altura que las mujeres que se sientan a la mesa de la *marcanmama* en esterillas colocadas en el piso. Mantener el orden jerárquico en el espacio simbólico, más que en el espacio absoluto, es un valor que se expresa también cuando el violinista afina su violín. Al afinar las cuatro cuerdas, el violinista se preocupa más por lograr la relación de sonido apropiada entre cada cuerda a iguales intervalos de un quinto (sonido relativo), en lugar de afinar sus cuerdas respecto de un tono estático estándar (sonido absoluto). El violinista puede afinar su violín de esta manera porque no necesita estar afinado con el bombo, el cual no está afinado a un tono en particular.

A diferencia de los dos músicos y los *marcantaitas* en sus mesas respectivas, los bailarines del *juguete* son los únicos *cargontes* que están alineados simbólicamente con el *Niño* en el espacio real (figura 5). Ya he afirmado que el poste de baile está directamente frente al *Niño* para marcar el centro del campo de baile. Hay siempre un número igual de bailarines a cada lado del poste. Las *huarmi sarahuis* rotan a diferentes cuadrantes alrededor del poste, y continuamente se refieren a él para mantener la distancia apropiada entre ellas.

Los saraguros conceptualizan al campo de baile dividido en cuatro cuadrantes (figura 8). El rango y estatus de cada *huarmi sarahui* son asociados a uno de ellos. La *sarahui* 1 se asocia al cuadrante I, la *sarahui* 2 al cuadrante II, la *sarahui* 3 al cuadrante III y la *sarahui* 4 al cuadrante IV (figura 9).

El violinista usa un grupo de melodías para guiar a las *huarmi sarahuis* a través de los varios temas de baile de la coreografía de la *dengosa*. Durante el curso de la representación, la *huarmi sarahui* se desplaza a través de cada uno de los cuatro cuadrantes. La dirección u orientación particular para su desplazamiento es prescrito en cada cuadrante. Esto es, la *huarmi sarahui* rota y gira en la dirección prescrita por el cuadrante que ella ocupa en cualquier momento dado. Estas direcciones prescritas para los cuatro cuadrantes encauzan a las *sarahuis* hacia imágenes reflejas del movimiento humano. La representación de la *dengosa* de las cuatro *huarmi sarahuis* se vuelve, así, algo parecido a un caleidoscopio en movimiento. El hecho de que las bailarinas muevan su cuerpo en la orientación específica del cuadrante le da a cada una de ellas lo que yo llamo su identidad relativa. Esto es, una *huarmi sarahui* se ubica y se mueve a través del campo de baile en una forma determinada no tanto por su rango y estatus en el sentido absoluto, sino por el cuadrante particular que ella ocupa en



Figura 7: Tene (violín) e Ignacio (bombo) tocan para su *juguete.* Foto: Nan Volinsky.

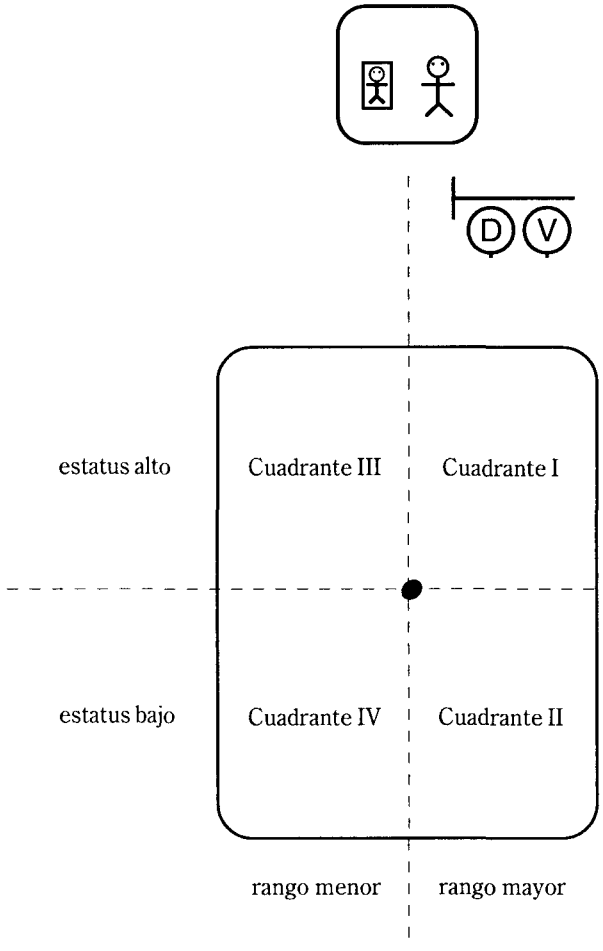


Figura 8: Los cuatro cuadrantes del campo de baile.

un momento dado. Que una bailarina rote y gire en la orientación dictada por el cuadrante que ocupa más que por su identidad de rango y estatus es un asunto de identidad relativa.

Llamo *formación primaria* a la posición que las bailarinas adoptan en el campo de baile al comenzar y terminar sus representaciones (figura 10). El área de la formación primaria está siempre al borde del campo arriba. Para comenzar una representación, las *huarmi sarahuis* se paran derechas en su formación mientras miran de frente a los músicos y al *Niño*. En esta formación primaria, cada *sarahui* ocupa la posición que le corresponde a su rango y estatus. Las *sarahuis* mayores se alinean a la derecha del *Niño* y las *sarahuis* menores se alinean a su

izquierda. En el eje vertical, la *huarmi sarahui* de mayor estatus está más cerca al *Niño* de lo que están las de menor estatus.

Para dirigir el baile del *juguete*, Japón usa los términos *arriba, abajo, izquierda, derecha y centro*. Estas direcciones indican los sectores del campo de baile desde su perspectiva y la perspectiva del *Niño* (figura 11). Cuando los bailarines están confundidos acerca de dónde pisar, Japón enfáticamente señala con la

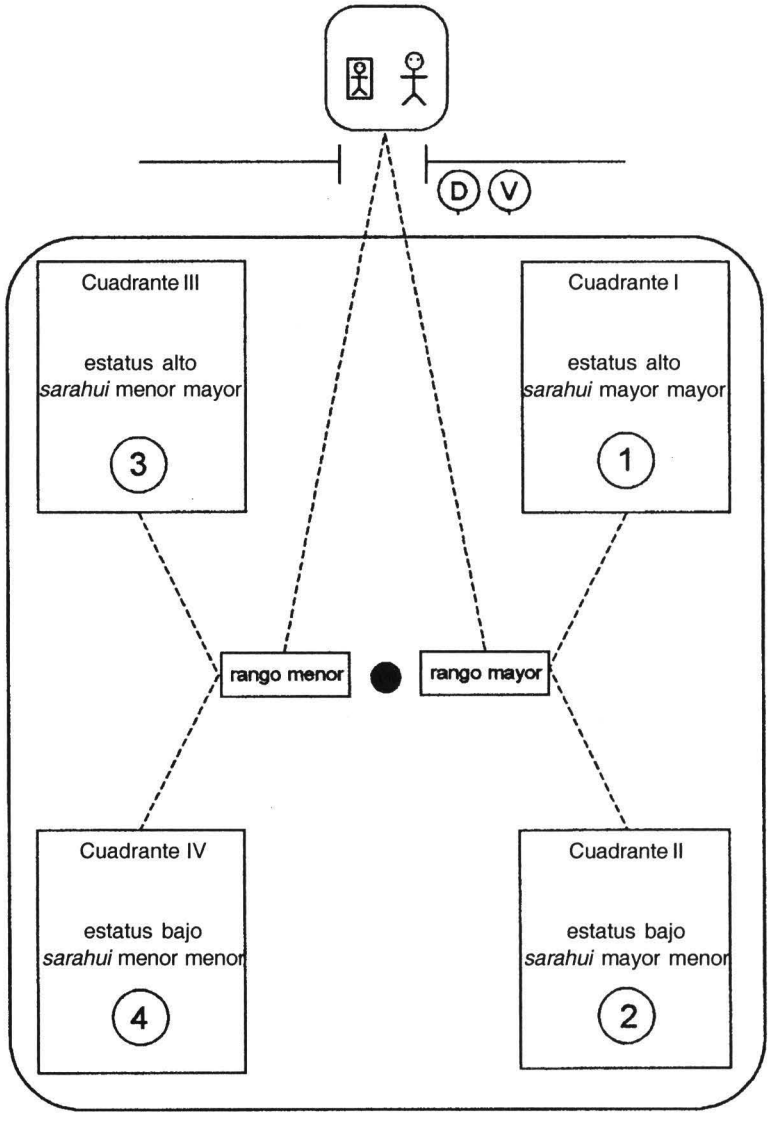


Figura 9: Identidad y el espacio en el campo de baile.

Figura 10: La formación primaria.

Figura 11: La orientación de campo de baile.

cabeza la dirección correcta y grita «¡arriba!» o «¡abajo!». Cuando el *juguete* tiene suficiente espacio, el campo de baile entre el campo abajo y el campo arriba tiende a ser más largo que aquel entre el campo izquierdo y el campo derecho. Los saraguros ampliarán así el campo en forma vertical en vez de horizontalmente para mantener la actividad del baile a plena vista del *Niño*, que está muy bien arropado en el cuarto principal de los *marcantaitas*.

En la mañana del 7 de enero de 1992, las cuatro *huarmi sarahuis* de Japón estaban descansando con sus madres cerca de la mesa de la *marcanmama*. Japón pidió a las niñas que se prepararan para bailar la *dengosa*. Las niñas se pararon y ajustaron sus ropajes y adornos del pelo ayudándose entre sí y auxiliadas por sus madres. Una vez que se arreglaron el atuendo, las niñas adoptaron su formación primaria en el campo de baile.

A continuación, el violinista arquea vigorosamente las cuerdas abiertas de su violín como señal del inicio de la danza. Cuando comienzan a bailar, las *sarahuis* eventualmente se dispersan de su formación primaria para pasar a lo que he llamado su *formación primaria extendida* (figura 12). Mientras continúa su representación, las *huarmi sarahuis* rotan alrededor del campo de baile para ocupar cada uno de los otros tres cuadrantes hasta que eventualmente regresan a su propio cuadrante. En la *dengosa* hacen tres de estos circuitos completos alrededor del campo de baile.

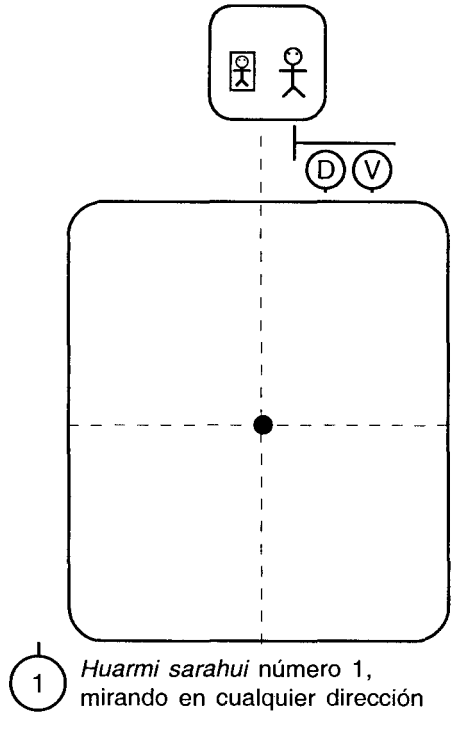


Figura 12: La formación primaria extendida.

5. El baile de la *dengosa*

5.1. El patrón *huarmi sarahui* de paso

Las *huarmi sarahuis* utilizan un mismo patrón de paso corto y largo en todos sus bailes, sin importar los temas de baile propiamente dichos, las melodías o el contexto de la representación. Cuando los *cari sarahuis* bailan con las *huarmi sarahuis*, ellos emplean también este mismo patrón de paso, el cual es básicamente el mismo que el popular patrón de paso usado para el baile de fandango, pero con una diferencia. Cada *sarahui* acentúa el paso de un pie al otro con su pañuelo: cuando pisa sobre su pie izquierdo para el principio de un segmento rítmico del bombo, levanta su pañuelo izquierdo sobre su hombro izquierdo. Hace lo opuesto cuando pisa sobre su pie derecho al momento de comenzar el otro segmento rítmico. Las cuatro *sarahuis* usualmente no pisan juntas con el mismo pie izquierdo o derecho, pero sí suelen mantener juntas el ritmo del bombo.

5.2. Los cinco temas coreográficos de la *dengosa*

Hay cinco temas que componen el baile de la *dengosa*. La figura 13 ilustra los temas bailables de la coreografía de la *dengosa* de Japón, tal como la representó el 26 de diciembre de 1992 y el 7 de enero de 1993.

5.2.1. Vuelta

Uno de los cinco temas de baile es la *vuelta* (figura 14), que consiste de dos partes o *giros*. Cada una de las cuatro *sarahuis* hace el *primer giro* de su *vuelta* en una dirección y el *segundo giro* en la dirección opuesta. Los cuadros 13 y 14 de la figura 13 ilustran una instancia de una *vuelta* completa.

5.2.2. Entrada

El segundo tema de baile es la *entrada*, que también se conoce como la *salida* (figura 13, cuadros 1-4 y cuadros 62-65). Las *sarahuis* comienzan y terminan su presentación de la *dengosa* con *entradas*. La *salida* y la *entrada* se refieren a salir de la formación primaria hacia el campo de baile. Un violinista usa cualquiera de estos términos para este tema de baile que encuadra la presentación de la *dengosa;* yo usaré *entrada* de aquí en adelante. Para cada una de las *entradas* al principio y al final de una representación, las cuatro *sarahuis* bailan un *primer giro* en medio de una *entrada*, y un *segundo giro* para terminar el mismo tema de baile de la *entrada*.

Las *sarahuis* pueden repetir una *entrada* una o dos veces al principio y al final del baile. Al principio de una presentación de la *dengosa*, las *sarahuis* bailan

sus últimas dos o tres *entradas* separándose en dos pares a través del campo de baile (figura 13, cuadros 5-8). Las *sarahuis* mayor y menor de estatus alto (números 1 y 3) permanecen en el campo abajo como pareja, y las *sarahuis* mayor y menor de estatus bajo (números 2 y 4) regresan como pareja al campo arriba. Para concluir con su representación, las *sarahuis* bailan la primera de sus dos o tres *entradas* de una manera opuesta (figura 13, cuadros 58-61). Las *sarahuis* mayor y menor de estatus alto (números 1 y 3) se unen con las *sarahuis* mayor y menor de estatus bajo (números 2 y 4), de tal manera que las cuatro *sarahuis* se juntan nuevamente en su formación primaria.

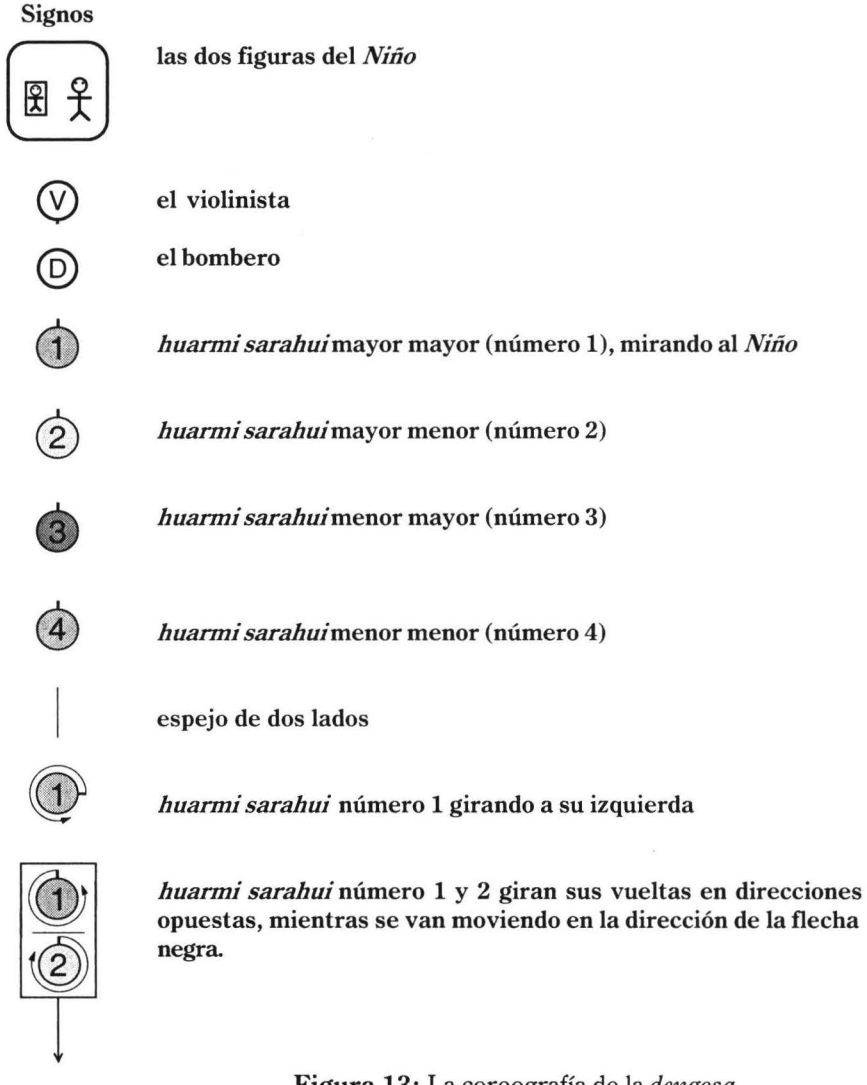


Figura 13: La coreografía de la *dengosa.*

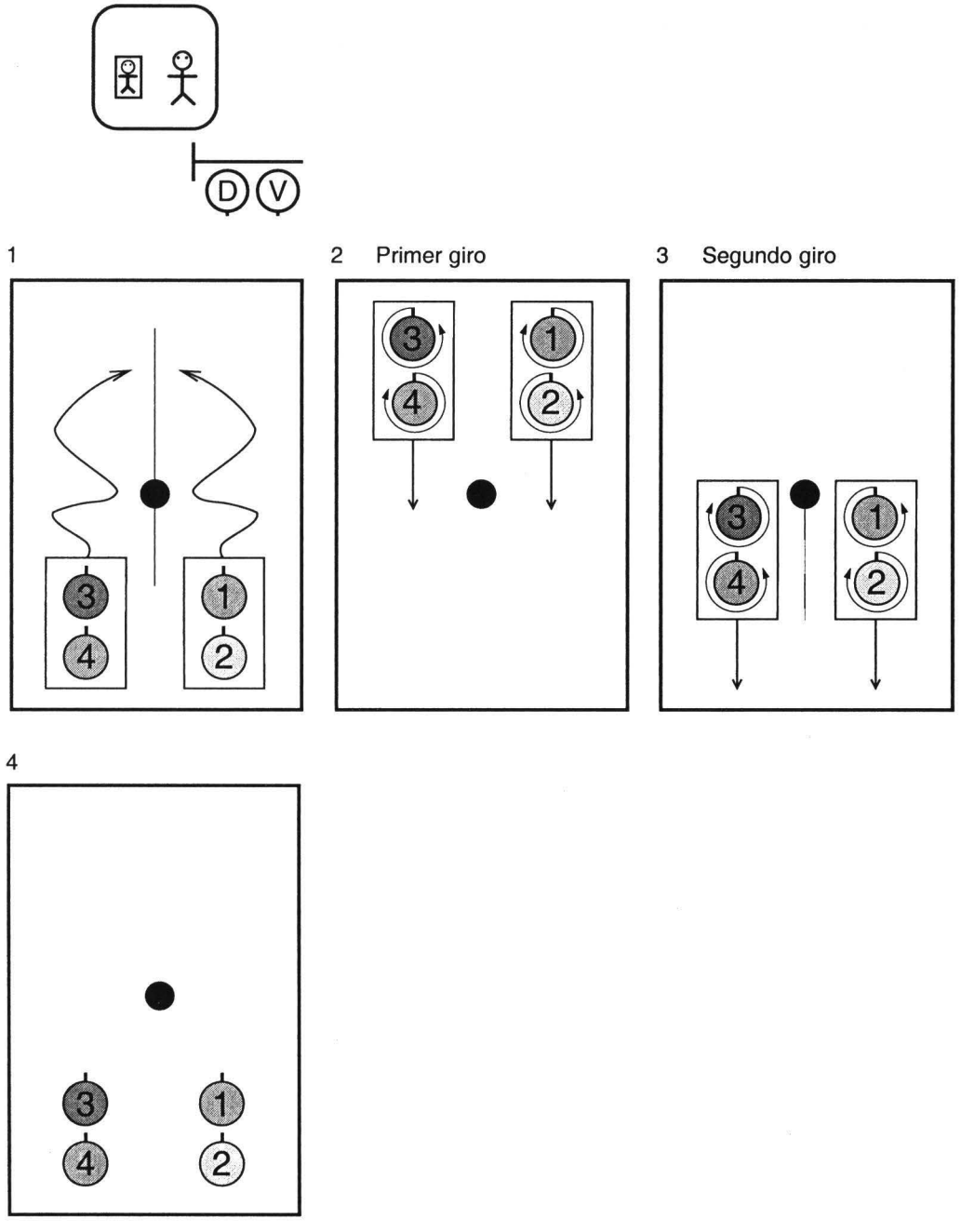
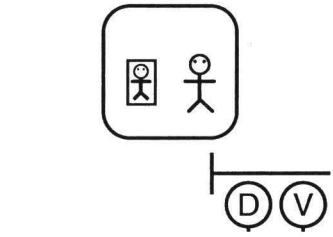
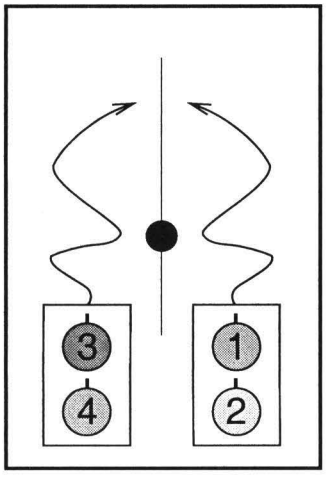


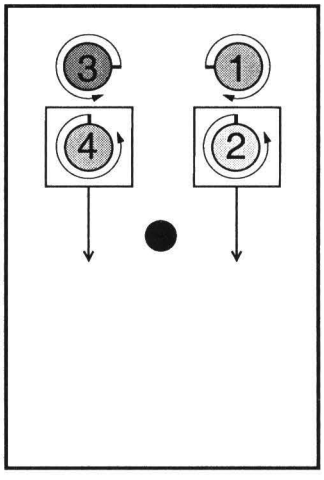
Figura 13, continuada: La *entrada.*



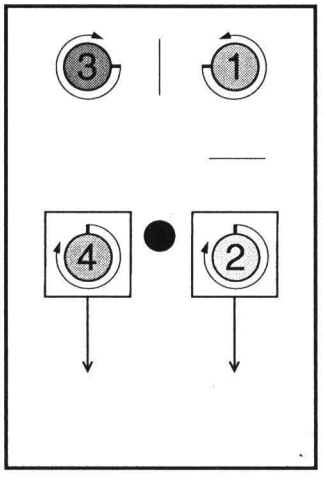
5



6 Primer giro



7 Segundo giro y separación



8

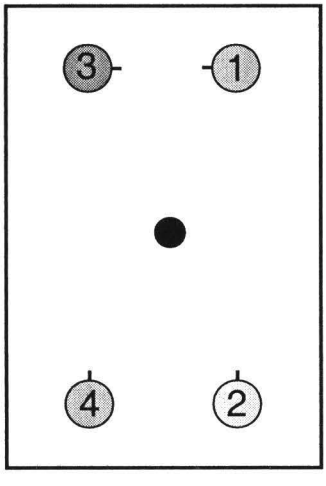


Figura 13, continuada: La última *entrada* de la introducción y separación.

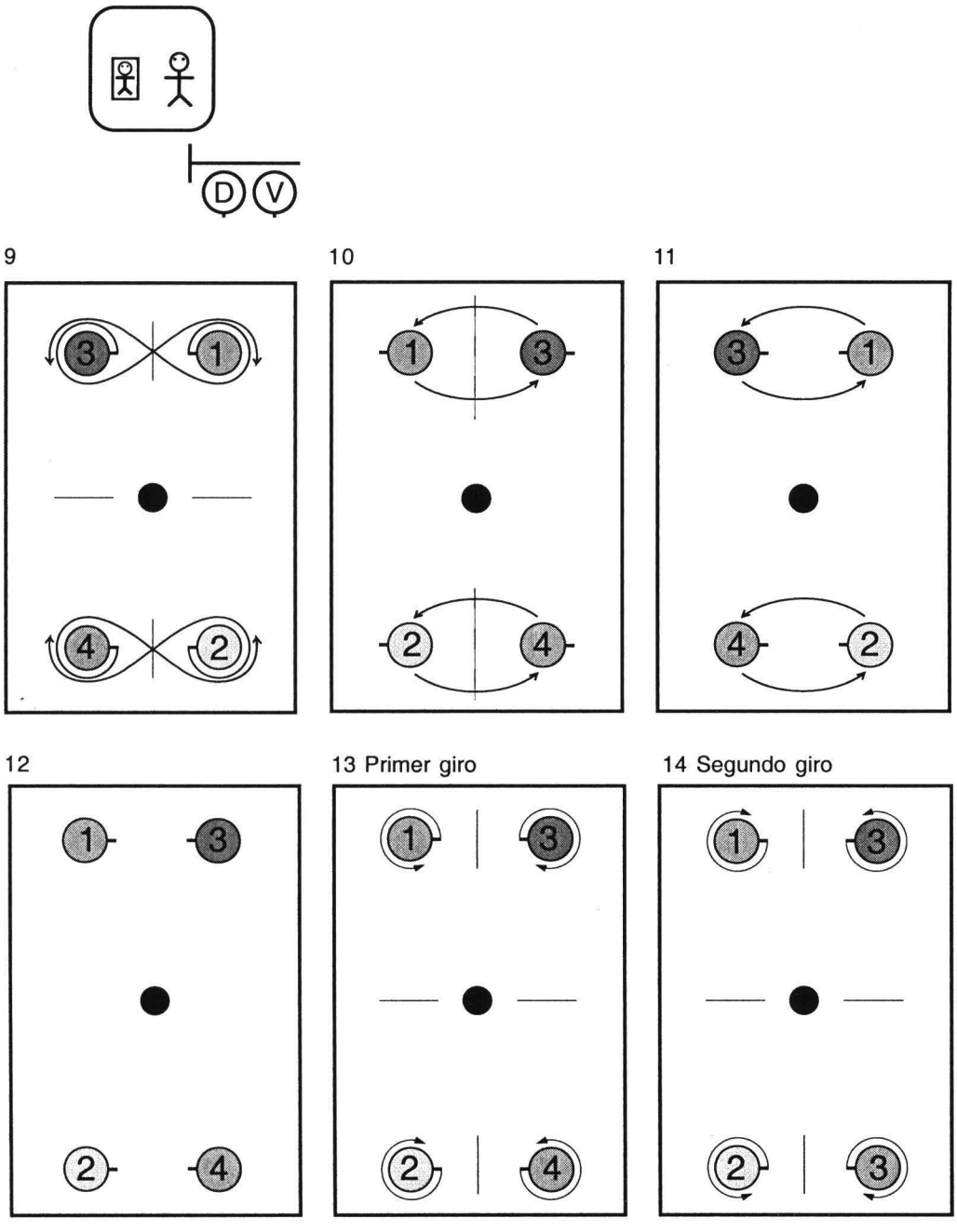


Figura 13, continuada: La *cruz* número uno.

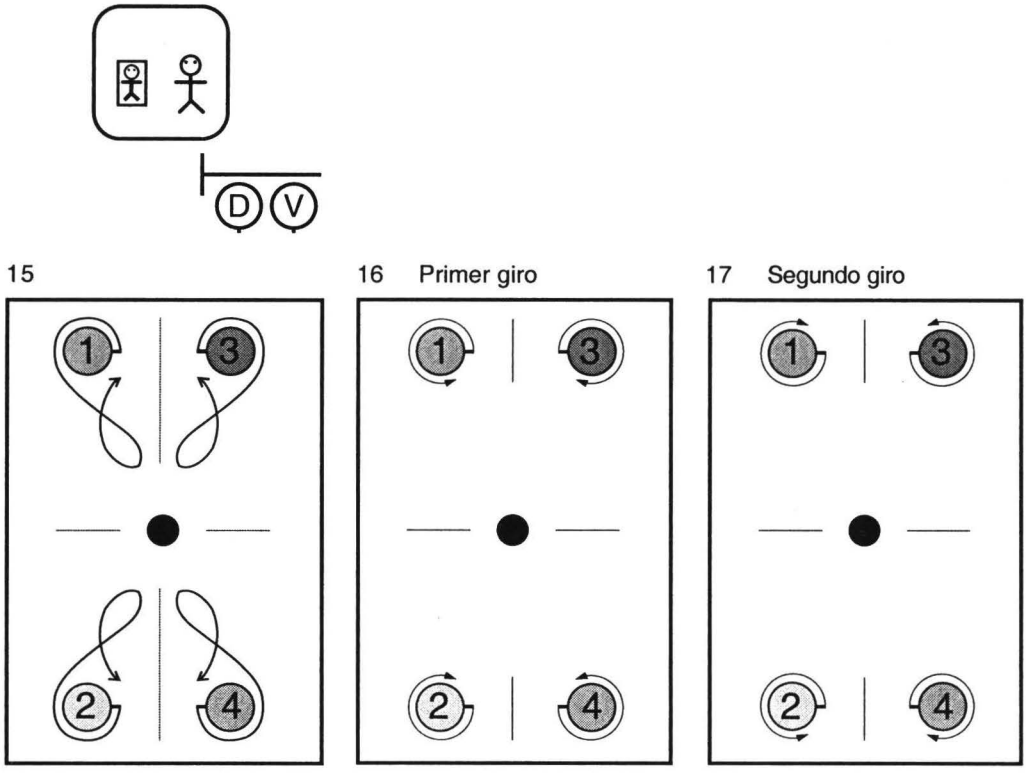


Figura 13, continuada: *Número-ocho* número uno.

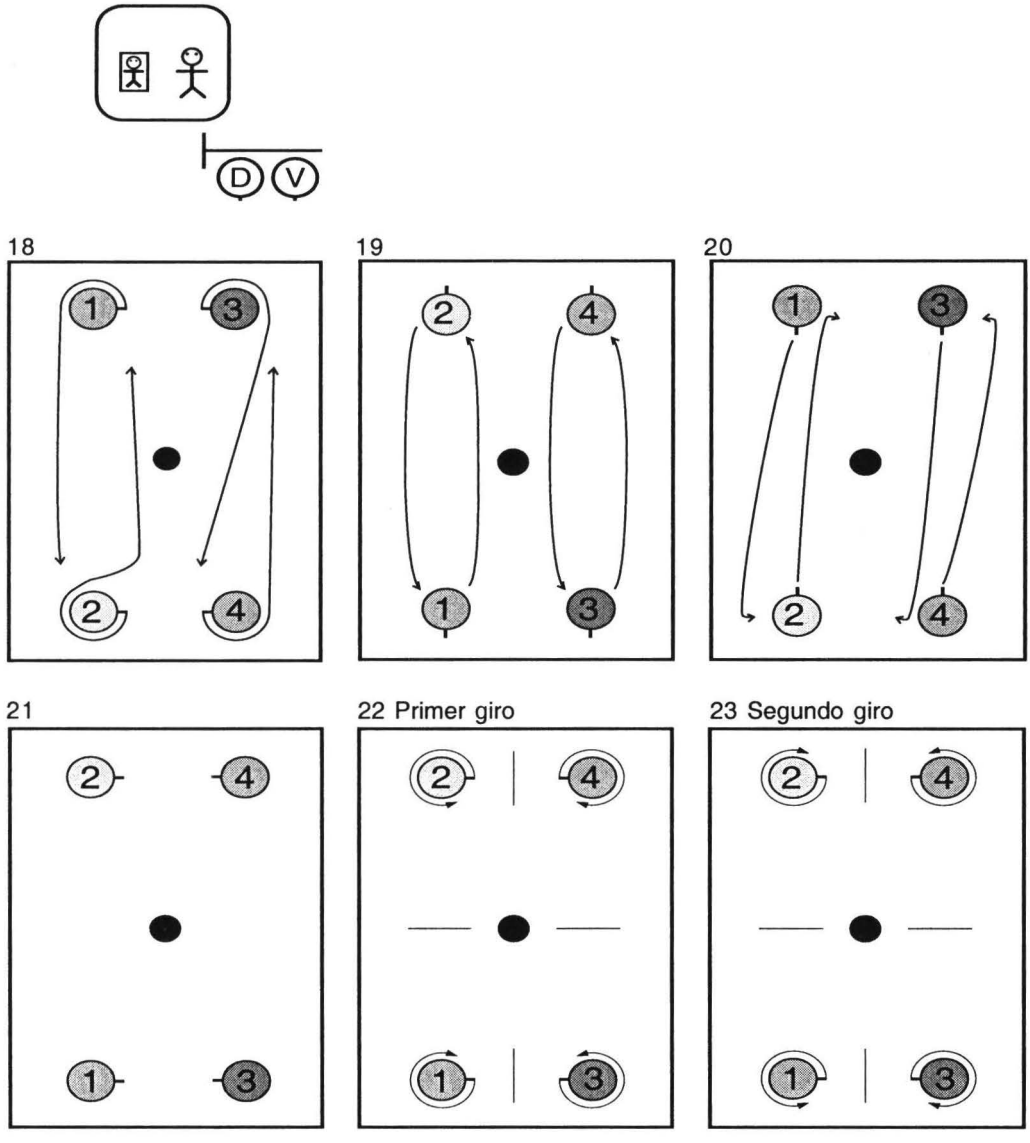


Figura 13, continuada: La *cruz* número dos.

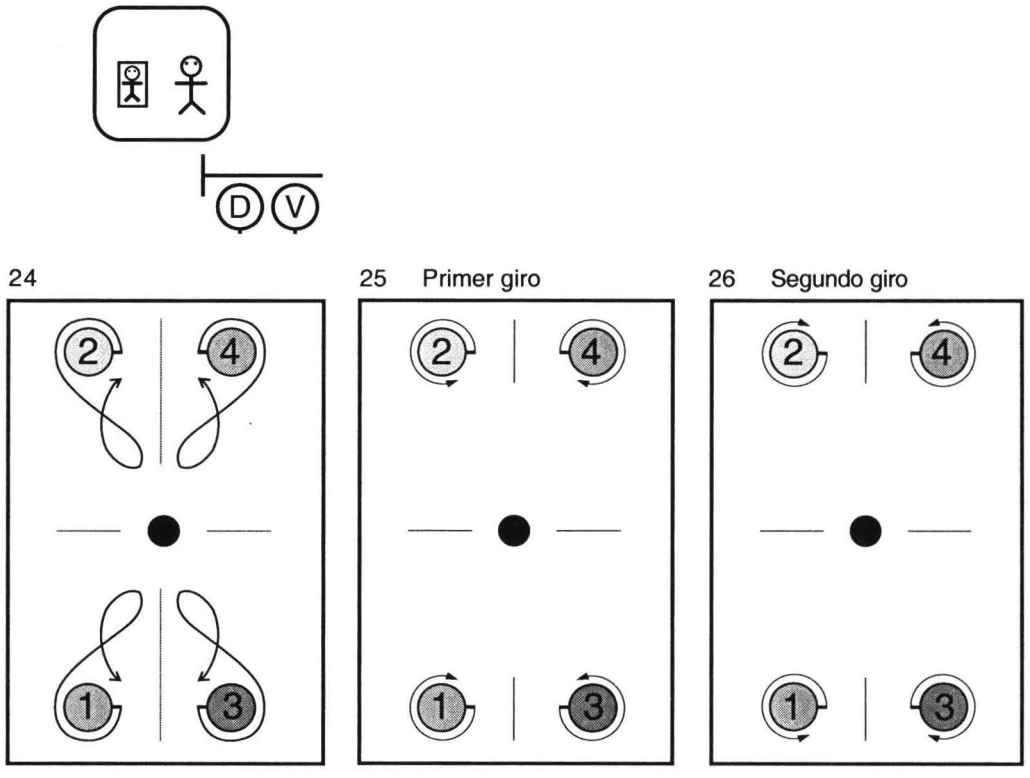


Figura 13, continuada: *Número-ocho* número dos.

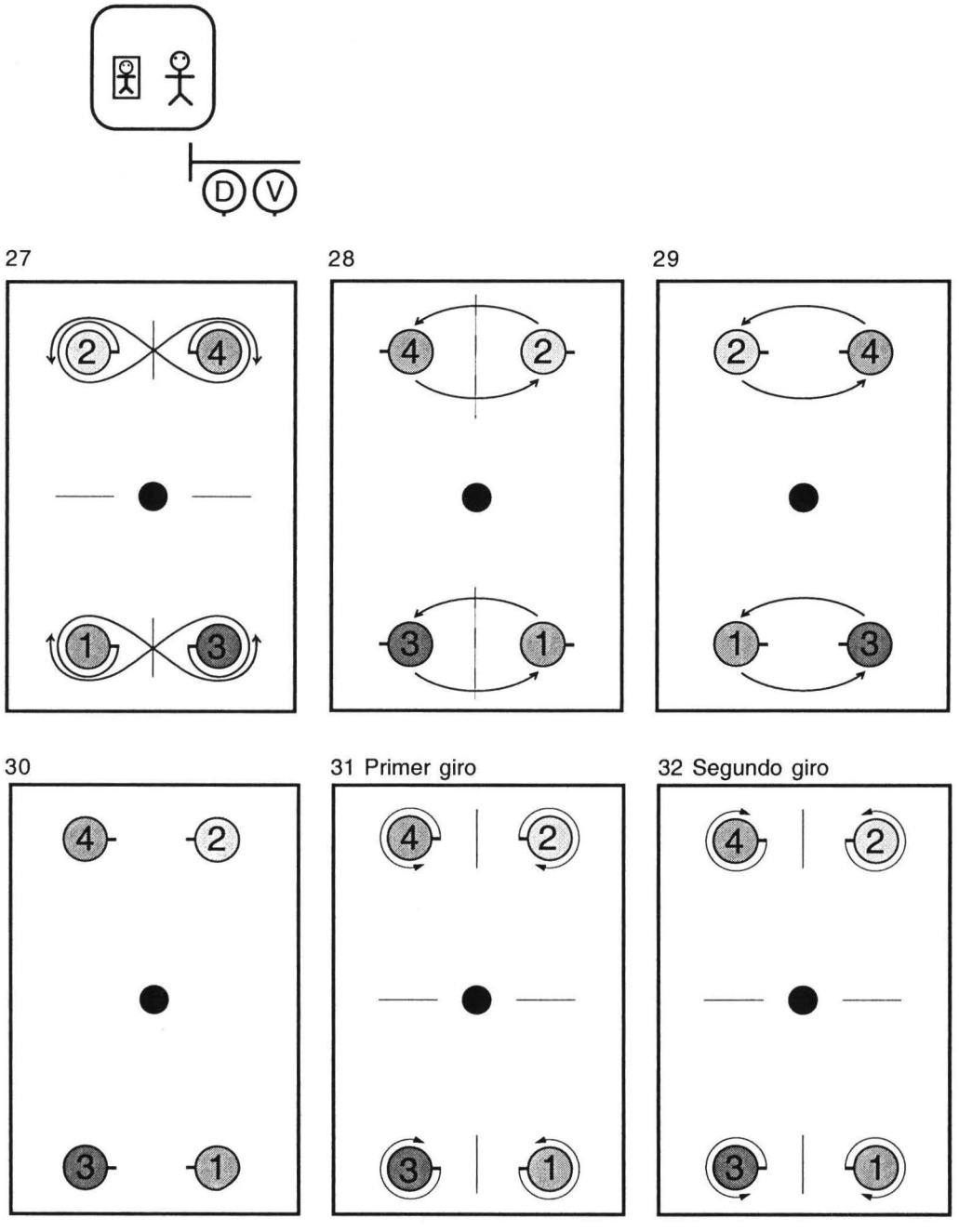


Figura 13, continuada: La *cruz* número tres.

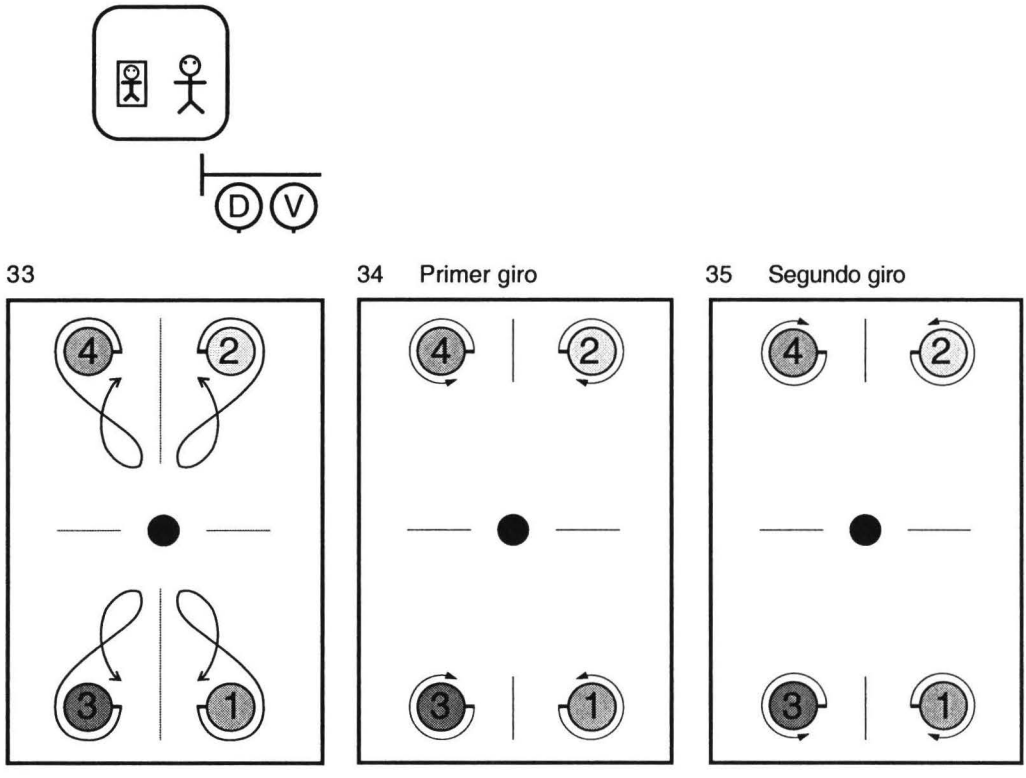


Figura 13, continuada: *Número-ocho* número tres.

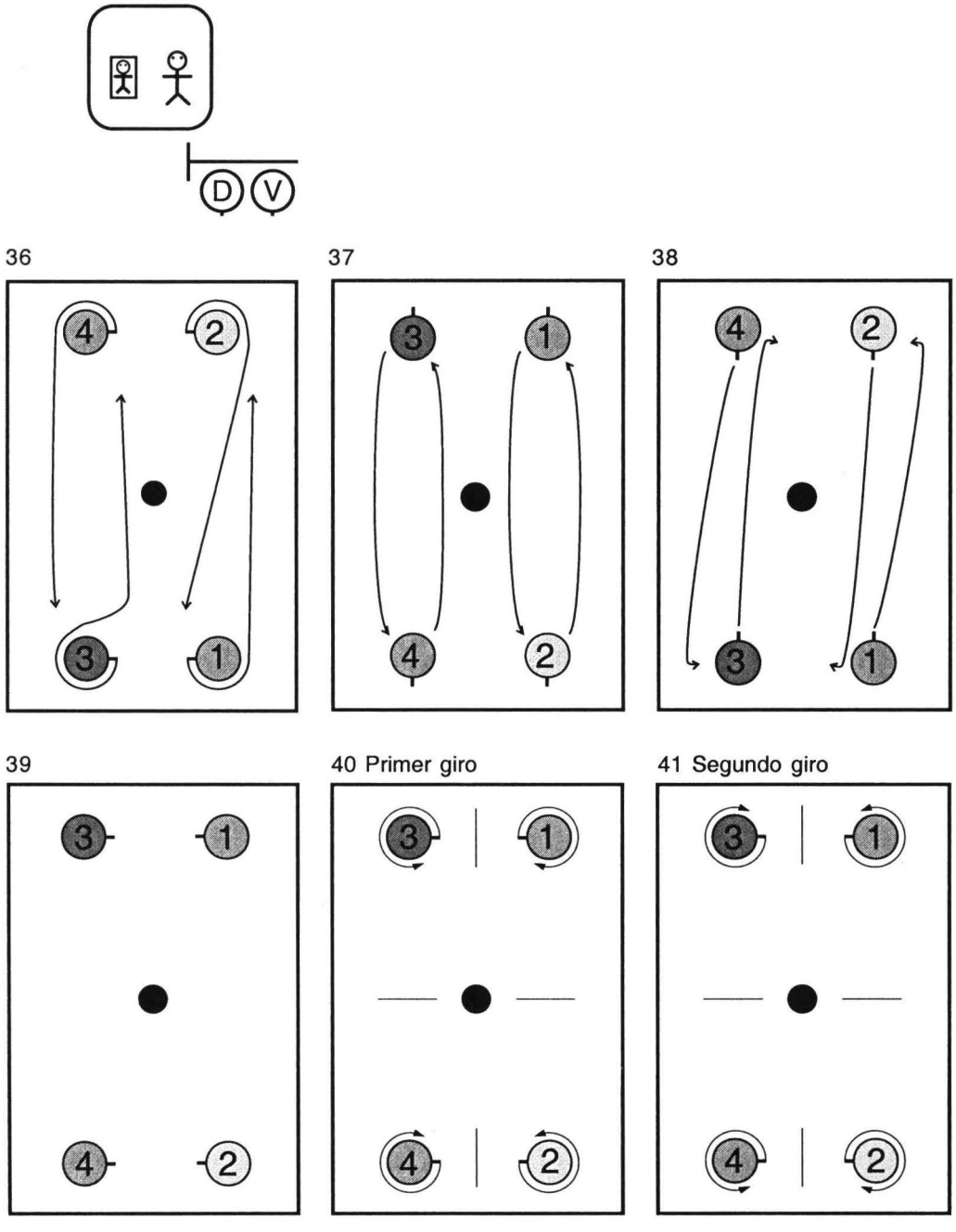


Figura 13, continuada: La *cruz* número cuatro.

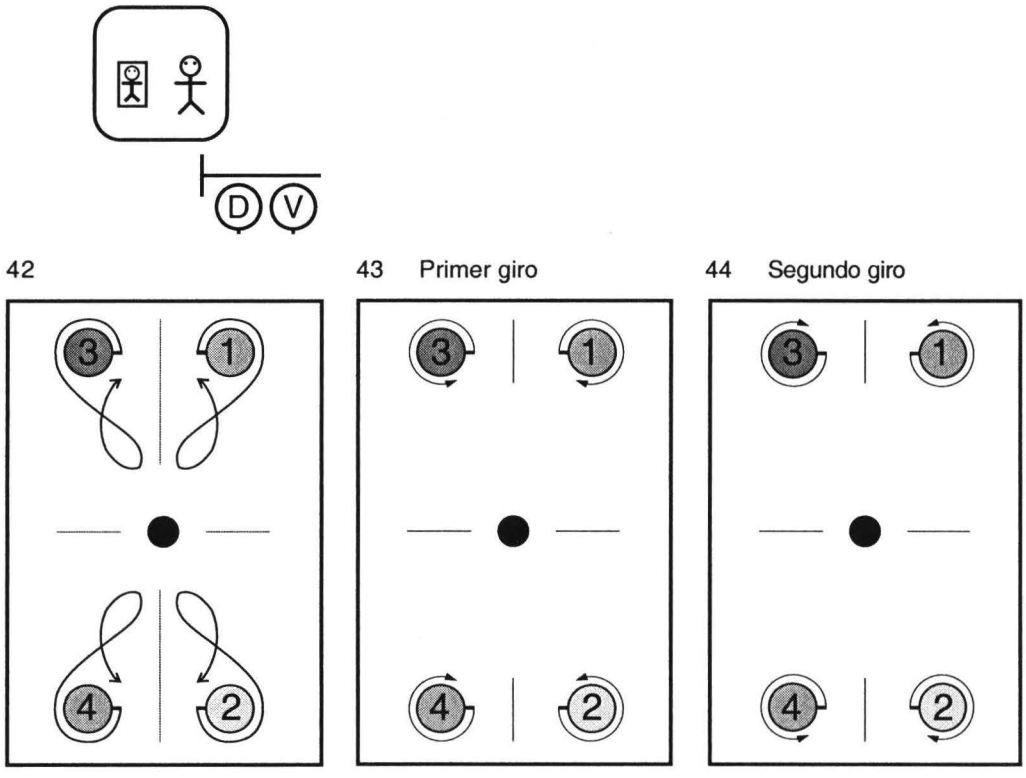
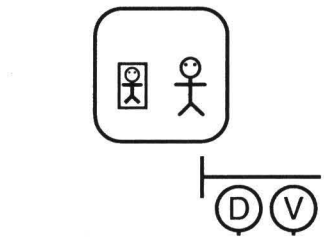
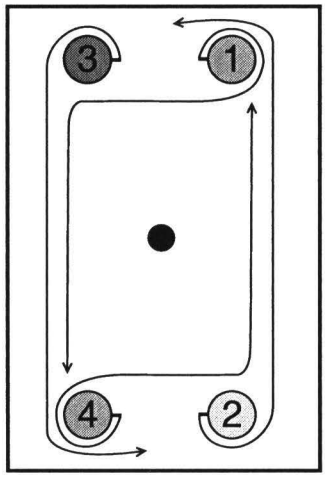


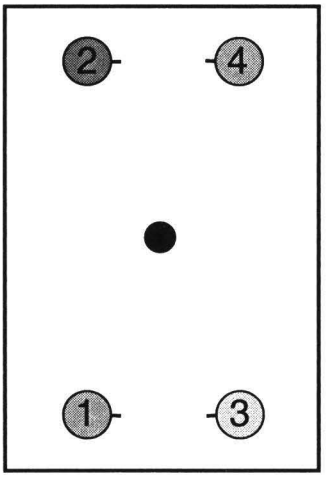
Figura 13, continuada: *Número-ocho* número cuatro.



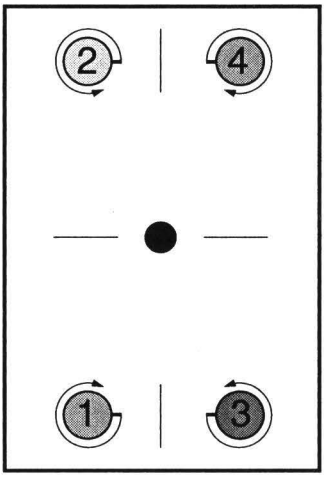
45



46



47 Primer giro



48 Segundo giro

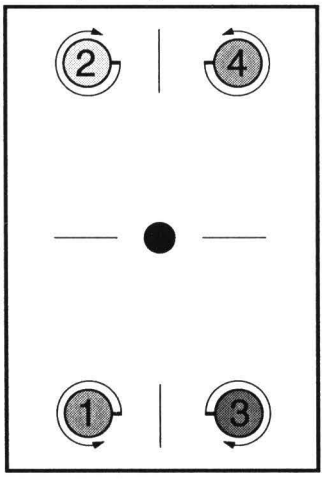
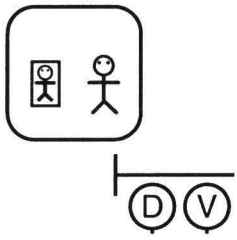
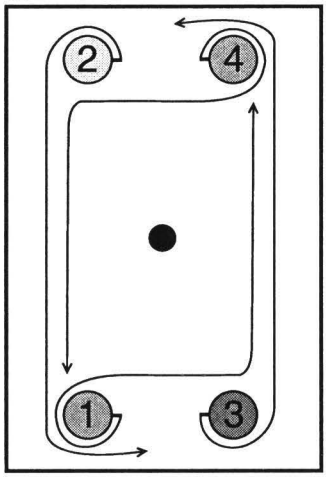


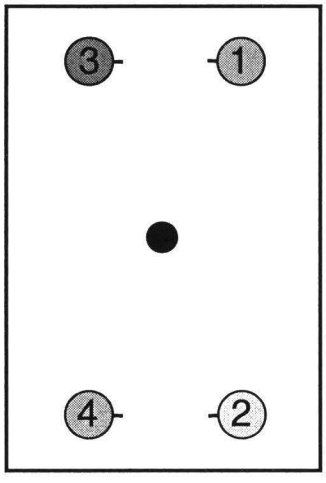
Figura 13, continuada: Primera *media-rueda* hacia la derecha.



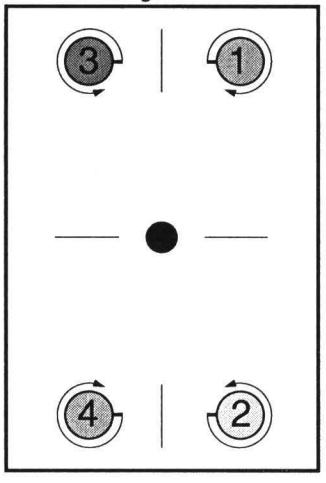
49



50



51 Primer giro



52 Segundo giro

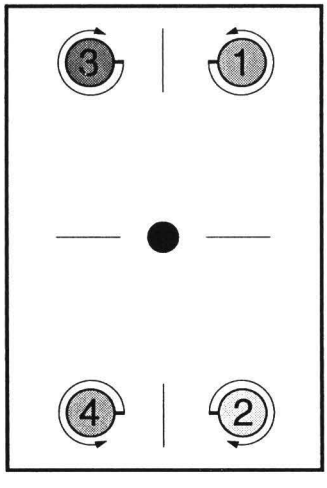
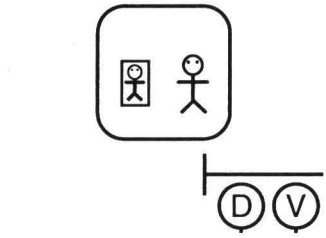
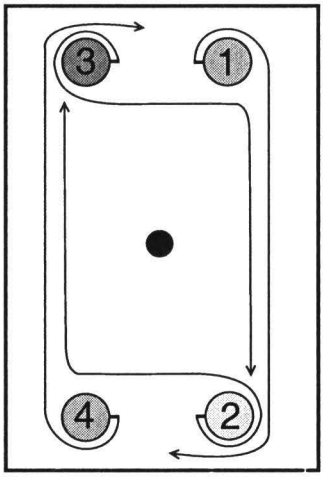


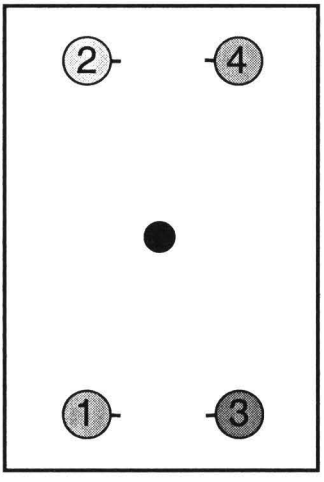
Figura 13, continuada: Segunda *media-rueda* a la derecha.



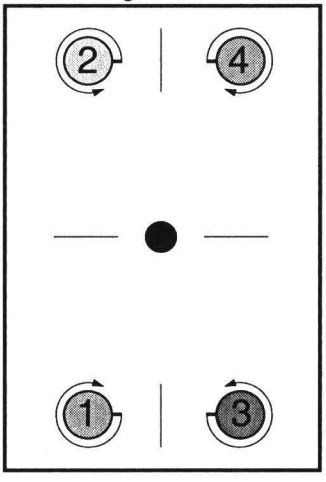
53



54



55 Primer giro



56 Segundo giro

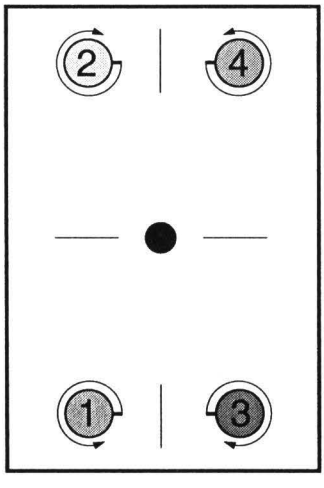


Figura 13, continuada: Primera *media-rueda* a la izquierda.

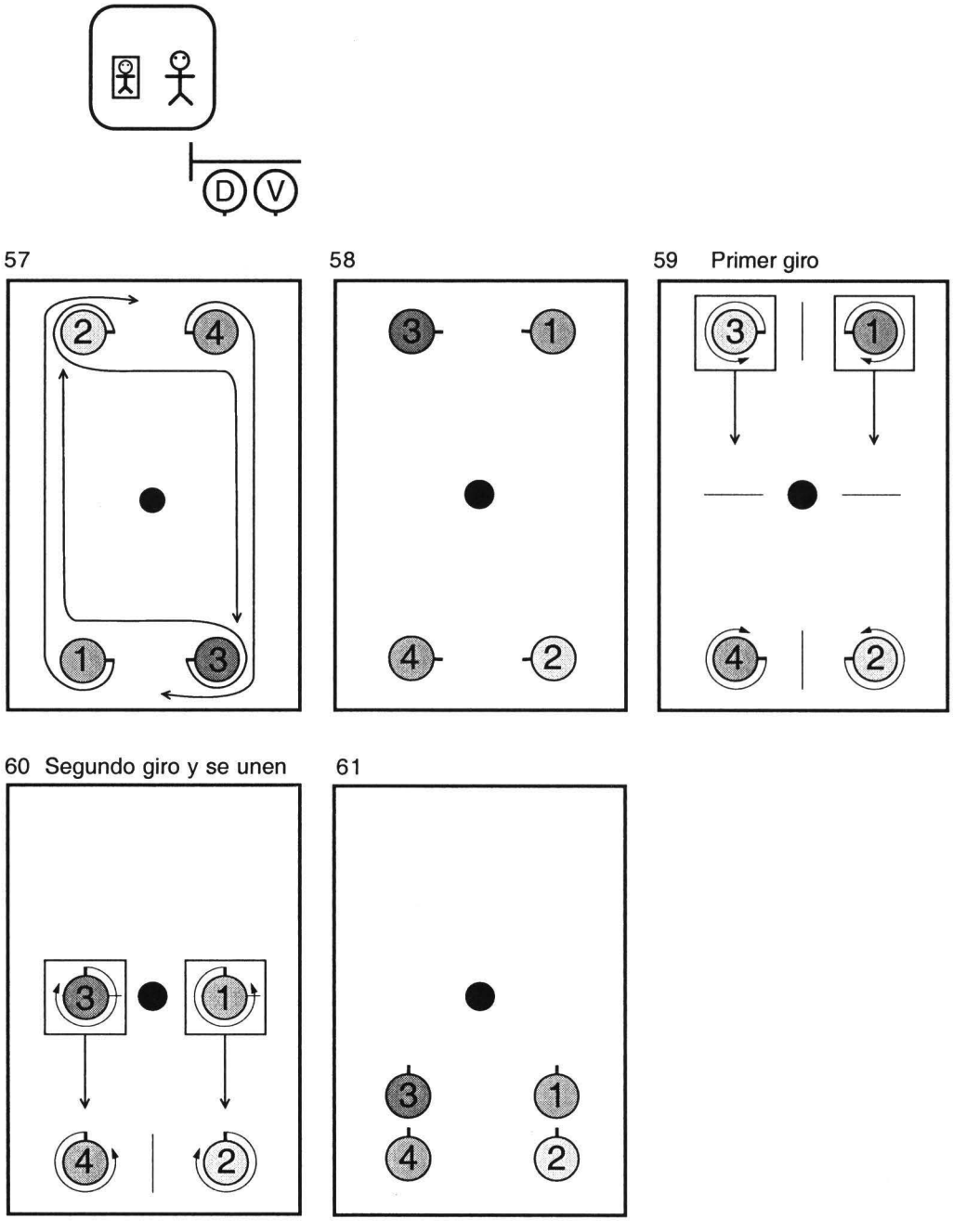


Figura 13, continuada: Segunda media-rueda a la izquierda y se unen.

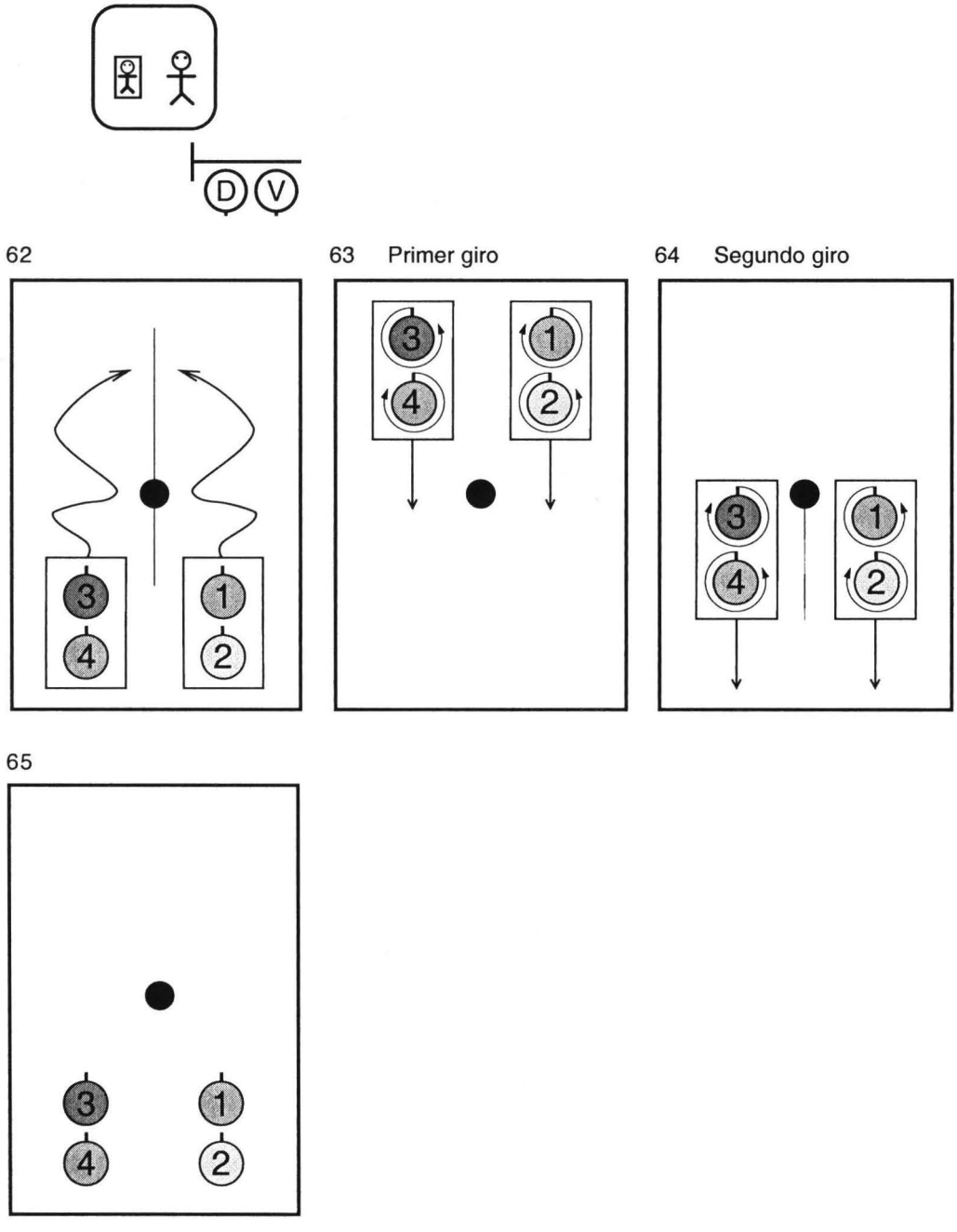


Figura 13, continuada: La *salida.*

Las *sarahuis* comienzan cada uno de los tres temas de baile siguientes con un giro completo y lo concluyen también con una vuelta completa.

5.2.3. Cruza

El tema de baile que sigue inmediatamente a las *entradas* de la introducción es la *cruza*, también conocida como *cambio de puesto* (figura 13, cuadros 9-14, 18-23, 27-32 y 36-41). En una *cruza*, cada *sarahui* cambia de posición en el campo de baile con otra *sarahui*. Para comenzar una *cruza*, cada niña comienza con una *vuelta* y continúa caminando tres veces hacia su compañera de cambio, a la cual sobrepasa, hasta que cada *sarahui* ha cambiado posiciones en diferentes cuadrantes. Las *sarahuis* bailan cuatro *cruzas* en una presentación de la *dengosa*. Al principio de su primera *cruza*, las *sarahuis* están en la formación primaria extendida. Al final de la cuarta *cruza*, cada *sarahui* ha pasado por cada uno de los cuatro cuadrantes del campo de baile, y ha regresado a su lugar en la formación extendida. Una *vuelta* completa cada una de las cuatro *cruzas*.

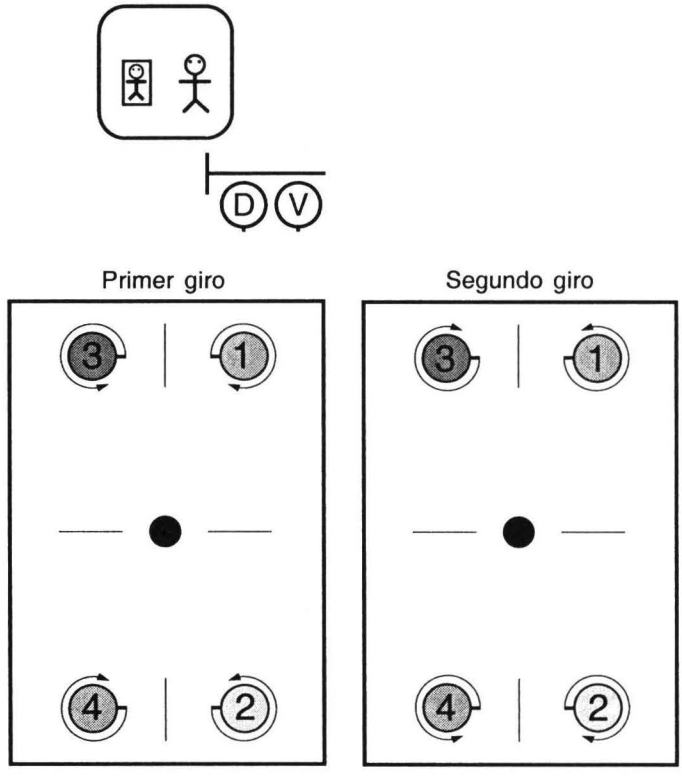


Figura 14: Primer y segundo giros de la *vuelta*.

5.2.4. Número ocho

El cuarto tema de baile es el *número ocho*, conocido también como *pasión* (figura 13, cuadros 15-17, 24-26, 33-35 y 42-44). Hay cuatro *números ocho* que están diseminados entre las cuatro *cruzas*. En uno de ellos, cada *sarahui* traza simultáneamente la figura de un ocho al tiempo que se dirige hacia el poste de baile y luego regresa a su posición primaria. Mientras que en una *cruza* cada *sarahui* rota de un cuadrante al próximo, en un *número ocho* cada niña va hacia al poste y regresa a su posición en el mismo cuadrante. Las *sarahuis* concluyen cada uno de sus *números ocho* con una *vuelta*.

5.2.5. Rueda

El quinto tema de baile es la *rueda*. El tema de la *vuelta* es explotado y elaborado en dos *medias ruedas* en ambas direcciones. Las cuatro *sarahuis* se combinan en una sola unidad que da vueltas en vez de *sarahuis* individuales girando cada una sus *vueltas*. Comenzando en la formación primaria extendida, las *sarahuis* bailan primero dos *medias ruedas* hacia la derecha, desde la perspectiva del violinista (figura 13, cuadros 45-52), y luego bailan dos *medias ruedas* hacia la izquierda (figura 13, cuadros 53-61). Ellas completan cada una de las *medias ruedas* con una *vuelta* (figura 13, cuadros 45-48, 49-52, 53-54 y 57-61). Los cuadros 57-61 ilustran la manera en que las *sarahuis* se unen en su primera *entrada* de la conclusión de la *dengosa*.

5.3. Espejos, cuatripartición e identidad relativa en el baile de la *dengosa*

La figura 15 resume la estructura coreográfica global de las representaciones de la *dengosa* de diciembre y enero. La representación completa de la *dengosa* tiene una introducción, una parte principal y una conclusión. Las *entradas* constituyen la introducción y la conclusión. La parte principal se divide en parte I y parte II. Las *sarahuis* bailan la *cruza* y el *número ocho* en la parte I y el tema de la *rueda* en la parte II.

5.3.1. Movimiento corporal reflejo

Una *huarmi sarahui* siempre se mueve en la misma dirección que la del otro lado del poste. Las *huarmi sarahuis* 1 y 4 están siempre ubicadas a lados opuestos del poste, así como las *huarmi sarahuis* 2 y 3. Cada uno de estos pares de *huarmi sarahuis* está formado por dos bailarinas de diferente rango y de diferente estatus.

Cuando las *sarahuis* bailan los *números ocho*, las *vueltas* y las *entradas*, reflejan su movimiento corporal en los cuadrantes adyacentes. Por ejemplo, la *huarmi*

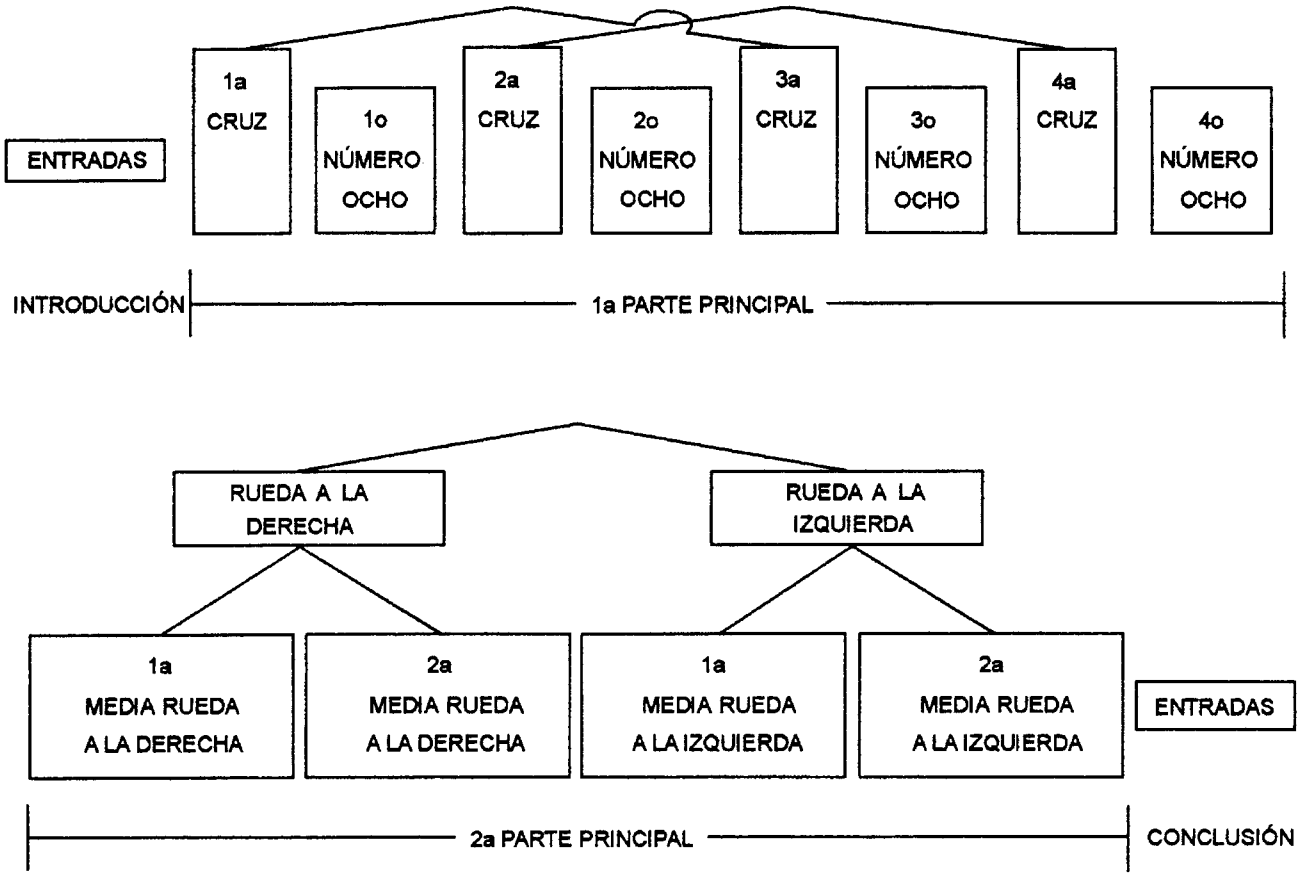


Figura 15: La estructura global del baile de la *dengosa.*

sarahui 1 refleja el movimiento corporal de las *huarmi sarahuis* 3 y 2, en tanto que son sus vecinas adyacentes. En las *vueltas*, cada *sarahui* refleja también su propio movimiento girando en una dirección para su *primer giro* y luego en la dirección opuesta para el *segundo giro* (figura 14). Debido a que la representación de la *dengosa* está enmarcada por el tema de la *entrada*, las *entradas* de la conclusión imitan las *entradas* de la introducción. Más aun, la primera *entrada* de la conclusión (cuando las cuatro *sarahuis* se dividen en dos equipos) refleja la última *entrada* de la introducción (en la cual los dos pares se unen como una colectividad de cuatro *sarahuis*).

5.3.2. Primera parte principal: cruzas y números ocho

El cuadrante que una *huarmi sarahui* ocupa en un momento dado le proporciona una perspectiva espacial única respecto de las otras tres *sarahuis*. En la primera y tercera *cruzas* cada *sarahui* cambia de posición con la *sarahui* del mismo estatus pero de rango opuesto (figura 13, cuadros 9-11 y 27-30; figura 16). Es decir que la *sarahui* 2 cambia de posición con la *sarahui* 4, y la *sarahui* 1 cambia de posición con la *sarahui* 3. Es aquí cuando las *sarahuis* del mismo estatus pero de rangos opuestos cambian posiciones. En la segunda y cuarta *cruzas*, cada *sarahui* cambia de posición con la *sarahui* del mismo rango pero de estatus opuesto (figura 13, cuadros 18-21 y 36-39). En otras palabras, la *sarahui* 1 cambia de posición con la *sarahui* 2 y la *sarahui* 3 cambia de posición con la *sarahui* 4.

La base de este tipo de cuatripartición del movimiento corporal es la inversión de lo que se repite. Mientras que la primera y tercera *cruzas* tienen a *sarahuis* del mismo estatus y de rango opuesto cambiando de posiciones, la primera *cruza* se invierte al repetirse en la tercera. Por ejemplo, en la primera *cruza*, las *sarahuis* 2 y 4 cambian posiciones entre ellas en el campo arriba. En la tercera *cruza* cambian posiciones en el campo-abajo. Y mientras que la *sarahui* 2, por ejemplo, comienza su primera *cruza* en el cuadrante de arriba a la izquierda (cuadrante II), en el segundo caso comienza su tercera *cruza* en el cuadrante de abajo a la derecha (cuadrante III). En otras palabras, cuando las *sarahuis* 2 y 4 cambian entre sí por segunda vez en la tercera *cruza*, invierten sus posiciones relativas en el campo a través de los ejes horizontal y vertical. Esto mismo es cierto cuando las *huarmi sarahuis* invierten su segunda *cruza* en la cuarta *cruza*.

Mientras que cada *sarahui* permanece en su cuadrante durante los *números ocho*, en las *cruzas* se trasladan al siguiente cuadrante (figura 17). La alternancia de esos, sin importar quién cambia con quién, y estos temas coreográficos son una expresión del contraste dual en el siguiente nivel superior en la estructura global del baile de la *dengosa*. La primera parte termina cuando las cuatro *sarahuis* regresan a su formación primaria extendida.

5.3.3. Segunda parte principal: ruedas

El tema de la *rueda* constituye la segunda parte principal. Mientras bailan este tema, las cuatro *huarmi sarahuis* completan dos circuitos más alrededor del *campo de baile*. Las *sarahuis* completan el primer circuito con la *rueda* en sentido antihorario, y el segundo circuito con la *rueda* en sentido horario. Bailan cada una de las *ruedas* en dos *medias ruedas*. Por ejemplo, en su primera *media rueda* en sentido horario, la *huarmi* 1 se traslada del cuadrante I al cuadrante IV (figura 13, cuadros 45-48). En su segunda *media rueda* en sentido antihorario, ella completa su *rueda* desplazándose del cuadrante IV al cuadrante I (figura 13, cuadros 49-52).

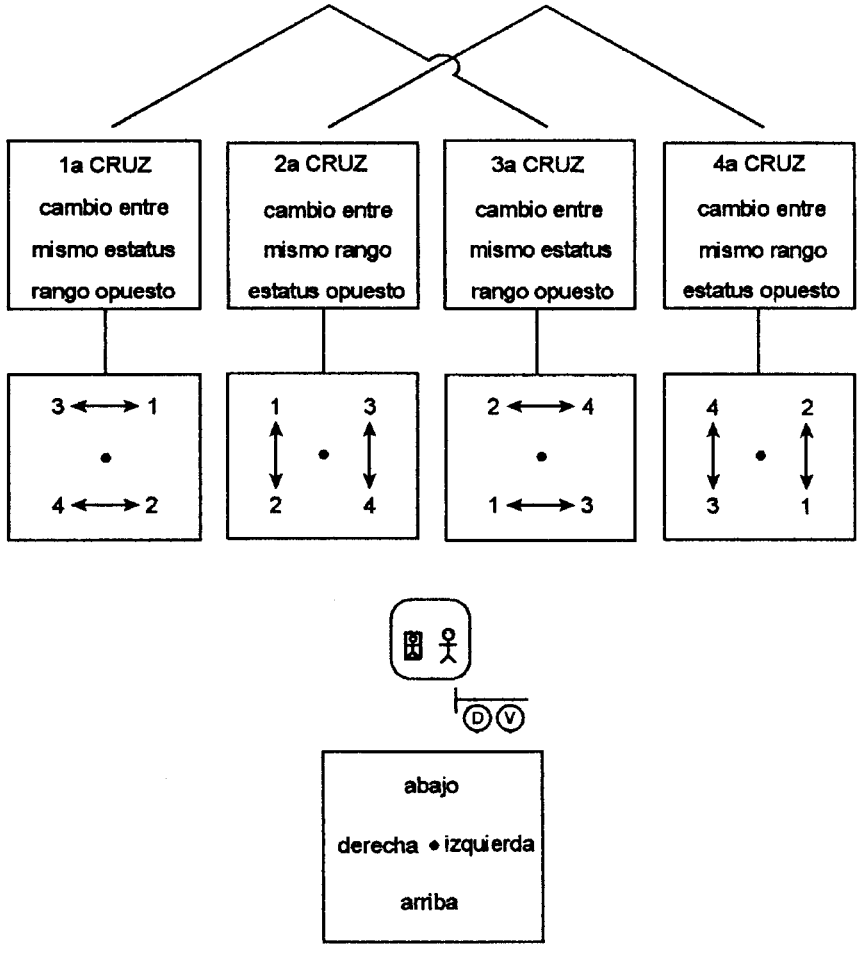


Figura 16: Las cuatro *cruces*.

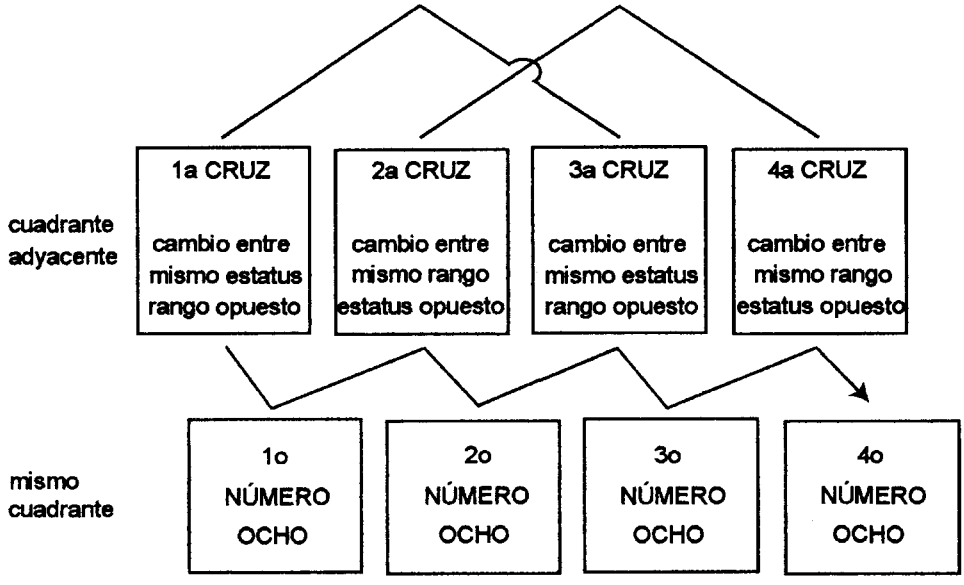


Figura 17: Las cuatro *cruces* y los *número-ocho.*

Las *sarahuis* completan tres circuitos alrededor del *campo de baile* con *cruzas* en la primera parte principal, y con *ruedas* en sentido horario y antihorario en la segunda parte principal. En estos temas de baile, las *sarahuis* se trasladan a diferentes cuadrantes y, por lo tanto, a diferentes ubicaciones. Las *sarahuis* varían su representación cambiando la ubicación de su cuadrante, en vez de alterar la estructura del tema de baile. Por ejemplo, cuando una *sarahui* baila una *cruza*, rota a un cuadrante adyacente. Desde la perspectiva de su nueva localización en ese cuadrante, ella baila otro *número ocho* y otra *cruza*. Y cuando una *sarahui* baila una *media rueda*, rota a un cuadrante distinto, desde cuya perspectiva repite otra *media rueda*. En otras palabras, las *sarahuis* danzan el mismo tema de baile desde las contrastantes perspectivas de los cuatro cuadrantes. Por ejemplo, la figura 18 ilustra la direccionalidad del primer y segundo giros que la *huarmi sarahui* 1 realiza en cada cuadrante. Vale la pena anotar que aunque ella realice el mismo tema de baile en cada cuadrante, lo hace moviéndose en cuatro direcciones distintas, dependiendo del cuadrante que ocupe. Este principio coreográfico se da cuando una *huarmi sarahui* refleja el movimiento corporal de sus dos vecinas *huarmi sarahuis* adyacentes.

5.4. La música de la *dengosa*

Mediante su música, el violinista de Navidad y su *chulla* intérprete del bombo manejan la estructura de la representación del *juguete*. Japón tocó un grupo de melodías distintas para cada una de sus dos representaciones de la *dengosa*.

	Primer giro	Segundo giro
Cuadrante I		
Cuadrante II		
Cuadrante III		
Cuadrante IV		

Figura 18: Primer y segundo giros de la *vuelta* de la *huarmi sarahui* número 1, hechas en cada cuadrante.

Japón prolongó una de estas melodías por el tiempo que fue necesario para que las *sarahuis* completaran su tema. Era raro que forzara a las *sarahuis* a comenzar el siguiente tema antes de que estuvieran listas, ocurrido lo cual esperaban que Japón tocara una melodía distinta. Como ya se ha dicho, arqueando de manera abierta las cuerdas del violín, Japón no solo señalaba el comienzo de una representación, sino además el comienzo de cada tema de baile mientras este estaba en progreso. Japón y Saca usaban la variación rítmica número cuatro del bombo. La figura 19 ilustra la doble naturaleza de esta variación y la compara con la doble naturaleza de la variación usada para los fandangos.

5.4.1. Las melodías en la presentación de diciembre

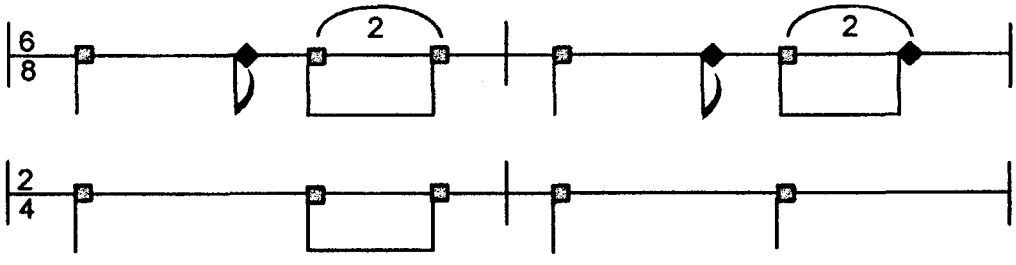
Para su presentación del 26 de diciembre, Japón tocó cuatro melodías: A, B, C y D (figura 20). Tocó la melodía A para las *entradas*, los *números ocho* y las *medias ruedas*; la melodía B para las *vueltas* que concluyeron cada uno de estos tres temas de baile; la melodía C para las *cruzas*; y la melodía D para las *vueltas* de las *cruzas*. La figura 21.1 resume las melodías A, B, C y D que Japón tocó para corresponder a los distintos temas de baile.

Para su música, Japón usó los tonos Sol^1, La^1, Si^1, Do^2, Re^2 y Fa^2. El tono Sol^1 fue el final de su escala hexatónica. La ausencia del tono Mi^2 en sus melodías hacía de su cuerda Mi abierta una efectiva señal para que los bailarines cambiaran al siguiente tema.

Japón repitió las melodías A y C por el tiempo que fue necesario para completar el tema de baile correspondiente. La melodía A crea algo de tensión que la melodía B libera, y la melodía C crea y mantiene más tensión que es liberada por la melodía D. Las primeras medidas de la melodía A (figura 20, medidas 1-4), melodía B (medidas 5-9) y melodía D (medidas 12-16) crean todavía tensión que es liberada en las últimas medidas de cada una de estas melodías. Esta tensión es liberada con un contenido melódico similar (medidas 3-4 de la melodía A, medidas 8-9 de la melodía B y medidas 15-16 de la melodía D). Así, la tensión es creada y liberada a la vez dentro de cada una de las melodías A, B y D. Las melodías A y B son también un pasaje de tensión/relajación, del mismo modo que las melodías C y D.

Las melodías B y D para las *vueltas* tenían un material melódico similar. Aunque las melodías D1 y D2 diferían justo lo suficiente como para crear tensión en D1 (finalizando en Si^1) y liberarla en D2 (finalizando en Sol^1), las *sarahuis* usaron las melodías B y D de maneras distintas para sus *vueltas,* comenzando el *primer giro* con la melodía B y completando la *vuelta* con un *segundo giro* y la repetición de la melodía B. Para la melodía D, las *sarahuis* realizaron su *primer giro* con D1 y su *segundo giro* con D2.

El ritmo del bombo en la *dengosa*



El ritmo del bombo en un fandango

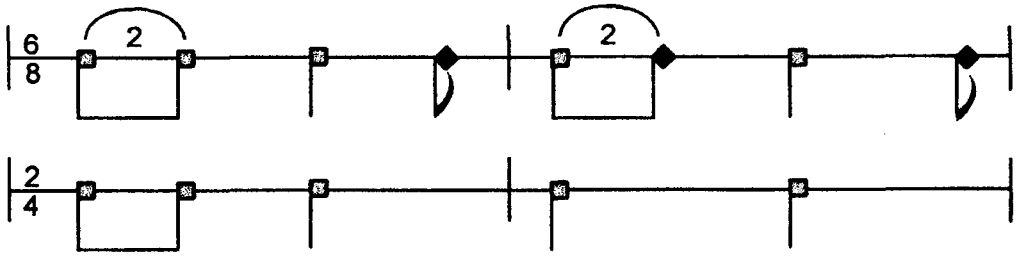
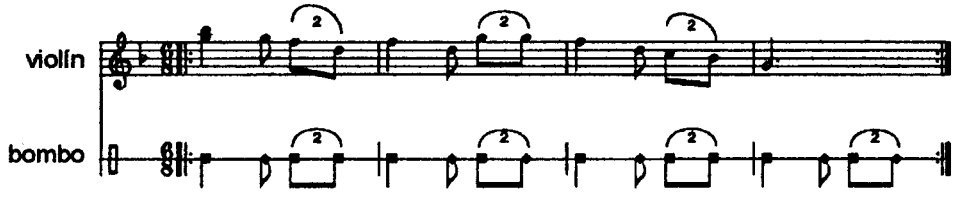


Figura 19: El ritmo de la *dengosa* y del fandango.

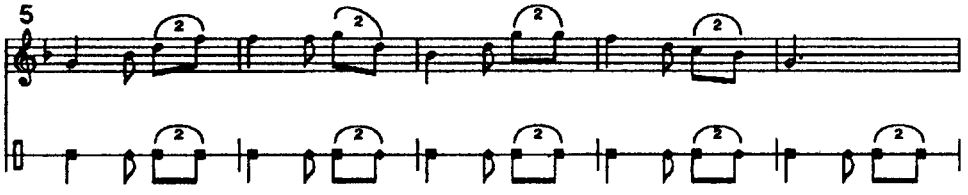
Japón (violín) y Saca (bombo)

Melodía A: entradas, *números-ocho* y *medias ruedas*

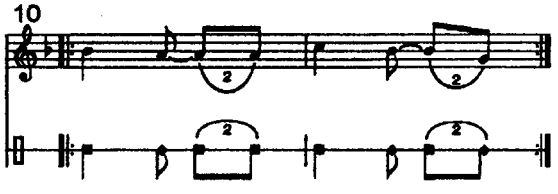


Melodía B: Para las *vueltas* de las *entradas, números-ocho* y *medias ruedas*

B1: Primer giro **B2: Segundo giro**



Melodía C: Para las *cruces*



Melodía D: Para las *vueltas* de las *cruces*

D1: Primer giro **D2: Segundo giro**

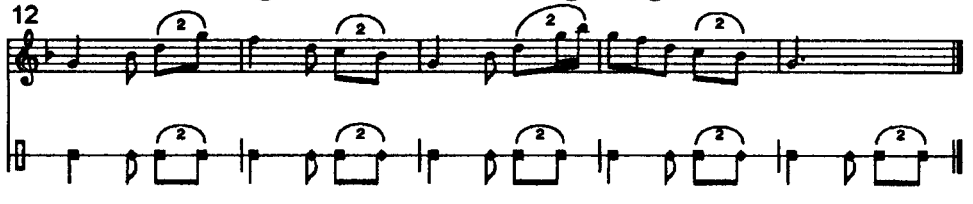


Figura 20: La música de la *dengosa* del 26 de diciembre de 1992.

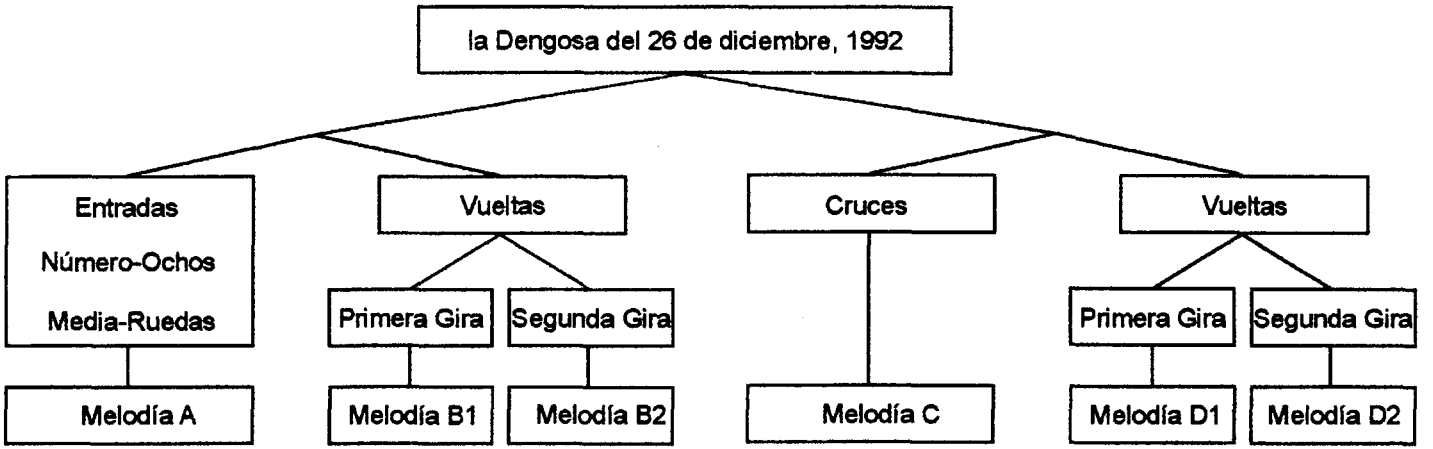


Figura 21.a

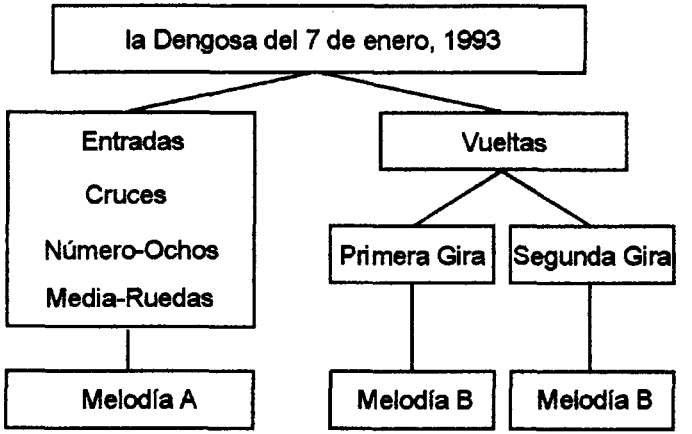


Figura 21.b

Figura 21: La estructura global de las dos presentaciones de la *dengosa*.

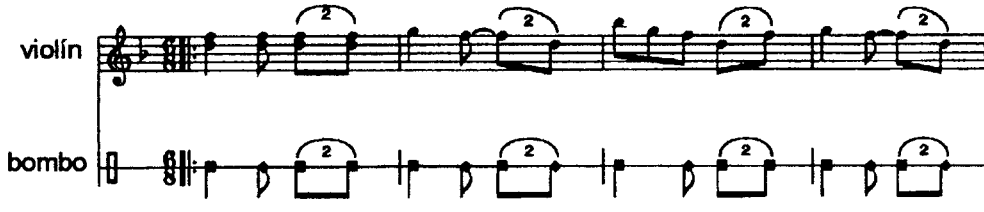
5.4.2. Las melodías de la presentación de enero

El 7 de enero Japón solo tocó dos melodías, A y B (figura 22): la melodía A para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas*, y la melodía B para las *vueltas* que completaban cada uno de estos temas. La figura 21.b resume las melodías y sus correspondientes temas de baile, según fueron tocados en dicha fecha.

Cuando Japón comenzó la melodía B en la medida 5, las *sarahuis* supieron dar su *primer giro*. Cuando repitió la melodía B poniendo énfasis en la medida 5, las *sarahuis* supieron dar su *segundo giro*. Cuando Japón repitió la melodía A, ellas supieron danzar el siguiente tema de la estructura global de su presentación. Japón repitió la melodía A tantas veces como fue necesario para darle a las bailarinas el suficiente tiempo para completar los temas. Como Japón tocó la melodía A para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas* por igual, las *sarahuis* tuvieron que concentrarse para recordar la secuencia correcta de los temas. Cuando olvidaban en donde estaban en una secuencia, Japón les gritaba el nombre del tema, señalando con la cabeza la dirección correcta del baile.

Japón usó la misma escala hexatónica de su presentación de diciembre para esta, con los finales en Sol^1. La melodía A creó tensión al terminar en el tono Re^2, una quinta más alta que el centro tonal Sol^1. La melodía B liberó esta tensión al terminar en Sol^1. Japón tocó el mismo contenido melódico que usó en la medida 2 de la melodía A para la medida 6 de la melodía B; pero lo hizo en un nivel de tono

Melodía A: Para *entradas, cruces, número-ocho* y *medias ruedas*



Melodía B: Para las *vueltas* de las *entradas, cruces, números-ocho* y *medias ruedas*

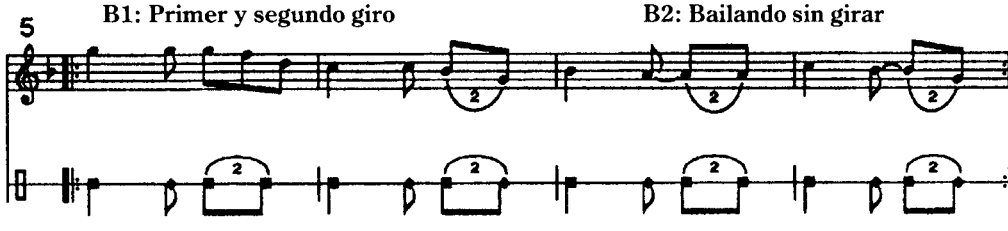


Figura 22: La música de la *dengosa* del 7 de enero de 1993.

un quinto más bajo. Este fue también el caso en la medida 4 de la melodía A y en la medida 8 de la melodía B. A diferencia de las melodías A, B y D usadas en su presentación de diciembre, ni la frase A ni la B del 7 de enero crearon la suficiente tensión interna para que fueran liberadas al final de la frase. Más bien, Japón mantuvo la tensión en el mismo tono del final, un quinto arriba, al término de la medida 2, y comenzó la liberación del centro tonal al final de la medida 6. Las medidas 3 y 4 mantenían la tensión, mientras que las medidas 7 y 8 mantenían la liberación.

En la presentación de enero, Japón usó el mismo material melódico en las medidas 7 y 8 (para las *vueltas*) que el que usó en diciembre en las medidas 10 y 11 (para las *cruzas*). En ambos casos, este material melódico es apropiado para marcar el tiempo que el violinista espera mientras las *sarahuis* completan sus *cruzas* (medidas 10 y 11), o las mantiene bailando en su lugar (medidas 7 y 8).

En cada una de sus apariciones, Japón tocó una melodía A distinta para las *entradas*, los *números ocho* y las *ruedas* (figura 21). Mientras que la misma melodía A alcanzaba para las *cruzas* en su presentación de enero, Japón tocó una melodía diferente para las *cruzas* en la presentación de diciembre. En ambas presentaciones tocó una melodía para la *vuelta* que contrastaba con la melodía usada para los otros temas de baile. En la presentación de diciembre especialmente, la melodía B contrastó con la melodía A y la melodía D contrastó con la melodía C. En la aparición de enero, la melodía B contrastó con la melodía A.

Las melodías para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas* producen una tensión que es resuelta por una *vuelta* conclusiva. Japón utilizó dos melodías contrastantes para diferenciar un tema de baile de esta última.

6. Identidad relativa y cuatripartición

Sospecho que los saraguros conceptualizan al poste de baile como extensión, o metáfora, del *Niño* dentro del campo. El *Niño* podría ser pensado así como el máximo punto centralizador de referencia para las representaciones del *juguete*. El *Niño*, como poste, divide el campo en las oposiciones binarias derecha e izquierda, y arriba y abajo. En otras palabras, el orden social simbólico del campo de baile se deriva de la posición central del *Niño*.

El largo y ardoroso proceso de prácticas y ensayos de los bailarines requiere compromiso y fortaleza por todo lo que implica. A través de tal labor, el violinista y sus bailarines del *juguete* producen un mundo ordenado dentro del campo de baile. Construyen este mundo sobre estructuras de oposición binaria en el espacio y en la identidad, con una constante referencia al *Niño*. El violinista usa su música para marcar el patrón y dirigir a los bailarines a través del espacio. Así, guiados por la música, los danzantes se desplazan por el campo de baile tomando diferentes perspectivas espaciales, en una experiencia de orden simbólico, que

les permite percibir continuamente la relatividad de su identidad de rango y estatus.

Los antropólogos describen frecuentemente la identidad relativa en las sociedades de quechuahablantes en términos de flexibilidad de los roles de género. Entre los saraguros, por ejemplo, L. y J. Belote observaron flexibilidad en el rol de género cuando una chica saraguro atendía apropiadamente a las vacas —una tarea asociada a los chicos—, mientras su hermano estaba lejos y ocupado con otra tarea. Debido a que la mayoría de saraguros se inserta en una estrategia económica dedicada al cuidado de animales y cultivos en parcelas dispersas de tierra, la flexibilidad del rol de género es una ventaja.

Otro ejemplo de la identidad relativa de género entre los saraguros es el evento conocido como el *pinshi* de trago, llevado a cabo el 26 de diciembre, el día de la *jambina* de Navidad. El *marcantaita* y la *marcanmama* reciben trago y otras bebidas como obsequio de parte de sus *guiadores*, músicos y *juguete*. Los *guiadores,* el intérprete del bombo y el violinista «curan» al *marcantaita* comprando y dándole cada uno una botella de trago. El *marcantaita* se sienta a su mesa y sobre ella dispone sus *pinzhis*, que se van acumulando en una línea recta frente a él. Las *guiadoras* y las esposas de los músicos también participan en el trago *pinshi*, pero se lo dan a la *marcanmama*. Cada una de estas mujeres compra y le ofrece una gaseosa o una cerveza. Los *ajas*, *huiquis*, *oso*, *león* y los *paileros* alinean sus botellas *jambina* de trago, gaseosa o cerveza en la mesa para el *marcantaita*. Y los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis* dan sus botellas a la *marcanmama*.

Dentro del contexto del trago *pinshi*, los *cari sarahuis* son «feminizados» al ser asociados con las *huarmi sarahuis* y la *marcanmama*. Especulo que esta división se genera por el aplastante factor de edad de los bailarines del *juguete*. Los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis,* los miembros más jóvenes del *juguete,* corresponden al mismo grupo de edad. Dada su juventud, los *cari sarahuis* son «feminizados» en el contexto del trago *pinshi,* mientras que los miembros mayores del *juguete* permanecen masculinos debido más a su edad que a su sexo. Otro ejemplo de relatividad de género es que dos de las cuatro *sarahuis* están «masculinizadas», es decir, se les otorga un mayor rango y son asociadas con el lado derecho del *campo de baile*.

Este tipo de división, donde las líneas del género pueden ser determinadas por la edad y el tamaño en vez de serlo por el sexo, ilustra un principio andino de clasificación bastante difundido que establece una identidad de género relativa en vez de absoluta. En su análisis de la identidad cultural de la comunidad quechuahablante de Sonqo, Perú, por ejemplo, Allen discutió este principio que es igualmente aplicable a los saraguros:

> En el pensamiento relativista andino, nada ni nadie es absolutamente masculino o femenino. En relación con el mayordomo menor, el mayordomo mayor es masculino;

> pero en relación con el alcalde, los dos *marcantaitas* están en un rol femenino, pues preparan la comida y la chicha y ven que se sirva. El alcalde distribuye la chicha proveída por los *marcantaitas*. (1988: 180)

La dualidad y la cuatripatición de las relaciones sociales, económicas, políticas y sagradas entre personas, animales, tierra y lo sobrenatural han sido ampliamente anotadas en los Andes, así como en la Amazonía y más allá (véanse, por ejemplo, Bauer (1992: 124-139), Ossio (1996), Rivière (1983), Turner (1984, 1994), Wachtel (1985) y Zuidema (1964)). Se ha notado la reproducción del orden dual y cuatripartito en varios niveles de la sociedad, y desde antes del imperio incaico hasta la actualidad (Bauer 1992: 126-128).

Pueden generalizarse principios de cuatripartición con las características siguientes: específicamente se ha hecho contrastes de tipo jerárquico entre arriba y abajo, derecha e izquierda, masculino y femenino, y superior e inferior. Durante el imperio incaico, el *ayllu* de mayor rango estaba constituido típicamente por extranjeros dominantes, quienes conquistaron a los indígenas locales que formaron un *ayllu* subordinado. (No hubo referencias a relaciones de poder asimétricas, o expresión de ellas durante mi observación del *juguete* en Saraguro). Pares asimétricos y jerarquizados son ubicados juntos para formar una mitad de otro par asimétrico. Más comúnmente conocido es el sistema de *ayllus* y mitades. Los *ayllus* están jerarquizados de acuerdo a su posición social relativa y al tamaño de su población (ib.: 127). Distintos *ayllus* de contrastes jerárquicos se unen para formar una mitad, mitad que en sí misma sólo es mitad de un grupo jerárquico pareado de mitades. La continuidad de la vida indígena ha dependido de las interacciones entre los distintos *ayllus* y entre las dos mitades. La cuatripartición del movimiento humano colectivo en la *dengosa* se construye según estas mismas cualidades.

Cabe recordar, además, la formación primaria de las cuatro *huarmi sarahuis* mirando al *Niño*. Las mayores están ubicadas a la derecha y las menores a la izquierda. Las *sarahuis* de menor estatus están detrás de las de mayor estatus. Este principio cuatripartito de jerarquía se asemeja grandemente a la manera en la que la nobleza incaica se alineaba para recibir a un visitante importante, según lo describe Matienzo ([1567] 1910, parte I, capítulo 6: 20-21), citado por Bauer (1992: 127):

> En cada repartimiento o provincia hay dos parcialidades: una que se dice de *hanansaya* y otra de *urinsaya*. Cada parcialidad tiene un cacique principal que manda a los prencipales e indios de su parcialidad, y no se entremete a mandar a los de la otra, excepto que el curaca de la parcialidad de *hanansaya* es el principal de toda la provincia, y a quien el otro curaca de *hurinsaya* obedece en las cosas que dice él... Los de la parcialidad de *hanansaya* se sientan a la mano derecha y los de *hurinsaya* a la mano izquierda, en sus asientos baxos que llaman *duos*, cada uno por su orden: los de *hurinsaya* a la izquierda tras su cacique principal, y los de *hanansaya* a la mano derecha, tras su curaca.

Rivière (1983) argumentó que, para los carangas aymarahablantes de Bolivia, la cuatripartición es el principio estructurante dentro del ciclo de rituales religiosos de la producción de comida, y que no era duplicado en los otros aspectos de su vida social. En otras palabras, la cuatripartición ya no funciona como principio organizativo en los asuntos económicos o políticos de los carangas. Algo similar puede ser cierto en el caso de los saraguros, ya que tengo poca evidencia que apunte a dualidad y cuatripartición en la vida saraguro más allá del dominio del *juguete* en la fiesta de Navidad. Sin embargo, he encontrado algunas referencias a la dualidad en su literatura. J. y L. Belote (1984: 55) escribieron sobre un juego de zarzas acerca del cual habían escuchado entre los saraguros de la comunidad de Oñacapac. En este juego, que se acostumbra practicar durante el Carnaval, los hombres se dividen en un grupo mayor y otro menor:

> [...] [d]os grupos (mayor y menor) de hombres de Oñacapa se colocan el uno frente al otro. Cada grupo tiene una planta de zarza completa, hasta con sus raíces bulbosas. Estas son osciladas por turno por un miembro de cada grupo con el intento de dar golpes fuertes a su contrario. Cada hombre aguanta tanto como puede antes de ser reemplazado por otro miembro de su grupo. El grupo que al final tiene el último miembro en pie «gana». (l. cit.)

Además, al citar a Andrade *et al.* (1985: 24), Chalán dijo que los tres *guiadores* mayores se llaman los tres *janaillus* y los tres *guiadores* menores se llaman los tres *uraillus*. Quispe, por su parte, nos cuenta de la celebración del Corpus Christi entre los saraguros, donde el prioste mayor es llamado *prioste janaillu* y el prioste menor *prioste uraillu* (1994: 131-132).

Si la cuatripartición se nota muy poco en la vida saraguro, ¿por qué este principio se expresa dentro del contexto del entretenimiento y del movimiento humano de una fiesta católica? La respuesta comienza cuando consideramos la estructura de la *dengosa* dentro de un contexto de relaciones asimétricas de poder entre el pueblo indígena y el Estado colonial y republicano. Especulo que, cuando un violinista saraguro enseña la coreografía del *juguete* a niños y jóvenes, está dando lugar a una expresión indígena dentro de una sociedad dominada por los blancos a nivel local, regional y nacional. Es más, el violinista de Navidad saraguro organiza el espacio ritual y el movimiento corporal de sus danzantes de maneras que no son enteramente exclusivas de los saraguro, sino que más bien se asemejan bastante a los principios estructurantes indígenas de Sudamérica andina y amazónica.

Referencias bibliográficas

Allen, Catherine J.
1988 *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Andrade, Rosa, Miguel Chalán, Miguel Sarango y Luis Vacacela
1985 «Saraguro: Ayer y Hoy». Tesis, «Celina Vivar» College, Saraguro.

Bauer, Brian S.
1992 *The Development of the Inca State*. Austin: University of Texas Press.

Belote, James Dalby y Linda Belote
1984 [1977] «El sistema de *cargos* de fiestas en Saraguro». En *Temas sobre la continuidad y adaptación cultural ecuatoriana.* Eds. Marcelo F. Naranjo, José Pereira y Norman E. Whitten, Jr. Quito: Ediciones de la Universidad Católica. 45-67.

Belote, Linda y James Dalby Belote (comps.)
1994 «Fiesta y ritualidad de los saraguros». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad*. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica. 7-26.

Chalán Guamán, Luis Aurelio
1994 «La celebración de la Navidad en Saraguro: Sus personajes». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad.* Comps. James Dalby Belote y Linda Belote. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica Salesiana. 27-62.

Claro Valdés, Samuel
1969 «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad». *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 5: 1-48.

Cordero, Luis
1989 [1892] *Quichua shimiyuc panca: quichua-castilla, castilla-quichua.* Quito: Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural y Corporación Editora Nacional.

Guamán, Luis
1995 «La música de los saraguros». *Identidad* 1. 1: 94-99.

ISBELL, Billie Jean
1976 «La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual en los Andes». *Estudios Andinos* 5. 1: 37-56.

KLINKICHT, Susana
1995 «"Nosotros seguiremos viviendo como indios": Los indios saraguros recuperan el ritual del Inti Raymi y defienden el derecho a ejercer su cultura, en medio de desacuerdos religiosos». *Hoy* (Quito) 26 de julio: 5B.

MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y BUJANDA, Baltasar Jaime
1978 *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MATIENZO, Juan de
1910 *Gobierno del Perú*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
[1567]

OSSIO A., Juan M.
1996 «Symmetry and Asymmetry in Andean Society». *Journal of the Steward Anthropological Society* 24. 1 y 2: 231-248.

PUNÍN DE JIMÉNEZ, Dolores E.
1976 «Los saraguros: Estudio socioeconómico y cultural». *Medio Día* 30. Loja: Casa Cultural Ecuatoriana.

QUISPE QUISPE, Segundo Luis Francisco
1994 «La celebración del Corpus Christi: Significados y funciones de sus personajes». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad.* Comps. James Dalby Belote y Linda Belote. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica Salesiana. 107-153.

RADDATZ, Corinna
1990 *Documentos fotográficos del norte del Perú de Juan Enrique Brüning*. Hamburgo: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

RIVIÈRE, Gilles
1983 «Quadripartition et ideologie dans les communautes aymaras de Carangas (Bolivie)». *Bull. IFEA* 12. 3-4: 41-62.

STANFORD, E. Thomas
1980 *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. Stanley Sadie). Londres: Macmillan; Washington D.C., Vol. 9. 746.

STARK, Luisa y Pieter C. MUYSKEN
1977 *Diccionario español-quichua, quichua-español*. Quito: Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador.

STILES, Thomas W.
1993 «Almost Heaven: The Fiesta *Cargo* System among the Saraguro Quichuas in Ecuador and Implications for Contextualization in the Evangelical Church». Ph.D. dissertation, Trinity International University.

TATANSURURIC
1991 «Investigaciones acerca de Saraguro». Trabajo no publicado. Saraguro.

TURNER, Terrence
1983 «Dual Opposition, Hierarchy and Value: Moiety Structure and Symbolic Polarity in Central Brazil and elsewhere». En *Differences, Valeurs, Hierarchies.* Ed. J-C. Galey. París: Editions de l'EHESS. 335-370.
1994 «Social Complexity and Recursive Hierarchy in Indigenous South American Societies». *Journal of the Steward Anthropological Society* 24. 1 y 2: 37-59.

WACHTEL, Nathan
1983 «La cuadratura de los dioses, ritos y trabajos entre los chipayas». *Runa* (Archivo para las Ciencias del Hombre). ICA (Instituto de Ciencias Antropológicas), Universidad de Buenos Aires. 15: 11-42.

WEISMANTEL, Mary J.
1988 *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

ZUIDEMA, R. T.
1964 *The Ceque system of Cuzco: The social organization of the Capital of the Inca.* Leiden: E. J. Brill.

Géneros representados

Construcción y expresión de los géneros a través de las dramatizaciones campesinas de Semana Santa en Yanamarca, Junín

Manuel Ráez Retamozo

1. Introducción

Dentro de la investigación que proponemos desarrollar sobre la construcción del imaginario global expresado en los desfiles dramatizados de Semana Santa que presentan las comunidades campesinas del valle de Yanamarca,[1] nos parece pertinente analizar cómo, mediante las dramatizaciones, se construyen y representan las identidades de género, así como la expresión del dominio masculino. Para ello, tomaremos como referencia las más importantes acciones rituales y el desfile de la Semana Santa del año 1998, organizados por el sector de Acolla,[2] no sin antes hacer una somera revisión de los cambios sociales que a nuestro entender han influido en esta manera de representar los géneros.

Antes de abordar el tema, queremos precisar los conceptos de *género* y de *dominio masculino* que utilizaremos aquí. Entendemos por *género* un sistema de símbolos con significados complementarios o antagónicos para lo femenino y lo masculino, y generalmente jerarquizado. Esta estructura simbólica permite regular las relaciones humanas (roles) y suele presentarse relacionada con otras categorías de diferenciación social como lo étnico, lo generacional o la clase social. Entendemos por *dominio masculino*, siguiendo la definición de Ernestine Friedl,[3] la institucionalización del acceso preferente de los hombres a las actividades a las que la sociedad concede el máximo valor (prestigio) y cuyo ejercicio permite una forma de control (poder) sobre los otros; de esta manera, los hom-

---

[1] La microrregión del valle de Yanamarca se encuentra al norte de la ciudad de Jauja (6 km), en la provincia del mismo nombre. En su parte baja se ubican los distritos de Acolla, Marco y Tunamarca, orientados preferentemente a la actividad agrícola, a diferencia de los distritos altinos de Janjaillo y Pomacancha, dedicados más a la ganadería. En todas las comunidades campesinas de este pequeño valle, hay un fuerte proceso de migración, en especial de su población juvenil, que se traslada a las ciudades principales (Huancayo, Lima) o a las de la selva central (Chanchamayo, Satipo), y suele regresar temporalmente a sus comunidades con motivo de alguna festividad.

[2] En 1974, divergencias entre las comunidades más importantes del valle (Acolla y Marco) causaron la división en dos grupos multicomunales para la organización y presentación de los desfiles dramatizados: por el lado este del valle, las comunidades de Acolla, Pachascucho, Tunanmarca y Yanamarca, a las que se agregó luego la comunidad de Tragadero; por el lado oeste, las comunidades de Marco y Muquillanqui, y posteriormente las de Hualis, Pomacancha y Janjaillo.

[3] Esta definición es tomada de Peggy Sanday (1981: 194).

bres pueden acumular un capital simbólico (honor) negado a las mujeres, las cuales se convierten en bienes simbólicos por circular (Bordieu 1998). Esta dominación es legitimada presentándola como algo natural, nacida de la diferenciación fisiológica.

Precisados estos conceptos, pasamos a desarrollar los siguientes niveles de investigación. En un primer nivel mostraremos los hechos sociales que han estado definiendo las categorías de género en la región de estudio, y que de una u otra forma influyen en los contenidos de las escenificaciones actuales. En un segundo nivel, describiremos las principales ceremonias de la Semana Santa que se realizan en la comunidad de Acolla, así como las instituciones que participan en ella. Finalmente, en un tercer nivel, presentaremos las escenificaciones y los discursos de género implícitos en ellas.

2. Cambio social y construcción de género

Tradicionalmente, las relaciones de género y la legitimidad del dominio masculino suelen presentarse desde una perspectiva ahistórica, producto de una división natural, o en el mejor de los casos, desde una perspectiva evolucionista, como adaptación funcional a la división del trabajo (teoría sociobiológica). Ambos discursos, apoyados por un ordenamiento cósmico de oposición de categorías homólogas, se encuentran aún presentes en la concepción del poblador del valle de Yanamarca; sin embargo, el proceso histórico de modernización regional ha ido desmontando parte de estos discursos, mostrando fronteras flexibles y negociables de género y operando no solo sobre la base material y cultural de los pueblos, sino también sobre el imaginario de los actores sociales (Conway *et al.* 1997). A continuación, presentamos sucintamente cuatro fenómenos sociales que a nuestro criterio han ido configurando las relaciones de género en la región y que se expresan en los desfiles dramatizados.

2.1. La participación político-militar

Desde la época de la independencia, la región central se vio convulsionada por guerras o movimientos armados faccionales. La guerra obligó a muchos varones a dejar en manos de sus mujeres la responsabilidad de ser las proveedoras de la familia, situación que les permitió ampliar su participación en la esfera pública de la comunidad y la producción económica masculina. Además, un buen grupo de mujeres tuvo un papel destacado en la acción militar misma (espacio efectivo y simbólico de los hombres), dirigiendo alguna intervención armada o asistiendo a sus compañeros.[4] La participación femenina en acciones militares fue modifi-

[4] La historia oficial rescata el papel heroico de las hermanas Toledo (guerra de la independencia) o de

cando la percepción masculina sobre las mujeres como un género físicamente débil y circunscrito a la actividad doméstica,[5] dando lugar a una percepción más autónoma o complementaria de la acción familiar y social. Su activa intervención en las reivindicaciones de tierras y la acción política partidaria o sectorial en las décadas finales del siglo XX parecen confirmar esta mayor presencia.[6]

2.2. La migración

En la primera etapa de modernización nacional (período del presidente Balta) se inicia la construcción del ferrocarril Central (1870), proyecto que la guerra del Pacífico (1879) deja trunco y que se retoma años después, coincidiendo con el descubrimiento de las ricas vetas de cobre en Cerro de Pasco. En las primeras décadas del siglo XX, los centros mineros emergentes de la región central empiezan a demandar una creciente fuerza laboral y de productos agropecuarios, lo cual dinamiza la actividad comercial, la de construcción y la de servicios.[7] Esta situación genera un importante movimiento migratorio en la región, que, siendo inicialmente de carácter temporal, masculino y de capitalización monetaria,[8] se convierte, a partir de la década del 40, en un proceso de migración de carácter definitivo, familiar, orientado a la búsqueda de nuevos horizontes y con la meta de establecerse, primero, alrededor de los centros mineros y, luego, en las ciudades costeñas y nuevos poblados de la selva central. Este último proceso migratorio es el que pone a la familia en contacto con nuevos espacios de intersección social (barrio, escuela, sindicato, clubes, entre otros), contribuyendo a formar una conciencia ciudadana y a ampliar sus horizontes de valores; paulatinamente,

Leonor Ordóñez (campaña de la Breña) más por su condición de clase (hacendadas y mestizas) que por su condición de género, minimizando el papel de la población indígena. Sin embargo, en el imaginario colectivo actual de la región central se realza la heroica y valerosa participación indígena femenina, en especial cuando se representan hechos de la campaña de la Breña, donde las *rabonas* tienen un rol decisivo en la captura y ejecución de los soldados chilenos.

[5] Esta fue una percepción más colonial y señorial que andina, pues estudios históricos muestran que la mujer indígena tuvo un papel más activo tanto en el ámbito ritual como en los planos político y económico.

[6] Es frecuente ver a las mujeres ocupando importantes cargos políticos, administrativos o ceremoniales en el distrito o en la comunidad. Además, durante los años de violencia subversiva en la región, el Partido Comunista del Perú-SL y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru desplegaron en la realidad y en el imaginario colectivo una mayor presencia femenina, tanto en sus acciones militares como políticas, que se reflejaron luego en los desfiles dramatizados de la Semana Santa.

[7] «El ferrocarril trajo consigo el progreso, las medicinas llegaban más fácilmente y la movilidad social se incrementó considerablemente. Además los adelantos científicos como la luz eléctrica llegaron por primera vez a la región» (Vivero 1996: 26).

[8] Si bien en la primera etapa (1870-1875) del tendido de rieles, Meiggs utilizó en gran parte la mano de obra de origen asiático (culíes), en la segunda etapa (1890-1908) tuvo mayor presencia la mano de obra indígena, que luego se incorporó al trabajo minero: «En 1905, ya iniciado el *boom* del cobre, la fuerza laboral alcanzaba los 10,000 hombres, mientras que para 1925 esta cifra se había triplicado» (ib.: 27).

se irán cuestionando los roles tradicionales de género en la familia. Esta nueva configuración se extenderá luego a sus comunidades de origen mediante la participación festiva, el apoyo institucional de sus asociaciones de migrantes o la simple relación de parentesco o amistad.

2.3. La educación

Al lado de la familia, la educación escolar es uno de los ejes más importantes de socialización y aprendizaje de la población infantil y juvenil de la comunidad. Por ello, muchas comunidades del ámbito rural de la región central impulsaron desde fines del siglo pasado una educación formal para su población,[9] que llevó a una castellanización temprana de la zona.[10] A pesar de que las muchachas alcanzaron un mejor nivel educativo que sus pares del país, de todas maneras se mantuvo una relación asimétrica respecto del nivel de los varones, como lo muestra el siguiente cuadro:

Nivel educativo	Hombres	Mujeres
	4201	4608
	%	%
Ningún nivel	6,2	17,2
Inicial	2,5	1,8
Primaria	43,9	51,0
Secundaria	33,5	19,4
Superior incompleta	8,5	6,3
Superior completa	2,8	1,0
No especifica	2,6	3,3

Cuadro 1: Población de 5 años y más por sexo y nivel educativo alcanzado. Distrito de Acolla (1993).

Esto ocurre debido a que la familia sigue invirtiendo más en la educación de los varones como una opción inmediata para su movilidad laboral y, a futuro, como proveedores económicos y apoyo a la movilidad de la familia. No obstante, se han acortado las grandes diferencias porcentuales existentes en años anteriores,[11] lo que demuestra un mayor acceso de la población campesina a la educa-

[9] En su afán por superar las restricciones de su entorno, los acollinos fundaron en 1860 tres escuelas particulares. Similares circunstancias llevaron nuevamente a los comuneros, casi un siglo después, a fundar en 1955 su colegio comunal, el primero de su género en el Perú (Ortega 1993).

[10] De acuerdo con el censo de 1993, en el valle de Yanamarca, más del 90% de la población mayor de cinco años tiene al castellano como idioma materno.

[11] En Acolla, para el censo de 1940, el nivel de analfabetismo alcanzaba un 58,8% de la población mayor de 15 años. La población femenina era el grupo mayoritario.

ción, especialmente de las mujeres, que permite desplazar las fronteras impuestas a su género, con una mayor movilidad laboral y social.[12]

1.4. Los medios de difusión

El impacto de los medios de difusión audiovisual es relativamente reciente en el imaginario social, comparado con los anteriores procesos sociales. Sin embargo, está ligado de una u otra forma a ellos al recrearlos constantemente, de forma tal que genera una multiplicidad de perspectivas en el tiempo, la localidad y los actores sociales. Si bien los diarios y revistas nacionales y regionales están en el mercado de la zona, su demanda es esporádica y circunscrita a un sector muy reducido de la población.[13] A partir de la década del 40, el primer medio masivo de difusión que llega a todos los espacios y niveles sociales es la radio a transistores,[14] con espacios informativos, consejería, radionovelas y música moderna y vernacular. Pese a todo, el medio que alcanza mayor impacto social en la región es la televisión.[15] Como suele exigir una atención audiovisual exclusiva y su programación es variada y llamativa para los grupos de edad y género,[16] se ha convertido en el medio transmisor por excelencia de diferentes valores socioculturales, que refuerzan o cuestionan las formas tradicionales de relación de género o de dominio masculino.

3. La Semana Santa

Como nuestro propósito es descubrir el alcance de los roles de género y el simbolismo expresado en la fiesta de Semana Santa, así como su funcionalidad para mantener el orden social o para promover su cambio, creemos conveniente

[12] Un ejemplo de esta creciente movilidad femenina lo muestra el sector profesional acollino, donde el 30% de su población está conformado por mujeres (Censo de Población 1993: Población Económicamente Activa, PEA).

[13] Hasta mediados de la década del 80, la información de estos medios y la enseñanza escolar fueron los marcos de inspiración para las representaciones de la Semana Santa.

[14] Si bien en los asientos mineros y principales ciudades ya existían pequeños periódicos o medios radiales, su temática y alcance tecnológico eran muy localizados. Así por ejemplo, en la ciudad de Jauja se editó el primer diario regional a partir de 1928, el segundo en 1936; ambos dejaron de circular en la década del 70. La primera radio salió al aire en 1948 y continúa hasta hoy.

[15] Luego de que Acolla fuera electrificada en 1985 (sólo un 13% de las familias no cuenta con fluido eléctrico), gran número de familias adquirió aparatos audiovisuales. En una encuesta realizada a 506 estudiantes secundarios de los dos colegios existentes en la comunidad de Acolla, se recabó que el 97% tenía radio, el 82% tenía televisión y un 12% un VCR de VHS.

[16] En Acolla, las telenovelas son los programas de mayor sintonía (84%), en especial por parte del sector juvenil y del femenino, que les suele dedicar un promedio de tres horas diarias. Los noticieros ocupan un 60% de sintonía, los infantiles y cómicos un 33% de sintonía, las series y películas un 15% de sintonía y otros programas un 12%.

hacer dos ejercicios simultáneos: en primer lugar, describiremos el fenómeno social festivo y, en segundo lugar, interpretaremos la naturaleza del fenómeno; es decir, buscaremos comprender cómo y por qué adoptan las personas esa forma de interactuar en función de géneros distintos, «[...] con los espacios de evidente predominio y exclusividad de cada uno de ellos, pero también en aquellas esferas de la sociedad aparentemente neutras» (Barbieri 1997: 10). A continuación, describiremos los momentos más importantes de la Semana Santa en la comunidad de Acolla, analizando las instituciones, los espacios y los símbolos mediante los cuales se expresan las relaciones de género.

3.1. Las instituciones

Curiosamente, a diferencia de la mayoría de pueblos de la región, las organizaciones seculares son las que cumplen un papel protagónico en la celebración de la Semana Santa en la comunidad de Acolla. La acción eclesial se circunscribe únicamente a la celebración de la misa del Viernes de Dolores y a la procesión del Domingo de Ramos, ambas ceremonias dirigidas por el clero diocesano de Jauja. Esta situación se origina en la fuerte corriente anticlerical que existe en la población, debido en parte a los conflictos entre la comunidad campesina y la Iglesia.[17] La municipalidad tiene un rol festivo menor, que se limita a la coordinación entre las instituciones tradicionales de Semana Santa y la administración de licencias durante la fiesta, aunque en el futuro será la institución determinante en la organización de los desfiles dramatizados, habida cuenta de que esta manifestación folclórica se viene convirtiendo en un espectáculo que genera importantes utilidades a sus organizadores.

Las instituciones tradicionales de Semana Santa son tres: la *capilla barrial*, básicamente devocional, la *tropa de Cáceres* y el *batallón de la Fuerza Armada*, ambas básicamente festivas. Estas instituciones tienen la peculiaridad de mantener en su acceso una clara diferencia de género, aunque en los últimos años se están rompiendo estas barreras tradicionalmente infranqueables.

Las capillas barriales[18] son instituciones exclusivamente femeninas, cuyas integrantes (llamadas *rezantes*) se dedican a diversas acciones devocionales,

[17] En 1945, la comunidad campesina expropió los terrenos de la Iglesia y los repartió entre los cuatro cuarteles de la comunidad (organizaciones para el trabajo comunal). Esta situación solo fue el corolario de una relación tirante que venía ya desde el siglo pasado, cuando la casa parroquial se estableció en el pueblo vecino de Marco, residencia campestre de algunas familias acomodadas de Jauja. En 1990 se estableció en Acolla un sacerdote extranjero que empezó a dedicarse a labores eclesiales y de promoción rural; acusado por algunos miembros de la comunidad de utilizar, en provecho propio, las donaciones que solicitaba en el extranjero, fue finalmente presionado a abandonar la casa cural de Acolla.

[18] El origen de estas asociaciones voluntarias data de los antiguos barrios de adscripción parental con los que se conformó la comunidad de Acolla. Estas capillas fueron la base para el desarrollo de un sistema festivo y de un sistema de cargos de prestigio al interior de la comunidad.

como rezar el rosario y ensayar los cánticos religiosos, así como hacer la limpieza y arreglar las imágenes del templo correspondientes a su sector. Algunas capillas barriales aún conservan su junta directiva, cuya presidenta suele ser la de mayor edad entre sus integrantes, encargada de agruparlas y contratar a su fiscal, el único varón que dirige las oraciones y cantos religiosos de la capilla.[19] Sin embargo, la autonomía del grupo femenino solamente es supuesta; el dominio masculino se expresa mediante las directivas emanadas de los fiscales barriales y del fiscal mayor.[20] Antiguamente, el párroco de Marco (jurisdicción eclesial a la que pertenece Acolla) elegía al fiscal mayor, cuyos gastos y los de su barrio eran sufragados con los recursos que daba la renta de los terrenos de la Iglesia. Luego de su expropiación, los cuatro cuarteles pasaron a encargarse de los gastos, pero en 1990 dejaron de hacerlo, aduciendo que el barrio Iglesia tenía recursos suficientes para costear sus propios egresos. Desde esa fecha, el concejo municipal es el que elige al fiscal mayor entre los fiscales barriales y paga sus gastos. Hasta hace unos años, la mayoría de mujeres de la comunidad participaba en las capillas; sin embargo, el paulatino proceso de secularización y la oportunidad de ingresar a otras instituciones adscriptivas para la Semana Santa está llevando a las capillas barriales a su lenta desaparición.[21]

A diferencia de las mujeres, los hombres no participaban en los grupos devocionales, considerados como espacios y prácticas de índole femenina. Los hombres tenían sus propios espacios y prácticas de masculinidad: las instituciones militarizadas de la Tropa de Cáceres[22] y del batallón de la Fuerza Armada y su banda musical.[23] En estas instituciones había una exigencia constante, en

[19] El fiscal es contratado por las mujeres de la capilla por su devoción y conocimiento de los antiguos cantos o *rezos* de Semana Santa, que se interpretan en el templo y durante los días de procesión: cinco *rezos* para el Viernes de Dolores, seis *rezos* para el Miércoles Santo, ocho *rezos* para el Jueves Santo y doce *rezos* para el Viernes Santo.

[20] El *fiscal mayor*, conocido también como *fiscal de la Iglesia*, no solo tiene a su cargo a las *rezantes* del barrio Iglesia, sino que debe controlar la puntualidad de las demás capillas y dirigir los *rezos* de los demás fiscales.

[21] En 1985, el antropólogo Luis Valenzuela ubicó 24 capillas barriales: 15 en el Sector Norte (barrio arriba) y nueve en el Sector Sur (barrio abajo). En 1998 únicamente participaron 11 capillas: seis en el Sector Norte y cinco en el Sector Sur.

[22] La *Tropa de Cáceres* representa a la tropa indígena que acompañó a Cáceres y sus oficiales durante la campaña de la Breña. Esta institución fue fundada en 1929. El rango de mariscal es el cargo más elevado, le sigue el comandante y luego la tropa de indios, conformada por los *maqtas*, los rancheros y un prisionero *chileno*. A partir de 1978, se incorporan las *rabonas*, mujeres que, además de desfilar, se encargan de cocinar y servir a la tropa.

[23] En la actualidad, son dos los batallones de Acolla: *Batallón de Infantería N.° 3 Sector Norte de Acolla* y *Batallón de Artillería N.° 2 Sector Sur de Acolla*. Estas dos instituciones son fundadas en la década del 20 por los licenciados y músicos provenientes de la antigua bipartición barrial de la comunidad. En estos batallones se encuentran representados los oficiales y suboficiales del ejercito, la marina y la aviación (estos dos últimos grupos se incorporaron en la década del 60). Tienen una junta directiva elegida entre los miembros de la banda musical de su respectivo sector y las escenificaciones suelen ser presentadas durante el turno correspondiente al batallón.

especial a los más jóvenes, de poner a prueba su identidad masculina a través de castigos o ejercicios físicos de competencia o resistencia,[24] así como mediante la sujeción a las normas y a la jerarquía del propio grupo.[25]

Es a fines de la década del 70 cuando se va quebrando la hegemonía masculina de estas instituciones, que se expresaba en una mentalidad belicista y militarista de sus integrantes y en la exclusión de las mujeres. En lo que concierne al primer aspecto, los jóvenes ya no se sienten atraídos por ascender en la jerarquía de los rangos militares del batallón,[26] prefiriendo ejercer de *rancheros*,[27] pues a este característico personaje le es permitido divertirse sin los límites de la disciplina militar. En lo referido al segundo aspecto, las mujeres empiezan a incursionar dentro de estas instituciones masculinas mediante el apoyo directo (cuotas, faenas, confección de uniformes, preparación de alimentos) o aprovechando los conflictos internos. Así, por ejemplo, en 1978 aparece una segunda tropa llamada *Tropa de Cáceres del Sector Sur de Acolla*, fundada por un miembro disidente de la anterior y conformada en su mayoría por comuneros del Cuarto Cuartel.[28] Esta institución contó desde sus inicios con la activa participación femenina, a través de la formación de un comité de apoyo y ocupando los principales cargos directivos.[29] En 1990, por conflictos internos en la precedente institución,[30] se funda la *Tropa de Cáceres Campaña de la Breña*, relacionada con el Segundo Cuartel; finalmente, para 1996 aparece la *Tropa de Cáceres del Tercer Cuartel de Acolla*, formada por algunos miembros del Tercer Cuartel que participaban en la original tropa de Cáceres de Acolla. Creemos que esta situación se pro-

[24] En el capítulo 3 (sobre la disciplina) de su clásica obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Michel Foucault muestra cómo el cuerpo humano se convierte en blanco y objeto de poder. La disciplina militar oculta, bajo su necesidad de docilidad, no solo la posibilidad de transformar el cuerpo, sino también de manipularlo y someterlo utilitariamente.

[25] Por ejemplo, el actual mariscal de la *Tropa de Cáceres de Acolla*, don Óscar Ortega (63), participó como *maqta* o guerrillero desde los 10 años de edad. A los 15 años fue ascendido a cabo, a los 20 años a sargento corneta, a los 24 años a comandante y a los 38 años a mariscal, rango que conserva hasta la actualidad.

[26] La debacle del reformismo militar (1968-1980) contribuyó a un creciente antimilitarismo en amplios sectores sociales.

[27] El *ranchero* era el rango más bajo de la jerarquía militar, pues se encargaba de atender la cocina y servir a los otros miembros del batallón. Si bien vestía el uniforme militar, por su condición de servicio se le permitía cierta libertad de movimiento e indisciplina.

[28] El miembro disidente ofrece a la junta directiva de su cuartel los principales rangos de la nueva tropa de Cáceres: el presidente del cuartel sería mariscal, el tesorero sería comandante y tesorero de la tropa, y así sucesivamente. Esta fue la primera tropa que rompió las normas tradicionales de ascenso e incorpora mujeres *(rabonas)* en sus presentaciones.

[29] En 1981 asume la presidencia de la institución una mujer; para 1986, las mujeres ocupan cinco cargos directivos de los nueve con que cuenta la institución, además de que 18 de sus 34 miembros son mujeres.

[30] En 1987, por desacuerdos en el manejo de los fondos institucionales, la tesorera es obligada a renunciar. Ella y otro miembro se retiran de la tropa y un año después fundan, con algunos miembros del Segundo Cuartel, la *Tropa de Cáceres Campaña de la Breña*.



Figura 1: *Rezantes* portando su maceta antes de arreglar la respectiva anda de su sector. Miércoles Santo en Acolla, 31 de marzo de 1999. Foto: Manuel Ráez.



Figura 2: *Fiscales* durante la «Desclavación de Jesús». Noche de Viernes Santo en Acolla, 2 de abril de 1999. Foto: Manuel Ráez.

duce debido a que la tradicional institución femenina (capilla barrial) ya no satisface las demandas secularizantes y modernas de un creciente sector femenino, que responde ocupando los espacios de prestigio y poder simbólico masculino.

Uno de los argumentos que quiebra el dominio masculino en la institución de la tropa de Cáceres consiste en el conocimiento adquirido por algunas mujeres, mediante la educación, sobre la historia de la campaña de la Breña, lo que les permite rebatir la tradicional idea de que los guerrilleros de Cáceres integraban un cuerpo militar exclusivamente masculino. Ante esta realidad histórica, se acepta la participación militar de las mujeres dentro de la institución, ubicándolas como *rabonas*[31] o tropa de auxilio. Sin embargo, los batallones continúan siendo un reducto fuerte de los varones mediante el control de los cargos directivos y de todos los rangos militares. Dentro de ellos, la presencia femenina es esporádica, salvo disfrazándose de *rancheras,* participando en las escenificaciones o en la banda de música.[32]

Además de la parroquia, las capillas y las instituciones militarizadas, el municipio empieza a tomar fuerza en la organización festiva. Esta creciente presencia se debe al interés de controlar los recursos económicos provenientes del desfile dramatizado que, como ya se ha dicho, poco a poco se ha convertido en un rentable espectáculo folclórico.[33] Otras instituciones del distrito intervienen en la Semana Santa, pero en menor grado que las anteriores, como la gobernación y la policía, encargadas de garantizar el orden interno.[34]

3.2. Los espacios y los símbolos

Tanto en la acción ritual como en la acción cotidiana, la sociedad genera espacios y símbolos que delimitan las identidades de género, entrecruzadas con la posición social, la organización política o territorial, lo generacional, entre otros niveles. Para la Semana Santa, el templo y la procesión son dos importantes espacios

[31] «Las indias del Perú [...] como compañeras de los soldados, seguían la campaña, prestando eficaces servicios de enfermeras o atendiendo al lavado de ropa y preparando el rancho (comida)» (Moreno de Cáceres 1974: 35). Cuenta la tradición que el nombre de *rabonas* deriva de su ubicación: son el rabo de la tropa.

[32] En las escenificaciones, las mujeres suelen representar a los personajes femeninos o en la banda de música salen de *guaripoleras* o tocando los redoblantes, instrumentos considerados de fácil ejecución.

[33] Este proceso no es único ni nuevo: muchas festividades locales que van adquiriendo una importancia regional ven transformados sus rituales internos en espectáculos externos. Son ejemplos la peregrinación al Señor de Muruhuay en Tarma, la fiesta de la Virgen de Cocharcas en Sapallanga, la fiesta de la Cruz en Chupaca, la fiesta de Santiago en Chongos Bajo, entre muchas festividades de la región. Nuestra experiencia de campo en otras regiones corrobora este proceso.

[34] Como veremos más adelante, algunas ceremonias de la Semana Santa suelen derivar en enfrentamientos violentos, debido a que salen a la luz conflictos o competencias de carácter territorial, institucional, generacional, de clase o de género.

donde se hacen explícitas las relaciones de género. El templo suele ser ocupado durante los rezos de las capillas barriales y durante la misa; las capillas asisten las noches del Viernes de Dolores, el Miércoles Santo, el Jueves Santo y el Viernes Santo, agrupándose según su sector (norte o sur). Las mujeres, por lo general, se ubican cerca del altar y los varones en la parte posterior del templo, indicando con esta sutil división la función devocional de las mujeres. La ubicación de los fiscales también expresa el dominio masculino dentro de las capillas barriales que, como dijimos, son instituciones eminentemente femeninas.

Otro de los espacios son las procesiones: en la noche del Viernes de Dolores, se recorre el perímetro de la plaza central; en la noche del Miércoles Santo, cada anda recorre el perímetro de la plaza central en sentido inverso a la otra, encontrándose a la mitad de su recorrido, tradición que se conoce como *choque* o *tinkunakuy* de los sectores;[35] la noche del Jueves Santo el recorrido incluye el Primer y el Segundo Cuartel; el Viernes Santo se llega hasta los límites del poblado, en procesión que se prolonga hasta el amanecer. Durante estos recorridos, el anda de Jesús Nazareno mantiene la delantera, seguida del anda de la Virgen Dolorosa, representando con ello la preeminencia de un sector del pueblo sobre el otro y de un género sobre el otro[36].

La división espacial en cada cortejo procesional también muestra una relación de género diferencial: los varones ocupan los espacios cercanos al anda, a través de sus instituciones (tropa de Cáceres y batallón) y funciones (cargando el anda, dirigiendo el canto, acompañando musicalmente); las mujeres se ubican en los límites laterales del grupo, como rezantes o simplemente acompañando. Sin embargo, en los últimos años, un creciente grupo de mujeres jóvenes ha empezado a quebrar este orden, mediante su participación informal en el grupo de los *rancheros*.[37]

[35] Cuando ambas imágenes se encuentran a menos de cinco metros, se saludan con tres reverencias. Luego se entrecruzan las dos procesiones; entonces, los *rancheros* de ambos sectores avanzan amenazantes con sus largos cucharones en alto, pero el gobernador, auxiliado por varios policías, evita cualquier violento desenlace. Hace algunos años, cuando la plaza era de cascajo, algunos rancheros cogían piedras y las tiraban a la banda musical opuesta; otros arrojaban botellas vacías o golpeaban a sus oponentes con sus cucharones.

[36] El anda de Jesús Nazareno es cargada por varones y es acompañada por las capillas barriales ubicadas en el Primer y Tercer Cuartel, por la *Tropa de Cáceres de Acolla*, por la *Tropa de Cáceres del Tercer Cuartel* y por el *Batallón de Infantería Sector Norte de Acolla*. El anda de la Virgen Dolorosa es cargada por mujeres, aunque también lo hacen ocasionalmente los varones de ese sector, y es acompañada por las capillas barriales del Segundo y Cuarto Cuartel, por la *Tropa de Cáceres Campaña de la Breña*, por la *Tropa de Cáceres del Sector Sur de Acolla* y por el *Batallón de Artillería Sector Sur de Acolla*.

[37] El *ranchero* es básicamente el personaje que mejor expresa la antiestructura o *communitas* del sistema, pues mediante sus acciones la gente tiende a quitarse de vez en cuando la máscara social o estatus. Este espacio expresivo es importante en la vida social como válvula de escape a las limitaciones que impone la misma sociedad (Turner 1988).

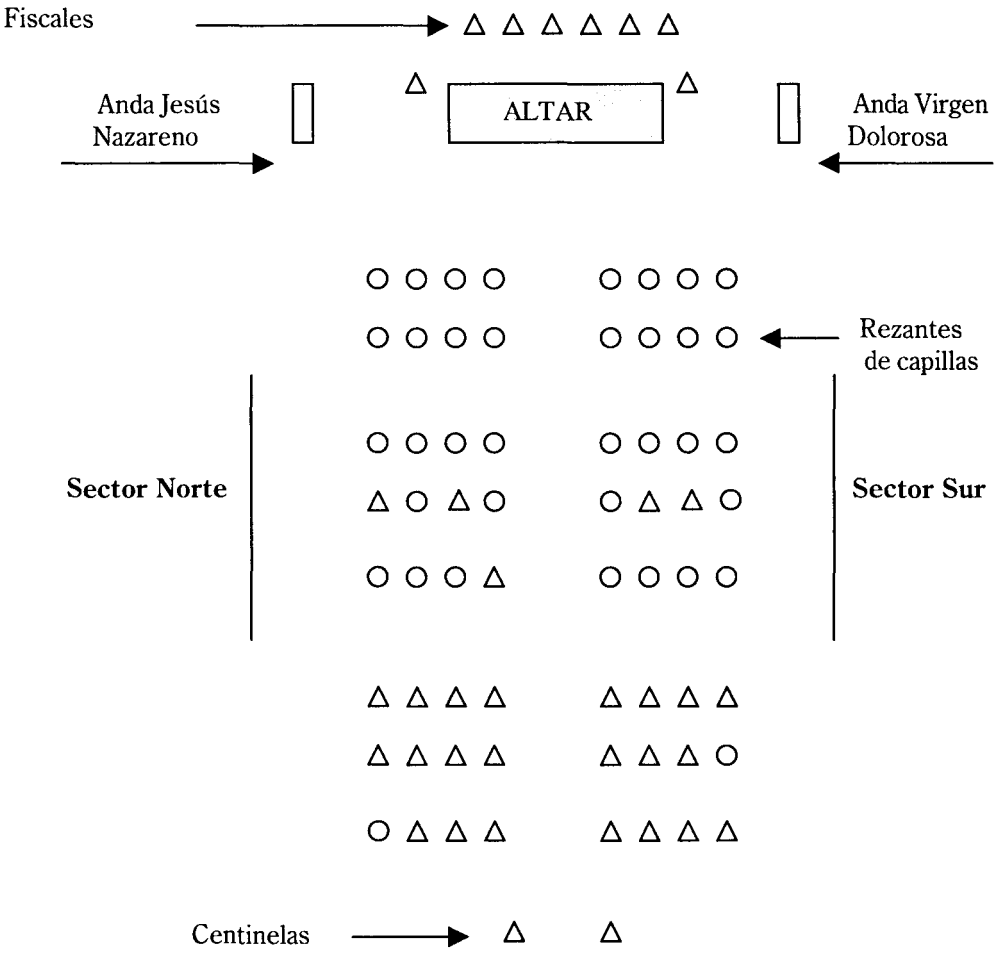


Figura 3: Templo.

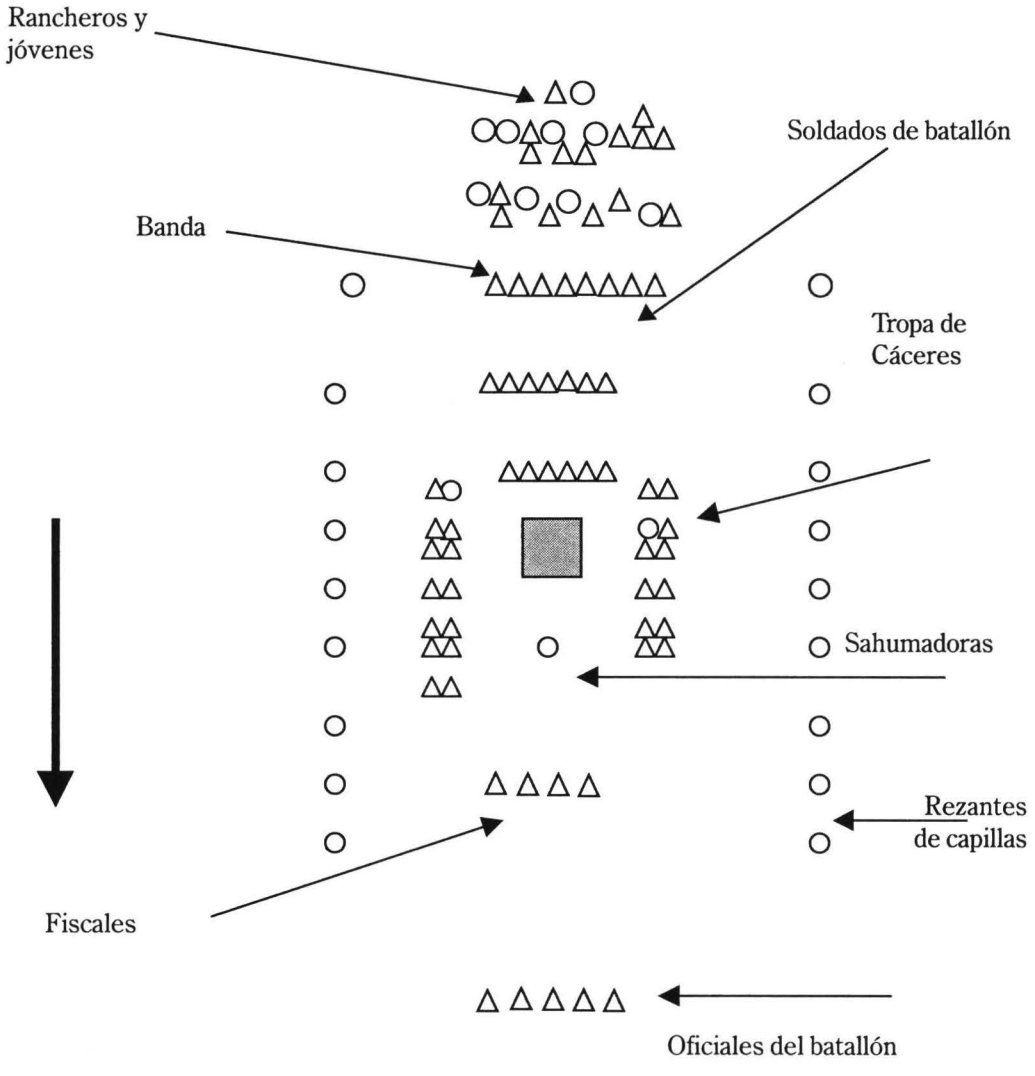


Figura 4: Procesión.

Además de estos dos importantes espacios, durante la Semana Santa también se desarrollan relaciones diferenciales de género en la atención interna de las instituciones, en cuyo marco las mujeres se encargan de las labores tradicionales domésticas, como cocinar, realizar la limpieza o servir los alimentos a los otros miembros de la institución, sea dentro del pueblo o cuando acompañan a su institución en alguna *marcha de campaña*, el Lunes Santo y el Martes Santo.[38]

4. Los desfiles dramatizados

Se inician en 1965 en el distrito de Acolla, con el objeto de rememorar los acontecimientos más importantes de la campaña de la Breña.[39] Poco a poco estos desfiles se dinamizaron por la competencia intercomunal,[40] ampliando su inicial contenido escénico de hechos referidos a dicha campaña, con contenidos escénicos de hechos más generales de la historia nacional, así como con un diverso repertorio de escenas religiosas, políticas o de denuncia social. En 1974, por divergencias entre las comunidades más importantes del valle (Acolla y Marco),[41] se originaron dos grupos multicomunales. Desde esa fecha, ambas agrupaciones organizan estos desfiles en forma separada, pero el mismo día de Jueves Santo.[42]

Inicialmente, los contenidos escénicos se recababan de los textos escolares, de la radio y de los pocos periódicos o semanarios que llegaban a manos de los creativos comuneros. Sin embargo, en la década del 80, a partir de la electrificación y al acceso mayoritario al televisor, gran parte de ellos empieza a circuns-

[38] Las *marchas de campaña* son excursiones a diferentes poblados de la región, que se realizan en dos o tres días, en cuyo marco se evocan pasajes de la campaña de la Breña y las guerrillas de Cáceres.

[39] La comunidad campesina de Acolla realizaba desde la década del 30 escenificaciones de batallas entre los «guerrilleros de Cáceres» y las «tropas chilenas», así como las *marchas de campaña*. Esta costumbre se fue extendiendo poco a poco a las demás comunidades del valle de Yanamarca, las cuales formaron estas instituciones militarizadas, hasta que decidieron organizar el primer concurso el año 1965, entre las instituciones de las comunidades de Acolla, Marco y Pachascucho.

[40] Solo las instituciones militarizadas de la comunidad de Acolla eran voluntarias: en las demás comunidades, el comunero estaba obligado a participar. La comunidad de Acolla presentó inicialmente tres instituciones (hoy son seis): una tropa de Cáceres y dos batallones de la Fuerza Armada; la comunidad de Marco, una tropa de Cáceres y dos batallones de la Fuerza Armada; la comunidad de Pachascucho, una tropa de Cáceres y un batallón de la Fuerza Armada; la comunidad de Yanamarca, una tropa de Cáceres y un batallón de la Fuerza Armada; la comunidad de Tunanmarca, una tropa de Cáceres y un batallón de la Fuerza Armada; la comunidad de Muquillanqui, una tropa de Cáceres; y la comunidad de Paca, una tropa de Cáceres.

[41] El ingreso monetario que generaba la asistencia del público a estos concursos no era el centro de los recelos, pues beneficiaba directamente a la comunidad organizadora; lo que decidió la ruptura fue el control en la periodicidad de la participación comunal y los ingresos periféricos (venta y servicios) que obtenía la cabecera distrital.

[42] En varias ciudades del Perú, el Jueves Santo y el Viernes Santo son considerados feriados no laborables, lo cual anima a muchas personas a tomar estos días como descanso o para visitar a sus parientes.

cribirse a los noticieros televisivos; además, hacia esa época también se hace presente un importante discurso político marxista que cuestionaba al Estado y la situación social imperante, liderado por jóvenes universitarios y maestros, quienes veían en estas dramatizaciones una útil herramienta ideológica.

A modo de ejemplo mostramos algunas escenas que presentaron los batallones de algunas comunidades participantes en el desfile folclórico de Semana Santa en el año 1983, organizado por la comunidad de Pachascucho:[43]

Escena	Institución / Comunidad	Participantes
«Golpe de estado campesino»	Com. Tunanmarca	20
«Enfrentamiento de subversivos (PCP-SL) con la policía»	Com. Tragadero	18
«Muerte de Edith Lagos»	Com. Tragadero	20
«El imperialismo yanqui»	Com. Tragadero	6
«Asalto y fuga de la carcel de Ayacucho»	Sector Norte de Acolla	20
«La masacre de Uchuraccay»	Sector Norte de Acolla	6
«Captura y muerte de soplones»	Sin información (s/inf.)	(s/inf.)

Cuadro 2

Estos contenidos generaban situaciones tensas con los miembros del jurado calificador, conformado en esa época por autoridades locales, oficiales del cuartel de Jauja e intelectuales. Con el paso de los años y la agudización de la violencia subversiva y la contraofensiva militar del Estado,[44] los contenidos escénicos se circunscribieron únicamente a hechos de la historia del Perú, a algún pasaje religioso o a un acontecimiento de actualidad mundial, evitando en lo posible escenificaciones de contenido político. A modo de ejemplo, mostramos algunas escenas que presentaron tanto las tropas de Cáceres como los batallones de la Fuerza Armada en el desfile folclórico del año 1991, organizado por la comunidad de Tragadero:

[43] Esta información forma parte de una investigación inédita realizada en la zona por el antropólogo Luis Valenzuela en 1985.

[44] En abril de 1989 fue asesinado el alcalde de Acolla en la plaza de armas del distrito por un destacamento subversivo, cuyos integrantes procedieron luego a incendiar el local municipal. Esta acción provocó la dimisión masiva de las autoridades de Yanamarca. Meses después, efectivos militares de la Fuerza Armada decomisaron todos los uniformes e implementos de imitación militar que se utilizaban en los desfiles folclóricos. Al año siguiente (1990), las comunidades del sector de Marco no organizaron su desfile folclórico y algunas instituciones dejan de realizar sus tradicionales visitas a otros pueblos, por falta de garantías.

Escena Comunidad	Institución /	Participantes
«Muerte de Leonor Ordóñez e incendio de iglesia de Concepción»	TC-Sector Sur de Acolla	s/inf.
«Decapitación de chileno»	TC de Tunanmarca	s/inf.
«*Maqtas* viejitos»	TC de Acolla	s/inf.
«Muerte de chileno»	TC de Yanamarca	s/inf.
«Sacrificio de Cahuide»	Batallón de Tunanmarca	2
«Jesús sana a los enfermos»	Batallón de Tunanmarca	6
«Jesús ingresa a Jerusalén»	Batallón de Tunanmarca	10
«Muerte de José Olaya»	Batallón de Tunanmarca	4
«Subversivos rescatan a compañero»	Batallón de Tunanmarca	15
«Fusilamiento de María Parado de Bellido»	Batallón de Tunanmarca	4
«Pasión y muerte de Jesús»	Batallón de Pachascucho	9
«Encuentro y captura del Inca Atahualpa»	Batallón de Pachascucho	23
«Operación Tormenta en el Desierto» (Irak-USA)	Batallón de Pachascucho	5
«Cruz Roja atendiendo a enfermos del cólera»	Batallón de Pachascucho	7
«Enfrentamiento de subversivos con la Fuerza Armada»	Batallón de Yanamarca	13
«Caín mata a su hermano Abel»	Batallón de Acolla	4
«El Inca Pachacútec»	Batallón de Acolla	8
«Muerte de Leoncio Prado»	Batallón de Acolla	6
«Sacrificio de Alfonso Ugarte»	Batallón de Acolla	2
«Proclamación de la independencia del Perú»	Batallón de Acolla	7
«Muerte de Túpac Amaru y familiares»	Batallón de Acolla	10
«Blanca Nieves y los siete enanitos»	Batallón de Acolla	8

Cuadro 3

En este cuadro de escenificaciones constatamos que la mayoría de ellas se circunscribe a pasajes de la historia del Perú (13) —sobresaliendo acciones y personajes de la guerra del Pacífico—, seguidos de hechos religiosos (4), de actualidad nacional (3) y mundial (1), y una escenificación proveniente de la fantasía occidental (1). Sobre las escenificaciones de actualidad nacional, dos de ellas hacen referencia aún a la situación de la violencia subversiva con muy poco discurso crítico y la tercera subraya el papel jugado por la Cruz Roja en controlar la epidemia del cólera. Respecto de la única escenificación de actualidad internacional, se representó el enfrentamiento militar entre Estados Unidos e Irak, que fue trasmitido como espectáculo televisivo por los noticieros internacionales.

En los últimos años, reducida la acción subversiva y con fuerte presencia militar en la zona, las escenificaciones continúan con una línea de bajo contenido crítico o delimitadas por el discurso militar sobre la disciplina corporal y valores viriles, que se expresan en los veredictos de los miembros del jurado calificador que termina siendo exclusivamente militar.[45] Tenemos, por ejemplo, algunas de las escenificaciones de la actualidad nacional que los batallones de la Fuerza Armada presentaron para los años 1997 (Acolla) y 1998 (Pachascucho):

Escena	Institución / Comunidad	Participantes
1997		
«Capitulación de la subversión»	Batallón de Tunanmarca	9
«Toma de la embajada de Japón»	Batallón de Tunanmarca	21
«Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas»	Batallón de Tunanmarca	7
«Recuperación de Tiwinza en el Alto Cenepa»	Batallón de Tunanmarca	9
«Policia atrapa a desmanteladores de autos»	Batallón de Tunanmarca	15
«Motín e intento de fuga en el reformatorio de Maranguita»	Batallón de Tunanmarca	5
«Derrota del MRTA»	Batallón Sector N-Acolla	15
«Policía captura pirañitas»	Batallón Sector N-Acolla	16
«Prueba de valor de comandos»	Batallón Sector N-Acolla	23
1998		
«Militares salvan niños esclavos de senderistas»	Batallón Sector N-Acolla	6
«Revocatoria del alcalde de Acolla»	Batallón Sector N-Acolla	5
«Operación Chavín de Huántar»	Batallón Sector N-Acolla	23
«Caida del Antonov en Piura»	Batallón de Tunanmarca	13
«Terroristas del MRTA son capturados»	Batallón Sector N-Acolla	15
«Conflicto de Tiwinza»	Batallón de Yanamarca	14

Cuadro 4

El desfile es organizado anualmente por una comunidad campesina, y de manera rotatoria con las demás comunidades de su sector. El sector de Acolla cuenta con cinco comunidades miembros. A inicios de la década del 90, cuatro

[45] Mediante el premio o la exclusión apoyan las escenificaciones que rinden homenaje a los héroes nacionales o enaltecen la labor que realizan las Fuerzas Armadas y Policiales en la defensa nacional y la seguridad interna. Asimismo, tienden a descalificar las escenificaciones que consideran ofensivas a su posición política.



Figura 5: Alto Mando del «Batallón del Sector Sur» acompañando el anda de la Virgen Dolorosa. Amanecer del Sábado Santo en Acolla, 3 de abril de 1999. Foto: Manuel Ráez.



Figura 6: Jóvenes del «Batallón del Sector Norte» de la comunidad de Acolla disfrazados de militares. Desfile folclórico del Jueves Santo en Tunanmarca, 1 de abril de 1999. Foto: Manuel Ráez.

comunidades más pidieron ingresar a este sector,[46] situación que fue aceptada por las comunidades permanentes, pero se retiraron al poco tiempo (dos años) al no haberles sido asignado un año para cada una de ellas, sino uno para las cuatro comunidades altinas.[47]

En cada comunidad, las escenas eran encargadas a los comuneros más entusiastas de cada cuartel, con excepción de la comunidad de Acolla, donde la responsabilidad era asumida por los miembros o simpatizantes de los batallones. En esta última comunidad, el ámbito que prepara la escena suele ser un grupo de parentesco, de amistad o de barrio de su sector.[48] Decidido el tema por representar, suele ensayarse con una a dos semanas de anticipación al desfile, guardando discreción para evitar que otro grupo escenifique lo mismo. En la comunidad de Acolla, los gastos para cada escena son asumidos por el mismo grupo que la representará; en cambio, en las demás comunidades, la mayor parte del gasto es asumida por la tesorería del cuartel.

5. Construcción y representación de géneros

A continuación, analizaremos algunas escenificaciones presentadas en el desfile folclórico del año 1998, en la comunidad sede de Pachascucho, haciendo hincapié en su conformación por género, la ubicación escénica de cada actor, el vestuario, los símbolos utilizados y el contenido relacionado con el género. Hemos escogido una muestra un tanto arbitraria, pero que ejemplifica los grupos y contenidos que suelen presentarse:

5.1. La tropa de Cáceres

Comunidad de Acolla.

Número de miembros: 49 personas (14 mujeres).
Contenido: Ingresa la banda de guerra conformada por seis músicos varones vestidos de *maqtas* o indios guerrilleros; les siguen un mariscal, un comandante

[46] Fueron las comunidades altinas de El Tingo, Tingopaccha, Tambopaccha y Chuquishuari, todas pertenecientes al distrito de Acolla.

[47] Hay un conflicto silencioso por el control rotatorio de la sede. La comunidad de Acolla desde hace años reclama tener acceso a dos fechas, pues concentra mayor población y la mayor cantidad de instituciones participantes. Pero las demás comunidades argumentan que la participación es por comunidades y no por el número de pobladores.

[48] Por ejemplo, en 1998, la escenificación del *Batallón del Sector Norte de Acolla*, «La revocatoria del alcalde» fue organizada por cinco jóvenes (todos amigos de la cuadra) y la escenificación «La caída del Antonov» fue organizada por siete jóvenes (todos miembros de la familia Torres).

y tres *maqtas* del portaestandarte (solo estos personajes desfilan marcialmente, los demás desfilan casi bailando); continúa un batallón de 17 *maqtas*. Luego se procede a la escenificación de un asalto a la tropa chilena acantonada cerca del pueblo de Concepción, donde dos mujeres indias van a prender fuego al puente que une Concepción con los pueblos de la margen derecha del río Mantaro; los chilenos son muertos y las *rabonas* (16 mujeres) bailan encima de sus cuerpos y luego los arrastran. Las *rabonas* llevan como símbolo distintivo su talega con alimentos y un cucharón.
Relación de género: Las mujeres son ubicadas de acuerdo con la tradición histórica, es decir, como ayudantes y al servicio de los guerrilleros; pero también son presentadas al lado de los chilenos como fieras luchadoras, es decir, sumisas y complementarias a los de su grupo, pero opositoras al extraño.

5.2. Banda de música

Comunidad de Yanamarca.

Número de miembros: 44 músicos con uniforme militar (nueve mujeres jóvenes).
Contenido: Es un grupo musical donde las mujeres van delante tocando los tambores y muy engalanadas, pues dan realce al grupo.
Relación de género: Entre la población existe el criterio de que los tambores son instrumentos musicales que no requieren de fuerza física como los instrumentos de viento (trompeta, corneta, trombón, clarinete) o los instrumentos de percusión grandes (bombo). Desde esta percepción, se presenta a la mujer como incapaz de utilizar instrumentos que requieran de fuerza física.

5.3. Batallón de la Fuerza Armada

Comunidad de Acolla (Batallón de Infantería N.º 2 del Sector Sur de Acolla).

Número de miembros: 65 personas.
Contenido: Encabezan el batallón un mariscal y dos oficiales generales, luego 10 jóvenes (tres damas) uniformados de soldados comandos y con el rostro pintarrajeado, pasan entre el fuego y las bombardas. Les sigue la Sanidad de la Fuerza Armada, conformada por tres mujeres con uniforme blanco. Luego, un grupo de ocho soldados comandos con armas de diferente tamaño y forma. Siguen dos tanques y un barco (armados sobre dos tractores y un camión); sus 14 miembros, dos de ellos mujeres, también visten uniforme militar de comando y llevan el rostro pintado. Siguen seis niños *rancheros*, seis mujeres vestidas de *rabonas* y cierran el grupo 15 comandos con el rostro pintado de negro y bailando como *rancheros*.



Figura 7: Personajes de las *rabonas* dando muerte a un *chileno.* Desfile folclórico del Jueves Santo en Tunanmarca, 1 de abril de 1999. Foto: Manuel Ráez.



Figura 8: Escenificación de la «Pasión y muerte de Jesús» por la comunidad de Yanamarca. Desfile folclórico del Jueves Santo en Tunanmarca, 1 de abril de 1999. Foto: Manuel Ráez.



Figura 9: Prueba de valor ante el fuego por parte de jóvenes del «Batallón del Sector Norte» de la comunidad de Acolla. Desfile folclórico del Jueves Santo en Tunanmarca, 1 de abril de 1999.

Relación de género: El grupo es presentado como básicamente masculino, donde la mujer se ubica como auxiliar de los varones (sanidad, *rabonas*). Únicamente van como comandos dos mujeres, pero disfrazadas de hombres.

5.4. Pasión y muerte de Jesús

Comunidad de Yanamarca.

Número de miembros: 10 personas (cuatro mujeres).
Contenido: Jesús avanza cargando su cruz, seguido de los soldados romanos que lo azotan y detrás un grupo de cuatro mujeres que van con el rostro cubierto. Una de las mujeres se acerca para limpiar el rostro de Jesús, mientras un soldado la empuja. Los varones realizan los pasajes más importantes de la crucifixión; las mujeres se limitan a observar y luego a arrodillarse a los pies del Nazareno.
Relación de género: En esta representación se reafirma el rol pasivo de la mujer, centrado en la devoción y el consuelo.

5.5. Rescate de los rehenes de la Embajada de Japón

Comunidad de Acolla (Batallón de Artillería del Sector Norte de Acolla).

Número de miembros: 25 personas (tres mujeres).
Contenido: Un camión cubierto representa a la delegación japonesa, luego llegan comandos y suben por una escalera en medio de bombardas y van rescatando a los rehenes. También intervienen cinco periodistas (tres mujeres) y dos camarógrafos.
Relación de género: Los varones son presentados en roles heroicos y activos, mientras que las mujeres figuran como marginales y dedicadas a la información periodística, a pesar de que en el hecho real desempeñaron un papel militar (las tres integrantes del MRTA).

5.6. Caída del Antonov en Piura

Comunidad de Tunanmarca.

Número de miembros: 18 personas (9 mujeres).
Contenido: Un avión de caña que lleva tres pasajeros (niños) va encima de un camión, luego lo sueltan con sogas al piso para simular su caída. Llegan tres reporteras, que informan mientras un camarógrafo filma. Luego aparecen seis muchachas enfermeras y tres policías que ayudan a rescatar a los sobrevivientes, quienes finalmente son llevados por una ambulancia.

Relación de género: Al igual que en otras representaciones del acontecer nacional, el rol de las mujeres no es protagónico, sino que se limita a actuar como enfermeras o reporteras.

5.7. Conflicto de Tiwinza

Comunidad de Tunanmarca.

Número de miembros: 17 jóvenes varones.
Contenido: Un grupo de soldados peruanos llega heroicamente a la cueva de los Tayos (camión con arbustos) y elimina a todos los soldados ecuatorianos (varios de ellos son muñecos), mientras el locutor va remarcando el rol protagónico de las Fuerzas Armadas.
Relación de género: Es una acción militar netamente masculina.

6. Comentarios finales

Como hemos podido apreciar, las escenificaciones que se presentan en los desfiles de Semana Santa han retomado un discurso machista y autoritario sobre el rol de los géneros, luego de cierta apertura a inicios de la década del 80 por la limitada injerencia visual de la televisión y la tenue militarización de la sociedad, que generaban una mayor libertad discursiva y creatividad artística. En la actualidad, las mujeres son representadas en un rol pasivo y asistencial o, en el peor de los casos, grotescamente sensuales. Creemos que esta situación se mantendrá en tanto persista la hegemonía de un pensamiento vertical y machista, cuya expresión más elocuente es el jurado calificador de estos concursos, conformado únicamente por militares, a quienes les parecen rescatables únicamente las representaciones que enaltecen la virilidad y la fuerza.

Referencias bibliográficas

BARBIERI, Teresita de
1997 «Sobre la categoría Género. Una introducción teórico-metodológica». En *Género: Conceptos básicos*. Lima: PUCP.

BORDIEU, Pierre
1998 *La domination masculine*. París: Seuil.

CONWAY, Jill y otros
1997 «El concepto de género». En *Género: Conceptos básicos*. Lima: PUCP.

FOUCAULT, Michel
1976 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.

MORENO DE CÁCERES, Antonia
1974 *Recuerdos de la la Campaña de la Breña*. Lima: Milla Batres.

ORTEGA, Moisés
1993 *El Primer Colegio Comunal del Perú «Inca Garcilaso»*. Huancayo.

SANDAY, Peggy
1981 *Poder femenino y dominio masculino*. Barcelona: Mitre.

TURNER, Victor
1988 *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

VALENZUELA, Luis
1985 «La maqtada en el valle de Yanamarca». Manuscrito inédito.

VIVERO Rafael de
1996 «El Ferrocarril Central del Perú 1870-1932. La Ruta del Cobre». En *Ensayos sobre la realidad económica peruana*. Serie: Cuadernos de Investigación 23: 11-58. Universidad del Pacífico, CIUP, Lima-Perú.

Incas y españoles bailando un alegre huayno
El humor en una representación teatral en los Andes

Alex Huerta-Mercado

Una de esas noches horribles en las que no se puede conciliar el sueño debió ser aquella madrugada del 16 de noviembre de 1532 para todo el ejército español apostado en Cajamarca en espera de conocer al inca Atahuallpa. ¿Qué había pasado? El día anterior el inca había aceptado una invitación cursada por Francisco Pizarro para un primer encuentro, en donde la comitiva incaica destacaba por su superioridad numérica frente a la hueste perulera, temerosa de un posible enfrentamiento. ¿Qué sucedió luego? La angustia se incrementó hasta entrada la tarde: el inca parecía tener una puntualidad del tamaño de la paciencia de los españoles, quienes lo esperaban hacia el mediodía. Atahuallpa apareció muchas horas después con un enorme séquito.

El inca está ya en la plaza de Cajamarca cuando fray Vicente de Valverde se le acerca para realizar el requerimiento. Problemas de comunicación. Ahora es Atahuallpa quien parece no tener paciencia ante un ritual que no le dice nada. Un libro —la Biblia—, que se supone contiene la palabra del dios al que el sacerdote se refiere, tampoco significa suficiente para el soberano, que lo arroja al suelo. Fray Vicente intenta explicar, se llena de temor, huye y clama por apoyo. Se inicia un ataque sorpresivo que se convierte en masacre, los caballos corren encima de los cadáveres, la pólvora cubre la tarde y, para la noche, el inca es prisionero de los españoles. Prisionero incómodo, juicio sumario, el soberano es ejecutado al poco tiempo, estrangulado con un torniquete en la pena del garrote.

Más de cuatrocientos cincuenta años después, bajo el cielo despejado de Sapallanga y en el marco de la fiesta en honor a la Virgen de Cocharcas, frente a un numeroso público del cual formamos parte, un actor personifica a un gracioso *fray Vicente de Valverde* que ofrece una Biblia a su colega actor que encarna al *inca*: «Atahuallpa, Atahuallpa, vengo de más allá del mar para hacerte conocer los fundamentos de la ley cristiana».

El encuentro entre el inca y su comitiva con los conquistadores españoles en Cajamarca se revela como un hecho fundante en la mentalidad de los peruanos. A partir de los textos escolares y el discurso oficial, el imperio incaico se presenta idealizado y poderoso, al tiempo que dolorosamente vulnerado por un, en esos momentos, reducido y codicioso grupo de españoles. A la manera de un mito fundacional, este encuentro se percibe como el extremo inicial de una historia permanente de dominación total y legitimidad colonial (Portocarrero 1993).

El presente ensayo busca aproximarse a una relectura del encuentro en Cajamarca a partir del análisis del *Apu inca*, danza y representación teatral que se realiza en homenaje a la Virgen de Cocharcas en la comunidad de Sapallanga cada 8 de setiembre. Esta representación se caracteriza por la disciplina en su realización, el cuidado en el vestuario (los danzantes lo comparan con el que se usa en el Inti Raymi cuzqueño) y la expectativa que genera en los asistentes a la fiesta. Sin embargo, si dejamos de observar exclusivamente la representación y dirigimos nuestra mirada al público, descubrimos sonrisas permanentes, bromas compartidas con los actores y, sobre todo, momentos de carcajadas. El evento representado no guarda exclusivamente un sentido trágico, sino que propone una relectura con elementos lúdicos y carnavalescos, que logran al final integrar en una sola danza a los personajes en escena. Quisiera centrarme en este aspecto: el humor en la obra, aceptando que no se trata de una pieza teatral que pretende ser comedia. El humor como elemento reconciliatorio o de agresividad atraviesa casi cualquier área de las relaciones humanas, y es a través de su análisis que podemos descubrir los aspectos que detrás de él se camuflan.[1]

1. La Virgen

Saliendo en colectivo del centro de Huancayo se llega en 20 minutos a Sapallanga, una comunidad campesina que pertenece al distrito del mismo nombre, en la provincia de Huancayo. Aquí las actividades productivas son la agricultura, la ganadería y especialmente el comercio, favorecido por la cercanía de la comunidad con la capital de Junín.

En toda la región del valle del Mantaro[2] se celebra a la Virgen de Cocharcas. Leoncio Cárdenas le narró a Gerardo Castillo que esta imagen es una réplica de la Virgen de la Candelaria en Copacabana, aproximándonos a los orígenes de la devoción:

> Un indio *quimichi* [cargador de imágenes] de Cocharcas, en la provincia de Abancay [hoy Chincheros] del departamento de Apurímac, va a Copacabana en el Alto Perú, guiado por una revelación, para ser curado de una terrible enfermedad. Al llegar ante

[1] Las siguientes reflexiones son fruto del trabajo de campo realizado en setiembre de 1995 como parte de las actividades del Centro de Etnomusicología Andina. Quisiera agradecer a Juan Ossio y a Gerardo Castillo, con quienes realicé el viaje y compartí mis inquietudes. En 1998 regresé a Sapallanga para registrar fotográficamente el evento, encontrando hasta cuatro comparsas que realizaban la danza (en 1995 solo una comparsa presentaba el *Apu Inca*). Coincidí en el lugar con Manuel Ráez, a quien le agradezco los consejos y la información para el presente artículo.

[2] La región que aquí denominamos valle del Mantaro comprende un área ubicada a lo largo de 60 kilómetros, entre las provincias de Jauja, Concepción y Huancayo, en el departamento de Junín, en los Andes centrales peruanos.

> la imagen queda extasiado por la belleza de la Virgen. Curado milagrosamente por la santa, se queda en el convento sirviendo por varios años. Regresa a su pueblo y el artesano Tito Yupanqui le fabrica una réplica de la imagen con la cual emprende una peregrinación pidiendo limosna acompañado por su *chirisulla*. El recorrido del *quimichi* por el valle del Mantaro despertó gran devoción en muchos de los pueblos que aún hoy celebran la fiesta de la Virgen, pero es en Sapallanga donde la Virgen decidió quedarse, en una instancia que recibe el nombre de Cocharcas.

Manuel Ráez (comunicación personal) recoge el testimonio de un agricultor y panadero sapallanguino que nos informa acerca de los motivos por los cuales la Virgen escogió su paradero:

> La Virgen se apareció en el anexo de Cocharcas en un manantial y desde ese momento ha habido bailarines, inicialmente hicieron hacer el *Apu inca*, entonces la Virgencita no quiso moverse de su trono en el anexo y resulta que prepararon otro baile más, de la *palla*, los *whiskys* y los *calachaquis*, entonces como esos hacían chistes, la Virgencita ha sonreído y empezó a dar el primer paso, tan así que ahora tiene bastante bailarines.

El sonreír y disfrutar de las ocurrencias de los intérpretes no solo es la excusa mítica de la Virgen para quedarse en Sapallanga; es también uno de los motivos por los que la celebración es una de las más concurridas en el valle del Mantaro y, en parte, la motivación de este trabajo.

2. La fiesta

Puestos ambulantes de comida de donde emana un delicioso humo que delata la preparación del carnero al palo, aceite crujiendo en una sartén, abrasando chicharrones de chancho y picarones. Las calles están pobladas de permanentes comensales que se asoman de entre los plásticos azules que fungen de paredes en improvisados quioscos. También se vende artesanías, juguetes y globos, rollos de cámara y, cerca del templo, la especialización comercial prefiere los collares, las estampas y los llaveros, que tienen como motivo principal a la imagen de la Virgen de Cocharcas.

Por la noche, bajo el cielo iluminado por los cohetones o buscando amparo de la *vaca loca* que ataca a los peregrinos, corre a discreción el ponche de leche con alcohol, la chicha de maíz, la cebada caliente sin alcohol, el jugo de caña o aguardiente y el típico *quemadito* o *calentito*, forma consecuente de llamar a un macerado de hojas de coca, toronjil, eucalipto, cáscara de naranja, cebolla, ajo, canela, clavo, azúcar y jugo de caña o pisco. En ningún momento las bandas han dejado de tocar y constantemente los danzantes enmascarados bailan en comparsa entre la multitud, yendo y volviendo de saludar a la Virgen. La fiesta ha tomado el espacio y el tiempo.

La organización de la fiesta corre a cargo de un *prioste mayor* y de un *prioste menor*, quienes reciben tal responsabilidad el 9 de setiembre de manos de los *priostes* salientes. Durante el período comprendido entre los meses de mayo y julio, los *priostes* realizan el *takiachicuy*, que es un apoyo para la fiesta en donde, movilizando todas sus redes sociales, confirman la participación de grupos musicales y donantes. No es para menos: el *prioste* debe cubrir los gastos de la bebida y la comida de las personas que lo visiten el día de la fiesta, contratar una banda, pagar los servicios de los cocineros, despenseros, chicheros y cohetoneros que trabajarán en su casa y donar un manto que el *cargo* entrante utilizará en las velaciones a la Virgen. Junto al *prioste* hay mayordomos que preparan arcos y altares con flores y papel cometa por donde cruzará la procesión. Muchos devotos, a su vez, se ofrecen como donantes, regalando chicha, papa, maíz, todo tipo de fuegos artificiales y mantos para la Virgen u ofreciendo misas en su homenaje.

Si bien el día central de la fiesta es el 8 de setiembre, las celebraciones se inician desde el 31 de agosto. Durante un período de seis días se celebran misas en el marco de la antevíspera. El 6 de setiembre el *prioste mayor* ofrece a los visitantes a su casa ponches y picarones, preparando la víspera, que será al día siguiente.

La víspera encuentra desde la mañana a los visitantes arribando al santuario de la Virgen. En la tarde, la imagen es bañada en la pileta de agua bendita del templo y es vestida luego por un grupo de devotas. Es tan hermoso como interesante observar las consultas públicas hechas a los fieles congregados en el templo, quienes eligen o sugieren cómo se verá mejor la imagen a partir de las muchas prendas ofrecidas en donación. Es en estos momentos cuando muchos devotos aproximan a la Virgen algodones y velas buscando el contagio de la sacralidad.

El camino que separa Huancayo de Sapallanga se puebla de cientos de peregrinos el día central de la fiesta: escucharán misa hacia el mediodía, los petardos anunciarán la procesión de la Virgen y todos conformarán un multicolor grupo en donde los danzantes, las bandas y los fieles acompañarán a la homenajeada.

El día 9 de setiembre, luego de la misa, se celebra el *alhapacuy* («botar la fiesta»), evento en el que compiten los diferentes conjuntos de baile y se asumen los cargos para el año siguiente. Los distintos grupos llegan desde el mediodía a una explanada denominada *Cuzco*, en donde los *priostes* se han instalado alrededor de una mesa, frente a la cual se danzará. Últimamente se ha institucionalizado la modalidad de concurso con premio pecuniario, buscando estimular a los grupos que en ocasiones anteriores han preferido asistir a la competencia organizada paralelamente desde hace algunos años por el municipio en el estadio edil de Sapallanga.

Los que somos parte del público contemplamos de pie la actuación de los *garibaldis*, que evocan a los marineros italianos; la *chonguinada*, elegante parodia del baile colonial; los *calachaquis*, pequeños, pobres y descalzos; los *shapis*, ataviados con plumas en la cabeza, y con frutas, flechas y pescados en el cuerpo,

representando a los guerreros amazónicos; las *collas*, que representan a las mujeres del altiplano; y el *Apu inca*, que junto a la danza teatraliza un evento histórico.

3. El *Apu inca*

La gran representación del *Apu inca* se divide en un conjunto de danzas, incluyendo la que efectúa el personaje central, el *inca*, y las que realizan los distintos grupos que conforman su gran comitiva. Al interior de la danza se ejecuta la escenificación de la «captura del *inca*», que comienza con la primera entrevista entre el soberano y los *españoles*, y culmina con el matrimonio de los conquistadores con las *collas* y *ñustas*. Al momento de realizar la observación de campo, la danza estaba constituida por 45 personajes y una secuencia de 13 pasos.

El *inca* es el centro de las acciones y representa a Atahuallpa. Ejecutando el denominado «paso del *inca*» entra en la danza escoltado por dos *collas*, sus esposas principales, y saluda a su comparsa, cuyos integrantes se inclinan a reverenciarlo. Una vez que el rito inicial culmina, el siguiente paso es el denominado «baile general», un *huayno* alegre durante el cual el *inca* regresa al lugar central para recibir el saludo que su comitiva le dará mediante bailes grupales con tonadas propias en el orden siguiente:

Cuzqueños : Representan a los no aristócratas, vasallos del *inca*.
Cahuide : Representa al guerrero incaico.
Chasqui : Mensajero y traductor incaico.
Príncipes : Representan a la nobleza masculina incaica.
Ñustas : Representan a la nobleza femenina incaica.
Españoles : No bailan, entran marchando con un gracioso paso de ganso, al compás de un pasillo. Saludan al *inca* marcialmente con sus espadas, aunque no hacen la reverencia de los otros personajes.

Terminado el último saludo se ejecuta un *huayno* de participación general, denominado «relojera», consistente en movimientos circulares. Una vez que todos se han ubicado en sus posiciones formando dos hileras paralelas encabezadas por el *inca* y sus *collas*, se impone un silencio interrumpido por el sonido de un *pututo*, que señala el ingreso a la carrera de un *chasqui*.

Chasqui
¡Apuyay, apuyay, yanaruna hamushka!
¡Apuyay, apuyay, yanaruna hamushka!
¡Gran Padre, Gran Padre, gente negra se aproxima!
¡Gran Padre, Gran Padre, gente negra se aproxima!

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Español 1

Atahuallpa, Atahuallpa, vengo desde más allá del mar enviado por el rey de España, por don Francisco Pizarro, para que tengan un diálogo.

Chasqui

Apuyay, cay runa riman kanwanchi tupanan cuyaca.

Gran Padre, ese hombre habla, contigo van a conversar.

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Ñojaj cajamarca plazapi cay kimsa punchamanta.

Chasqui

El inca dice que se encontrarán dentro de tres días en la plaza de Cajamarca.

Español 1

Así será. [Se retira].

[Se aproxima Valverde. El *chasqui* lo antecede y toca nuevamente el *pututo*].

Chasqui

Apuyay, apuyay, Yanacondor hamuska.

Gran Padre, se aproxima un cóndor negro.

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Valverde

Atahuallpa, Atahuallpa, vengo de más allá del mar para hacerte conocer los fundamentos de la ley cristiana... En esta santa Biblia, habla la voz de nuestro Jesús... También te bautizarás y serás el rey de España. Ten esta Santa Biblia, que habla acá nuestro señor, la voz, para que te bautices y observa y... ten, entrega al in... al inca Atahuallpa.

Chasqui

[Entrega la Biblia a Atahuallpa y le explica] *Apuyay caypa rima tayta sutinta. Chaymanta canuyucunqui. Caypa rima Dios sutinta.*

Gran Señor, esto habla en nombre del padre. Acá quiere que entres tú. Esto habla en nombre de Dios. [El *inca* recibe el mensaje y la Biblia, la huele, se la pega a la frente, al oído, la levanta con el brazo y la agita].

Inca

Mananañokayay winakuywiñay kuymanchu. Ñojapa dios nika intim, mamaca mama quilla. Manan keka imnachu. Manan imantapis.

Yo no quiero escuchar. Mi dios es el Sol, mi madre es la Luna. Acá no hay nada. Acá no dice nada. [Atahuallpa arroja la Biblia].



Figura 1: El *Inca*: vive y bebe. Memoria y humor en la fiesta andina. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

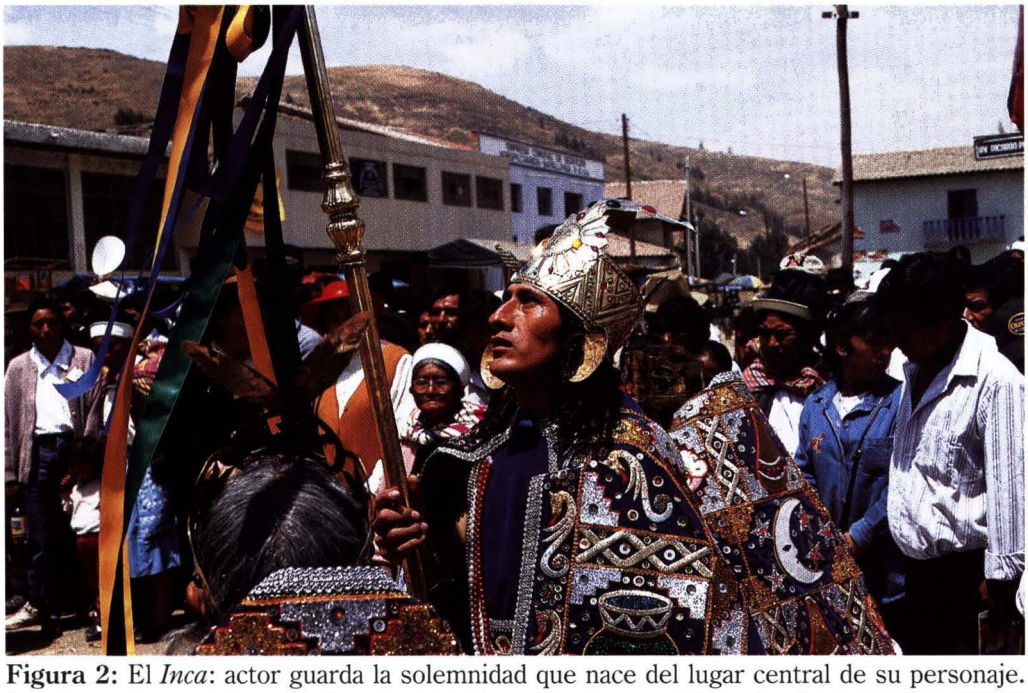


Figura 2: El *Inca*: actor guarda la solemnidad que nace del lugar central de su personaje. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 3: ¡Guerra! Los actores se enfrentan una vez más para un final ya conocido. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

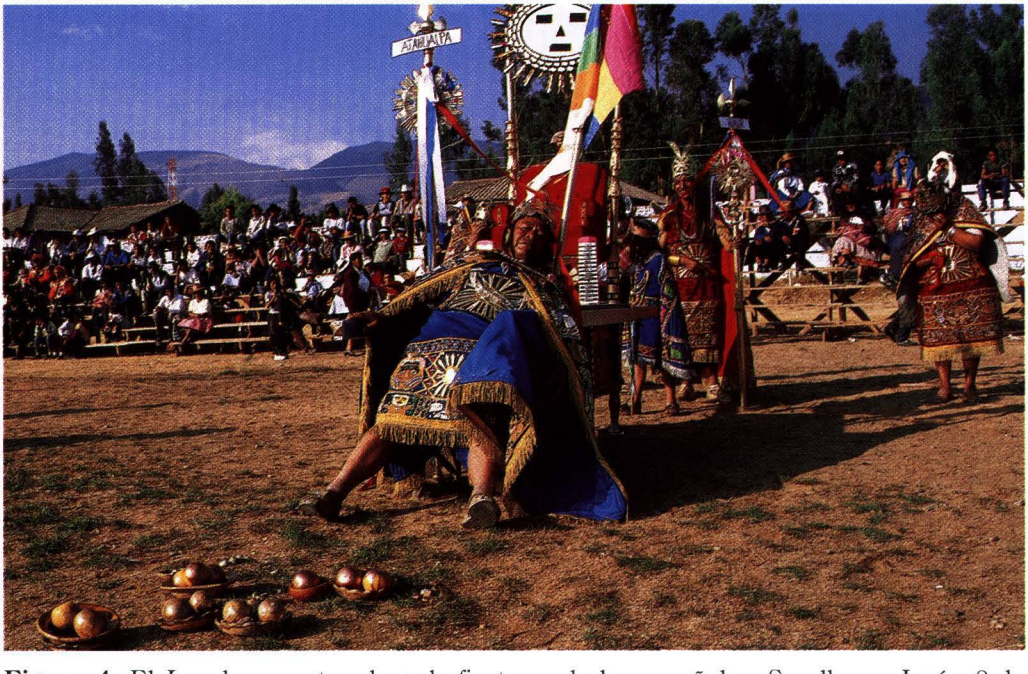


Figura 4: El *Inca* ha muerto: ahora la fiesta es de los españoles. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

Valverde

¡Venganza, venganza, este indio arrojó la Biblia cristiana! [Se inicia un enfrentamiento en el que todos los *príncipes* y *cahuides* son muertos por las espadas de los *españoles*; luego de esto, el *inca* es capturado].

Pizarro

Señor Atahuallpa, le iniciaremos un juicio por haber dado muerte a su hermano Huáscar y haber apoderado el trono. Le daremos por muerte... [El *inca* habla levantando el brazo derecho, pero el bullicio impide escuchar su parlamento].

Chasqui

General Francisco Pizarro, el inca dice que le dará dos cuartos llenos de plata, y un cuarto lleno de ora, de oro, hasta que alcance la altura de su mano.

Pizarro

¿Aceptamos?

Español 1

¡Sí!

Español 2

¡Sí!

Español 3

¡Sí!

Pizarro

Prosiga, señor Atahuallpa, con la...

Atahuallpa

¡Apamuichi, Apamuichi corita, quellita!

¡Traigan oro y plata!

[Las *ñustas* colocan sus coronas al pie del *inca*, en unos cántaros se depositan pequeñas bolas doradas].

Pizarro

Compañeros, proseguiremos con... estamos apurados...

Inca

¡Apamuichi, Apamuichi corita, quellita!

¡Traigan oro y plata!

Pizarro

Compañeros, proseguiremos con nuestro reparto. [Reparte las bolas doradas entre sus compañeros]. Uno para ti... y otro para mí, otro para ti y otro para mí, otro para ti, otro para mí. Padre, para usted también hay.

Valverde

Ah, ese dinero...

Pizarro

Compañeros, si le dejamos en libertad a Atahuallpa, mañana más tarde formará su gran ejército y se vengará de nosotros. Le proseguiremos dar su muerte. ¿A garrotazo?

Españoles
¡No!
Pizarro
¿Quemado?
Españoles
¡No!
Pizarro
¿Ahorcado?
Españoles
¡Sí!
Pizarro
¡Prosigan! Compañero, padre Valverde, prosiga con bautizarle... padre Valverde...
Valverde
Atahuallpa, Atahuallpa... yo te bautizo con el nombre de Juan Atahuallpa. Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo [hace una suerte de señal de la cruz]. Esta Santa Biblia, por haberla arrojado... serás bautizado... y besa esta Santa Biblia cristiana. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.
Pizarro
Prosiga. [Dos *españoles* ajustan una cuerda roja que ha sido enlazada en el cuello del *inca*, ejecutándolo. Las *ñustas* unidas a las *collas* se cubren la cara y lloran]. Padre Valverde, ya que ha muerto el inca Atahuallpa, nos procedemos a casar con las esposas.
Valverde
¡A ver pónganse, pónganse! [Los *españoles* encabezados por Pizarro se arrodillan en fila, escoltados cada uno por dos *ñustas*]. Primeramente, la sangre india será mezclada con la sangre española, en este momento serán casados marido y mujer... Yo también contento me llevo una de sus mujeres del inca... a las dos me llevo.
Pizarro
Bendícenos, padre.
Valverde
En nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Todos, ¿aceptáis como esposa a las mujeres?
Españoles
¡Sí!
Valverde
¿Aceptáis como esposos a ellos?
Ñustas
¡No!
Valverde
En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... ¡Yo también me he casado con dos de ellas!... [dirigiéndose a la banda]... Huaynito...

La banda interpreta más bien un *Danubio azul,* que da lugar a que la fila de *españoles* entrelazados con su correspondiente par de esposas avance en círculos, caminando encima de los *príncipes* y *cahuides* muertos. Valverde se une al baile entrelazando con sus dos brazos a sus flamantes esposas. Pizarro dirige la danza saltando y moviéndose graciosamente. Luego, la banda ejecuta la *pallpa,* que es la tonada regional para los matrimonios. Entonces ocurre una espectacular transformación: los *príncipes*, los *cahuides* y el propio *inca* resucitan y se unen al baile; todos en fila se aproximan a saludar y brindar con el *prioste*.

4. Los personajes andinos

El *inca* y su comitiva, a los que llamaremos *personajes andinos*, están claramente diferenciados de los *españoles*, formando dos grupos antagónicos que paulatinamente, de manera violenta, lúdica o ceremonial se irán integrando.

En los personajes andinos se aprecia definitivamente un mayor cuidado del vestuario. El *inca* aparece ataviado con una capa roja y un *unku*,[3] porta corona de metal dorado y un báculo del que penden un par de cintas rojas. A dos metros de distancia, a izquierda y derecha, se ubican sus dos esposas principales, las *collas*, que responden con una venia el saludo de la corte. El *inca* responde al saludo solo con la mirada, las *collas* son la formalización del regio saludo y amplían el diámetro de la presencia física del *inca*.

Las *collas* llevan capas rojas, con unos bordados que en su mayoría representan al sol y a la luna. Esta última adorna igualmente las coronas que lucen sobre sus cabezas (complementando la imagen del sol que luce la corona del *inca*). El mismo atavío llevan las otras catorce *ñustas*, que superan en número y en edad a aquellas.

Los *príncipes* danzan ataviados con capas de diversos colores, adornadas con bordados en oro; igual que el *inca* portan una corona con motivos solares y báculos enchapados en bronce, en cuyos extremos sobresalen relieves con imágenes del sol o del cuchillo de Íllimo o *tumi* (símbolo paradigmático del arte precolombino y la artesanía peruana). Bailando en conjunto, forman un hermoso bosque multicolor.

A partir de este momento, nos alejamos de la aristocracia incaica y nos encontramos con los guerreros. Ellos llevan por nombre el epónimo *Cahuide*[4] y ostentan plumas sobre sus cabezas. En su vestuario de lana, mucho más sencillo que el de los *príncipes*, están representadas grandes imágenes como la del *tumi*;

[3] El *unku*, atuendo típico de la época prehispánica, es una túnica tejida, de mangas cortas, que llega un poco más arriba de las rodillas.

[4] Es uno de los pocos nombres atribuidos a militares incaicos. En este caso se trata de un general que, ante la posibilidad de captura, optó por el suicidio.

sus porras de madera recorridas por púas les dan una apariencia bastante amenazadora y portan también un escudo conformado por un cuadrado de latón, pintado al esmalte con motivos andinos muy polícromos. Mientras danzan, impactan sus escudos con sus mazos, dando un complemento de percusión al *huayno* que los acompaña. Los *cuzqueños* rompen el rigor histórico que se pretende y se presentan como la manifestación andina atemporal; ellos con *chullos*, chalecos y pantalón de bayeta; ellas con polleras y montera, todos bailan un clásico *huayno*.

En esta ocasión, el *chasqui* funge de traductor.[5] Su vestuario, al igual que el de los guerreros, es sencillo. Es el único de los personajes andinos que rompe los esquemas de formación grupal: solitario todo el tiempo, recorre la explanada, dando indicaciones a sus compañeros o cuidando el orden entre el público presente. Antecede cada una de sus intervenciones con la ejecución del *pututo*, que en este caso es una concha de gran tamaño que no emite sonido por soplo, por lo que el actor tiene que simularlo con la boca. Es el personaje andino que más habla y el más emotivo, es la voz del *inca* frente a los españoles repitiendo el texto del soberano en castellano.

5. Los españoles

Tanto el vestuario como la actitud (al momento de caminar y de tomar la palabra) hacen que *Francisco Pizarro* despierte las primeras risas del público. En general, los *soldados españoles* se encuentran ataviados de manera más informal que sus antagonistas andinos. Usan yelmo y armadura de color plateado, evidentemente hechos de cartón con pintura. Sus rostros están cubiertos por gruesas barbas postizas que se separan graciosamente de sus rostros, dándoles un aire de impostación. Llevan pantalones bombachos polícromos que parecen bailar solos mientras ejecutan el paso de ganso con el que entran en escena, y están premunidos de espadas de madera, tan plateadas como sus armaduras.

El actor que encarna a Pizarro gesticula e improvisa constantemente, cada cierto tiempo se dirige al *inca,* tratándolo como «señor Atahuallpa», de una manera más coloquial que respetuosa. Sus actitudes lo revelan travieso al momento de distribuir el tesoro o al dar saltos al compás del *Danubio azul* mientras se está casando.

El *padre Valverde* se constituye en el personaje más celebrado. Parece ser el actor que tiene mayor confianza en sus dotes histriónicas, puesto que improvisa muy bien en los momentos en que, al parecer, se olvida del libreto. Es bastante

[5] Si bien se nos informa que uno de los jóvenes españoles no es otro que Felipillo, el traductor tallán de los conquistadores, este se comunica con el inca en español, siendo el *chasqui* el encargado de la traducción al momento de la representación.

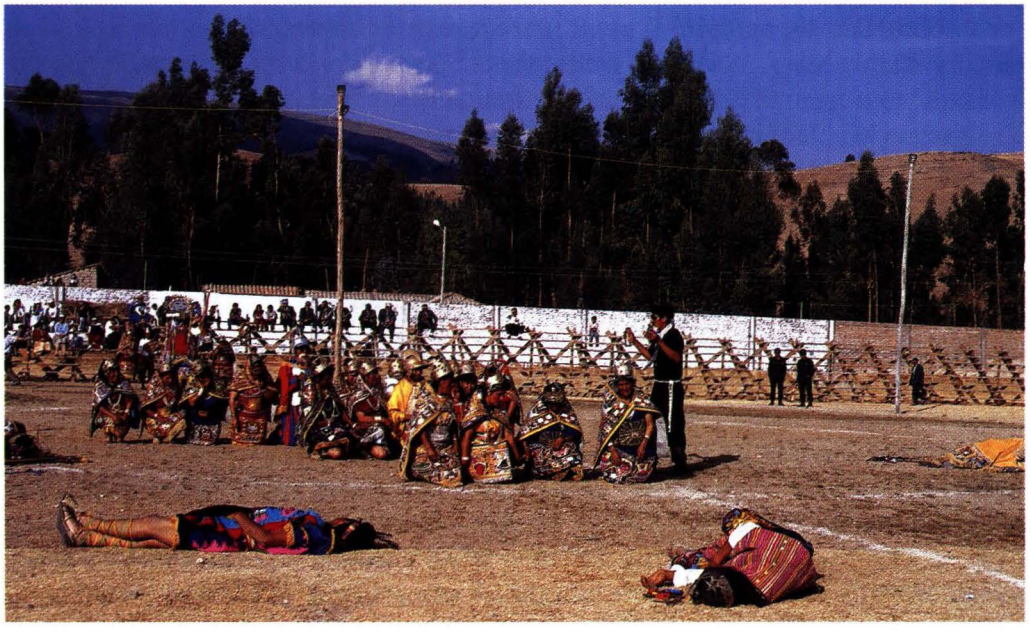


Figura 5: Mestizaje: *Valverde* oficia un matrimonio entre las afligidas *collas* y los victoriosos españoles ante cadáver del *Inca*. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 6: Sacerdote y polígamo: *Valverde* disfruta de la victoria; el mundo está al revés; público ríe a carcajadas. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

dinámico, sus desplazamientos son zigzagueantes e intentan abarcar todo el vacío que se produce en el escenario cuando entra en acción. Viste sotana y bonete, a la vez que un par de modernos lentes oscuros que lo ayudan a enfatizar su informalidad y su carácter transgresor frente a lo tradicional. Se encarga de dirigir los rituales escenificados —requerimiento, bautizo y matrimonio—, ayudado por un amplio espectro de movimientos de sus brazos y una fuerte voz que prolonga las sílabas, acaso recordando la formalidad fonética del latín.

Estamos frente a un espectáculo en el cual el actor trabaja para un público que lo observa, lo celebra y lo aplaude. Durante el pasacalle y la entrada, tanto los *españoles* con sus espadas, como los *cahuides* con sus mazos, se han dirigido a los concurrentes obligándolos a guardar orden; no es una relación muy estrecha y no necesariamente convierte al público en actor. En otro momento, la Biblia es arrojada contra el público, algunas personas se retiran para no ser impactadas por el improvisado proyectil, actitud que provoca risa, pero que tampoco integra al respetable. Ello únicamente ocurre cuando se ejecuta la *pallpa*, que los mismos actores invitan a bailar a sus amigos del público. El área se llena de *incas*, *españoles* y, por decirlo de alguna manera, civiles, en una danza integradora. Poco después es común que disfrutemos viendo a los *incas* sentados alrededor de algunas mesas, brindando con cerveza junto a los *españoles* y al *padre Valverde*.

6. ¿Qué es lo que nos provoca risa?

Cuando relajamos súbitamente nuestros músculos faciales junto a nuestra capacidad respiratoria podemos provocar una acción fisiológica conocida como *risa*, que encuentra su fundamento en un estímulo externo. Para el presente análisis me interesan las motivaciones que tienen lugar en el plano cognitivo;[6] es decir, la génesis de la carcajada a través de la broma, el discurso que produce risa, el discurso humorístico que se contrapone al discurso serio.

Aun cuando la seriedad es percibida como parte del discurso «normal» esperado en la sociedad, es, al igual que el discurso humorístico, fruto de una serie de artificios dramáticos, literarios e históricos determinados culturalmente (Abril 1991). No obstante, me será muy útil definir el concepto de seriedad para, por oposición, poder llegar a presentar las causas del humor.

Entiendo *lo serio* como la tensión que la mente suele dirigir sobre la expectativa de un orden de eventos. Al encontrar nuestro plano mental una correspondencia con el plano externo, lo serio se presenta como lo esperado en un contex-

[6] Existen estímulos externos propiamente fisiológicos que producen risa: el ejemplo más conocido es el de las cosquillas. A su vez, la risa, por ser una reacción catártica, puede estar presente en reacciones tan diversas como el miedo o el dolor.

to frecuente. Frente a esta sucesión de eventos esperables, *lo cómico* será, entonces, la inesperada pérdida de esta tensión que se mantiene en expectativa. No toda sorpresa genera risa: esta tiene que ser leve y agradable; a su vez, los patrones que son cambiados tienen que ser entendidos culturalmente, en ese espacio y en ese tiempo. Por otra parte, existen espacios donde la broma es permitida y no sancionada, como el de la fiesta o el carnaval, mientras que, en ocasiones de luto o en muchos ritos sagrados, el discurso serio reclama protagonismo.

Analizando las características del carnaval medieval, Bajtin encuentra en el humor un elemento de triunfo sobre el miedo a lo sagrado, al poder en sus distintas encarnaciones (1974). Sin embargo, estos espacios de inversión de roles y relajación de jerarquías son efímeros, autorizados y tolerados por su carácter extraordinario y marginal. Podemos encontrar elementos carnavalescos en el espacio festivo, privatizados en momentos muy específicos, cuyas características participativas (existencia de escenario y público) se han perdido.

Para Aristóteles, el hombre es el único animal que ríe (en todo caso, es el único animal del que entendemos la relación causa-efecto entre lo que culturalmente provoca la carcajada y su consecución). El filósofo griego sostiene, además, que la humillación a través de la risa determina a los hombres superiores e inferiores: la comedia mimetiza a los hombres inferiores en sus defectos y fealdades, pero precisamente para mantenerse en ese nivel, no debe buscar dolor o ruina (aunque muchas veces lo consigue), sino proponer una forma de resolver los conflictos que presenta, reconciliando enemigos bajo la modalidad de un daño limitado.

El humor, según Freud, nos protege de la crítica que puede desencadenar aquello que nos produce placer y que tenemos reprimido. A través del chiste liberamos de manera aceptada socialmente una serie de sensaciones sancionadas por nosotros mismos y por la sociedad a la que pertenecemos (ejemplos recurrentes son los temas sexuales y la agresividad), constituyéndose así en una válvula de escape a través de la cual los agravios y los agraviadores se «desresponsabilizan».

7. Las situaciones cómicas durante la representación

Como he mencionado, no estamos ante una representación cómica, sino ante la recreación de un hecho histórico, percibido como doloroso o triste. Los actores que encarnaban personajes andinos me comentaban que no estaba dentro de sus intenciones centrales el hacer reír a su público, pero admitían que, en efecto, había partes de la obra que siempre provocaban carcajadas y añadían que cada vez que alguien se equivocaba u olvidaba su parlamento era frecuente oír risas. Por su parte, los actores que hacían de *españoles*, en especial el *padre Valverde*, admitían sus intenciones de hacer reír y animar al público, decían representar la

codicia y el cinismo del conquistador, aunque de una manera un tanto amistosa. Muchos espectadores me comentaban que era gracioso ver a los *españoles* un tanto ridículos en apariencia frente a los *incas* o que el *padre Valverde* les parecía un «zamarro» y que era graciosa la manera como hablaba. Eran, pues, diversas las respuestas ante la pregunta de por qué se reían, aunque siempre es más fácil describir los elementos externos que nos provocan la carcajada que entender sus causas.

Partiendo de la descripción de los elementos sorpresivos que nos ofrece la representación, y que coinciden con los momentos de carcajada del público, me propongo evaluar la causa de los elementos graciosos, para así poder concluir el rol específico de la risa en esta representación. Entiendo que, en muchos casos, la risa es un hecho individual, pues nos pone en contacto con nuestras asociaciones, recuerdos y experiencias pasadas; sin embargo, también se constituye en una experiencia compartida tanto en sus efectos como en sus causas, aspecto que es en realidad el que me interesa.

8. El contexto general

La fiesta es un espacio tanto temporal como geográfico en el que se relaja una serie de normativas e incluso se estimulan transgresiones leves, como beber licor o mantener actividades ruidosas muy entrada la noche. A la vez es un espacio de disfrute y gozo, una de cuyas manifestaciones es la variedad y calidad de la comida ofrecida en venta. Los danzantes dan un aspecto polícromo a la multitud que se confunde con ellos y constantemente recorren el espacio personajes burlescos, actores destinados a controlar el orden (para que la multitud abra paso a los danzantes), disfrazados de perros, osos, gatos o simplemente enmascarados con lana y ataviados con pieles. Tocan pitos, usan látigos o, en el peor de los casos, llevan cosidos en sus brazos pedazos de tunas de donde sobresalen enormes puntas (uno de ellos incluso lleva un cartel que reza: «Gato loco, no acercarse, no se responzabiliza»). Más de una vez se me han aproximado para proponerme bailar o para darme besos en la boca (aunque compartamos el mismo género). Es, pues, un ambiente lúdico y festivo donde la broma es permitida y casi exigida, en contraste con una fiesta religiosa. Lo sagrado convive con lo profano de una manera casi indiferenciada, pero tiene momentos de exclusividad en la procesión, al interior del templo y especialmente durante la misa.

9. Los contextos durante la representación

Los primeros personajes en aparecer protagónicamente son los andinos, precedidos por un *inca* sumamente serio y que no oculta su magnificencia en tanto

avanza, en tanto saluda y en tanto está permanentemente escoltado por sus *collas*. Corresponde a la imagen clásica de los dibujos en los *queros*, los murales y, por ende, en los textos escolares. Su posición privilegiada no solo se refuerza por la carga simbólica de su presencia o las evocaciones históricas que provoca en el público, sino también porque, durante toda la primera parte de la presentación, las danzas de cada grupo diferenciado han estado exclusivamente destinadas a rendirle pleitesía.

La primera irrupción que ocasiona risa entre el público es la aparición de los *españoles*, pues rompen el orden ceremonial, no bailan, sino que marchan graciosamente y, a diferencia de los andinos, la impostación de su vestuario y maquillaje es evidente, como ya lo he subrayado. Los movimientos de *Pizarro* son bruscos y rápidos al levantar la espada en señal de saludo; también genera risa el absurdo de ver entre su hueste a un niño disfrazado al que le han pintado barba. La gran formalidad ceremonial es interrumpida abruptamente y se escuchan carcajadas entre el público.

La segunda irrupción que genera risa es la presencia del *chasqui*. En una ceremonia cuidada estéticamente con esmero, rompe abruptamente el concepto de normalidad oír un *pututo* que no brota del caracol que lleva este personaje, sino de sus propios labios. Aquí el público descubre algo importante: los actores que representan personajes andinos no se comunicarán entre sí usando la lengua española, sino el quechua. Es necesario subrayar que este aspecto refuerza la distancia que la ceremonialidad incaica ha impuesto, pues la mayoría de los asistentes interrogados desconocía el quechua (incluso los actores y actrices más jóvenes al interior de la representación), pero al interior de la obra esto tendrá solución pues el *chasqui* traducirá todo y hará sus propias interpretaciones. Así, las barbas negras de los *españoles* los convertirán en *yanarunas*. Pero la interpretación del mensajero que causa más jolgorio entre los asistentes es la que hará a partir de la forma y el color del vestuario del *padre Valverde: yanacondor*. El *chasqui* y *Valverde* quiebran el estricto orden de formación establecido; son personajes solitarios, pero bastante dinámicos y con sus constantes movimientos evitan una especie de «horror al vacío» en el escenario.

Precisamente la tercera irrupción risueña es la del *padre Valverde*. En realidad, cualquiera de sus intervenciones arranca por lo menos sonrisas entre el público. Lejos de la marcialidad y recato que se asocia a los sacerdotes mayores de edad, este parece ser bastante extrovertido: gesticula, grita, sonríe y mantiene una potente voz impostada. La cadencia de su dicción al momento de hacer énfasis en su mensaje no hace sino incrementar las evocaciones mentales que convierten a *Valverde* en un personaje cínico para la percepción de los presentes (funge como cura, pero en el fondo sus intenciones son las mismas que las de los conquistadores según los textos escolares).

La exasperación del *inca* y el episodio de la Biblia constituyen el cuarto motivo de carcajada en el público. La Biblia se integra con los espectadores y algu-

nos descubren que se trata de un directorio telefónico. La irrupción se da, por un lado, cuando un artefacto sagrado se integra a lo profano del suelo en un hecho tan conocido como predecible, aunado a lo violento y acentuado de la acción: el *inca* ha arrojado el objeto hacia arriba y, en un movimiento parabólico, este ha invadido un espacio lejano a la representación. Muchos han sido sorprendidos por la amenaza voladora y han corrido. Esta irrupción causa risa en ellos y en todos.

Valverde contribuye a este ambiente, pues a pesar de ser un anciano sacerdote asociado con la calma o el caminar cansino, sale corriendo desesperado clamando no por piedad, sino más bien por venganza; además, iniciado el fragor del combate, hace ademanes de evitar ser impactado por algún arma.

El combate es uno de los espacios más festivos, puesto que el orden aparentemente se convierte en caos. La guerra entre *españoles* y *andinos* es muy celebrada, el público se ríe de las persecuciones y los porrazos. Es un ambiente carnavalesco donde el orden desaparece para reaparecer invertido, pues despejada la nube de polvo son ahora los *españoles* quienes dominan. Se oyen muchas voces de entre los espectadores que entran en complicidad con los actores: «¡Oe, mátalo a ese!», «¡Ese inca no está muerto, se está riendo...!».

Es un espacio donde la representación pareciera haberse desbordado del guión y del escenario y cada cual interpreta su papel de víctima o victimario en un singular combate ritual que se ejecuta en tiempo real, durando todo lo que representa el proceso de dar muerte por parte de los *españoles*. Incluso se observa una cierta lógica en la que a cada *español* le corresponden dos *príncipes* o *guerreros* (para equilibrar las desventajas numéricas). Un par de niños, Felipillo y un muy joven *príncipe,* combaten en una suerte de guerra paralela y pequeña. Se evoca el combate con arma blanca, los *españoles* clavan sus espadas de madera en los estómagos de los combatientes andinos, los atacan por la espalda, los *príncipes* usan sus báculos solo para defenderse y las porras de los *cahuides* no consiguen ninguna baja entre los maquillados barbudos. El suelo de tierra se cubre de polvo para luego tornarse multicolor, todos los *cahuides* y los *príncipes* yacen boca arriba, con los ojos cerrados, haciéndose los muertos. Ahora los *soldados* y el sacerdote español, dueños de la situación, avanzan firmes, aunque evadiendo o pasando por encima de los cuerpos tendidos, hacia el *inca* que ha quedado de pie.

Toda la guerra es una sorpresiva irrupción de un orden dado, los *príncipes* y *cahuides* han roto abruptamente formación y un espacio sumamente ordenado ha perdido forma y aparentemente disciplina. La mayor parte del público conoce el relato histórico y no se sorprende de la guerra; la risa se genera no por el contenido narrado, sino por la forma sorpresiva de presentarlo, en donde una expectación ordenada se ha reducido a nada, de manera festiva.

El orden se ha invertido y ahora los *españoles* tienen el control. Por primera vez se oye la voz de *Pizarro;* a diferencia de los *incas,* habla español y todos lo

entienden. Su voz es fuerte, pero no impostada para representar a un personaje específico; habla enérgicamente, con el mismo acento y forma con que lo haría un contemporáneo citadino del actor. La forma como trata al *inca* y, sobre todo, la manera pícara en la que reparte el botín altera aun más un espacio que se había presentado como ceremonioso. La relación con sus huestes es de una democracia sumaria en cuanto a aceptar o no el rescate, repartirlo o incluso elegir la forma de ejecutar al *inca*. *Pizarro* parece regresar a los personajes a la actualidad, se comporta como un criollo, alguien muy despierto, informal y graciosamente tramposo, un estereotipo urbano.

No deja de ser interesante la existencia de una confusión histórica que permite una trilogía de posibilidades para ejecutar al *inca*. Históricamente, el soberano quechua aceptó el bautismo para evitar ser quemado, por lo que se le aplicó la pena del garrote, instrumento que se utilizaba para dirigir el torniquete con el cual sería finalmente ahorcado. Por equivalencia de significante, la primera propuesta es «a garrotazo», por evocación histórica; la segunda posibilidad es «quemado»; y por consecuencia real final conocida, la tercera posibilidad es «ahorcado», la que se ejecuta en una variante de este tipo de ajusticiamiento en donde dos soldados tensan la cuerda que envuelve el cuello del *inca*.

Este *Pizarro* «vivo» y sus secuaces han invertido los valores transmitidos en la mayor parte de la danza, la centralidad del *inca* y la distancia que se le guardaba, acercándose al mismo tiempo al público, que entiende su idioma e identifica sus actitudes con aquellas de la periferia. La conducta de *Valverde,* uno de los cómplices más activos y quien más celebra la repartición, es también transgresora.

Las *ñustas* habían entregado sus coronas y ahora en perfecta fila se cubren la cara, se inclinan y fingen llorar. Muchas personas del público expresan su incredulidad: «¡Esa ñusta no está llorando... se está riendo...!», y es que los *españoles* parecen haberle restado seriedad al evento y el llanto se percibe impostado.

El matrimonio se constituye en la irrupción final, a partir de la percepción de la poligamia, tradicionalmente aceptada en el *inca*, pero interpretada como aprovechamiento en el caso de los españoles, cuya ansiedad por casarse también genera risa, tanto como la negativa de las *ñustas*, que para este momento también ya están sonriendo, contagiadas por sus flamantes esposos.

El baile será el elemento que redondeará el humor del evento. Así como el pasillo español irrumpió en la música andina, el *Danubio azul,* un tanto acelerado, vuelve a colocar musicalmente a los españoles en contexto. *Pizarro* prolonga esta impresión bailando a saltos y *Valverde* es quien se mueve más, celebrando efusivamente el haber invertido su celibato con las dos principales esposas del *inca*. Es un espectáculo singular, pues todo sucede sobre un pavimento poblado por supuestos y coloridos cadáveres sobre los que se danza.

Como en todo buen matrimonio en el valle del Mantaro, un alegre *huayno* da lugar a la *pallpa* y es buen pretexto para que, junto con el *inca*, guerreros y *príncipes* resuciten y regresen a su formación, pero esta vez no solo con el públi-

co que se integra a bailar, sino además con los *españoles*, que ya son parte del panorama festivo.

10. Conclusiones

Termino este artículo con el fondo rítmico de la *pallpa*, al compás de la cual los *españoles* se han casado con las *ñustas* en una suerte de matrimonio masivo en el que el sacerdote no ha actuado únicamente como oficiante, sino también como un novio más. Los *príncipes* y los guerreros han resucitado y el *inca* regresa al baile, que ya no es el mismo, puesto que nuevos personajes se han integrado, componiendo un paisaje totalmente nuevo: todos bailan y se acaban los límites del escenario, el público entra en escena y comparte la danza matrimonial.

Es posible que el discurso cómico rompa con un sistema esperado, remplazando elementos congruentes con elementos incongruentes, informándonos indirectamente cuáles elementos pertenecen al sistema y cuáles no (Abril 1991). Los personajes cómicos, al invertir el orden, lo afirman por oposición y nos regalan así un panorama metafórico de aquello que aceptamos o no como normal. Pero también nos revelan lo absurda que puede ser la realidad y la ambigüedad en la que muchas relaciones se desarrollan. Un sacerdote lúdico, ceremonial, y al mismo tiempo travieso y codicioso. Un *Pizarro* criollo, cotidiano e informal, cuya presencia parece aportar elementos modernos, vinculados con las actitudes habituales en la urbe. Un *inca* majestuoso y espectacular, una danza que representa una jerarquía ordenadísima y coherente. Todos ellos se encuentran en un espacio ceremonial que va desde la primera entrevista hasta el metafórico matrimonio que da lugar al mestizaje, en un proceso donde hay conflicto (falta de comunicación), guerra, ajusticiamiento y reparto de botín; hechos todos integrados por un humor que diluye el tono trágico y le brinda un carácter conciliatorio.

La formalidad y lejanía incaicas (muchos admiten no entender el idioma quechua con el que el *inca* se dirige al *chasqui*) contrastan con la cercanía y complicidad de los *españoles* (hablan español y se comportan con parámetros cómicos identificables). El absurdo o la ambigüedad del papel de la Iglesia en el proceso de la conquista es resuelto con la metáfora de un travieso y divertido sacerdote pícaro. El proceso de inversión del mundo de dominadores a dominados y la ambición irracional son absurdos que en este caso se presentan como vehículos del humor.

El humor como elemento conciliatorio nos acerca, libera aquello que nos cuesta soltar, invierte por momentos la opresión del orden y nos hace recordar que, a pesar de todo, la música puede ser distinta, pero todos podemos ahora intentar bailar juntos.

Referencias bibliográficas

ABRIL, Gonzalo
1991 *Comicidad y humor en terminología científico-social. Aproximación crítica.* Madrid: Anthropos.

BAJTIN, Mijail
1974 *La cultura popular en la edad media y el renacimiento.* Barcelona: Barral Editores.

BURGA, Manuel
1988 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

BUSTO, José Antonio del
1978 *Francisco Pizarro, el marqués gobernador.* Lima: Studium.

FREUD, Sigmund
1973 *El chiste y su relación con el inconsciente.* Madrid: Alianza Editorial.

MILLONES, Luis
1992 *Actores de altura.* Lima: Horizonte.
1999 *Dioses familiares.* Lima: Ediciones del Congreso del Perú.

MURRAY, Davis
1993 *What's so funny? The comic conception of culture and society.* Chicago: The University of Chicago.

OSSIO, Juan, ed.
1973 *Ideología mesiánica del mundo andino.* Lima: Ignacio Prado Pastor.

PALMER, Jerry
1994 *Taking humour seriously.* Nueva York: Routledge.

PORTOCARRERO, Gonzalo
1993 *Racismo y mestizaje.* Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

PORTOCARRERO, Gonzalo y Patricia OLIART
1989 *El Perú desde la escuela.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Jerarquía y autoridad comunal
Los varayos y la Fiesta del Agua de la comunidad campesina de Lachaqui, Canta

Manuel Ráez Retamozo

1. Introducción

El presente ensayo etnográfico es fruto de una visita a la comunidad campesina de Lachaqui (Canta, Lima) que realizó el equipo de campo del Centro de Etnomusicología Andina[1] a mediados del mes de junio de 1993, y de una visita personal que realicé el siguiente año con el propósito de entregar a los comuneros una copia visual del material recopilado el año anterior. A ellos quiero agradecerles, en primer lugar, por las múltiples formas de afecto que nos mostraron y que hicieron agradable nuestra estadía en su comunidad, de manera especial a don Teófilo Hilario Carrillo[2] y familia, que nos abrieron sus cariñosos corazones y nos brindaron hospitalidad; a Carlos Farfán y Juan Ramos, arqueólogos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por sus valiosas observaciones que nos hicieron comprender la importancia y necesidad del trabajo interdisciplinario y entre universidades; y, finalmente, a Ana Teresa Lecaros, joven antropóloga, que con su alegría y eficiencia hizo posible el trabajo.

En muchas comunidades campesinas de los Andes peruanos van desapareciendo paulatinamente los cargos o las funciones relacionadas a los *alcaldes varas* o *varayoq,* antiguas autoridades indígenas de origen colonial. Este proceso es consecuencia de las profundas transformaciones socioeconómicas, regionales o nacionales, que experimenta la sociedad andina. A pesar de ello, en algunas comunidades campesinas, el sistema de los *alcaldes varas* sigue vigente, incluso a través de la acción ritual, reforzando toda la estructura del sistema político comunal. Hay factores económicos, sociales y del particular desarrollo histórico de cada comunidad que han hecho perdurar o desaparecer este tipo de autoridad tradicional; sin embargo, creemos que los factores económicos son gravitantes

---

[1] En 1993, el Centro de Etnomusicología Andina (CEA), seleccionó a las provincias de Huarochirí y Canta, en la sierra limeña, como área de recopilación de material etnomusical, dentro de un proyecto más amplio que va cubriendo diversas áreas culturales del país. Su primera investigación se realizó en el valle del Mantaro (1985) y continuó en Cajamarca (1987), valle del Colca (1988), Cuzco (1989), Lambayeque (1990), Puno (1991), callejón de Huaylas (1993), sierra de Lima (1993), Piura (1994), Ayacucho (1995), Huancavelica (1996) y Apurímac (1997). En la actualidad, el trabajo de recopilación se está realizando en la Amazonía.

[2] Inspector en la Fiesta del Agua de 1993.

en su permanencia. Precisamente, los *varayos* que aún perduran son aquellos cuyas funciones están ligadas al control o la vigilancia de los bienes y las formas de trabajo comunal, y mientras subsista la imposibilidad de que importantes bienes comunales (tierras, pastos o el agua) ingresen al circuito mercantil, persistirá la importancia de su presencia y de las acciones rituales que los legitimen.

En este ensayo queremos mostrar cómo la comunidad de Lachaqui, mediante la acción ritual, reflejada principalmente en su fiesta del Agua, legitima los espacios institucionales de su sistema político, así como el poder cívico y religioso de sus autoridades tradicionales, conocidas como *varayos* o *policías*.[3]

De esta manera, en primer lugar, esperamos desarrollar una breve introducción histórica sobre el *varayoq* y su transformación funcional hasta nuestros días, refiriéndonos específicamente a los *varayos* de la comunidad estudiada; en segundo lugar, queremos mostrar una semblanza socioeconómica de la comunidad campesina de Lachaqui y su estructura política; en tercer lugar, describiremos los espacios sociales y políticos que se recrean en la fiesta del Agua de esta comunidad; y, finalmente, transcribiremos una *mesa* ritual, ceremonia propiciatoria que presiden los *varayos*, donde se resalta la jerarquía y el poder de su autoridad.

2. El *varayoq*

El *varayoq* («el que lleva la vara») fue una de las autoridades de los cabildos de indios o comunas, instituidos por el virrey Francisco de Toledo (1568-1580) a la usanza de los cabildos españoles, con el objeto de contrarrestar el poder de las autoridades étnicas (curacas y principales), apoyar la administración colonial y crear un vínculo efectivo entre las autoridades coloniales hispanas y la sociedad indígena.

Estas nuevas autoridades fueron rápidamente aceptadas por la población india debido a que ya había tenido similares vínculos con autoridades impuestas por el Estado inca llamadas *tukuyrikuq*, un tipo de inspectores estatales (Rasnake 1989).

La función esencial de los cabildos de indios fue la administración de la justicia penal y civil,[4] además del ornato y el control de las fiestas y mercados dentro del área jurisdiccional de la *república de indios* o *reducción*, la que estaba conformada por:

[3] En Lachaqui se ha castellanizado el término quechua *varayoqkuna* por *varayos*.

[4] El *varayoq* no tenía jurisdicción sobre juicios de más de 30 pesos (jurisdicción del corregidor) ni sobre delitos que merecían la pena de muerte o mutilación, ni tampoco sobre delitos cometidos en la *república de indios* por criollos o españoles (Toledo [1575] 1925), lo que demostraba en la práctica que esta estaba subordinada a la *república de españoles*.

> [...] los caciques de provincia, de *saya*, de *huarangas* y de *pachacas* o *ayllus*, más por uno o dos *varayoqkuna* o alcaldes, cuatro regidores, un alguacil, un alcalde de aguas, un alcalde de campo, un escribano-*quipucamayok*, un pregonero y un verdugo, los cuales desempeñaban sus cargos de acuerdo a ordenanzas precisas. (Espinoza 1984: 228)

Si bien las disposiciones coloniales señalaban que de dos *varayoqkuna* uno debía ser elegido entre la aristocracia india y el otro entre los *runa* o pueblo, en la práctica ambos provenían del primer estamento. Su elección se realizaba el primero de enero de cada año y su reelección estaba prohibida.

La autoridad curacal de Canta[5] continuó con la tradición andina de nombrar a sus sucesores «[...] dentro de una misma generación [de hermanos extensos], hasta agotar a los candidatos, sólo entonces pasaba el señorío a la siguiente generación» (Rostworowski 1978: 180). Es probable que este sistema se aplicara también a las autoridades étnicas de las parcialidades; así, en la segunda visita que se hizo para fijar la tasa tributaria de la encomienda canteña (1553), se reconoció como autoridades étnicas de la parcialidad de Lachaqui a los *principales* don Pedro Guari y don Joan Paucar Vilca. Sin embargo, esta regla de sucesión andina hereditaria fue endurecida en favor de la sucesión por primogenitura.[6]

Durante la colonia el corregimiento de Canta, además de sus autoridades étnicas, contó con el apoyo de sus *alcaldes de indios* para movilizar la mano de obra indígena, pues las parcialidades canteñas realizaban trabajos temporales en común, en lugares especializados, fueran estos del tipo agrícola, ganadero o artesanal; por ejemplo: la esquila en Carhuacayán, el tejido de *cumbi* en Pariamarca, la cerámica y la confección de alpargatas en Carhua, trabajos comunales todos estos ordenados por el curaca y articulados por los *varayoqkuna* (Rostworowski 1978: 170).

Llegada la independencia, la ideología liberal eliminó a las autoridades étnicas pero mantuvo a los *alcaldes de indios*, quienes siguieron subordinados al poder local de la hacienda y prestando apoyo a las autoridades políticas impuestas por el Estado republicano. Con el reconocimiento de la comunidad indígena en 1928, el Estado obligó a los campesinos a establecer formas de organización local que no reconocieran alianzas intercomunitarias o étnicas (Rasnake 1989), probablemente muy preocupado por el carácter regional de las sublevaciones indias contra el gamonalismo, ocurridas en las primeras tres décadas de este siglo (Burga y Flores-Galindo 1984).

---

[5] Según Rostworowski (1978) eran dos los curacas que gobernaban simultáneamente (*anan* y *urin*), pero uno de ellos tenía mayor preeminencia.

[6] No sólo se buscó adecuar el sistema de sucesión andina al sistema español, sino que se restringió el número de curacas eximidos de tributo (Rasnake 1989).

En la actualidad, el *varayoq* de la región ha perdido muchas de sus funciones cívicas coloniales y republicanas, pero ha incorporado algunas funciones religiosas que ejercía la autoridad étnica y especialistas religiosos indios; por ello, podemos considerar el cargo de *varayoq* como un cargo cívico-religioso, teniendo en cuenta sus funciones,[7] pues así como debe dedicarse al cuidado de los bienes comunales y al apoyo de las autoridades políticas y comunales, también debe realizar o participar en los rituales más importantes de su comunidad.[8]

A continuación presentamos su jerarquía y las principales obligaciones que tiene durante el año y para la fiesta del Agua:

	Obligaciones durante el año	**Obligaciones en la fiesta**
Inspector ↓	Responsable del trabajo de los varayos *y de hacer cumplir los acuerdos comunales. Vigila los terrenos comunales y los hitos.*	Responsable de la fiesta. Se encarga de buscar su respectivo interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Regidor mayor ↓	*Reemplaza al* inspector *o lo secunda.*	*Se encarga de buscar al* abanderado,[9] *además a su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Regidor menor ↓	*Responsable de la* rebusca del agua.	*Se encarga de contratar al músico de la chirimía, además busca su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Campo mayor ↓	*Cuida los pastizales o* moyas *de la comunidad.*	*Se encarga de contratar al músico de la flauta, además busca su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Campo menor ↓		*Se encarga de contratar al músico del tambor, además busca su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Alguacil mayor ↓	Está al servicio de la directiva comunal.	*Se encarga de buscar su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.
Alguacil menor	Está al servicio del juez de paz y del gobernador o teniente gobernador.	Violín. *Se encarga de buscar su respectivo* interino, *su* alforjero *y una* pisquera.

[7] Queremos diferenciar esta jerarquía civil-religiosa de la que se da en Mesoamérica, pues el comunero no necesita asumir un determinado cargo antes de acceder al siguiente. Además de la experiencia en el cargo anterior, hay variados criterios adicionales de elección.

[8] Estas funciones cívico-religiosas de los *varayoq* también son descritas en los trabajos de William Stein (1961) en Hualcán, Ancash; de Bernard Mishkin (1960) en Kauri, Cuzco; de Billie Isbell (1971) en Chuschi, Ayacucho; y de Paul Gelles (1984) en Casta, Lima.

[9] Una pésima elección puede acarrearle al *regidor mayor* múltiples castigos por parte de los demás *varayos*, ya que la comunidad criticaría fuertemente al conjunto de funcionarios.

Estas autoridades tradicionales difieren de nombre en algunas comunidades: así, por ejemplo, en Lachaqui se las conoce como *varayos* o *policías;* en la comunidad vecina de Carhua, como *gabinete*; y en San Pedro de Casta (cuenca de Santa Eulalia) son *funcionarios*. Su número de miembros varía de acuerdo con las necesidades de cada comunidad:[10] en Lachaqui, por ejemplo, hay siete *varayos.*

Los *varayos* son elegidos por la asamblea comunal, junto a las demás autoridades comunales y comités,[11] el último domingo de diciembre y asumen su cargo el primero de enero.[12] Un lachaquino espera ocupar por lo menos dos cargos de *varayo* alguna vez en su vida. Para su elección, así como la de otros cargos comunales, la comunidad toma en cuenta la situación económica del comunero y el período de sus funciones, pues el elegido deberá contar con excedentes económicos que le permitan afrontar su responsabilidad, debido a que sus nuevas funciones lo llevarán a desatender ocasionalmente sus terrenos y su ganado. La evasión de este deber comunal provoca la inhabilitación de los derechos cívicos del comunero (elegir y ser elegido), así como de sus derechos económicos (participar de los excedentes comunales, acceso a los pastizales y al riego de sus parcelas). Además, su negativa suele tener un impacto social pues resquebraja toda la red de solidaridad colectiva, necesaria para la continuidad de su unidad productiva familiar.

3. La comunidad campesina de Lachaqui

A la llegada de los españoles, el curacazgo de Canta estaba bajo el dominio de los atavillos. Se entregó luego como encomienda provisional a Morgobe de Quiñones (1534), pasó después por varias manos hasta que fue entregado definitivamente a Nicolás de Ribera el Mozo (1549). El curacazgo estaba conformado por ocho *ayllus* o parcialidades,[13] siendo la sede curacal el asiento de Cantamarca; posteriormente, se reubicó en el actual pueblo de Canta, al ser elevado a la condición de corregimiento por su importancia vial entre la Ciudad de los Reyes (Lima) y las minas de Cerro de Pasco y la provincia de Huánuco.

[10] La comunidad vecina de Carhua cuenta con seis *varayos*; la de Pariamarca, con cuatro.

[11] Las autoridades comunales son: el presidente de administración, su consejo directivo y un fiscal. Además existen seis comités: pro-templo, de agua potable, junta de riego, comité forestal, comité de proyectos y un departamento ganadero. Cada uno de estos comités cuenta con su respectivo consejo directivo (presidente, secretario, tesorero y vocal).

[12] Es importante indicar que la elección de las autoridades comunales coincide con el cambio de orientación productiva y climática: del barbecho (agricultura) al pastoreo (ganadería) y transición al período de lluvias.

[13] En la primera visita a la encomienda (1549) se señala los siguientes *ayllus*: Canta, Lachaqui, Locha, Carhua, Viscas, Copa, Caxauri y Esquibamba (Rostworowski 1978: 159).

La parcialidad de Lachaqui,[14] a lo largo de su historia fue una de las más importantes rutas de comunicación con los pueblos de la quebrada de Santa Eulalia (cuenca del Rímac). Ya como comunidad indígena es elevada a la categoría de cabecera distrital el 16 de enero de 1952, ubicándose en su jurisdicción a las comunidades de Viscas y San Lorenzo. La comunidad de Lachaqui se localiza en la parte alta de la cuenca del río Quisquichaca, tributario del río Chillón, a 3668 msnm, con 11°32'57" de Latitud Sur y 76°37'27" de Longitud Oeste (IGN 1989). Se halla a 132 kilómetros (noreste) de la ciudad de Lima, muy cerca de la villa de Canta (23 kilómetros). El centro poblado de la comunidad se divide en dos barrios: Malambo (o Callao) y Cercado. En la actualidad, cuenta con una población de 1600 habitantes de habla castellana, posee tres centros educativos básicos (nido, escuela y colegio) y una población analfabeta del 9% (concentrada en las mujeres de mayor edad).[15] Si bien hay una presencia cada vez más importante de pastores evangélicos en la región, la mayoría de la población sigue siendo católica (97,5%). Lachaqui tiene una infraestructura aceptable de servicios: los comuneros cuentan con fluido eléctrico y servicio de agua potable en sus domicilios, un centro de salud, una central telefónica, algunos bazares y una línea de transporte diario a la villa de Canta y la ciudad de Lima, que suele interrumpirse ocasionalmente durante la temporada de lluvias (diciembre-marzo).[16]

Como sede distrital, la comunidad de Lachaqui cuenta además con autoridades municipales (un alcalde y siete regidores), políticas (un gobernador y un teniente gobernador) y judiciales (tres jueces de paz). El concejo municipal es designado en comicios nacionales; los jueces de paz son propuestos a la Corte Superior de Lima, que los elige; el gobernador es elegido a criterio del subprefecto (autoridad política provincial) y el teniente gobernador es elegido el último domingo de diciembre, junto con las autoridades comunales y *varayos*.

La actividad pecuaria es la base de la economía de los lachaquinos, pues su producción se coloca en el mercado limeño, sobresaliendo el ganado vacuno y

[14] Según la tradición oral, existen dos versiones que dan origen al nombre de Lachaqui. La primera versión señala que Lachaqui proviene de la palabra quechua *q'alachaqui* (pie desnudo), y que fue puesto por los españoles debido a que los indios del lugar caminaban descalzos (inf. Teófilo Hilario Carrillo); la segunda versión señala que la palabra deriva de *llachaq*, denominación con la que se conocía a los antiguos sacerdotes andinos de la región (Villar Córdova 1994).

[15] Tradicionalmente, las mujeres fueron discriminadas en el acceso educativo: «Mi padre decía, para qué educar a las mujeres, para que aprendan a escribir, se carteen con sus enamorados y luego se vayan, abandonando los quehaceres de la casa, no, no, eso no, y por eso yo solo estudié a regañadientes hasta el tercer año de primaria, porque yo tenía que cargar a todos mis hermanos, que sí terminaron la primaria. Las mujeres no servíamos para estudiar, pero sí para cuidar y atender a los hermanos e ir a la vaquería con los animales» (Elisa Fuentes I. En Hurtado 1994: 18).

[16] Los lachaquinos tienen una red de senderos alternativos que comunican directamente con poblados de la parte baja de la provincia (Arahuay y Santa Rosa de Quives) o con los de la cuenca de Santa Eulalia (Laraos, Iris, Huanza, Carampoma).

ovino, además de una variedad de productos agregados como el queso, la mantequilla y el *manjarblanco*. Su producción agrícola (papa, oca, olluco, habas, maíz) se circunscribe al consumo familiar. Al igual que muchas comunidades ubicadas en los contrafuertes cordilleranos, existe en la comunidad de Lachaqui una marcada fragmentación de los terrenos agrícolas, pero esta desventaja se ve subsanada por el acceso mayoritario de las parcelas al sistema de riego.[17]

4. La fiesta del Agua

Cuando Roy Rappaport utiliza el concepto de la *santidad ritual* se refiere a que las aseveraciones que la acompañan terminan siendo para el grupo una «[...] cualidad de verdad incuestionable asignada por los creyentes a proposiciones no verificables» (1971: 58). Creemos que la persistencia de la santidad ritual en una variada gama de acciones rituales es la expresión de su funcionalidad no solo en relación con los intereses comunales —como puede ser la identidad cultural (valores del grupo condensados), la protección territorial, la construcción de obras o la legitimidad institucional—, sino también respecto de los particulares intereses de sus miembros, los cuales en ocasiones no son integradores ni se hacen explícitos para la comunidad, tales como el acceso diferenciado a los recursos (tierra y ganado), el uso del trabajo comunal para beneficio de un grupo o el enriquecimiento mediante el control institucional (juzgado, comunidad, municipio, gobernación u otra asociación). Esto muestra la importancia simbólica del ritual como expresión multivocal de una sociedad (Turner 1984).

En Lachaqui, al igual que en muchas comunidades ubicadas en las pendientes cordilleranas, las acciones relacionadas con la conservación del sistema hidráulico son espacios colectivos donde se manifiestan los procesos de equilibrio y desequilibrio comunal. Su continuidad dependerá de múltiples factores —la forma del control de los recursos será uno de ellos—, pero también influirán los cambios tecnológicos, la demanda del mercado, la organización social[18] o la presión de los *residentes*.[19]

[17] De las 9777 ha. con que cuenta el distrito de Lachaqui, el 90% son pastos naturales, el 3,5% son terrenos agrícolas y el resto es macizo cordillerano.

[18] En la cuenca del río Chillón, muchas comunidades ya no realizan las ceremonias y los rituales alusivos al agua, dedicándose únicamente a la limpieza y reparación de los canales y reservorios mediante faenas o contratando jornaleros. Solo en algunas comunidades de la parte alta de esta cuenca, como es el caso de Lachaqui, continúan con estos rituales festivos, aunque separando las fechas ceremoniales de las de trabajo (que suele realizarse en el mes de abril o mayo, previo acuerdo comunal), situación muy diferente a las comunidades de otras cuencas (como Huarochirí, Santa Eulalia, Lurín, entre otras), que celebran la fiesta del Agua y el trabajo de manera conjunta.

[19] El *residente* es la persona que ha migrado de la comunidad y reside en las ciudades u otros lugares.

En la fiesta del Agua de Lachaqui, realizada del 14 al 17 de junio de cada año, participan no solo los pobladores de la comunidad (comuneros o no), sino también los *residentes*, ampliando de esta manera su espacio de dominio simbólico, más allá de sus fronteras físicas.[20] Dentro de los múltiples rituales que se realizan en esta fiesta, el de la *mesa*[21] condensa la estructura del poder comunal, el control sobre las fuerzas de la naturaleza y el nexo con el pasado cultural, mediante acciones propiciatorias a las deidades y a los míticos constructores del sistema hidráulico.

4.1. *Los grupos y sus responsabilidades*

Si bien cada *varayo* tendrá responsabilidades específicas para la fiesta del Agua, cada uno contará con la compañía efectiva y ceremonial de su esposa, ya que el cargo es asumido en pareja;[22] asimismo, deberá buscar el auxilio de tres asistentes[23] y, finalmente, el último día de la fiesta, solicitará a sus parientes que lo ayuden a preparar el tradicional almuerzo.[24]

En un gráfico anterior ya hemos mostrado las obligaciones que tiene cada *varayo* en la fiesta del Agua. A continuación señalaremos las obligaciones que tienen tanto la *varaya* como los tres auxiliares de su esposo, pues conforman sus propios grupos de adscripción, con el mismo tratamiento jerárquico de los *varayos*:

a) Las *varayas* deben proveer chicha de maíz y café a sus esposos y asistentes, además de ofrecer chicha de maíz sin azúcar y diversos licores a las deidades dueñas del agua.
b) Los *interinos* deben cuidar la integridad física de su respectivo *varayo* y llevarle su *vara*,[25] que es el símbolo de su cargo y autoridad. En ocasiones también cuidan la integridad física del *alforjero* de su *varayo*; además, para el último día de la fiesta, los *interinos* del *campo mayor* y del *campo menor* escol-

[20] La participación del *residente* en las ceremonias comunales tiene por objeto reafirmar su identidad cultural, su red de parentesco y el respeto a sus bienes productivos dejados dentro del territorio comunal. Para la comunidad significa reafirmar un espacio de articulación con la sociedad mayor que apoye o dé solución a sus múltiples necesidades.

[21] El ritual de la *mesa* no está circunscrito a la fiesta del Agua, sino que se realiza también durante la ceremonia secreta de la *rebusca de agua*, en períodos de aguda sequía.

[22] Esta responsabilidad compartida explica la denominación de *varaya* que la comunidad le asigna a su esposa. Si bien hay una regla explícita de ser casados, los comuneros que por alguna razón se encuentran solos deberán buscar su pareja o *peón*.

[23] Cada *varayo* contará con el auxilio de un *interino*, un *alforjero* y una *pisquera*.

[24] Deben prepararse dos tipos de sopas (*mote* y *menestrón*), que reflejan su variedad y complementariedad productiva.

[25] La *vara* como símbolo de autoridad parece haber sido utilizada tanto por la sociedad andina prehispánica (como lo muestra la iconografía de Chavín o de Tiahuanaco) como por la sociedad española (Rasnake 1989). En Lachaqui, la *vara* tiene un metro de longitud y está confeccionada de madera de chonta. Cada año se renuevan las *varas* de estas autoridades tradicionales: el *varayo* saliente confecciona una nueva *vara* para entregársela al entrante, en cuyo cuerpo graba el año, el cargo y el nombre del nuevo *varayo*.

tan a los danzantes *negros*; y los *interinos* del *alguacil mayor* y del *alguacil menor* a los danzantes *matachines*.

c) Los *alforjeros* llevan el *cumplimiento* de su *varayo*, conformado por botellas de licor, hojas de coca, cigarros, bombardas y diversas plantas medicinales.

d) Las *pisqueras* ofrecen los dos últimos días de fiesta una botija de chicha de maíz para los diferentes rituales y para invitar a la comunidad.

Además de los *varayos*, hay obligaciones que todos los comuneros de Lachaqui deben asumir por una sola vez y circunscritas únicamente para este contexto festivo: salir en los grupos de danza ritual y aceptar la responsabilidad de *fundador*. Las danzas que se presentan para la fiesta del Agua son la del *negro* y la del *matachín o caballero*. El *negro*[26] es un personaje dual: por un lado, es símbolo de la fertilidad y la energía necesaria para el campo y, por otro lado, es el esclavo negro que huye de su amo español. El *matachín o caballero*[27] es también un personaje dual: posee el poder y el conocimiento, pero también la crueldad española hacia los indios. Los que danzan de *negro* o de *matachín* son por lo general jóvenes comuneros recién aceptados en la organización comunal.[28] Cada grupo de danza es acompañado por dos *fundadores*, quienes se encargan de contratar los dos músicos, así como de recolectar entre sus amistades el licor necesario para el grupo.

4.2. Secuencia festiva

La fiesta en sí es un gran ritual, pues permite delimitar el espacio de lo cotidiano y el espacio de lo condenso, donde se reflexiona y se da contenido a los principios reguladores del orden social; por ello, las personas y grupos involucrados durante la fiesta, los objetos utilizados, las acciones realizadas o dejadas de hacer y los espacios recorridos en el tiempo o en un determinado lugar expresan significados simbólicos o conceptos socialmente compartidos.

En las siguientes líneas abordaremos la secuencia festiva del Agua, dando énfasis a los comportamientos simbólicos que institucionalizan su sistema político, en especial el de sus *varayos*.

[26] El vestuario del *negro* está conformado por un sombrero de paja con plumajes de color, máscara de pana negra, pañuelo rojo en el cuello, camisa clara y pantalón oscuro; en una mano lleva el látigo o *chicotillo*; en la otra, una campanilla que le permite marcar el paso. La danza tiene dos secciones: pasacalle y mudanza, que se interpretan con un violín y un arpa.

[27] El vestuario del *matachín* está conformado por un sombrero de paja, un *wampar* o cuerno hueco en el que lleva el licor, camisa blanca, pañolón de lana que le cruza el pecho y pantalón bicolor (amarillo y rojo). Lleva simbólicamente un revólver en una mano y una soga en la otra. La danza tiene una sola sección, que se interpreta con un violín y un arpa.

[28] El comunero deberá salir primero de *negro*, luego de *matachín* y, por último, asumir la responsabilidad de *fundador*. Si por alguna razón el elegido para bailar no puede hacerlo, sea por duelo, accidente o por desempeñar otro cargo comunal o municipal, deberá conseguir su reemplazante o *peón*.

4.2.1. 14 de junio

Desde las ocho de la noche, en casa del *inspector*, se van ubicando los *varayos* de acuerdo con su jerarquía, acompañados del *abanderado*, las *varayas*, los auxiliares y músicos. En dicho lugar, el *abanderado* da las primeras instrucciones ceremoniales, mientras el anfitrión invita a los presentes hojas de coca, licor y cigarros. Luego se revisa que todos los *varayos* lleven su *cumplimiento*, tanto en su petaca de cuero[29] como en la alforja de su auxiliar. Mientras tanto, los músicos ensayan el tradicional tono de la *paloma*,[30] que acompañará durante la fiesta.

Cerca de las diez de la noche, los *varayos*, portando sus respectivas *varas y* acompañados por los presentes, se dirigen hacia Wiqchu, una pequeña loma ubicada a las afueras del poblado y que colinda con una peana sagrada. El traslado se realiza en fila y respetando el siguiente orden jerárquico: primero va el *abanderado* (que representa el saber comunal), luego el *inspector*, el *regidor mayor*, el *regidor menor*, el *campo mayor*, el *campo menor*, el *alguacil mayor* y el *alguacil menor*. A este primer grupo le siguen los músicos que interpretan la quena, la chirimía, el violín y la tarola; y finalmente, en dos filas paralelas, van los *interinos* y los *alforjeros*.

Antes de continuar quiero señalar que tanto dentro del ritual de la *mesa* como en otros contextos de la fiesta, los *varayos* y las *varayas*, así como sus auxiliares, están en la obligación de respetar el orden jerárquico no solo cuando se trasladan o se detienen en un determinado lugar, sino también cuando se agasaja o sanciona a uno de sus miembros o a alguna autoridad invitada. Es decir, se respeta tanto la jerarquía de quien invita o sanciona (que puede ser un *varayo* o su auxiliar), así como la de quien recibe la invitación o el castigo (que puede ser un *varayo*, su auxiliar o alguna autoridad que se hace presente). Esto se realiza sin que ningún miembro se mueva de su lugar; de esta manera, si es un brindis, la copa de licor deberá pasar de mano en mano hasta llegar a la persona agasajada, diciendo siempre en voz alta de quién proviene la invitación y para quién va dirigida. Así, por ejemplo, si el *inspector* desea brindar con el *alguacil mayor*, procederá a llenar su copa y se la entregará a su inmediato subalterno (*regidor mayor*), diciéndole: «Voluntad del *inspector* para el *alguacil mayor*»; el *regidor mayor* entregará la copa al *regidor menor* repitiendo la misma frase dicha por el *inspector*, el *regidor menor* entregará la copa al *campo mayor* repitiendo dicha frase; este, a su vez, se la entregará al *campo menor* repitiendo la frase; el *campo menor*, finalmente, entregará la copa al *alguacil mayor* repitiendo la misma frase

[29] En la petaca, cada *varayo* lleva hojas de coca, un *poro* (vasija de calabaza) con ceniza, una copita de vidrio y una cajetilla de cigarros de tabaco negro.

[30] Antiguamente, esta tonada era cantada, pero ahora muy pocos comuneros recuerdan su letra. La *paloma* se interpreta a dúo y en contrapunto: primero la flauta y el violín, contestándoles la chirimía y el tambor.

utilizada por el *inspector*. Luego de que el *alguacil mayor* haya bebido la copa brindada por el *inspector*, la deberá devolver de la misma manera en que la recibió, pero diciendo: «A la vista no más». Similar procedimiento se guarda para sancionar a algún miembro, solicitando la opinión de cada uno de los presentes antes de acordar colectivamente dicha sanción. Estas prácticas ceremoniales, que se realizan constantemente a lo largo de la fiesta entre estos grupos de adscripción, simbolizan el recíproco respeto y obediencia que se debe tener con la autoridad y esta con el subordinado, pues en última instancia el poder de la autoridad emana de la propia voluntad comunal.

Llegados a la loma de Wiqchu, los *varayos* se ubican frente al canal de riego, acompañados de las *varayas*, mientras los músicos se ubican al borde del canal y los auxiliares a un costado. A partir de este momento se dará inicio a la celebración de la primera *mesa* ritual, ceremonia que inaugura la fiesta del Agua. Es importante indicar que tanto la apertura como la clausura de este tiempo festivo se realiza cerca de la medianoche y en lugares sacros ubicados en la periferia del poblado, lo que le da un alto contenido liminal. El grupo de los *varayos* se sienta en círculo, manteniendo su rango jerárquico y presidido por el *abanderado*; las *varayas* se sientan a la derecha pero formando un círculo contrario al de los *varayos*. La ubicación jerárquica al interior de cada grupo es la expresión simbólica que legitima la estructura jerárquica de las autoridades comunales y el respeto a las instancias de autoridad; la ubicación de los dos grupos de *varayos* y la *mesa* que celebrarán simboliza el ingreso de la unidad comunal a un espacio sagrado, en el que se condensa la estructura dual básica de oposición y complementariedad social.

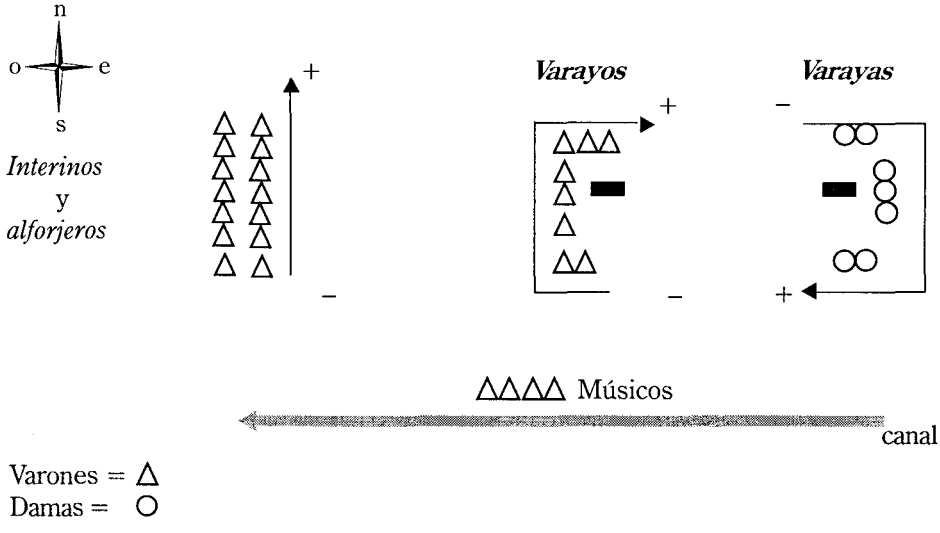


Figura 1: Ubicación de las *mesas* de los *varayos* y las *varayas* (Wiqchu).

Al iniciarse la *mesa*, tanto los auxiliares como los músicos guardan silencio y se acercan de vez en cuando a los dos grupos para recibir un encargo o aceptar alguna invitación. Antes de finalizar las dos *mesas,* los *varayos* se ponen de acuerdo sobre los procedimientos a seguir para los siguientes días de fiesta, mientras las *varayas* van adornando los sombreros de los presentes con plantas de las alturas,[31] respetando siempre el orden jerárquico de los grupos.

Minutos antes de la medianoche, el *inspector* ordena cerrar el «libro de actas»[32] de ambas *mesas,* y luego solicita a cada músico interpretar el tono de la *paloma* para comprobar el buen estado de su instrumento y el conocimiento de la melodía. Mientras tanto, las *varayas* proceden a invitar a los presentes tazas de café caliente y *caña*.[33] Finalizado el ritual de la *mesa*, todos los presentes, con excepción de las mujeres, se dirigen hacia la laguna de Achaca, lugar donde vive la *Vieja*, deidad dueña de la laguna. Aquí la saludan golpeando la compuerta con sus varas, para luego invitarle cigarros y esparcir diversos licores, mientras los músicos interpretan la *paloma*. Alejadas del lugar, las *varayas* vierten café sin azúcar sobre la acequia que viene desde la laguna, pues tienen prohibido acercarse a la *Vieja*, por ser una deidad muy celosa.

Concluido el saludo a la deidad, los *varayos* regresan al pueblo bailando la *huaricancha*[34] que interpretan los músicos. Durante el recorrido se encuentran con las *varayas* y todos juntos se dirigen hacia la parte superior del poblado, conocida como *paccha*, lugar donde cada *varayo* emite su bando o proclama a los comuneros.[35] Finalizado el bando, los *varayos* y sus auxiliares se dirigen al extremo norte del pueblo, para saludar a la *Negra*, deidad que habita en una poza seca. Aquí bailan su tercera y última *huaricancha*, antes de retirarse cada uno a su domicilio.

4.2.2. 15 de junio

Luego de un reparador descanso, cerca del mediodía, los *varayos* se reúnen nuevamente en casa del *inspector*, para dirigirse hacia la toma principal, ubicada

[31] Días antes, los *alforjeros* han subido a la puna para traer plantas medicinales o propiciatorias como la *wamanripa*, la *pirwa* y el *sombrero de lana*.

[32] Es el nombre con que se denomina a la manta o *waskata,* sobre la que se desarrolla la ceremonia de la *mesa*. Se le llama «libro de actas» porque sus puntas son dobladas como si fuese un libro.

[33] Se denomina así a cualquier licor (anisado, pisco, ron) mezclado con agua caliente y azúcar.

[34] La *huaricancha* es un baile ritual de los *varayos*. Suele interpretarse frente a alguna roca o peana (cruz), que ubique una tradicional *huaca* o lugar sagrado. Se baila con el tono de la *paloma*, ejecutando pequeños saltos en un pie mientras se gira en fila: los danzantes cierran primero un círculo de derecha a izquierda y luego de izquierda a derecha.

[35] A viva voz se recuerda a los pobladores, en especial a los más reticentes, la obligación de participar en la fiesta tal como lo hicieron sus ancestros. Por ejemplo, este es el bando que dirigió un *varayo* a uno de los comuneros en 1993: «[nombre de un comunero]... acuérdate de tus tiempos con tu papa rascada, tu cuy delgado, tu *charqui* mal asado, pobre viejo».

a dos kilómetros al este del poblado. Cada *varayo* desde este momento y hasta el último día de la fiesta llevará una *varalta*,[36] con la que ejecutará el tradicional baile de la *huaricancha*; asimismo mantendrá adornado su sombrero con flores de las zonas cálidas y plantas de las alturas y llevará el pecho cruzado con unos *colgajes*,[37] obsequiados por sus parientes. Desde ese momento, el *varayo* será un intermediario de la comunidad con el mundo sagrado y la naturaleza, así como un símbolo propiciador de la abundancia requerida.

Durante el ascenso a la toma principal, acompañados por el tono musical de la *paloma,* el *abanderado* y los *varayos* se detienen a bailar su *huaricancha* frente a los lugares que la tradición señala como sagrados: Wiqchu, la peana de Achaca (cerca de la *Vieja*), Maschica y Parianhuasi. La explosión de una bombarda avisa la partida hacia el siguiente lugar de costumbre.

Llegados a la toma principal, los *varayos* bailan una *huaricancha* sobre el lecho del río Quisquichaca, que se encuentra algo seco, así como frente a una pequeña peana levantada encima de una inmensa roca, lugar donde habita el «dueño del agua», por lo que los *varayos* presentan su saludo respectivo con el golpe de sus *varaltas* sobre la roca. Luego de este saludo ceremonial, se ubican entre la roca y el canal de riego, en tanto que sus auxiliares lo hacen al otro lado del canal y los músicos se ubican al costado de la toma. Los *varayos* hacen algunas coordinaciones, al tiempo que beben, fuman y mastican hojas de coca, mientras esperan la visita de las principales autoridades políticas y comunales, las cuales traerán el libro de las asambleas comunales y el padrón de los comuneros.

Cada vez que se presenta una autoridad, los *varayos* proceden a invitarle hojas de coca y brindarle una copa de licor. El brindis es personal, pero siguiendo los códigos rituales que sintetizan el orden jerárquico en que son percibidas las autoridades comunales y las autoridades que representan al Estado, que no coincide necesariamente con la jerarquía que les asigna la sociedad mayor. Así, por ejemplo, el *inspector* brindará primero con el presidente de la comunidad, el secretario y el tesorero; luego, con el fiscal de la comunidad; y, finalmente, con el gobernador y el teniente gobernador; de la misma manera procederán luego los demás *varayos.* Como señaláramos anteriormente, el brindis se realiza sin que ningún miembro se mueva de su lugar y siguiendo los procedimientos rituales.

Luego de estas muestras de respeto ceremonial, los *varayos* y autoridades proceden a revisar el libro de las asambleas comunales y el padrón de comune-

[36] La *varalta* tiene tres metros de altura y se utiliza exclusivamente para esta fiesta. Estas *varas* también conservan su jerarquía: la *vara mayor* que lleva el *abanderado* se distingue por su bandera blanca, mientras que las demás *varaltas* se adornan con cintas de color, hojas y flores y, en ocasiones, con cascabeles de bronce.

[37] El *colgaje* es una banda delgada de la que penden productos agrícolas y ganaderos locales (papa, olluco, quesos, bollos), así como frutas de zonas cálidas (manzana, plátano o naranja) y algunos productos de origen industrial (botellas de licor, dulces).

ros para determinar a qué comunero le corresponde asumir la responsabilidad de *fundador*, así como quién deberá bailar de *negro* o de *matachín*.[38] Durante la selección se toma en cuenta el tiempo en que el comunero se ha incorporado a la comunidad, así como el último cargo que ocupó. Concluida la selección, el *inspector* llama a su *interino* para que ordene a uno de sus miembros avisar a los comuneros de la parcialidad del Callao *(callahuinos)*, que se encuentran en el paraje de Aquircancha, para que apuren el paso y se reúnan con los comuneros de la parcialidad del Cercado, que los esperan en una loma ubicada muy cerca de la toma principal. Finalmente, el *inspector* da por concluida la reunión en dicho lugar, no sin antes ordenar el retiro de la cruz de la toma para su limpieza y el agasajo que le ofrecerá la comunidad. La explosión de una bombarda avisa a todos los comuneros que los *varayos* y las autoridades se dirigen hacia la loma, donde tendrá lugar la asamblea comunal de la fiesta del Agua. El traslado de todo el grupo se hace respetando simbólicamente la jerarquía de las autoridades existentes en la comunidad, jerarquía que evoca una visión completa y coherente respecto de las autoridades nacionales y el lugar en que los lachaquinos las ubican y se ubican.

Los *callahuinos* se acercan hacia la loma llevando su tradicional rama de *huallhua*.[39] Los dirige el presidente de la parcialidad, quien porta una *varalta* y la banderola distintiva.[40] El grupo avanza en fila: primero van los varones, luego las damas y, finalmente, una pequeña banda de música, que interpreta diversos huaynos regionales. El *abanderado,* seguido de los *varayos*, se adelanta para dar el encuentro a dichos comuneros. El presidente de los *callahuinos* y el *abanderado* se saludan con el choque de sus respectivas *varaltas*,[41] luego saludan los *varayos* y se dirigen a la loma, seguidos por los comuneros *callahuinos*, ahora bajo los acordes de una *huaricancha*.

Concluido este encuentro, los *callahuinos* proceden a saludar a cada comunero de Cercado, para ubicarse detrás de ellos, respetando la separación por género y por parcialidad. En seguida, los *varayos*, sus ayudantes y las autoridades en general presentan su saludo personal a cada uno de los comuneros, ofreciéndoles hojas de coca, brindando con variados licores y obsequiándoles flores y hojas silvestres.[42]

---

[38] En 1993 seleccionaron dos *fundadores* por cada comparsa, ocho danzarines *negros* y siete danzarines *matachines*.

[39] Esta rama identifica a los *callahuinos*, pues dicho arbusto crece en sus terrenos. Si por alguna razón se presentan para esta ceremonia con otra planta (como el quinual, que es muy parecido a la *huallhua*) reciben una multa.

[40] La bandera de Callao es de color blanco con la figura estilizada del sol.

[41] El encuentro en primer lugar de los *varayos* con los comuneros de la parcialidad de Callao representa el reconocimiento a su función intermediadora, pues este encuentro antecede a la integración ritual y efectiva de ambas parcialidades.

[42] Cada comunero brinda un promedio de 15 copas de licor, además de recibir hojas de *pirwa*, *sombrero de lana*, *wamanripa* y *limalima*.

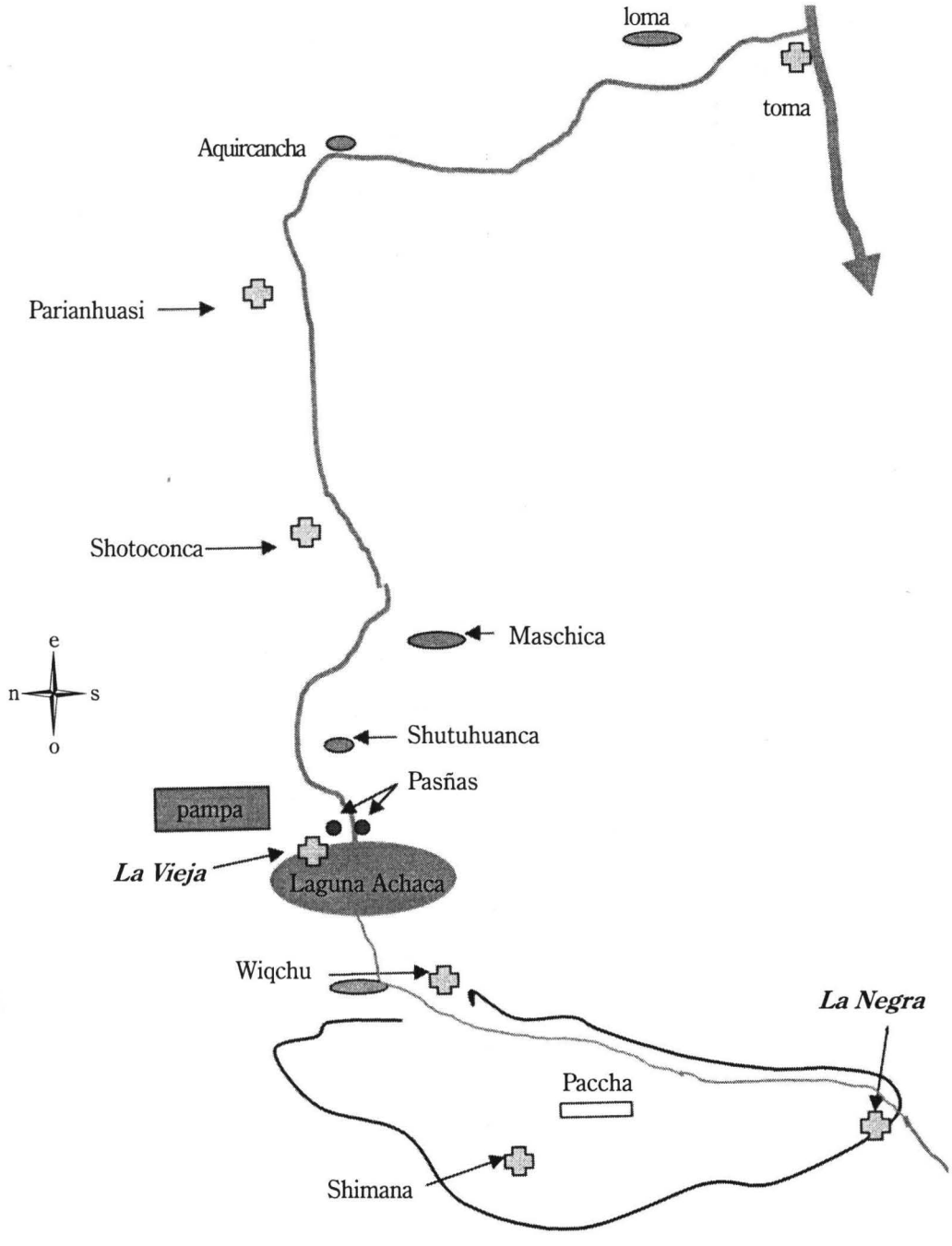


Figura 2: Lugares más importantes en la fiesta del Agua.

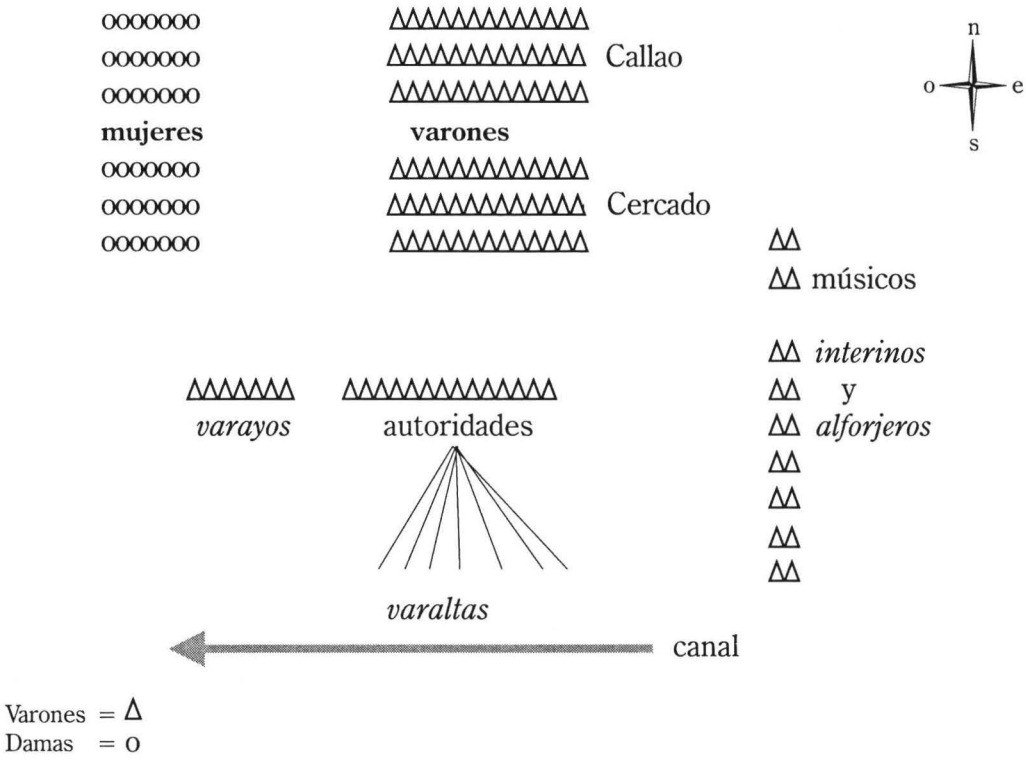


Figura 3: Ubicación de los *varayos* y ayudantes, autoridades y comuneros (Asamblea comunal en la loma principal).

La asamblea comunal se inicia con la lectura del padrón. Luego se tratan temas relacionados con el riego (los turnos de agua o la construcción de canales), la fiesta del Agua o el desempeño de alguna autoridad; finalmente, todo se pone en conocimiento de la asamblea, de los comuneros que han sido seleccionados como *fundadores, negros* y *matachines*.[43] Antes de que finalice la reunión, las comuneras concluyen de adornar con hermosas flores la pequeña cruz de la toma principal, que luego es besada por cada comunero y llevada nuevamente a la peana. Con esta última ceremonia, el *inspector* da por concluida la asamblea. Todos los comuneros retornan por un angosto sendero hacia el poblado, mientras los *varayos* y sus asistentes lo hacen por la acequia o canal principal, bailando su *huaricancha* en Parianhuasi, en la peana de Wiqchu y, por último, en casa del *inspector*, desde donde se retiran a descansar a sus respectivos domicilios.

[43] En ocasiones, la selección de los jóvenes genera roces con los *varayos*, pero la presión de los demás comuneros los hace desistir de seguir excusándose.



Figura 4: *Varayos* forman un círculo frente a la Cruz de la laguna de Achaca portando su *varalta*. Lachaqui, 15 de junio de 1993. Foto: Ana Lecaros.



Figura 5: Autoridades invitan diversos licores a los comuneros en la loma de la Toma. Lachaqui, 15 de junio de 1993. Foto: Ana Lecaros.

4.2.3. 16 de junio

Antes del mediodía, los *varayos* y sus asistentes parten de la casa del *inspector* hacia la loma de Aquircancha, subiendo por el canal de riego. Minutos más tarde les siguen las *pisqueras*, quienes se quedan en Parianhuasi con sus respectivos jarrones de chicha, respetando la misma jerarquía de sus *varayos*. Al igual que el día anterior se bailará la *huaricancha* en los lugares de costumbre que hay desde el poblado hacia Aquircancha. Llegados a este lugar, los *varayos* se ubican al borde de la acequia, acompañados por los músicos, mientras sus asistentes lo hacen al otro lado del canal.

El *inspector* da algunas instrucciones, mientras brinda y comparte cigarros y hojas de coca con los presentes. Luego realiza la ceremonia de «apagar el relámpago»,[44] con la que se propicia buen tiempo y se busca controlar al rayo o relámpago, uno de los fenómenos naturales más temidos por el campesino, pues daña los canales, incendia los pastos y mata al ganado. Concluida esta ceremonia, los *varayos* descienden por la acequia hasta Parianhuasi, donde las *pisqueras* los reciben con sus tazas llenas de chicha, para brindar en honor de la deidad que protege ese sector.[45] Finalizadas estas acciones de reciprocidad, los *interinos* «harán bailar» los jarrones vacíos de chicha por la acequia, acompañados de las *pisqueras,* que interpretan sus melodiosas *hualinas*.[46] Mientras tanto, los *varayos* prosiguen su descenso hacia Shotoconga, donde esperan a las *pisqueras,* a quienes invitan anisado y aguardiente, como una manera de agradecer la chicha que trajeron. Concluido este encuentro, las *pisqueras* son ahora las que se adelantan por el canal hacia Maschica, acompañadas por los músicos del violín y la flauta, mientras esperan a que lleguen los *varayos*, quienes van acompañados de los músicos de la chirisuya y el tambor. Este encuentro, la partida y el reencuentro grupal evocan la fuerza arrolladora del agua durante su descenso por el canal hacia los terrenos. Reunidos todos en la loma de Maschica, se inicia el baile general entre los presentes, donde se interpretan diferentes huaynos de la región, festejo que se prolonga hasta las siete de la noche, hora en que descienden definitivamente al poblado.

Los *varayos* y su comitiva se dirigen a Shimana,[47] un lugar sagrado dentro del pueblo, donde había una antigua poza. Previamente, el *abanderado* verifica que

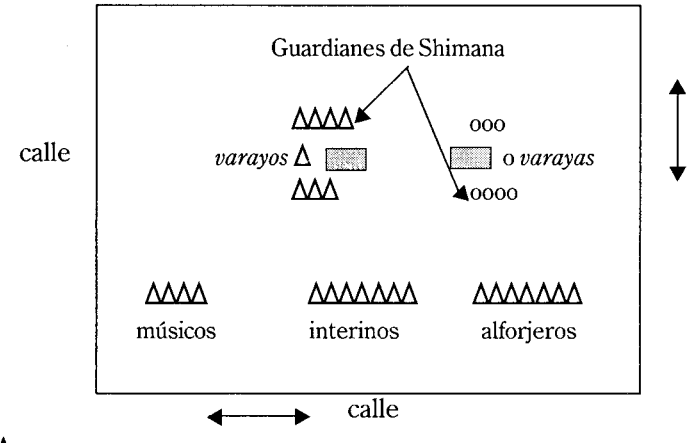
[44] Mediante la acción de apagar un cigarro encendido en la palma de la mano (adonde se ha colocado saliva) y luego aplastarlo con el taco del zapato se quiere representar el sometimiento del relámpago.

[45] Según la tradición del lugar, Parianhuasi era un personaje mítico que recorría los canales montado en su caballo negro, desde la toma hasta el pueblo de Lachaqui. Según información personal de John Earls, es probable que este personaje sea la memoria colectiva de Pariacaca, una de las deidades más importantes de las provincias altas de Lima.

[46] Este canto, propio de la fiesta del Agua, evoca a la comunidad, a la naturaleza, a la infraestructura hidráulica y al ritual festivo.

[47] Hasta la década del 50 se desarrollaba en Shimana el «juego de la venada», donde un comunero

el lugar esté «limpio», es decir, sin personas o animales, pues ha de «solicitar permiso a los antiguos» para que ingresen los *varayos* y sus acompañantes. El ingreso a Shimana se hace bailando la *huaricancha*, luego el *inspector* invita a compartir la *mesa* a los guardianes del lugar, un comunero y su esposa, quienes viven al lado de este centro ceremonial, siguiendo una sucesión ancestral. Aquí también concurren las *varayas*, quienes realizarán su *mesa* muy cerca de la de los *varayos*.



Varones = Δ
Damas = o

Figura 6: Ubicación de los *varayos* y acompañantes (Shimana).

Finalizada esta ceremonia, las *varayas* sirven café caliente, mientras el *inspector* invita a su comitiva a dirigirse a su domicilio, para acordar las acciones del siguiente día.

4.2.4. 17 de junio

En este día, que es el más importante de la fiesta, desde tempranas horas de la mañana familiares y amigos se acercan al domicilio de cada *varayo* para obsequiarle hermosos *colgajes*, confeccionados con todo tipo de productos que propicien la abundancia y variedad productiva para la familia y la comunidad. Mientras tanto, otro grupo de parientes ayuda a preparar las tradicionales sopas de fiesta que el *varayo* invitará: la primera sopa, conocida como *mote*,[48] incluye una

disfrazado de venado no debía dejarse atrapar por otro que hacía de perro o zorro. Esta acción pudo haber representado el delineamiento de grupos sociales y espacios territoriales, común en la cosmovisión andina de oposiciones complementarias.

[48] El *mote* se prepara con trozos de menudencia, maíz reventado, perejil, ají colorado, ajo y cebolla.



Figura 7: *Interinos* cargando la chicha de maíz que se ofrecerá a las deidades del agua. Lachaqui, 16 de junio de 1993.



Figura 8: Detalle posterior del *colgaje* de un *varayo*. Lachaqui, 15 de junio de 1993. Foto: Ana Lecaros.

variedad de menudencias del ganado; en la segunda, llamada *menestrón*,[49] se utiliza todo tipo de verduras. Ambas sopas serán invitadas a las autoridades, danzantes y amigos que visiten el domicilio del *varayo*. Antiguamente se realizaba la *shacta* o comilona[50] dentro del reservorio de Achaca, en la cual los *varayos* debían compartir con los comuneros cuyes, gallinas y cerdos horneados, además de panes, quesos y tortillas, todos estos productos untados con ají colorado.[51] Esta costumbre se fue perdiendo en la medida en que las familias dirigieron parte de sus excedentes económicos fuera del entorno comunal y local.

Cerca del mediodía, los *varayos* se reúnen en casa del *inspector*. Aquí se revisa que todos porten correctamente sus *colgajes*, adornen sus sombreros y sus *varaltas*, y lleven el implemento necesario, pues, como se ha dicho, es el día más importante de la fiesta. En seguida parten hacia Maschica para presentar su saludo y agasajo al «dueño del agua» de ese sector. Mientras tanto, los *interinos* del *campo mayor* y del *alguacil mayor* se quedan en el poblado, acompañando a las comparsas del *matachín* y del *negro*, que visitan las tiendas y el domicilio de alguna amistad. En estas visitas, los danzantes interpretan parte de su coreografía, al tiempo que reciben como obsequio una variedad de licores. El recorrido por las calles del poblado, como hacia la laguna de Achaca, es presidido por la comparsa de los *matachines*, seguida muy de cerca por la comparsa de los *negros*, en una persecución ritual que busca someter la fuerza disgregadora de los primeros.

A las dos de la tarde, las bombardas anuncian que los *varayos* descienden de Maschica hacia la laguna de Achaca, para encontrarse con toda la comunidad. Cerca de la laguna, en un lugar conocido como Shutuhuanca, el *abanderado* divisa que los *matachines* se acercan; entonces, adelanta su paso para enfrentarlos ritualmente, evitando que estos lo laceen.[52] Los *matachines* disponen de poco tiempo para detener al *abanderado*, pues deben evitar que los *negros* les den el alcance. Luego de este encuentro ritual, los *varayos*, los *matachines* y los *negros* se dirigen hacia el reservorio o laguna de Achaca, bailando las *huaricanchas* por el canal que conduce hacia ella. Cerca de la bocatoma se encuentran con dos rocas que flanquean el ingreso del agua: son las *pasñas* («doncellas») de las deidades. Los *varayos* les presentan su saludo bailando alrededor de ellas; luego

[49] El *menestrón* se prepara con queso, leche, albahaca, espinaca, apio, col, poro, habas, frijol, maíz y papa.

[50] En la actualidad, pocas comunidades siguen practicando la costumbre del *shacteo*: tenemos referencias que aún lo hacen las comunidades de Huañec y Tupe (Yauyos). Otras, como la comunidad de San Juan de Iris (cuenca de Santa Eulalia), si bien ya perdieron la costumbre del *shacteo*, continúan con la tradición de servir la comida dentro del reservorio.

[51] En las sociedades prehispánicas era común utilizar la sangre de los animales sacrificados para hacer panes de maíz o untar las ofrendas dedicadas a las deidades.

[52] Si los *matachines* logran atrapar al *abanderado* significa que no será un buen año, debiendo los *varayos* pagar un rescate por él (de 4 a 6 botijas o botellas de licor) para evitar este mal presagio.

bordean el reservorio y presentan su saludo a la *Vieja* y repiten este corto recorrido antes de dirigirse hacia una pampa cercana que colinda con el reservorio, donde los esperan la comunidad y sus autoridades. Cuando los *negros* llegan donde las *pasñas*, las acarician y luego, simulan acciones copulativas con ellas, con un alto contenido propiciatorio de fertilidad; luego, las *pisqueras* vierten abundante chicha mezclada con sangre de carnero, para simular el desfloramiento de las *pasñas*.

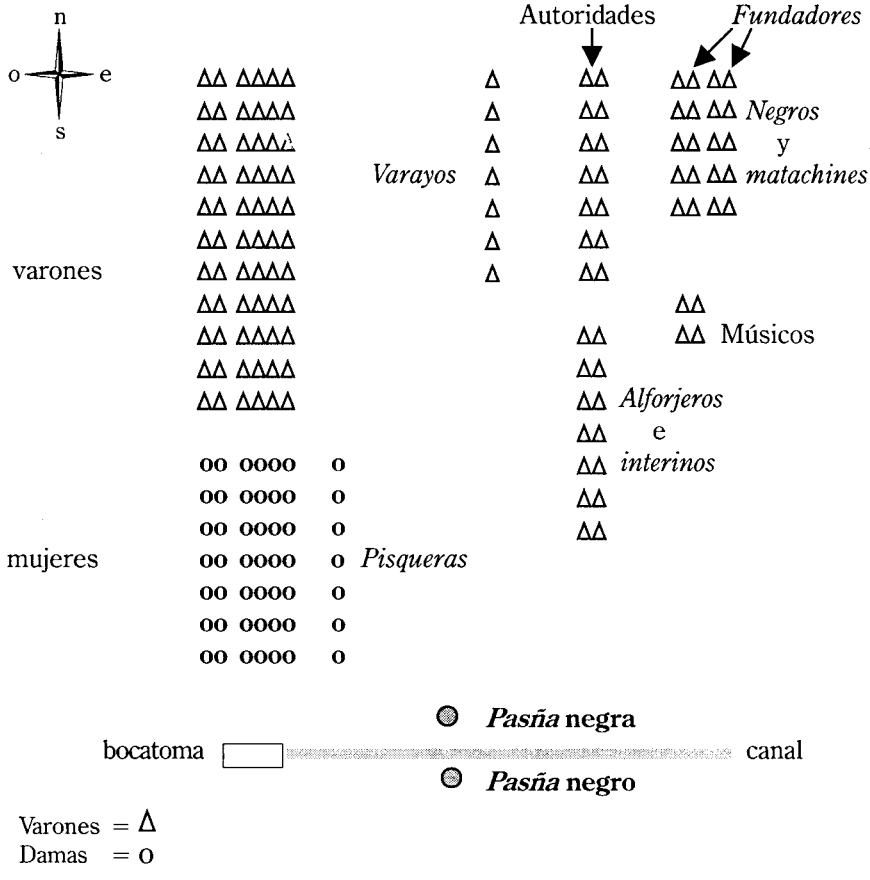


Figura 9: Ubicación de los comuneros, varayos y autoridades (pampa).

Concluida esta ceremonia, la comunidad, que se ha ubicado por parcialidad y por género, recibe con fuertes aplausos a los *varayos*, a su comitiva y a las autoridades. Luego, cada comunero recibe el saludo y el brindis de los *varayos*, de las *varayas*, de las autoridades políticas y comunales, de las *pisqueras*, así como las hojas y flores que obsequian los *alforjeros*. Si los *fundadores* descubren que alguna autoridad no cumple con repartir su cuota de licor, ordenan a sus danzantes



Figura 10: *Varayos,* acompañados de su *varaya* y *pisquera*, invitan licor a los comuneros. Lachaqui, 15 de junio de 1993. Foto: Ana Lecaros.



Figura 11: *Varayos,* sentados en círculo, realizan el rito de la *mesa*. Lachaqui, 15 de junio de 1993. Foto: Ana Lecaros.

que lo laceen hasta que cumpla con dicha obligación. Cada comunero recibe un promedio de 35 vasos de chicha y de licor, por ello es costumbre que una parte de este licor la guarde en un *shapo* (jarrón o botella), pues existe la creencia de que dicha mezcla tiene un gran poder fertilizante sobre su sementera.[53]

A continuación presentamos la jerarquía, u orden ritual, según la cual las autoridades presentan su saludo a cada comunero:

Varayos (cada uno ofrece una copita de licor)
Inspector
Regidor mayor
Regidor menor
Campo mayor
Campo menor
Alguacil mayor
Alguacil menor

Varayas (cada una ofrece una copita de licor)
Inspector
Regidor mayor
Regidor menor
Campo mayor
Campo menor
Alguacil mayor
Alguacil menor

Autoridades comunales (cada una ofrece un vaso de chicha)
Presidente
Vicepresidente
Secretario
Tesorero
Fiscal

Autoridades políticas (cada una ofrece un vaso de chicha o algún licor)
Gobernador
Teniente gobernador

Autoridades del agua potable (cada uno ofrece un vaso de chicha)
Presidente
Secretario
Tesorero

[53] Llegada la siembra, este preciado líquido es arrojado sobre los terrenos o en el depósito de granos, en nombre de los *abuelitos* o antepasados.

Autoridades de la junta de riego (cada uno ofrece un vaso de chicha)
Presidente
Secretario
Tesorero
Repartidor de aguas comunales

Alforjeros (cada uno ofrece una o dos plantas de las alturas)

Pisqueras (cada una ofrece un vaso de chicha)

Luego de estas acciones de generalizada reciprocidad y leído el padrón comunal, se aprovecha para evaluar nuevamente el desempeño de los *varayos* y de las autoridades. Finalmente, los *varayos* realizan una *mesa,* mientras los danzantes ejecutan su coreografía y la población en general confraterniza hasta el anochecer.[54]

Cerca de las ocho de la noche, los *varayos*, las *varayas* y las autoridades de la comunidad se dirigen hacia La Negra, una laguna seca que se encuentra a un extremo del poblado. De manera similar al día anterior, el *abanderado* ingresa primero para pedir permiso a la deidad y comprobar la «limpieza» del lugar; logrado esto, hace su ingreso el grupo, bailando la *huaricancha.* Los *varayos* y las *varayas* se sientan formando dos círculos contiguos, mientras las autoridades, músicos y asistentes lo hacen alrededor de ellos. Entonces se da inicio a la última *mesa* de la fiesta cerrando este tiempo ceremonial, con el mismo ritual con que fue abierto. Concluida la *mesa*, las *varayas* vierten café en la laguna seca, mientras cantan sus *hualinas*. Posteriormente se dirigen a casa del *inspector* para bailar, cantar y beber con la alegría del deber cumplido.

Como hemos constatado a lo largo de estos días festivos, hay una continua interacción de niveles de reciprocidad entre la comunidad, su mundo sagrado y la naturaleza, reforzando la santidad ritual de las ceremonias y, por ende, la unidad y consistencia del grupo.

5. La *mesa*

Hemos querido detenernos en el ritual de la *mesa*, pues sus acciones ceremoniales condensan uno de los niveles de interacción más importantes de la fiesta:

[54] En 1993, a una lachaquina residente en la ciudad de Lima se le ocurrió invitar a un sacerdote católico para que celebre una misa en esta pampa. De la inicial indiferencia de la población se pasó a una crítica abierta, pues, según la mayoría, rompía con las costumbres. Es probable que dentro de las prácticas sincréticas del poblador, la misa y la presencia del sacerdote se ubican dentro de un determinado contexto y función.

la reafirmación de las jerarquías institucionales y la legitimación del poder de sus autoridades, que en última instancia emanan del colectivo. Si bien la *mesa* está bajo la responsabilidad del *inspector*, este puede delegar a otro *varayo* su conducción ceremonial, como una manera de socializar el conocimiento ritual.[55]

Cada secuencia ritual debe ser estrictamente respetada por los *varayos* y sus asistentes. Si alguno de los presentes pierde el contexto ceremonial, es castigado con una o dos rondas de licor, se le puede solicitar una botella de licor como multa o se le ordena aplicarse unos *puyazos* (toques) de cal dentro de la boca; esta última sanción es dolorosa, pues un exceso de cal puede quemar la membrana bucal, ocasionándole un pequeño sangrado.

Como lo hemos indicado en la etnografía festiva, antes de iniciar la *mesa,* los *varayos* se sientan en estricto orden jerárquico, formando un círculo entre ellos, a la espera de las indicaciones del *abanderado*. A continuación transcribimos la ceremonia completa de la *mesa,* realizada en la laguna seca de La Negra, el último día de la fiesta del Agua, en 1994:

Abanderado: Dueño de la *mesa*, vamos a abrir el libro de actas[56] [el *varayo* responsable de la *mesa* tiende una *waskata* o manta al centro del grupo. Al abrir la manta se está abriendo simbólicamente todo el territorio comunal].
Abanderado: Vamos a tomar un *asiento* (trago) [acción que imita la irrigación de la comunidad].
Abanderado: Manos a las petacas cada uno y saquen la *moya* para abrir el libro de actas [todos sacan sus hojas de coca o *lechuguita*, que representa los pastizales de la comunidad].

Cuando el «dueño de la *mesa*» (responsable) coloca la manta doblada se inicia su dominio; entonces, cada *varayo* empieza a esparcir sus hojas de coca sobre la manta. Luego se continúa con una ronda de trago.

Responsable: Un *seco* y nada [se ordena beber a todos los *varayos*].
Todos: ¡A la orden! [esta respuesta unánime es la obediencia que deben los comuneros a la decisión de la autoridad].
Responsable: ¡Al golpe! [se bebe inmediatamente].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto? [pregunta si hay acuerdo de la asamblea].
Todos: ¡Mucho gusto!

[55] Durante la fiesta del Agua, la responsabilidad de ser «dueños de la *mesa*» rota en cuatro *varayos*. Así, por ejemplo, durante la fiesta del Agua de 1994 se respetó el siguiente turno: la noche del lunes 14 le correspondió al *campo mayor*, la noche del miércoles 16 le correspondió al *campo menor*, la tarde del jueves 17 le correspondió al *regidor mayor* y la noche de ese mismo día le correspondió al *regidor menor*.
[56] «Abrir el libro de actas» significa abrir la comunidad o dar inicio a la asamblea.

Inspector: La voluntad del señor *inspector* para... [el *inspector* invita una copa de licor a cada uno de sus *varayos*, respetando su jerarquía].
Responsable: Vamos a abrir nuestra *moya*.[57]
Responsable: Todos con sus respectivas petacas, empezando de la cabeza.
Responsable: ¿Todos a la orden? ¡A la orden! [todos sacan hojas de coca para masticarla, como hace el ganado en las *moyas* o pastizales].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!
Responsable: Señores *varayos*, vamos a abrir la *moya* [es la orden para abrir la manta].
Responsable: ¿Todos al golpe? [se avisa que se abrirá la manta al mismo tiempo].
Responsable: Señor *inspector*, ¿a la orden? [se avisa a cada uno, respetando su jerarquía].
Inspector: ¡A la orden!
Inspector: ¿A la orden, señor *regidor mayor*?
Regidor mayor: ¡A la orden!
Regidor mayor: ¿A la orden, señor *regidor menor*?
Regidor menor: ¡A la orden!... [así sucesivamente todos los *varayos*. Con esta acción se recuerda a las autoridades su obligación de hacer cumplir los acuerdos].
Responsable: ¡A un solo golpe, al golpe! [se abre la manta].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: Señor *regidor mayor*, ¿hay gusto o no hay gusto?
Regidor mayor: ¡Mucho gusto!
Regidor mayor: Señor *regidor menor*, ¿hay gusto o no hay gusto?
Regidor menor: ¡Mucho gusto!... [así sucesivamente los demás *varayos*. Con esta acción se recuerda la función de la autoridad de buscar el consenso con las demás autoridades].
Responsable: ¿En qué estamos, *señor inspector*?
Inspector: ¡En el *palote*! [masticar coca].
Responsable: Sigamos con el *palote*.
Responsable: Señor *regidor mayor*, ¿hay gusto o no hay gusto?
Regidor mayor [que parece distraído]: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¿Hay gusto, señores *varayos*?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!

[57] «Abrir la *moya*» es el período en el que los comuneros pueden utilizar los pastos comunales para su ganado.

Responsable: Vamos a disipar con esta botija, esta *voluntad* [licor ofrecido por un *varayo* y que se debe compartir con todos].
Responsable: ¡A un solo golpe! [todos destapan y sirven en sus copas].
Responsable: ¿Estamos a la orden?
Todos: ¡A la orden!
Responsable: ¡A un solo golpe, al golpe! [todos beben].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Esto es lo que se quiere! ¡Salud por siempre! [con ello se busca que siempre dure la acción comunitaria].
Responsable: Nuestro *asientito* (licor) y nuestra *lechuguita* (coca).
Responsable: Todos los *pedritos* al frente [hacen sonar sus *poros* que tienen ceniza o cal].
Todos: ¡Ah!
Responsable: ¿Con mucho gusto?
Todos: ¡Con mucho gusto!
Responsable: Bien, a la *nevada* [todos untan con cal o ceniza, el *palito* —tapa— de su *purito*].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Al golpe! [todos se introducen el *palito* a la boca].
Responsable: Los *pedritos* a sus respectivos *wallkis* (bolsos).
Responsable: Un *asientito* de sus respectivas botijas [todos se sirven en su copa].
Responsable: ¿Hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Al golpe... al golpe! [toman el licor].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!
Responsable: ¡*Cumplimientos* al frente! Sigamos con nuestra *palotita*.
Responsable: Señor *inspector*, ¿en qué estamos?
Inspector: En el *palote* [masticar la coca].
Inspector: Señor *regidor mayor*, ¿en qué estamos?
Regidor mayor: En el *palote*... [así sucesivamente].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!
Responsable: Todos sus *pedritos* al frente, una *mojadita* [chupan el *palito*].
Responsable: ¿Estamos a la orden?
Todos: ¡A la orden! [todos untan con cal o ceniza].
Responsable: Un *puyacito* de sus respectivos *pedritos*. ¿Estamos a la orden?

Todos: ¡A la orden!
Responsable: ¡Al golpe!
Responsable: Vamos a hacer una *mojadita*, empezando del *inspector*, una para todos.
Inspector: ¿Estamos a la orden?
Todos: ¡A la orden!
Inspector: Señor *regidor mayor*, ¿estamos a la orden?... [así sucesivamente].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!

A continuación se procede a la costumbre de «apagar el relámpago», como una forma de ritualizar el control sobre los fenómenos naturales:

Responsable: ¡Señores *varayos*, con el debido respeto que se merecen, *ninas* (fósforos) y *pacutays* (cigarros) al frente!
Responsable: ¡Al golpe... al golpe! [encienden sus cigarros].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: Señor *inspector*, ¿en qué estamos?
Inspector: En el *pacutaysito* [es la tempestad que provee lluvia, pero también el peligroso relámpago].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!
Responsable: ¿En qué estamos?
Todos: Gustando el *pacutaysito*.
Responsable: Para el señor *abanderado*, ¡a la vista no más! [pasa una copita al *inspector*, este la pasa al siguiente, y así sucesivamente hasta llegar donde está el *abanderado*. Cada *varayo* se lo pasa al siguiente repitiendo: «¡a la vista no más!»].
Responsable: Señores *varayos*, vamos a formar *puquio* [se ordena echar saliva a la palma de la mano, representando la laguna].
Responsable: ¡Mano al frente y agua en la laguna!
Responsable: ¡Al golpe... al golpe!
Todos: ¡Ujuju! [se apaga el cigarro en la saliva, representando el poder del agua sobre el relámpago].
Responsable: ¡Al taco! [se aplasta el cigarro en el taco del zapato, representando el sometimiento del relámpago].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: Vamos a asentar un *asientito* de sus respectivas petacas, ¿a la orden?

Todos: ¡A la orden!
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!
Responsable: Para asentar nuestro brindis, *pedritos* y *cumplimientos* al frente.
Responsable: ¡A la vista no más!
Responsable: ¡Al golpe!
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: Vamos a hacer un *asientito* de sus respectivas petacas.
Responsable: Un brindis para todos [todos se sirven].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: Señores, todos al frente [levantan sus copas].
Responsable: ¿Estamos a la orden?
Todos: ¡A la orden!
Responsable: ¡Al golpe... al golpe! [toman licor].
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere!

El *regidor menor*, «dueño de la *mesa*» en esta ocasión, preguntó al «dueño de la *mesa*» de las *varayas* (que era el *alguacil mayor*, puesto por el *inspector*) en qué estaban y este respondió mal. Se le llamó la atención tanto a él como a quien lo recomendó, luego se le pidió que pasara lista a las *varayas*.

Responsable: ¿A la orden, señora *inspectora*?
Inspectora: ¡A la orden!
Responsable: ¿A la orden, señora *regidora mayor*?
Regidora mayor: ¡A la orden!... [así sucesivamente].
Responsable: ¡Misión cumplida!
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todas: ¡Mucho gusto! (coro).
Responsable: ¡Eso es lo que se quiere, muchas gracias por siempre!

La inspectora de las *varayas* multó al responsable de su *mesa* con una ronda de trago de todas las *varayas* por botar el trago (no tomaba).

Varaya: ¡A la vista!... [dice cada una mientras le sirve al responsable].
Responsable: ¡Mucho gusto! [responde y toma].

Durante la ceremonia se solicita invitar a los músicos hojas de coca y cigarros, diciéndoles:

Responsable: ¡Un brindis de todos los *varayos*!
Músicos: ¡Mucho gusto!

La ceremonia concluye con el cierre del «libro de actas», diciendo:

Responsable: Vamos a cerrar nuestro libro de actas.
Responsable: ¿Estamos a la orden?
Todos: ¡A la orden!
Responsable: ¿En qué estamos?
Todos: ¡Cerrando el libro de actas!
Responsable: ¿Hay gusto o no hay gusto?
Todos: ¡Mucho gusto!

Finalizada la ceremonia de la *mesa*, se brinda con café que ofrecen los *varayos*, mientras se interpreta la *hualina* «Sitiecito de Yiurí», similar al tono de las *hualinas* de la cuenca vecina de Santa Eulalia.

6. Reflexiones finales

Como hemos visto en este ensayo, la comunidad de Lachaqui, mediante el ritual y los espacios festivos relativos al agua, legitima, recrea y condensa la autoridad y el orden jerárquico de sus autoridades tradicionales, de las autoridades que exige el Estado, así como de los grupos sociales que se relacionan al interior de ella.

Finalmente creemos, a un nivel exploratorio, pues no ha sido el tema por investigarse, que la persistencia o no de los cargos y las funciones relacionadas a los *alcaldes varas* o *varayoq* en esta región van de la mano con los procesos socioeconómicos que experimenta. No queremos detenernos en los factores culturales y sociales como la identidad, la tradición o su funcionalidad social, sino en los factores económicos, pues percibimos que estos influyen en la persistencia de los bienes comunales y, por lo tanto, en la persistencia y función de las autoridades tradicionales comunitarias. Así, por ejemplo, a lo largo de las últimas décadas, comunidades ubicadas en la parte baja o media del valle del Chillón, como Canta, Yangas o Quives, han ido perdiendo paulatinamente sus bienes comunales, situación que trajo como consecuencia que sus autoridades fueran perdiendo su capacidad ejecutiva para convertirse solo en una instancia de representatividad legal.

¿Por qué no ocurre el mismo proceso en las comunidades ubicadas en las partes altas de la provincia, como Lachaqui, Huaros o Huamantanga? Creemos que los bienes comunales de las comunidades bajas tienen más posibilidad de entrar a un circuito mercantil, por la ubicación logística de estas (cerca de la carretera y a la ciudad) que da mayor rentabilidad a la inversión; por factores tecno-ecológicos (mayores posibilidades de inversión técnica y facilidades de riego, terrenos relativamente planos y abrigados) y por factores socioculturales (no hay una identidad local fuerte, pues gran parte de su población primaria ha migrado a la ciudad, quedando una población que proviene de otras comunidades). Esto, aunado al proceso integrativo del Estado, que paulatinamente ha retirado poder a las autoridades locales autónomas en favor de autoridades que respondan a la red político-administrativa nacional. En cambio, si bien las comunidades ubicadas en las partes altas de la provincia experimentan de igual forma la presencia estatal y potencialmente pueden acceder a algunos factores tecnológicos similares (semillas, fertilizantes, relativa mecanización), los factores logísticos y tecno-ecológicos como la mayor dificultad del transporte, la fragmentación y pendiente de los suelos, la dificultad en el control del agua, la precariedad del clima (heladas), entre otros, no hacen aún rentable su ingreso al circuito mercantil, sumado al diferente factor sociocultural, pues son estas comunidades las que conservan aún una fuerte identidad y articulación social, donde las alianzas son más sólidas y se recrean con múltiples formas de reciprocidad y ritualidad, además de que su población es de migración primaria (desde donde parten). Creemos que estos factores facilitan que se sigan reproduciendo formas políticas y rituales de la tradición comunitaria, que legitiman su tipo de propiedad, el trabajo y la representatividad de sus autoridades tradicionales.

Informantes

Teófilo Hilario Carrillo (*inspector* del año 1993).
Fortunato Marcelo Ayala (*chirisuyero* de Carhua).
Hugo Mateo Astocóndor (*acompaña* de la *rebusca de agua*).
Esteban Baldeón (danzante del *negro*).
Eleuterio Segovia Guisado.

Glosario

Acompaña : Comunero que conoce la ceremonia de *rebusca del agua*.
Abanderado : Es el que lleva la bandera y asesora a los *varayos*.
Cocha : Mate que representa el ecosistema local.
Colgaje : Banda confeccionada de panes, queso, papas, maíz y frutas.
Hualina : Canto de la fiesta del Agua.
Huaricancha : Baile de los *varayos*.
Lechuga : Hoja de coca.
Matachín : Danza que representa al español o foráneo.

Mesa : Rito.
Mote : Comida de fiesta.
Moya : Pastizales comunales que en los rituales se representan por un círculo de hojas de coca.
Negro : Danza que alude a la fertilidad.
Nina : Fósforo.
Ojo de mar : Manantial.
Pacotay : Cigarro.
Paloma : Música propia de la fiesta del Agua.
Paloteo : Masticar la coca.
Parianhuasi : Deidad dueña de un sector de los canales.
Pashña : Piedra sagrada femenina.
Pedrito : Mate de calabaza en el que se deposita la cal o ceniza.
Petaca : Alforja de cuero donde se guardan los cigarros, la *tembladera*, el *pedrito* y la coca.
Rebusca del agua: Ceremonia propiciatoria de lluvias.
Shacta : Comilona en común.
Tembladera : Recipiente pequeño (copa de vidrio o de mate) para tomar el licor.
Varalta : Vara de tres metros utilizada por los *varayos* durante la fiesta del Agua.
Varayo : Funcionario de la fiesta del Agua, conocido también como *policía*.
Varaya : Esposa del *varayo*.
Vieja : Deidad que habita cerca de la laguna de Achaca.
Wallqui : Bolsa donde se guardan los objetos rituales.
Wampar : Cuerno en el que los *matachines* llevan su licor.
Waskata : Manta ceremonial para la *mesa*.

Referencias bibliográficas

BURGA, Manuel y Alberto FLORES-GALINDO
1984 «Feudalismo andino y movimientos sociales (1866-1965)». En *Historia del Perú. Procesos e instituciones*, tomo XI. Barcelona: Juan Mejía Baca.

EARLS, John
1991 *Ecología y agronomía en los Andes*. La Paz: Hisbol.

ESPINOZA, Waldemar
1984 «La sociedad andina colonial». En *Historia del Perú. Perú colonial,* tomo IV. Barcelona: Juan Mejía Baca.

FUENZALIDA, Fernando
1976 «Estructura de la comunidad de indígenas tradicional. Una hipótesis de trabajo». En *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. Ed. José Matos Mar. Lima: IEP. 219-263.

IGN (INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL)
1989 *Atlas del Perú*. Lima.

LEVILLIER, Roberto
1925 *Gobernantes del Perú: Cartas y Papeles, siglo XVI.* Vol. 8. Francisco de Toledo. Madrid.

PALOMARES, Homero y otros
1994 *Lachaqui. Bodas de Oro 1944-1994. Revista del Centro San Francisco de Lachaqui* I. 1. Lima.

RAPPAPORT, Roy
1971 «Sanctity and adaptation». En *Ecología y agronomía en los Andes*. Ed. John Earls. La Paz: Hisbol.

RASNAKE, Roger
1989 *Autoridad y poder en los Andes. Los kuraqkuna de Yura*. Biblioteca Andina n.° 6. La Paz: Hisbol.

ROSTWOROWSKI, María
1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima: IEP.

SELIGMAN, Linda
1992 «La jerarquía político-religiosa actual en la sierra sur andina». En *Tradición y modernidad en los Andes*. Comp. Henrique Urbano. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas. 111-145.

SUTTON, D. y P. HARMON
1977 *Fundamentos de ecología*. México: Limusa.

TURNER, Victor
1984 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo Veintiuno.

VIVANCO, Alejandro
1990 *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Bendezú.

Cambia lo superficial... ¿cambia también lo profundo?
La fiesta de la Virgen de las Mercedes en Sechura, Piura

Alejandro Diez Hurtado

«Con el devenir histórico de la fe cristiana del pueblo sechurano, nuestra santísima Virgen de las Mercedes recibe año tras año nuestro profundo homenaje. Postrados a sus pies y elevando el corazón a nuestro creador, renovamos la fe y juramos fidelidad a nuestra Madre ofreciendo nuestra obra, palabras y pensamientos con infinita bondad para alcanzar su divina bendición».
Programa de invitación a la fiesta, setiembre de 1999

El pueblo sechurano, en la costa piurana, se precia al mismo tiempo de moderno y de tradicional. Moderno, porque se halla desde hace mucho tiempo integrado a circuitos mercantiles y comerciales vinculados con la actividad pesquera y la agricultura del algodón y del arroz, con presencia en mercados nacionales e internacionales. Tradicional, por su tenaz conservación de muchas costumbres en la comida y la bebida de las ceremonias referentes al ciclo vital y, sobre todo, de sus fiestas religiosas.

Solo en la ciudad de Sechura se celebran más de 50 fiestas al año. Y la cifra se multiplica, quizás por ocho y por lo menos por seis, si contamos los demás caseríos, pueblos y villas de que se compone el área cultural sechurana, comprendida en la provincia del mismo nombre.[1] Independientemente de que las fiestas sean consideradas tradicionales (y unas lo son más que otras) y de que sean presentadas como una manifestación heredada de antiguo y celebradas conforme a lo que dicta la costumbre, la gente es relativamente conciente de que se producen cambios, y la supuesta conservación de la tradición tiene su contraparte en cierta sensación de deterioro, de pérdida de vitalidad y de sentido que estarían experimentando las celebraciones durante los últimos años.

En principio, esta constatación no nos extraña. Los investigadores sabemos que las tradiciones se construyen, se redefinen, se adaptan y cambian constantemente. Y, sin embargo, el sentido y la causa de todo aquello son siempre un misterio, y eso es lo que queda por indagar, analizar, investigar y recoger de la realidad. En otras palabras, observamos y descubrimos los cambios, pero siempre queda la tarea de explicarlos (para no mencionar la de preverlos, mucho más difícil).

---

[1] En 1986 registré 290 celebraciones, sin incluir las de los poblados sechuranos del distrito de La Unión y tampoco las de algunas caletas.

En este artículo me propongo explorar los cambios observables en la fiesta religiosa patronal de la Virgen de las Mercedes de la ciudad de Sechura. Dichos cambios permitirán luego analizar si ellos corresponden a transformaciones más profundas en la fiesta misma y también en la sociedad sechurana. Como la relación entre los diversos niveles de análisis planteados no es automática, nos preguntaremos primero sobre los cambios en los mecanismos y manifestaciones de la fiesta. Para ello me detendré específicamente en tres niveles de observación: las expresiones públicas de la fiesta, la organización de la fiesta y la participación de sus agentes y, finalmente, el sentido que se le atribuye o se le puede atribuir a la fiesta.

Para el análisis, asumo que hay tres tipos de cambios posibles en las manifestaciones observables de la fiesta: (1) los *cambios periféricos*, que varían episódicamente, de un año al otro, son tolerados y se incluyen en el patrón local de celebración de las fiestas y que no son considerados una transformación significativa en la celebración; (2) los *cambios complementarios*, que modifican algún aspecto de la celebración, pero no alteran su patrón general y, por el contrario, son muchas veces un desarrollo suyo; y (3) los *cambios desestructurantes*, que modifican el patrón de celebración de la fiesta, su ubicación contextual o su sentido último. Es lógico suponer que, en un plazo suficientemente largo, todos ellos pueden llegar a producir cambios en el sentido de la fiesta, en la manera como la gente la vive o la interpreta. Lo que no sabemos es qué tipo de cambio modifica el sentido y tampoco de acuerdo con qué factores o en cuánto tiempo se produce aquel. Parte de los objetivos de este trabajo es esbozar algunas hipótesis sobre los mecanismos por los cuales operan las transformaciones en las fiestas patronales.

Algunos trabajos existentes parecen indicar que en las últimas décadas asistimos a un proceso de transformación (¿sustantiva?) de las fiestas patronales en caseríos, pueblos y ciudades de las zonas rurales andinas y costeñas. Al mismo tiempo que se reporta la crisis de antiguos sistemas y rituales, se registra también la revitalización y crecimiento de otros (Van Ronzelen 1988, Mitchel 1991, Romero 1993, Cánepa 1998). En un artículo anterior (Diez 1999), descompongo dicho proceso general en tres factores, íntimamente relacionados entre sí: (1) los nuevos equilibrios de poderes a nivel regional/local provocarían el crecimiento de algunas grandes celebraciones regionales en detrimento de muchas pequeñas celebraciones locales; (2) la demanda por la participación de nuevos actores en espacios locales obligaría a la inclusión en la fiesta de nuevos espacios y manifestaciones públicas (bailes sociales, concursos, etc.); y (3) los agentes encargados de las fiestas estarían buscando minimizar el costo personal de las celebraciones (vía una reducción en el tiempo de la participación o ampliando la base de las personas que financian las celebraciones). La fiesta de Mercedes que nos ocupa responde y se inscribe en este contexto general.

Este artículo se basa en una serie de trabajos de campo realizados en la comunidad de Sechura a lo largo de los últimos 14 años.[2] El primero, y el más largo, se desarrolló entre 1986 y 1988; el segundo entre 1993 y 1994; el último, y el más corto, fue la participación en la fiesta de la Virgen de las Mercedes en setiembre de 1999.

Tras esta breve introducción, en los acápites siguientes me ocuparé, primero, de describir el contexto, la localidad de Sechura y sus patrones festivos. Luego presentaré una descripción de la fiesta de la Virgen de las Mercedes y de sus principales cambios a lo largo del tiempo. Finalmente, procuraré algunas explicaciones e interpretaciones sobre el sentido de los cambios en las celebraciones sechuranas, en particular, y en otras fiestas patronales, en general.

1. Sechura y sus fiestas

La ciudad de Sechura es la capital de la provincia del mismo nombre. Está ubicada en el departamento de Piura, en la costa norte del Perú. Se sitúa a 60 kilómetros de Piura, capital del departamento, adonde se accede por una carretera asfaltada por la que transitan frecuentemente todo tipo de vehículos. En vehículo particular, el recorrido desde Piura demora entre 45 y 60 minutos, tiempo que se duplica si se toma un transporte público colectivo.

Según proyecciones elaboradas a partir del censo de 1993, el distrito cuenta con cerca de 20 000 habitantes, de los cuales más de 13 000 residen en la ciudad de Sechura. El espacio urbano cuenta con un núcleo central, antiguo, dominado por un imponente templo y dividido en barrios, y con seis asentamientos humanos creados en las últimas décadas, particularmente tras el fenómeno de El Niño de 1983.

Las principales actividades de la población son la pesca (y actividades relacionadas), el comercio y, en menor medida, la agricultura. En el ámbito del distrito hay varias caletas de pescadores, dedicadas a la pesca artesanal y a la pequeña pesca industrial (Matacaballo, Constante, Parachique, Puerto Rico). El producto se destina tanto al consumo humano directo como a su transformación en conservas o en harina; existen en el distrito numerosas fábricas de procesamiento de productos marinos, unas asentadas en las caletas, otras en la ciudad capital.

La actual provincia de Sechura comprende el espacio que antiguamente correspondió al ámbito del pueblo-reducción del mismo nombre, constituido por el

[2] Los primeros se realizaron gracias a la cobertura institucional del Cipca-Piura, primero en tanto practicante y luego como miembro de su departamento de investigación. El último se desarrolló en el marco del proyecto «Globalización y fiestas patronales», que vengo desarrollando gracias a una beca de la Fundación Rockfeller y el IEP.

visitador Bernardino de Loaiza en 1572, a partir de la reunión de al menos cuatro parcialidades indígenas: Sechura, Punta, Muñiquilá y Muñuela. Dicho territorio se mantuvo integrado hasta comienzos del siglo XX, cuando empezaron a crearse los distritos que luego conformarían la provincia: Bernal, Vice, Rinconada-Llícuar, Bellavista y Cristo Nos Valga. En conjunto, estamos hablando de un territorio de más de un millón de hectáreas y de una población de cerca de 45 000 habitantes.

Todos ellos (y también parte del distrito de La Unión y varias otras caletas pertenecientes a otros distritos) comparten una misma tradición y un mismo patrón cultural, que se expresa en el habla, en las interacciones y la vida cotidiana, en la alimentación, en las ceremonias del ciclo vital, en las tradiciones funerarias y, por supuesto, en la forma como celebran sus fiestas patronales.

Grosso modo, y de acuerdo con sus niveles de participación, en Sechura (y en el área cultural sechurana) hay cuatro tipos de fiestas y dos patrones de celebración. En primer lugar están las grandes fiestas del calendario litúrgico local: la Semana Santa y las Velaciones, en las que participa la población masivamente (en la primera, por medio de la articulación de diversas asociaciones y, en la segunda, familiarmente). Luego están las grandes fiestas patronales (en honor de la Virgen de las Mercedes, San Jacinto Forastero, la Virgen de la Luz, el Señor de la Ascensión y la dupla festiva Navidad-Niño Dios).[3] El tercer grupo está formado por una serie de fiestas medianas y pequeñas, organizadas por grupos familiares. Todas las fiestas mencionadas son celebradas por hermandades, un patrón de organización bastante versátil, fundado en el auspicio familiar de algunos cargos importantes (mayordomo y devoto), responsables de la organización de la fiesta; la diferencia entre el segundo y tercer tipo es fundamentalmente de escala: número de participantes, duración y nivel de gastos. Finalmente, hay otras fiestas en las que las responsabilidades y los gastos son corporativos y su organización corre a cargo de asociaciones más modernas como las sociedades religiosas (conformadas por presidente, secretario, etc.) o por lo que he llamado «hermandades urbanas» (para las fiestas del Señor de los Milagros y San Martín de Porras), que reproducen la estructura de organizaciones homónimas en Piura o Lima.

Este estado de cosas es producto de una conocida serie de transformaciones en la organización religiosa. Comienza con la creación de cofradías a partir de mediados del siglo XVII, sigue con su institucionalización para la celebración de las fiestas patronales, continúa con su crecimiento —en número e importancia— y luego con la constitución de un sistema ritual centrado en las fiestas litúrgicas, asentado sobre la estructura de las parcialidades del pueblo y encabezado por la cofradía del Santísimo Sacramento. Dicho sistema terminó de establecerse du-

[3] Ninguna de las advocaciones citadas es el patrón del pueblo. San Martín de Tours es conmemorado con una fiesta relativamente pequeña.

rante el siglo XVIII y corrió paralelo a la construcción del templo y sus altares. Posteriormente se vería afectado por modificaciones menores a lo largo del siglo XIX y entraría en decadencia, sufriendo un proceso de desarticulación, desde mediados del siglo XX. Las sociedades y sus fiestas, formas de organización y religiosidad impulsadas por la administración parroquial desde principios de la última centuria nunca llegaron a integrarse totalmente al esquema tradicional de organización religiosa. La desaparición de la cofradía del Santísimo hace unos 30 años sancionaría la desarticulación del sistema (Diez 1994). Actualmente, las fiestas conforman un complejo calendario ceremonial, pero sin solución de continuidad «social» entre las familias y asociaciones que las celebran. En otras palabras, hablando con propiedad, las actuales fiestas de Sechura no forman «sistema». El universo ritual está parcelado y dividido entre grupos de familias que conforman las diversas asociaciones religiosas. La única fiesta que congrega a la mayoría del pueblo es la Semana Santa y aun esta no tiene ni la importancia ni el peso que tenía cuando el sistema ritual estaba regido por la cofradía del Santísimo.

Sin embargo, la mayor parte de las fiestas sechuranas responde a un mismo patrón de celebración, que es común tanto en la ciudad capital como en otros pueblos o caseríos del ámbito provincial. Me refiero al patrón de celebración de las *hermandades*.[4]

La fiesta típica sechurana consta como mínimo de tres días:[5] vísperas, el día central y el segundo día, llamado *de la limosna.* Sobre esta estructura básica, las fiestas más grandes pueden incorporar un novenario (rezo del rosario o paraliturgia seguidos de un lonche —café y sánguches—, ofrecidos por devotos, durante nueve días antes del día central), un octavario (liturgia y lonche, ocho días después) o incrementar el número «días centrales» o de la limosna. Unas pocas fiestas, muy pequeñas, reducen a veces la fiesta a dos días, uniendo el día central y el de la limosna en una sola fecha.

Al igual que muchas fiestas patronales en otras partes, las fiestas sechuranas combinan una serie de actividades públicas de carácter religioso —como la misa y la procesión—, con actividades semiprivadas tales como los banquetes, y con espectáculos públicos como música de banda, danzas y «castillos» de fuegos artificiales.

El día de las vísperas comienza por la tarde, en la casa del mayordomo.[6] Los invitados cenan y luego salen con la banda a recorrer el pueblo hasta llegar a

[4] Pongo el término en cursivas pues el nombre de la asociación que celebra varía de localidad a localidad. Independientemente del nombre que tome la institución encargada de la celebración (*mayordomía*, *hermandad*, *sociedad* u otro), el patrón de celebración (los momentos de la fiesta, las comidas, las danzas, las responsabilidades de los encargados) es básicamente el mismo.

[5] Según los testimonios de los sechuranos, hasta hace muy poco, unos 25 años, existía un cuarto día de fiesta, llamado del *velorio*, que se realizaba en la antevíspera de la celebración.

[6] Las fiestas de hermandades reparten los banquetes —por días— entre los dos funcionarios principales, el devoto y el mayordomo. El reparto más habitual es que el mayordomo celebre las vísperas y el día

donde se ubica el castillo de fuegos artificiales, con cuya exhibición, siempre acompañada por la música de la banda, acaba la jornada. Al día siguiente, tras el desayuno en casa del devoto, salen las partidas de danzantes a recorrer el pueblo. La misa de fiesta suele celebrarse por la mañana. Tras ella, los danzantes hacen una presentación pública frente a la iglesia antes de dirigirse con toda la comitiva de los funcionarios de la fiesta para el almuerzo. Terminando la tarde, los funcionarios y aquellos de sus acompañantes que no se encuentran demasiado ebrios se dirigen a la iglesia para la procesión, que recorre las casas del pueblo, pasando indefectiblemente por las casas del mayordomo y del devoto antes de regresar al templo.

El día de la limosna, aun cuando el mayordomo y el devoto siguen atendiendo a sus invitados en sus casas —desayuno y almuerzo—, comienza propiamente por la tarde. En la casa del mayordomo se congregan los invitados para degustar los potajes del día pero también para dejar su limosna a la hermandad, para lo cual se instala una mesa en la que se sienta el *escribano*, quien registra escrupulosamente el nombre de los donantes y el monto entregado. El día es también ocasión para la realización de juegos populares, entre los que destaca el *palo ensebado*.

Toda la organización de la fiesta reposa, como mínimo, sobre cuatro funcionarios: el mayordomo, el devoto, el procurador y el escribano. Las fiestas más grandes pueden tener de dos a tres mayordomos y de dos a cuatro procuradores. Las responsabilidades de la fiesta son repartidas entre ellos, pero recaen sobre todo en los dos primeros: en grueso, el mayordomo se encarga de organizar la víspera y el día de la limosna, mientras el devoto se encarga del día central. El escribano se hace cargo de llevar los libros y las cuentas de la hermandad, en tanto que el procurador funge como asesor y supervisa el buen desenvolvimiento de la celebración.

Los potajes servidos son casi siempre los mismos: encebichado, sopa con «boda» (un espesado hecho de maíz hervido) y arroz aderezado acompañado de un estofado de carne. Además se distribuye un *pan de fiesta* y, para los funcionarios, un pan de forma especial que llaman *pan de función*. El día de la limosna, y en general en las comidas vespertinas, se sirve el *hornado* (un pollo o gallina al horno) y el *pastel* (una suerte de galleta dulce, grande y delgada). La comida se acompaña con cocteles y con chicha, *claro* y cerveza. Los días de los novenarios y de las octavas se sirven emparedados con pollo hornado y café, a veces también comida.

Las danzas son espectáculos complementarios siempre presentes en las fiestas mayores. Algunas de ellas están asociadas a determinadas celebraciones: en la

de limosna y el devoto el día central (en fiestas grandes cuando hay más de un mayordomo, como la de Mercedes, el reparto suele variar). En la práctica, las casas de ambos atienden invitados tres veces al día (desayuno, almuerzo y cena) durante el tiempo que dure la fiesta.

fiesta de Mercedes salen los *cautivos*, las *pallas* o *sarahuas* y el *barquito*; en Navidad, la *mariquita* y el *negro viejo*, además de las *pastoras*; en Reyes, la escenificación de los *reyes magos*. Otras, como los *diablicos*, los *cuzqueños*, la *tamalera*, los *osos* o las *botellas*,[7] pueden presentarse en cualquier fiesta, siempre que haya alguien dispuesto a procurarlas. Todas las mencionadas aparecen de manera regular, todos los años. Menos frecuentes son danzas como las de *Bernardo del Carpio* o *los Doce Pares de Francia*, que solo son presentadas muy esporádicamente. Las danzas y su exhibición en las calles, en medio del público —con el que interactúan— o en casas abarrotadas de gente, con niños colándose entre las piernas de quienes intentan ver algo, contribuyen también a dar la sensación de desorden y de juego característica de las fiestas sechuranas (y de la costa norte en general).

Si el mayordomo y el devoto corren con el grueso de la inversión monetaria necesaria para la celebración de la fiesta, existen dos instituciones que contribuyen a disminuir su carga: el *pavate* y los *obligantes*. El *pavate* es una especie de préstamo en productos que amigos, parientes y, sobre todo, compadres otorgan a los encargados de celebrar la fiesta. Quienes entregan la ayuda esperan recibir el mismo apoyo cuando les corresponda celebrar la fiesta. Por su parte, el sistema de *obligantes* se sustenta en la formación de lo que podríamos llamar «conjuntos de donantes», que el mayordomo y el devoto buscan para que les ayuden a solventar algunos de los gastos de la fiesta (el castillo, la banda, los danzantes u otra actividad). El mayordomo se busca, por ejemplo, un obligante de danza; este, a su vez, convoca a una veintena de amigos, compadres o parientes para, en conjunto, solventar el gasto. Todos ellos participarán luego de la fiesta. Es por eso que los sechuranos dicen que las fiestas no las celebran los mayordomos sino los amigos.

Además de los miembros de la hermandad, la fiesta de 1999 fue celebrada también gracias a la participación de más de 600 obligantes.[8] Como se puede apreciar en el cuadro siguiente, cada uno de los funcionarios principales contó con el apoyo de cerca de doscientas personas. Danzas, castillos y banda, los tres gastos más fuertes, son los que requieren de más apoyo; los «recuerdos» (escapularios, llaveros, estampas, platos recordatorios y otros), en cambio, por su bajo costo, permiten pequeñas contribuciones de infinidad de personas. Aunque la mayor parte de los obligantes son familias e individuos, hay muchos que

[7] Cada danza tiene una serie de personajes. En algunas danzas, los personajes son llamados por nombres genéricos, en tanto que en otras el nombre genérico no describe el conjunto. Así, una cuadrilla de *diablicos* puede incluir además a una *tamalera*, un *ingeniero*, el *oso* y su *domador*, el *serrano* y la *serrana*, el *gigante* y otros. Cada uno de los personajes mencionados tiene su música y sus propios pasos de baile.

[8] No poseo cifras sobre el número de obligantes de fiestas anteriores, pero tengo la impresión de que se ha incrementado; quizás sea una muestra de la situación de crisis que atravesaba la pesca en 1999, durante el período en el que se hizo el trabajo de campo. En cambio, la proporción de obligantes residentes en otras localidades parece haber disminuido.

contribuyen en calidad de patrones de una embarcación pesquera o en tanto su tripulación, en una especie de contribución colectiva en nombre de la embarcación. Por otro lado, si bien la mayor parte de los obligantes reside en Sechura, varios contribuyen desde lejos: en el caso estudiado, 32 eran del Callao, 14 de Cabo Blanco, uno de Lima, uno de Huacho y uno de Letirá. Es de destacar que los sechuranos no suelen instituir fiestas en los lugares donde cuentan con colonias de migrantes, prefiriendo participar en las fiestas de su lugar de origen.

2. Obligantes de la fiesta de la Virgen de las Mercedes, Sechura, 1999

	Devoto	Primer mayordomo	Segundo mayordomo	Total de obligantes
Banda	27	42	20	89
Danzas				102
Cuzqueños	50			
Cautivo	9	9		
Barquito			34	
Festival de marinera	15	12	-	27
Juegos populares	-	15	-	
Castillos/camaretas	35	35	6	76
Nubes/velas/ Alumbrado/adornos	22	35	37	94
Recuerdos	97	73	60	230
Totales	196	271	166	633

Fuente: Programa de invitación, 1999

Una última característica de las fiestas sechuranas que merece ser destacada es el rol protagónico otorgado a las mujeres. La división por género, presente en todos los momentos de la fiesta al separar atributos femeninos y masculinos (y establecer jerarquías de preeminencia), no supone ni una especialización de funciones, ni una separación de espacios. Las esposas de quienes «pasan los *cargos*» se visten también de fiesta y se sientan adelante en la iglesia (separadas de los varones, eso sí), acompañan la procesión (detrás de los hombres), presiden su propia mesa y tienen sus invitadas en los banquetes y recepciones. En síntesis, participan con igual derecho que los varones del jolgorio general. Por su parte, el servicio de cocina y la atención a las mesas son realizados por hombres y mujeres, parientes y amigos de la familia que «pasa el *cargo*».

3. La fiesta de la Virgen de las Mercedes y sus transformaciones

La fiesta de la Virgen de las Mercedes es una de las más grandes e importantes de Sechura. Su día central es el 24 de setiembre, dura al menos cinco fechas, sin contar el novenario, y es celebrada por un devoto, dos mayordomos, dos procuradores, dos escribanos y las esposas de todos ellos. Es una fiesta muy antigua, cuyas referencias se remontan a mediados del siglo XVIII, cuando se celebraba en el mes de enero; referencias orales señalan que la fecha fue cambiada a principios del siglo XX para hacerla coincidir con su fecha canónica.

En este punto, es importante señalar que en Piura existe otra gran fiesta de la misma advocación, celebrada en el puerto de Paita. Esta celebración se desarrolla alrededor de las mismas fechas y es una de las fiestas regionales más importantes. Al igual que la Semana Santa de Catacaos y la celebración del Señor Cautivo de Ayabaca, concita la presencia de millares de visitantes y es ocasión para la realización de una feria que atrae a comerciantes de Piura, Chiclayo e incluso del Ecuador. El Cautivo de Ayabaca y las Mercedes de Paita son, además, centros de peregrinación: a ellos se dirigen centenares de personas que por «promesa» recorren a pie el trayecto desde sus localidades, para presentar sus peticiones o agradecimientos a los santos.

En el ámbito regional, la fiesta de Paita es, obviamente, mucho más importante que la de Sechura. De hecho, muchos peregrinos al santuario de Paita son sechuranos. Sin embargo, para los sechuranos —que arguyen que su imagen es más bonita— se trata de *su* fiesta de Mercedes. Es un acontecimiento que concita la participación de quienes residen en la localidad, en las caletas cercanas, así como en zonas y pueblos más alejados de Piura, de Chiclayo, de Lima, de Tumbes y también de Paita. Pero esta fiesta atrae fundamentalmente a sechuranos. No es, por lo menos hasta ahora, un centro de peregrinación, una feria ni tampoco una atracción turística. Cabe agregar que la Virgen de las Mercedes de Sechura cuenta además con una «fiesta de medio año», más pequeña, organizada por un devoto.

La fiesta de Mercedes responde en gran medida al patrón tradicional y estándar de celebración, por lo que me excusaré de abundar en la etnografía de las fiestas observadas en las que baso mi análisis (correspondientes, como se señaló líneas arriba, a 1986, 1988, 1993 y 1999). Me ocuparé, en cambio, de señalar los elementos constantes y las variaciones en las fiestas observadas, en relación con las referencias sobre la forma anterior de celebrarlas.

Para ello abordaré primero los cambios más evidentes, luego aquellos que requieren alguna precisión adicional, para aventurarme más adelante en el fangoso terreno de la interpretación, procurando entender el sentido de la fiesta y sus transformaciones.

3.1. Las danzas en Mercedes

Lo que a primera vista atrae más la atención en la fiesta es su profusión de danzas[9] (cuya diversidad y número solo es comparable a las de Navidad y a las de algunas otras fiestas grandes en el ámbito sechurano, como la del Señor de la Agonía de Bernal). Como ya mencionamos líneas arriba, en Mercedes están presentes, casi siempre, tres danzas:[10] los *cautivos*, el *barquito* y las *pallas* o *sarahuas*.

El *barquito* es una danza bastante antigua: se halla ya en las fotografías de Brüning a comienzos de siglo (Schaedel 1988), cuando aparentemente tenía características similares a las observables en la actualidad. Básicamente representa la parodia de un barco y su tripulación. La comparsa, llamada *partida*, incluye: un barco hecho de caña y papel cometa, con un timonel sentado en la parte más alta (un niño de cuatro a seis años), los oficiales (tres: capitán, contramaestre y oficial) y las *margaritas* (dos muchachas jóvenes, vestidas de raso, con un velo sobre el rostro y sombrero, supuestamente las parejas de los oficiales). Les acompaña la tripulación, un conjunto de ocho a catorce danzantes vestidos de marinero, con anteojos oscuros (algunos son caracterizados de manera diferente, distinguiendo su actividad: el *señalero*, que va con pito y banderas de señales y preside la comparsa, el *lustrabotas*, el *cocinero*, el *doctor* y otros). Completan la comparsa la *tamalera* (hombre vestido de mujer negra, que lleva una olla de comida y que «besa» a los hombres que se dejan sorprender) y el *turista* (individuo caracterizado como «gringo», pues usa pipa, lleva una cámara con la que finge fotografiar a todos y muestra a los muchachos un par de revistas *Playboy* que lleva bajo el brazo). En las cuatro fiestas registradas hubo pequeñas variaciones: el número de marineros cambió de año a año, también la ropa (en 1992, en vez de estar vestidos de marineros, aparecieron con un polo blanco que decía «Virgen de las Mercedes»), los agentes cambiaron en 1999 cuando aparecieron niños entre la marinería (en todas las otras ocasiones los únicos niños eran el *piloto* y el *lustrabotas*). El único cambio *permanente* fue el reemplazo del barquito por un buque que simulaba una embarcación de guerra de la armada (el BAP Independencia), que aparece desde 1993. El cambio fue interpretado por los sechuranos como un aumento en la jerarquía de la danza. Tanto en los desfiles públicos como en las danzas, la comparsa muestra consistentemente una contraposición entre los oficiales y la marinería: sobrios, elegantes, ceremoniosos y hasta caballerescos los primeros; desordenados, alegres y burlones los segundos (en la fiesta de 1986 bailaban con una alegre tonada:

[9] En general, estas danzas no son exclusivas del espacio sechurano, pues se las encuentra —con algunas variantes— en todo el ámbito cultural de la costa norteña comunitaria en Lambayeque y Piura (cf. Casas 1993).

[10] En la fiesta de 1988 se presentó, además, la danza de los *diablicos*, una de las *partidas* más frecuentes en las celebraciones sechuranas. Dicha *partida* consta de una serie variable de personajes (*diablicos*, *botellas*, *domador*, *gigante*, *mono*, *ingeniero* y otros) que en las presentaciones ejecutan danzas individuales y pasean en conjunto por las calles del pueblo los días que dura la fiesta.



Figura 1: Partida de marineros del *barquito* desfilando por la calle San Martín. Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.



Figura 2: Partida de marineros del BAP Independencia desfilando por el asentamiento humano Chunga Aldana (al centro, el turista). Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.



Figura 3: Partida de marineros del BAP Independencia desfilando por la plaza de Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.



Figura 4: Oficiales del BAP Independencia, margarita y *turista* (trás, *marinero médico*). Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.



Figura 5: Cautivos cantando a la Virgen de Mercedes. Plaza de Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.



Figura 6: El Inca y la Coya. Partida *Los cusqueños* en la puerta de la Iglesia de Sechura, 24 de setiembre de 1986. Foto: Alejandro Diez.

«somos, somos los mejores...»). A fin de cuentas, la Virgen de las Mercedes es patrona de todos los marinos.

Pero la Virgen de las Mercedes es también patrona de los reclusos. Y también hay una comparsa que los representa: los *cautivos* aparecen únicamente para la adoración de la Virgen después de la misa y durante la comitiva a la casa del mayordomo para el almuerzo del día central. Su número varía (entre dos y cuatro), van vestidos de lila, con las cabezas cubiertas por un bonete del mismo color, y lucen un velo que no permite reconocerlos. Llevan cadenas en las manos y aparecen en escena saliendo de una «cárcel» móvil, hecha de cañas y tela, en la que se pintan barrotes y escenas semicómicas siempre relacionadas con la coyuntura (en 1986 representaron la cara de un conocido narcotraficante, arrestado por ese entonces; en 1992, el dibujo representaba a Abimael Guzmán). La cárcel es custodiada por personajes supuestamente armados que cambian de año a año, de acuerdo también con la coyuntura (en 1986 eran policías; en 1992 fueron un soldado y un rondero). Los cautivos salen de la cárcel ante la invocación de un ángel, que también acompaña al grupo, y de rodillas se aproximan a la imagen de la Virgen cantando canciones de arrepentimiento. Así, la comparsa representa más a los arrepentidos del juicio final que a los reclusos.[11]

Las *pallas* o *sarahuas*, siempre presentes en la fiesta, están vinculadas menos directamente a la imagen de la Virgen de las Mercedes. La comparsa se compone de dos grupos de danzantes (*moras* y *cristianas*), cada uno presidido por una *reina*. Todas van vestidas de raso (celeste unas, rosado las otras) y llevan espadas de cartón cubiertas de papel platino. Las *reinas* llevan unos años coronas, otros años sombreros con cintas. Acompaña a la comparsa una pareja de muchachos vestidos con ropa simple de bailar marinera, llevan sombreros de paja con espejos: son el *pescador* y la *pescadora*. La danza se representa en la plaza la tarde del 24 (y, a veces, también el 25) y consiste en una serie de pasos y versos ejecutados y recitados por cada uno de los miembros de cada grupo, alternativamente. Al final, la *reina mora* derrotada es perdonada por la *reina cristiana*. Tras la ejecución de la danza, el *pescador* y la *pescadora* bailan una marinera que termina con la muerte del *pescador*. Más allá de ser una variante de un *moros y cristianos* moderno y femenino, su sentido se me escapa, y los sechuranos entrevistados no parecen conocer el sentido de la danza más allá de remitirse a la costumbre. Algo semejante sucede con la comparsa de los *cuzqueños*, presentada en las fiestas de 1988 y 1999, consistente en dos grupos de danzantes (niños), hombres y mujeres, presididos por el *inca* y su *coya*, y cuya única función aparente es brindar un espectáculo durante la fiesta. Se podría especular que ambas danzas son alternativas a la representación de *Bernardo del Carpio*

[11] Es difícil precisar el origen de esta comparsa. Existen en Sechura documentos de fines del siglo XVIII que se refieren a actos públicos de expiación (principalmente por adulterio), en que los culpables paseaban por el pueblo vestidos de morado en ocasión de algunas festividades. Archivo Parroquial de Sechura (Dispensas matrimoniales, siglo XVIII).

que nunca he visto, pero que, según referencias, es también una celebración de moros y cristianos, solo que desarrollada por hombres adultos —a pie y a caballo—, según un guión y una escenografía específicos.

Las danzas parecen ser manifestaciones sobre las que operan cambios constantes pero poco sustantivos; son cambios en detalles, por lo general «reversibles», y que no afectan el significado de la fiesta. Los últimos años han aparecido dos nuevas manifestaciones públicas, que se suman a las partidas de las danzas para incrementar el repertorio de espectáculos ofrecidos por la fiesta. El concurso de desfile escolar, organizado por la coordinación de educación, en el que se disputa un gallardete denominado «Virgen de las Mercedes» y que convoca a escuelas y colegios de la ciudad, es celebrado el viernes anterior a la fecha central. El festival de marinera norteña «Virgen de las Mercedes», instituido en 1997, es realizado la antevíspera y es financiado por el devoto, el primer mayordomo y sus obligantes. Ambas actividades amplían, además, el círculo de participantes en la celebración, incluyendo nuevos agentes y actores.

3.2. Propaganda, registro y difusión de la fiesta

Si las danzas aparecen como un elemento muy versátil pero no transformable de la fiesta, las formas de *registro* de la fiesta, los recordatorios entregados y los folletos de programación parecen enmarcarse dentro de un proceso de densificación o ampliación de su cobertura.

En 1986, pocas personas tomábamos fotografías: un fotógrafo profesional, encargado por uno de los mayordomos, un pariente del otro y un antropólogo en trabajo de campo. El año anterior (1985) se había producido un acto inédito: la fiesta fue filmada. El vídeo fue presentado en la plaza del pueblo, el día de vísperas; la propia fiesta era un espectáculo merced a la novedad del medio de registro. En 1993, cuando había muchos más fotógrafos, entre propios y ajenos, y cuando los antropólogos del proyecto de preservación de la música tradicional andina filmaban la fiesta, el vídeo ya no era una novedad digna de atención; de hecho, había otro camarógrafo particular registrando la fiesta. En 1999 hubo varios fotógrafos —siempre incluido un antropólogo— y camarógrafos, parientes de los mayordomos, grabando en formato Hi8. Tomar fotografías y filmar pasaron de ser actos inéditos y espectaculares a convertirse en actos cotidianos. Aparte de aquellos con fines de investigación, las fotografías y los vídeos tienen por finalidad recordar y mostrar la fiesta, tanto a quienes la celebraron como a los parientes y amigos que no pudieron estar presentes.

Los «recuerdos» de los mayordomos existen en Sechura desde hace muchas décadas. No sé desde cuándo ni por qué se instituyeron,[12] pero sin lugar a dudas

[12] Quizás, como en Vichaycocha, aparecieron como una forma de permitir la participación de migrantes que no podían solventar el conjunto de la fiesta (Casaverde 1981).

su número y diversidad se ha incrementado. Hace 15 años se entregaban simplemente estampas con el nombre y fecha de la festividad y los celebrantes; en 1999, cada mayordomo entregó más de un tipo de recuerdos: estampas, llaveros, platos y una suerte de escapularios dobles, con la forma del escudo mercedario, unidos por una cinta con los colores del Perú, llevando en un lado la fotografía de la imagen de la Virgen de Mercedes de Sechura y en el otro una estampa genérica de la Virgen (y al reverso, los nombres de los mayordomos).

Por último, quisiera mencionar los cambios en la publicidad sobre la fiesta. En 1986 circulaba un pequeño programa de actividades, una hoja impresa tamaño A4 doblada en dos en la que se destacaban los actos de la fiesta y una relación de los encargados y contribuyentes. Además, se hacía propaganda por las «emisoras» (altavoces colocados en tres puntos del pueblo), que anunciaban los actos de la fiesta y los nombres de los mayordomos. En 1999, la fiesta es mencionada en las radios locales (hay dos estaciones de radio en Sechura) y también por medio de un folleto de invitación con el mismo contenido que antes, pero compuesto ahora de cuatro hojas tamaño A4 más carátula de cartulina (en mejor impresión). ¿Un cambio significativo? No lo creo. Creo más bien que la fiesta utiliza para su publicidad las posibilidades técnicas de su época.

3.3. Los agentes y la participación

Para analizar los cambios en los agentes presentes en las fiestas, es necesario describir brevemente su participación en el período que nos ocupa.

En 1986, la fiesta de Mercedes era de la hermandad. Los mayordomos y el devoto, con sus procuradores y escribanos, además de sus respectivas esposas, eran sus responsables y sus principales agentes. Por supuesto, intervenía mucho más gente, de acuerdo con varios niveles de participación: la familia extensa de los encargados (que apoyan como obligantes y serviciales), las amistades y los allegados (que colaboran con *pavates* y asisten como invitados), y el público en general, que participa únicamente de las funciones públicas de la celebración (Diez 1994: 51). Entre los que «pasaban los *cargos*» se diferenciaba entre los *pescadores* (aquellos dedicados a la pesca o a alguna otra actividad relacionada) y la gente del *pueblo* (dedicada a otras actividades). En cualquier caso, dada la envergadura del gasto requerido, no cualquiera puede celebrar a la Virgen de las Mercedes. Sus funcionarios son siempre gente de respeto y de buena posición económica. Era, pues, una fiesta *privada*, celebrada por las familias más pudientes del pueblo y sus redes de parientes y allegados, que ofrecía una serie de actos a los que la población asistía en tanto *público*.

En 1993, la organización de la fiesta era aún la misma. Sin embargo, dos elementos del *contexto* habían cambiado. De un lado, se había creado la provincia de Sechura, reconstruyendo la unidad política de la antigua reducción y convirtiendo la ciudad de capital distrital en capital provincial. Con ello aparecieron dos

nuevas autoridades con un poder significativo y de alcance mayor al del espacio local: un alcalde provincial y un subprefecto. Por otro lado, al nivel de la organización religiosa, los peregrinos que se dirigían a pie a la celebración de Mercedes de Paita empezaron a agremiarse,[13] creando una organización de jóvenes. La asociación de peregrinos se encargaba en ese año únicamente de organizar de la mejor manera posible la peregrinación a Paita. Sin embargo, en su lugar de origen aparecía disociada de la fiesta de Mercedes.

En 1999, todos los actores confluyen en la fiesta.[14] La hermandad sigue rigiéndola, pero da cabida a la participación de otros. En primer lugar participan ahora la municipalidad y la subprefectura, marcando su presencia durante la procesión principal de la imagen, la tarde y la noche del 24 de setiembre. El recorrido de la imagen, además de las casas de los miembros de la hermandad, incluye ahora también los locales de la municipalidad y la subprefectura, donde las autoridades preparan un pequeño altar y un homenaje, además de depositar una pequeña ofrenda floral en el anda. Más interesante resulta la participación de la asociación de peregrinos a Paita, que no solo han logrado incluir su misa previa a la peregrinación dentro del novenario de la fiesta, sino que además participan acompañando y cargando la imagen durante buena parte de la procesión del 25 de setiembre.

La fiesta de 1999 mostró, además, otro actor colectivo no esperado: la *Sociedad de Cargadores de la Virgen de las Mercedes*. Una asociación compuesta, sobre todo, por jóvenes, con la función principal de cargar y cuidar el decoro durante las misas y procesiones de la Virgen. Ellos acompañaron la misa de fiesta, cargaron la imagen y formaron cadenas protectoras durante la procesión.[15]

En el lapso de tiempo analizado, la fiesta de Mercedes ha sido y sigue siendo una fiesta de la hermandad, que encabeza la celebración y se encarga y responsabiliza de los actos principales. Sin embargo, se aprecia la creciente participación de otros agentes y, con ellos, de otros estratos de la población: jóvenes

[13] El proceso es común a toda la región de Piura. Comenzó con la agremiación de los peregrinos a la fiesta del Cautivo en Ayabaca. Ellos empezaron a promover el peregrinaje en grupos (y no individualmente, como hasta entonces), y desarrollaron además una serie de actividades colaterales: desde una misa colectiva antes de salir (y también al regreso) hasta la visita casa por casa en búsqueda de limosnas para financiar los viajes. Los grupos avanzaron hasta la creación de una asociación regional, que provocó escaramuzas por jurisdicción eclesiástica entre las dos diócesis relacionadas (Piura y Chulucanas).

[14] En esta fiesta, como en las de los años anteriores, participó también una escolta militar provista por la guarnición de Matacaballo. Después de todo, la Virgen de Mercedes es también la patrona de las armas del Perú.

[15] La creación de hermandades de cargadores es un fenómeno relativamente reciente en el bajo Piura. La primera referencia es la *Hermandad de Caballeros del Santo Sepulcro*, creada en Catacaos para funciones similares durante la fiesta de Semana Santa (Franco 1981). En Sechura, la primera apareció como una transformación de la *Hermandad de Señor de los Milagros*, y luego apareció una segunda para San Martín de Porras, a mediados de la década del 80.

y niños intervienen ahora como peregrinos, cargadores o desfilantes, incorporándose a una celebración en la que solo tomaban parte adultos de buena condición socioeconómica. Ello podría ser interpretado como una democratización de la participación en la fiesta, que, sumada a la incorporación de nuevas actividades indica una diversificación de sus momentos, mostrando una fiesta que se expande y se hace compleja.

4. Cambios y continuidades en el sentido y en los mensajes de la fiesta de Mercedes

Para ensayar algunas interpretaciones sobre el sentido de la fiesta de la Virgen de las Mercedes, es menester situarla en su contexto, el de las fiestas religiosas en Sechura. Hemos dicho que se trata de una de las fiestas más importantes. De hecho, su posición habría ido cambiando a lo largo de los años. En 1960, cuando la cofradía del Santísimo regía la vida ritual del pueblo, la de Mercedes era la segunda fiesta más importante luego de la Semana Santa (las Velaciones, el otro evento central, no son precisamente una fiesta). En 1986, cuando ya no existía un sistema ritual integrado y cuando las fiestas se sucedían en sus fechas gracias a la costumbre y a las devociones personales y familiares, la fiesta de Mercedes era considerada entre las más importantes del pueblo (para muchos seguía siendo la segunda fiesta y para otros, la primera, pues la Semana Santa puede ser vista como una sucesión de fiestas encadenadas). A pesar del incremento de sus actividades, en 1999 algunos comentarios señalaban que la fiesta parecía haber decaído en algunos aspectos como las bandas o los danzantes, siendo aventajada por las celebraciones de San Jacinto Forastero y de la Virgen de la Luz.[16] Cabe preguntarse si estamos frente a un proceso o ante un hecho coyuntural. Mi impresión es que se trata de lo segundo: la celebración se habría visto afectada por la incierta situación económica de la actividad pesquera, que atraviesa una crisis que ya dura dos años. Si ello es cierto, el decaimiento de la fiesta sería solo temporal y la fiesta de Mercedes seguirá siendo por muchos años una de las principales celebraciones del pueblo y de la provincia de Sechura.

Conciente de las limitaciones de la percepción subjetiva, me atrevo a formular que en los últimos años se ha producido un cambio *observable* en el sentido de la fiesta, que se habría desplazado desde un polo de devoción popular, marcado por la celebración debido a una «promesa» y de acuerdo con los cánones de la fiesta tradicional, hacia un polo más *mariano* en sus motivos y con determinados componentes más parroquiales, propios de las expresiones religiosas urbanas

[16] San Jacinto Forastero y la Virgen de la Luz son celebradas gracias a la participación sostenida y considerable de familias emigradas de Sechura, por lo que los ciclos económicos locales les afectan menos que a otros.

contemporáneas. En 1986, el párroco prohibió la intervención de las bandas dentro de la iglesia, particularmente en las misas. En las paradas en las casas de los funcionarios, donde aún tocaba la banda, las oraciones —cuando las había— no versaban sobre temas marianos, sino que se limitaban a la Virgen de las Mercedes, como entidad diferente de las otras vírgenes (la Virgen de la Luz, la Virgen de Fátima o la Virgen del Rosario, por ejemplo). Los programas se limitaban a la enumeración de las actividades y a señalar los nombres de los mayordomos, del devoto y de sus respectivos obligantes. Ya en esos años se empezaba a tratar de crear un coro en la iglesia, además de introducir oraciones o elementos de reflexión en las liturgias y misas de los novenarios (obviamente, no solo en la fiesta de Mercedes). Quince años de esfuerzos parroquiales por purificar la costumbre terminaron por rendir frutos: en 1999, la banda no ingresa a la iglesia y la música de las misas corre a cargo del coro parroquial, no hay parada en la procesión que no esté acompañada por una oración a la Virgen y lo mismo sucede con las reuniones en los novenarios. Además, muchas de las oraciones son genéricas, a la Virgen y no a una advocación en particular. Los programas de la celebración incluyen oraciones y referencias a la imagen.

Este nuevo elemento presente en el discurso, y quizás también en las motivaciones íntimas de quienes participan de la fiesta (particularmente en el caso de la Hermandad de Cargadores, donde el propósito mariano es explícito), no elimina la lógica de la devoción tradicional y de la «promesa» como fuerzas que impulsan a los sechuranos a «pasar los *cargos*» y a solicitar milagros a la Virgen de las Mercedes. La fiesta aparece entonces «integrada», lo tradicional y lo mariano (moderno) se mezclan para dar lugar a una celebración en la que ambos componentes no pueden ser fácilmente separados.

La fiesta conserva todo el tiempo su sentido de devoción popular, de patronazgo de los pescadores, del ejército y de los penitentes. Su simbolismo básico parece no haber cambiado en las últimas décadas; si tuvo algún otro sentido anteriormente, ya no era apreciable en 1986. Tampoco ha variado su dimensión lúdica ni su carácter de espectáculo. Al contrario, este se amplía respondiendo a la mayor cantidad de medios y recursos técnicos disponibles y a la demanda de participación por parte de otros sectores. Siendo fiel a sus «orientaciones básicas», la fiesta de la Virgen de las Mercedes de Sechura aparece, tal y como la consideran los propios sechuranos, como muy tradicional.

Ahora bien, la demanda de participación por parte de los grupos de peregrinos, de las autoridades o de la asociación de cargadores parece responder a una lógica diferente de la que percibí en años anteriores. Hace una década sostenía que el patrocinio de las fiestas patronales no respondía a un mecanismo de nivelación económica y tampoco a una lógica de acumulación de prestigio, sino a una necesidad de mantener el estatus. Los sechuranos aceptaban los cargos para mantener su posición social y no para escalar hacia estadios más altos de prestigio: había que sostener un estatus personal correspondiente a la familia y al

grupo social en el que esta se ubicaba; llamé a eso mantener un «mínimo de prestigio» (Diez 1994). Ahora esa explicación me resulta insuficiente.

La fiesta ya no puede ser leída como un evento en función de un patrocinio económico al que únicamente tiene acceso una limitada porción de la población (los mayordomos y sus redes de familias). Ahora, individuos y grupos no relacionados directamente con los funcionarios participan como algo más que público pasivo, reclaman formar parte de la celebración, aunque sea fuera de los escenarios y espacios *privados* de la fiesta (los banquetes), que siguen siendo privilegio de los mayordomos y sus invitados. Esta búsqueda de espacios de participación podría interpretarse como una búsqueda de ciudadanía local. La Virgen de las Mercedes es reclamada como patrimonio de los sechuranos y no exclusivamente de quienes la celebran, una fiesta a la que todos tienen derecho. La fiesta se convierte, así, en un sujeto de derechos restringidos, propios de los sechuranos de cualquier condición, ya no solo de pescadores pudientes y sus obligantes, sino también de pobres jóvenes peregrinos y otros. Si la gente ya se identificaba con la Virgen de las Mercedes, ahora también se la apropian. Quizás con el tiempo los otros celebrantes de la Virgen cuestionen también la supremacía de la hermandad, pero es muy temprano aún para asegurarlo.

Como en el caso de la religiosidad, esta lógica de ciudadanía no anularía las prácticas y motivaciones anteriormente existentes. Creo que la lógica del mínimo de prestigio, complementaria a la otra, subsistirá mientras las redes de familias actualmente congregadas alrededor de la celebración se mantengan, mientras la Virgen de las Mercedes sea aún la «gran patrona» de todos los pescadores (prósperos) de Sechura.

5. Pensando sobre las fiestas y sus transformaciones

A manera de reflexiones finales quisiera destacar algunas ideas e hipótesis a propósito de los cambios en las fiestas patronales. Las ideas sobre las transformaciones en la fiesta de la Virgen de las Mercedes pueden ser consideradas conclusiones e interpretaciones elaboradas a partir del caso de Sechura. Las hipótesis sobre los factores de variación/transformación de las fiestas patronales son ideas más generales, inspiradas en el caso sechurano, pero que podrían tener un alcance mucho mayor que el sujeto del análisis.

5.1. Una fiesta igual a sí misma

Para intentar resumir en unos pocos párrafos los cambios observados en Sechura, los abordaré en términos de sus consecuencias en la transformación y continuidad de la fiesta, de acuerdo con la clasificación planteada en la introducción entre cambios coyunturales, complementarios y desestructurantes.

En la fiesta de la Virgen de las Mercedes de Sechura se observan por lo menos tres cambios coyunturales o que no alteran o modifican significativamente el desarrollo de la fiesta: los detalles en las partidas o comparsas de danza, el nivel de gasto y las formas de registro y propaganda de la celebración. A lo largo de los años son observables una serie de pequeños cambios en las danzas, desde modificaciones en colores y tipos de trajes, hasta el número y composición de los danzantes (a veces son más, a veces menos; a veces adultos, a veces niños), pasando por la presencia o ausencia de algunas danzas (*cuzqueños* o *doce pares*); cambiar el *barquito* por el *buque* no modifica el sentido de la danza. Todos estos cambios no son irreversibles: no solo no modifican las expresiones o el sentido de la fiesta, sino que suelen incluso retraerse sin que por ello se altere el conjunto. De hecho, el significado genérico de la danza no parece haber cambiado: las danzas de Sechura parecen mostrar una sorprendente (y sospechosa) continuidad desde hace al menos un siglo. En cualquier caso, no hemos observado ningún cambio realmente significativo en los últimos 15 años.

En lo que se refiere al gasto, no es necesario cuantificar para observar que en algunos años la fiesta es más vistosa y «grande» que en otros. Estas variaciones, que dependen de la coyuntura y de los ciclos económicos que afectan los ingresos de los sechuranos, son también temporales. Las fiestas pueden ser buenas o malas dependiendo de la situación económica de sus patrocinadores y también de su disposición al dispendio festivo. Los cambios únicamente serían significativos si modificaran consistente y sostenidamente el estatus económico de quienes financian las celebraciones (y aun en ese caso no se puede asegurar que se produciría un cambio en la celebración).

La renovación constante de las formas de registro y de difusión de la fiesta puede ser vista como una consecuencia natural del desarrollo tecnológico más que de un cambio significativo en la fiesta en sí. Sin ser estrictamente un cambio reversible, podría serlo si las circunstancias económicas lo exigieran. Un cambio sostenido en el uso de los medios podría ciertamente transformar algunos aspectos de la fiesta, pero no se ha producido.

En cambio, es posible apreciar algunas transformaciones más consistentes, siempre incrementando nuevos elementos o nuevos espacios de participación (incluso nuevos sentidos) más que remplazando lo existente. Así, en los últimos años, se aprecia la introducción de nuevas actividades y la ampliación de la base de la participación organizada en la fiesta, así como un *complemento* en el sentido de la participación.

El festival de marinera y el concurso de desfile escolar introducidos en los últimos años incrementan el número de espectáculos ofrecidos por la fiesta, contribuyen a su engrandecimiento, al mismo tiempo que abren espacios de participación a nuevos agentes. Además, en la última década, la Hermandad de la Virgen de las Mercedes ha permitido la incorporación de nuevos agentes en su fiesta: los peregrinos a Paita, la sociedad de cargadores y las autoridades políti-

cas tienen ahora un lugar específico en la celebración. Hasta ahora, estos cambios complementan y no transforman, y se inscriben dentro de la práctica histórica (y quizás estratégica) de las asociaciones religiosas sechuranas.[17] Yo añadiría que esta apertura a la incorporación de nuevos agentes solamente es posible porque la hermandad no los ve como una amenaza a su hegemonía en el control y organización de la fiesta. Lo que equivale a decir que es un cambio tolerable precisamente porque es únicamente complementario, porque se conceden espacios de participación en espacios periféricos al poder religioso de la hermandad (de hecho, y aunque parezca paradójico, la misa y la procesión son espacios secundarios en relación con los banquetes o desfiles, en los que los cargadores o los peregrinos no compiten con la hermandad). Cierto es que la apertura a la participación de nuevos agentes podría, en el mediano plazo, afectar la hegemonía de la hermandad, pero hasta ahora no lo hace.

En la medida en que no alteran sustancialmente la situación inicial, puede decirse que los cambios observables en el sentido de la fiesta son también de carácter complementario. El carácter más mariano de la fiesta, fruto en gran medida de la política de la parroquia pero seguramente también de la devoción personal de muchos sechuranos, no anula el carácter de promesa de quienes «pasan el *cargo*» y tampoco las motivaciones más culturales y de devoción particular hacia la Virgen de las Mercedes. La lógica de la participación (o de la inclusión, o de la ciudadanía, como prefiera llamársele) complementa la lógica del mínimo de prestigio, sustentada en la existencia de redes de familias que tanto como hacen posible el financiamiento de la fiesta, presionan a sus miembros para que ocupen los cargos.

Vistos los (pocos) cambios observables en la fiesta de Sechura a lo largo de 15 años, sumados a la sospechosa continuidad aparente según los testimonios, puede decirse que en materia de transformación de sus fiestas —y de las diferentes manifestaciones al interior de estas— los sechuranos aparecen más bien como conservadores. En el período analizado no se ha observado ningún cambio que pueda ser calificado como desestructurante; aunque hemos señalado algunos que potencialmente podrían serlo. Mientras tanto, la fiesta de la Virgen de las Mercedes de Sechura «goza de buena salud» y se realiza dentro de sus patrones tradicionales de celebración. Y probablemente siga así durante cierto tiempo. De acuerdo con lo registrado, de no mediar una acción transformadora radical, solo una mayor concentración de cambios complementarios podría, en un mediano plazo, alterar la fiesta.

[17] Una visión de largo plazo muestra que las asociaciones religiosas de Sechura se han ido modificando para permitir la incorporación de nuevos grupos emergentes, garantizando así la participación ordenada de las formas de organización o clasificación de los grupos en el pueblo (Diez 1994).

5.2. Los factores del cambio en las fiestas patronales

Los cambios observados, y los no observados, sirven para formular algunas hipótesis sobre los factores que intervendrían en la transformación de las fiestas patronales y sobre la naturaleza de los cambios plausibles que ellos producirían. Aunque los presento a manera de listado, supongo que más de uno de los factores señalados a continuación están vinculados entre sí, pero por ahora me excuso de intentar relacionarlos de manera más específica.

El gasto, o siendo más explícito, los requerimientos económicos y de financiamiento, son secundarios en relación con la tradición, las exigencias sociales y la voluntad (individual y colectiva) de celebrar la fiesta. Si la celebración de las fiestas responde a los ciclos económicos cotidianos, esta variación coyuntural no la altera en lo esencial, y a veces tampoco en lo superficial. Existe gran diversidad de mecanismos para «compartir» el gasto de la fiesta y para reducir la presión económica que puede ejercer sobre unos pocos individuos. En caso de crisis sostenida, si continúa el interés o la devoción por la fiesta, antes que desactivar sostenidamente su celebración, la gente optará por la reducción del gasto, por la suspensión temporal o por la transformación de sus instituciones de financiamiento hacia formas más compartidas y menos onerosas.

Las transformaciones en los gustos de los agentes que organizan o participan en las celebraciones tienden a ser incorporadas en las fiestas. Dado que los cambios en los gustos serían siempre de detalle, producirían modificaciones menores o la incorporación de nuevos espacios o actividades en los que aquellos puedan manifestarse. De hecho, los gustos o preferencias sensoriales (musicales, pero también visuales y, sobre todo, culinarias) deben hallarse entre los elementos que más se conservan en una fiesta; en ese sentido, serían elementos que modifican más que transforman. Los cambios más sensibles en materia de gustos serían generacionales (y temporales) y, en menor medida, fruto de la emigración y del retorno. Al final, la realización efectiva de las manifestaciones gratas a los gustos tradicionales en una fiesta es función de las posibilidades económicas y no de una transformación sensible de los mismos.

Una influencia moderada de los cambios tecnológicos y un incremento mediano o bajo de la cobertura de medios de comunicación son absorbidos por las formas tradicionales de celebración de la fiesta. Ante la aparición de un nuevo dispositivo técnico de difusión o de registro, la primera reacción será la de ponerlo al servicio de la celebración, tal y como se realiza. Un cambio significativo en la fiesta se produciría si y solo si hay un desplazamiento o un cambio en el público al que van dirigidos el espectáculo, la difusión y la propaganda de la fiesta. Mientras el público sea *local* (nacido o residente en la localidad o descendiente de nativos hasta de segunda generación) no habrá transformación significativa vía desarrollo tecnológico o medios de comunicación.

Los cambios en la realización de una fiesta ocasionados por la inclusión de nuevos actores o agentes se hallan en relación directa con la cercanía de ellos respecto de los centros de decisión, de organización y de financiamiento de la celebración. Los agentes tradicionales toleran mejor la intrusión de nuevos agentes cuanto más lejos se encuentren estos de dichos espacios centrales.

Los cambios políticos y los proyectos de construcción de redes regionales se hallan entre los factores que más directa y sostenidamente modifican las fiestas patronales, las cuales constituyen uno de los mejores medios de propaganda para la construcción de imágenes de identidad de proyección regional y nacional.

En el mediano plazo, las políticas de transformación (o simplemente de formalización, institucionalización o educación) sostenidas por agentes con poder político o religioso producen cambios en los patrones de celebración de una fiesta. Las políticas «en positivo» serían más efectivas que las políticas de prohibición, pues afectarían únicamente la organización y producirían, en cambio, tendencias contrarias. Además, una política sería más efectiva cuando introduce algo nuevo que cuando busca modificar sustantiva y directamente una práctica ya existente.

Si las fiestas patronales aceptan con facilidad los cambios que no alteran sus disposiciones o patrones de celebración tradicionales, se puede decir que las transformaciones en las fiestas patronales son la mayor parte de las veces producto de la acumulación de cambios complementarios. Por separado, cada uno de ellos no solo no altera la fiesta, sino que es incluso visto como una ampliación de esta, que sigue el curso natural de su desarrollo. Y ello sería cierto también para los cambios en el sentido último de la celebración: los cambios tolerados o aceptados serían siempre aquellos considerados superficiales (o los que profundizan o son consecuencia del sentido pregonado por los actores sociales).

Muchas de estas hipótesis son, por supuesto, cuestionables, pero me parecen un buen punto de llegada de las conclusiones de la fiesta de Mercedes de Sechura y un mejor punto de partida para nuevos trabajos sobre transformaciones en las fiestas patronales. Y esa es su razón de ser.

Finalmente, y como última reflexión, me parece interesante señalar algo obvio: las fiestas patronales son función de procesos generales más amplios, que las engloban, y que lejos de oponerse a ellos, los muestran, los expresan, los llevan al lenguaje popular del acto y, sobre todo, al lenguaje de la celebración, forzando a la costumbre, a lo tradicional, a reaccionar. Por ello se producen grandes o pequeños cambios, pero cambios al fin. Así, las transformaciones en las fiestas son función de muchos otros cambios en la sociedad. La demanda por la participación de parte de nuevos grupos es paralela al crecimiento de formas de organización no tradicionales en todo el espacio rural peruano. La difusión de muchas fiestas es componente importante de proyectos políticos de envergadura local, los cuales solo son posibles gracias a la distritalización de los presu-

puestos municipales y al auge que han cobrado los gobiernos locales en los últimos años. Y podríamos multiplicar los ejemplos. Lo que interesa es considerar que la transformación de las fiestas patronales está, a fin de cuentas, en función de una suma de factores no festivos, no religiosos, no devocionales y no locales.

Referencias bibliográficas

CÁNEPA, Gisela
1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo-Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASAS, Leonidas
1993 «Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque». En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: PUCP - Instituto Riva-Agüero. 299-338.

CASAVERDE, Juvenal
1981 «Santos, cargos religiosos y procesos sociales». *Revista del Museo Nacional* XLV: 291-310.

DIEZ, Alejandro
1994 *Fiestas y cofradías. Asociaciones religiosas e integración social en la historia de la comunidad de Sechura (siglos XVII al XX)*. Piura: Cipca.
1999 «Diversidades, alternativas y ambigüedades. Instituciones, comportamientos y mentalidades en la sociedad rural». En *Perú: el problema agrario en debate, Sepia VII*. Eds. Agreda, Diez y Glave. Lima: Sepia. 245-326.

FRANCO, Eduardo
1981 «Grupo cataquense y ritual en la fiesta de Semana Santa». Memoria de Bachillerato en Ciencias Sociales. Lima: PUCP.

MITCHEL, William
1991 *Peasants on the edge: Crop, cult and crisis in the Andes*. Austin: Texas University Press.

ROMERO, Raúl, ed.
1993 *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: PUCP - Instituto Riva-Agüero.

SCHAEDEL, Richard
1988 *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925*. Lima: Cofide.

VAN RONZELEN, Teresa
1988 «La cruz de Motupe: centro de peregrinación regional en el norte del Perú». *Allpanchis* 32: 109-134.

Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica[1]

María Eugenia Ulfe

La medianoche es también mediodía; el dolor es también gozo; la maldición es bendición; la noche es también un sol. Marchaos o aprenderéis que el sabio es también un loco... ¿Habéis dicho alguna vez sí a una alegría?
Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

1. Reflexiones sobre las fiestas de Carnaval

Las fiestas fijan fechas y espacios en nuestros calendarios anuales. Rompen el orden cotidiano de nuestros universos convirtiéndolos en extraordinarios, en tiempos y espacios mágicos. Los carnavales son, por excelencia, momentos festivos en los que las características centrales de toda fiesta se manifiestan de forma más exacerbada y notoria. La fiesta de Carnaval es considerada como la época de máxima alegría, tal como lo es el mes de febrero, fecha en la cual se celebra. «En el mes de febrero ves todo vestidito de verde, todo muy alegre es [...]» (Eulogio Quispe, comunidad de Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho, 23 de agosto de 1997).

El Carnaval es hijo del cristianismo, ya que no puede entenderse sin la idea de la Cuaresma o Quadragésima (Caro Baroja 1965), los cuarenta días de ayuno y purificaciones previos a la celebración de la Semana Santa. A nuestra tierra supuestamente llega con los españoles a partir del siglo XVI. Este período festivo tiene su propia estructura —o «antiestructura» (Turner 1988)—, es un tiempo en el que se repiten ciertas formas de conducta social opuestas a aquellas que priman durante los cuarenta días que dura el período de purificación denominado Cuaresma.

[1] Agradezco al Centro de Etnomusicología Andina (Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú) y a la Fundación Ford por invitarme a formar parte del equipo de investigación de campo entre agosto de 1995 y agosto de 1998. El presente artículo es fruto de constantes viajes como parte del mencionado equipo a las regiones de Ayacucho (1995, 1996, 1997, 1998), Apurímac (1997, 1998) y Huancavelica (1997, 1998). Agradezco infinitamente la grata y siempre bienvenida compañía de mi gran amigo Alex Huerta-Mercado: sin él, sin sus cuidados y sus múltiples bromas y temas de conversación, este artículo no habría sido posible. Al doctor Juan Ossio, por estimular permanentemente nuestra capacidad académica y al señor Rómulo Pacheco, por conducir la camioneta y llevarnos a nuestros destinos. La traducción de los textos quechuas (sobre todo de las canciones) fue hecha por un ayacuchano de Cabana, el general de división EP en retiro Héctor Antezana Morales. José Cárdenas revisó la gramática de estos textos. A ambos les doy un agradecimiento especial. La versión final de este manuscrito fue revisada por la doctora Catherine Allen, mi asesora de tesis doctoral y una gran amiga. Finalmente agradezco a la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research por darme la oportunidad desde agosto de 1998 de realizar uno de mis sueños: estudiar mi doctorado.

Los carnavales propiamente dichos se inician unos diez días antes del Miércoles de Ceniza, con la celebración de los Jueves de Comadres y Compadres. Las fechas centrales coinciden con los días inmediatamente anteriores al Miércoles de Ceniza, esto es Sábado, Domingo, Lunes y Martes de Carnaval, aunque en algunas comunidades las celebraciones sobrepasan esos días y diversos actos festivos son realizados incluso en el Miércoles de Ceniza. Como es un período en el cual se propicia la fertilidad, se observa una tendencia muy marcada a hacer resaltar la sexualidad, muchas veces inhibida durante el resto del año. En muchos casos son las canciones las que reflejan esto con mayor claridad:

...esta noche nos gozaremos
la fiebre llegó a este barrio
pukllay
que cantemos sobre las guitarras
salgan las muchachas
fuego, fuego, fuego
pukllay
que cantemos sobre las guitarras
salgan los muchachos
fuego, fuego, fuego
pukllay.[2]

Los carnavales son momentos en los cuales se propicia el encuentro de jóvenes, se autoriza la unión de parejas y el *pasña suway* o rapto de jóvenes solteras. El término *pukllay* en la canción arriba transcrita tiene una doble acepción: juego y competencia guerrera. Para fray Diego González Holguín (1989 [1608]: 293), el vocablo *pukllay* significa «todo género de fiestas para recrearse», pero *pukllachini* es «burlarse, jugar de manos o passar tiempo con otro, retozarle», y *pukllay pakmi yachachicuni* es «ensayarse para algún juego o guerra». Diane Hopkins (1982) vincula este mismo término con el delineamiento de grupos sociales (*hanan* y *hurin*) en el marco de enfrentamientos rituales en las partes altas del Cuzco, y Billie Jean Isbell (1978: 119) lo utiliza para referirse al *vida michiy*, es decir, a los juegos, cantos, bailes y adivinanzas entre varones y mujeres en las altas punas de Chuschi (provincia de Cangallo, Ayacucho). Como veremos más adelante, los carnavales son momentos de diversión plena: grandes comilonas, borracheras, bailes, enamoramientos, así como también tiempos de enfrentamientos individuales o entre comunidades vecinas.

En los Andes, los carnavales coinciden con el período de maduración de los cultivos:

[2] Canción recogida en la Bajada del Carnaval —Sábado de Carnaval— en Lircay, capital de la provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica, el día 21 de febrero de 1998.

> [...] es entre febrero y marzo cuando van apareciendo los primeros frutos en los campos. Es la estación del *puquy* —verano y otoño— campesino, posiblemente motivo de fiestas en el Perú prehispánico porque, aún hoy, ofrendan a los cerros que representan a los *wamanis* o *apus* (dioses tutelares andinos), mediante *pagos* o *pagapus* (ofrendas), los primeros frutos de los campos y que son anunciados por la aparición de pequeñas avecillas conocidas con el nombre de *chuqllupuquchi*. (García Miranda 1989: 59)

Por lo tanto, es una época en la cual se propicia la fertilidad, pero una fertilidad total en cuyo contexto la naturaleza comulga con todos sus habitantes, ya que no solo se busca incrementar los cultivos, sino también el número de seres humanos y de animales. Las comunidades de altura, que habitan sobre los 3800 msnm y que viven gracias al pastoreo, celebran en estas fechas las marcaciones —*señalakuy*, *wylanchas* u otras denominaciones regionales— de los ganados de altura, como los camélidos sudamericanos y el ganado ovino. Es en este contexto ritual que el grupo familiar contabiliza sus animales y solicita a la *pachamama* —madre tierra— o a los *wamanis*[3] el incremento y la protección de sus animales.

Caro Baroja (1965: 43-49) plantea que el término *carnaval* deriva de las voces «carnal», «antruejo» y «carnestolendas», ya que son diversas las fechas y causas de su origen. Según este autor, es posible decir que los festejos comienzan cuando terminan las fiestas de Navidad y Año Nuevo. Esta última fecha era conocida como «antruejo» por la costumbre de enmascararse. Sin embargo, como este autor también sostiene, es factible afirmar que el Carnaval se inicia al comienzo del año, a partir de la Bajada de Reyes, a mediados de enero en la fiesta de San Antón, con los festejos en honor a la Virgen Candelaria o durante la fiesta de San Blas. De otro lado, también es posible afirmar que estas fiestas de Carnaval se inician con la celebración del día Domingo de Quincuagésima —quince días antes del Domingo de Carnaval— o, simplemente, que las horas correspondientes al Martes de Carnaval eran las que se consideraban en España como el día central o como «carnestolendas». Los términos *carnal* y *carnestolendas* aluden, en mi opinión, a la carnalidad, en referencia directa a la permisividad con que la gente da rienda suelta a sus placeres carnales más íntimos, actos opuestos a los espirituales, que son los permitidos durante la Cuaresma.

[3] La idea de la existencia de espíritus que habitan los cerros y montañas es una concepción muy antigua que en la actualidad continúa rigiendo con muy pocas variantes. En tiempos de los incas se creyó que el poder sobrenatural de los cerros y montañas variaba en proporción directa a su altitud. Son los picos más elevados los que se denominan *apu*, es decir «señor». Se dice también que los *apu* o *wamani* son seres ambivalentes porque pueden comportarse en forma benéfica o maléfica para los hombres (Casaverde 1970: 140-142). Además, también pueden ser masculinos o femeninos, aunque la mayor parte de ellos son asumidos como varones (ib.: 143-144; Jiménez Quispe y Delgado Súmar 1988). Son seres que asumen personalidades humanas, algunos pueden llegar hasta a enamorarse, sentirse desairados y querer vengarse e incluso sentirse correspondidos por la mujer amada (ídem).

Muchas veces la historia del Carnaval se remonta a la edad media, a una época del año en la que

> [...] los intereses dominantes de una sociedad que celebró unas fiestas se ajustan a un esquema muy parecido al que mantuvo una sociedad que había cambiado de credo [...] El gran hecho histórico y social que supone la ordenación del Carnaval es el de que todos los viejos rituales paganos quedaron, si no adscritos a él de modo fijo, sí en un período determinado y ajustados al santoral de un modo general, homogéneo para todo el Occidente cristiano al menos. (Caro Baroja 1965: 151)

Los festejos de Carnaval de la edad media incluían

> [...] actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la «fiesta de los bobos» *(festa stultorum)* y la «fiesta del asno»; existía también una «risa pascual» *(chalis)* muy singular y libre, consagrada por la tradición. Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. (Bajtin 1987: 10)

El Carnaval es una fiesta en la que se celebra la ruptura de la normativa y es por ello que, en su transcurso, nadie puede escapar de su encanto, ya que es la vida misma la que se vive e interpreta.

> El Carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del Carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. (Bajtin 1987: 13)

En esta fiesta participa toda la población sin distinciones sociales compartiendo formas y símbolos cargados de lirismo que hacen que el Carnaval se manifieste siempre de una manera tangible, dinámica y cambiante:

> [...] se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda»), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «*mundo al revés*». (ib.: 16, las itálicas son mías)

Esta lógica del mundo al revés es la esencia misma del Carnaval. Durante el período de tiempo que este dure, los hombres se sentirán locos y sabios, fuertes y débiles, «machos» o «travestis», y se vivirá toda clase de inversiones y descontroles sociales: «Romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo» (Caro Baroja 1965: 155).

Es durante las fiestas de Carnaval —cuando el caos prima sobre una determinada sociedad— que este «aparente desorden» revierte en orden, en una renovación o redefinición de nuestros «ideales eternos» (Da Matta 1991: 14). Como bien señala este autor, el Carnaval es el momento por excelencia en el que el pueblo brasileño —su pueblo— siente en carne propia los valores e ideales centrales que lo distinguen de las otras naciones:

> El Carnaval [es] un momento en el cual toma sentido una serie de acciones, actitudes y relaciones que son percibidas y experimentadas como creación y construcción no sólo de una simple fiesta, sino de nuestro propio corazón. (Da Matta 1991: 15, traducción del editor)

Tanto las fiestas como los rituales son momentos privilegiados para penetrar en el alma misma de una sociedad, para conocer sus valores, ideologías y creencias. Opino, siguiendo a Da Matta (1991: 22-23), que el ritual nos da las pautas para conocer el mundo de lo real y ese *otro* mundo mágico porque es

> [...] en el ritual que la sociedad sale de sí misma y llega hasta un reino ambiguo donde ésta no es lo que normalmente es, ni tampoco lo que quisiera ser, ya que el ritual es por definición transitorio. Pero este estado transitorio puede, quizá, volverse permanente [...] *el ritual, entonces, es el vehículo de la permanencia y del cambio; del retorno al orden o de la creación de un nuevo orden, una nueva alternativa.* (Da Matta 1991: 22-23, la traducción y las itálicas son mías)

Tanto fiestas como rituales aseguran y reflejan principios estructurales del grupo, de la sociedad o de la comunidad, ya que son los vehículos por excelencia de permanencia y de cambio. La primera característica, una invariabilidad casi imperceptible, permite que estos grupos, sociedades o comunidades preserven y restauren constantemente el orden social, la solidaridad, el sentido de pureza, la salud y la fertilidad. La segunda característica, en cambio, nos muestra la siempre inmensa capacidad del ser humano para hacer frente a la modernidad. Es este conjunto de características el que otorga especial importancia a fiestas y rituales para comprender las cosmologías y los sistemas de pensamiento, fijando nuestra atención en el conocimiento que sustenta la composición del universo y de los hombres como parte de este, así como en los valores y sistemas de creencias que sustentan las bases del orden dentro de una sociedad.

En el presente artículo, el tema central es el Carnaval, cuya descripción etnográfica se diseña en torno de las preguntas: ¿Qué elementos resultan alterados en los carnavales andinos para entender qué tipo de orden se restablece? ¿Cómo se distinguen los carnavales celebrados en las zonas rurales de los celebrados en las zonas urbanas, y aquellos celebrados en las comunidades de altura de los celebrados en el valle? Para responder estas preguntas utilizo material etnográfico recogido durante distintos períodos de trabajo de campo en las provincias de

Cangallo, Huamanga y Víctor Fajardo en Ayacucho (febrero y marzo de 1996); Andahuaylas en Apurímac (febrero y marzo de 1997) y Angaraes en Huancavelica (febrero y marzo de 1998). Además de esta información, utilizo datos de celebraciones de Carnaval festejadas por migrantes andinos, sobre todo ayacuchanos, en la ciudad de Lima (marzo de 1996 y marzo de 1997).

2. Entre *chayraqs* y *pum pines:* variedades del Carnaval en Ayacucho[4]

En muchas comunidades andinas, la Bajada de Reyes presenta matices carnavalescos. En ese sentido podría decirse que en los Andes comienzan a celebrarse los carnavales pasada la Navidad (25 de diciembre) hasta la entrada de la Cuaresma (Miércoles de Ceniza).

2.1. Inversiones de lo sagrado en la Bajada de Reyes de Cangallo

La Bajada de Reyes es celebrada de variadas formas en los Andes peruanos. En algunos lugares, como por ejemplo en Huancavelica, es motivo de una representación teatral basada en los mártires del Gólgota, en la que intervienen como personajes centrales los tres Reyes Magos, Herodes, su hija Salomé y miembros del ejército romano.

Cangallo (capital de la provincia del mismo nombre, en el departamento de Ayacucho) está conformada por cuatro barrios, los mismos que quedan representados en cada uno de los cuatro mayordomos que organizan con motivo de esta fecha la fiesta de los *belenes* en el pueblo. Además de proveer de comida y bebida, estos cuatro mayordomos deben organizar las *pandillas* de danzantes mayores o *belenes*, *semilleros* —aprendices de danzantes— y *pastoras*.

Los grupos de *belenes* están conformados en su mayoría por parientes varones. Estos danzantes mayores se caracterizan por llevar en la mano derecha una sonaja cuyo sonido se escuchará a lo largo de toda la fiesta. Su vestimenta se compone de un pantalón, una chaqueta, un sombrero del cual penden cintas de diferentes colores, un pañuelo que va debajo del sombrero y zapatos conocidos como «zapatos de reyes». Estos zapatos son fabricados a mano de cuero de dos colores y llevan uno o dos cascabeles en los pasadores. Se usan especialmente para la competencia o *japinakuy,* que se realiza entre los danzantes de los distintos mayordomos durante toda la noche del día central (6 de enero). Los *semille-*

[4] El título de esta sección fue tomado de un artículo escrito en colaboración con Alex Huerta-Mercado (1996). Vladimir Gil acompañó en este viaje al equipo de trabajo de campo del Centro de Etnomusicología Andina. A él un agradecimiento especial por su amistad, compañía y siempre grata conversación.

ros o aprendices de danzantes visten igual que estos y también se enfrentan en competencia.

El grupo de las *pastoras* está constituido por jóvenes mujeres. Visten faldas largas, llevan sombreros con cintas de colores, una pañoleta sobre los hombros y otra cubriendo sus rostros. Completan su traje los zapatos de tacón alto y una gran azucena de colores. Ellas entonan las canciones de alabanza al Niño Jesús y siempre ocupan los lugares centrales durante los recorridos por las calles de Cangallo.

Acompañan a este conjunto de danzantes, un arpista, un violinista y dos personajes centrales: los *machus* —ancianos, abuelos o ancestros familiares— y el *obispo*. Los primeros son personajes periféricos y como tales tienen la facultad de hacer bromas y vestirse como quieran. Todos los *machus* llevan un *kipe* o joroba donde cargan los obsequios que reciben durante los pasacalles. Sus voces en falsete nos indican que estamos ante personajes irreales, mágicos, capaces de hacernos morir de la risa o de la vergüenza.

El *obispo* es un personaje que no está presente en todas las comparsas. Sale siempre adelante y es llamado también *chaupi-guía* o guía del centro. Su traje es parecido al de cualquier sacerdote, pero sus funciones en la fiesta son completamente distintas a las de un funcionario religioso. Es, por excelencia, un personaje carnavalesco porque su espíritu está cargado de un humor festivo que envuelve al pueblo entero, haciendo que todos rían y lo busquen para reírse con él. Además, y como diría Bajtin, este personaje produce esa risa que resulta en muchos casos ser ambivalente porque es «alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez» (1987: 17).

En los Andes, una persona se concibe como un ser social pleno en su relación de pareja, hecho que se refleja en la condición de padres o madres. Así encontramos que los cargos públicos siempre se asumen en pareja. Desde este punto de vista, el sacerdote no cumple los requisitos para considerarlo un ser social completo ya que carece —al menos oficialmente— de pareja. Como sugirió Juan Ossio (1992: 218), al sacerdote se le puede comparar con una «mula»,[5] porque ambos son seres sin pareja. Además, en la mayoría de los casos, el sacerdote es foráneo a la comunidad y la foraneidad es asociada en muchos casos con lo no social, lo desconocido y hasta lo salvaje (Ossio 1992). Por ello se le percibe como un ser social ambiguo, «liminal» (Turner 1988), ya que rompe con la estructura de división de roles en la sociedad y, como tal, es presa fácil para que a su costa se desarrollen las más y una de bromas.

[5] Caro Baroja (1965: 310-311) da cuenta de una celebración en España denominada la «fiesta del obispillo», en la que se arrojan nueces y avellanas y se cantan versos, asociándola con una celebración francesa en la que se elegía al «obispo de los locos», a quien a veces confundían con un asno —idea opuesta a la comparación andina del sacerdote con la mula, ya que el asno es un animal asociado a la fertilidad— y cuya irreverencia alcanzaba grandes proporciones.

Quebrantando el voto de castidad propio del clero, en este contexto festivo el *obispo* de Cangallo se presenta más como un «maníaco del sexo» que como un funcionario religioso que salvaguarda la moral del pueblo. Él es quien fomenta el «pecado de la lujuria» mostrando revistas pornográficas en lugar de la Sagrada Biblia. Pasea por las calles «dando la bendición» con la ayuda de un falo grotesco —por lo exagerado del tamaño— de madera. A lo largo de su recorrido se convierte en el guía —el *chaupi-guía*— de la fiesta, en el centro de atracción, dirigiendo los caminos por donde el público y los danzantes van a transitar. El pueblo entero lo sigue durante el pasacalle de la víspera, el día central y el día del *japinakuy* o competencia de los danzantes. En esas fechas centrales, este personaje ingresa a la iglesia del pueblo y se sienta en el confesionario a esperar pacientemente a que ingenuos fieles mueran de la vergüenza con las preguntas de doble sentido que les hace y que producen toda clase de carcajadas entre los espectadores, porque las «confesiones» son públicas. Por ello, a pesar de no ser considerada esta fiesta como parte de las celebraciones del Carnaval, pienso que este personaje encierra en sí mismo y quizá presagia lo que está por suceder en las siguientes semanas. Él representa el espíritu del Carnaval, es la metáfora viva de la licencia —de que todo es posible— y de esa risa general y ambivalente de la que nos habla Bajtin (1987: 17). Además, este personaje combina elementos que pertenecen a esferas distintas como religión y libertinaje, lo sagrado y lo profano, invirtiendo de esta manera las reglas sociales de lo cotidiano, donde el aspecto religioso es altamente respetado (Da Matta 1991).

2.2. *Ceqollos* y *pulseos:* enfrentamientos rituales en Socos

Socos es un distrito localizado dentro de los límites de la provincia de Huamanga, en el departamento de Ayacucho. Se encuentra dividido en cuatro barrios: San Cristóbal, San Martín, Huilpes Mataraccocha y Orccota. Antes de los años de violencia,[6] la fiesta de carnavales era organizada por los varones, quienes salían durante las noches para cantar y «encantar» a las muchachas, componiéndoles canciones apropiadas para la ocasión. Los varones vestían ponchos de nogal, sandalias *(seqo)* con medias de lana de oveja y una camisa blanca. Las mujeres visten hasta el día de hoy con sus mejores trajes y adornan sus sombreros con flores multicolores. Destaca en la vestimenta femenina la *chimpita* (borlas unidas por una pita), que se lleva coquetamente en la cintura y que también utilizan los jóvenes para el baile.

Hoy, y a pesar de que el Carnaval en los Andes se celebra en una época del año en la cual se propicia la fertilidad, la fiesta se organiza sobre la base de las

[6] Me refiero a los doce años (entre 1980 y 1992) de violencia por parte de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas en la zona de Ayacucho, lucha que hasta el día de hoy sigue abriendo grietas en los corazones de esta gente olvidada por parte del Estado.



Figura 1: *Ceqollo.* Socos, Huamanga (Ayacucho). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 11 de febrero de 1996.



Figura 2: Pasacalle en la plaza de armas de Huamanga (Ayacucho). Fotografía tomada por Vladimir Gil el 24 de febrero de 1998.



Figura 3: *Kille* en el Carnaval de Cangallo (Ayacucho). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 16 de febrero de 1996.

pandillas[7] de hombres y mujeres, que no necesariamente son parientes entre sí, pero que en la mayoría de los casos viven en el mismo barrio o en el mismo anexo. En 1996, el alcalde del distrito organizó el primer concurso[8] de Carnaval, el cual se llevó a cabo el día domingo en el estadio de Huaytara, con la concurrencia de 16 pandillas provenientes de sus cuatro barrios y de algunos de sus 32 anexos. Entre *harawis*[9] y *chayraqs*[10] se representaron teatralizadamente episodios de la vida cotidiana campesina.

Paralelamente a la celebración de este concurso, las pandillas de los anexos festejaron sus carnavales en enfrentamientos rituales (Huerta-Mercado y Ulfe 1996). El *pulseo* o *lucheo* es la forma como denominan a la lucha cuerpo a cuerpo en la que dos hombres se enfrentan utilizando cinturones o *chumpis* como puntos de apoyo para derribar al adversario dentro del tiempo establecido por los jueces y el público.

El *ceqollo* o *latigueo* es la otra confrontación ritual que se lleva a cabo en el contexto de carnavales. Es una prueba de valor en la que los miembros varones de dos pandillas, anexos o barrios distintos se azotan mutuamente en las pantorrillas desnudas. Las mujeres azuzan a sus compañeros interpretando canciones que se acompañan con *tinyas*.[11] Junto a ellas participan los músicos de sus respectivas pandillas.

Fray Diego González Holguín (1989 [1608]: 106, las itálicas son mías) proporciona ejemplos del uso de este vocablo: *checollo cayniyquicta huanay* («dexa essa condicion brava y mala»); *checcolloysim iyoc o nanac simiyok* («bozinglero reñidor»), dando a entender que pudo estar asociado con algún tipo de enfrentamiento ritual. El término *sseco* —de donde podría derivar el actual vocablo *ceqollo*— significa «la lazada y lazos» (ib.: 325), dándonos la pauta del elemento que se utiliza durante estas batallas rituales. Además, el mencionado término es el nombre de las sandalias utilizadas en estos días de celebraciones.

---

[7] Denominación dada en la provincia de Huamanga a las comparsas o grupos de músicos y danzantes durante los carnavales.

[8] El concurso últimamente se ha puesto de moda durante la celebración de los carnavales en la zona de Ayacucho. A diferencia de los festivales —que son comunes sobre todo en el área de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho—, donde las comparsas y agrupaciones instrumentales concurren para mostrar sus músicas y bailes sin recibir ningún premio, los concursos premian a los conjuntos instrumentales más tradicionales, los mejores trajes, la letra más original, etc.

[9] *Harawi*, género musical interpretado solamente por mujeres, quienes se cubren parte del rostro con sus manos y traje para lograr tonos musicales extremadamente agudos. El *harawi* acompaña las celebraciones por el Jueves de Comadres y Compadres (jueves anterior a los días centrales del Carnaval), así como también a rituales asociados al ciclo productivo de la comunidad, sean estos actividades relacionadas con la agricultura, la ganadería o la construcción de casas.

[10] *Chayraq* es la denominación del género musical que se ejecuta durante las celebraciones de Carnaval en las provincias de Huamanga y Cangallo.

[11] *Tinya* es el nombre de un pequeño tambor tocado por mujeres durante las fiestas relacionadas con marcaciones de ganado y carnavales.

Caro Baroja (1965: 50), en su historia del Carnaval español, da cuenta de que durante este período festivo se realizaban actos que tenían que ver con «juegos de ritmo violento», lo que es asociado por él con una característica esencial del Carnaval: la del «mundo al revés», que guarda estrecha relación con el hecho de realizar actos opuestos al espíritu cristiano, actos irracionales, que hasta podrían ser calificados de «locos». Paralelamente a la cita del mencionado estudioso español, sabemos que en el Cuzco incaico existieron batallas rituales que se realizaban en meses que coinciden con el Carnaval, aunque con funciones distintas.

> Betanzos, Molina y Cobo describen la batalla entre los muchachos nobles recién iniciados durante la luna nueva celebrando el solsticio de Diciembre. Lucharon entre sí las dos mitades del Cuzco de arriba *(Hanan)* y de abajo *(Hurin).* Durante la luna llena siguiente hombres y mujeres de la nobleza ejecutaron el rito del *muruurco*, de la cuerda larga con que se enrollaron en forma de espiral alrededor del rey sentado en la plaza. Los dos ritos en su combinación fueron muy similares a los que Betanzos describe para el fin similar al del *muruurco*, salieron *«dos escuadrones de gente de guerra, uno de la gente de Hanan Cuzco y otro de Hurin Cuzco, y que el un escuadrón saliese por la una parte de la plaza y el otro por la otra y que batallasen y que se mostrasen vencidos los de la gente de Hurin y vencedores los de Hanan significando las guerras que el señor tuvo en su vida...»* (Betanzos parte 1, cap. 31) (Zuidema 1991: 823)

Por su parte, y reafirmando lo que sostiene Zuidema, Gary Urton (1993) señala que esta relación entre la división en mitades (*hanan* y *hurin*), vigente en muchas de estas comunidades andinas, y los enfrentamientos rituales se refuerzan en el hecho de que ya desde tiempos prehispánicos se celebraban rituales de iniciación de jóvenes en períodos de actividades agrícolas. Tal como plantea Diane Hopkins (1982) acerca del término *pukllay*, o «juego», que en la práctica sirve para delimitar estructuras sociales, Urton (1993) menciona que la formación y reproducción de estas mitades es interdependiente con este tipo de eventos rituales y sociales.

Lo peculiar de estas batallas rituales es que los tiempos y los vencedores están estructuralmente pautados. Como al final ambas comunidades llegan a triunfar en alguno de los dos enfrentamientos, es el conjunto total el que resulta vencedor, recreándose nuevamente el orden social en los dos ámbitos. Aparte de ser un enfrentamiento entre comunidades vecinas, es un buen momento en el cual los jóvenes de ambos grupos sociales pueden encontrarse exhibiendo sus mejores vestimentas y cualidades: los varones como hermosos y valientes héroes, y las mujeres como bellas y trabajadoras doncellas.

Además de estas batallas rituales, también hemos observado enfrentamientos en los que, en lugar de utilizar *waracas* o *liwis*, los elementos del combate son frutas maduras como tunas y manzanas. En estos enfrentamientos se:

> [...] ostenta una variedad de modalidades que llega de los combates sangrientos hasta juegos de carácter inofensivo o escaramuzas en las que los participantes, en lugar de armas mortíferas, se bombardean con frutas como naranjas, tunas y proyectiles parecidos. Cabe destacar, sin embargo, que estos encuentros, muy frecuentemente, suelen o solían celebrarse en la semana que precede a Carnaval. (Hartmann 1970: 126)

2.3. Historias de amor y frustración: los *pum pines* de Víctor Fajardo

El *pum pin* es el género musical por excelencia que se ejecuta durante toda la época de carnavales en la provincia de Víctor Fajardo, en el departamento de Ayacucho. El conjunto musical que lo interpreta presenta una o dos guitarras, con uno o dos charangos. En la estructura de estos conjuntos se observa una marcada división sexual: los instrumentos musicales son siempre ejecutados por varones, mientras que los cantos y bailes coreográficos que los acompañan son exclusividad de las mujeres (Huerta-Mercado y Ulfe 1996: 28). El nombre de este género musical es una onomatopeya que guarda correspondencia con los acordes de la guitarra y del charango.

La provincia de Víctor Fajardo se viste de fiesta cada mes de febrero con la llegada de los carnavales, dado que se celebran en la región importantes concursos como los de Quillaccasa, Huancapi y Waswantu, que congregan a gran parte de la población. La institucionalización de este género musical se produce a partir de la década de 1970 con Eusebio Huamaní Rodríguez, quien se dice que promueve su difusión a diferentes comunidades como Huancaraya con sus anexos Llusita y Circamarca, Colca con sus anexos Quilla y San José de Sucre, Cayara, Hualla, Tequihua y Huancapi. Esta información nos la dieron en Huancapi, lugar de donde procede el mencionado cultor. Para la población de Colca, el *pum pin* se originó en su comunidad porque dicen que ahí llegó la primera guitarra en el siglo XVIII y afirman que desde ese tiempo interpretan el mencionado género musical. El origen verdadero nadie lo sabe a ciencia cierta; sin embargo, el abogado Nolberto Flores, y músicos como Eusebio Huamaní, han promovido y promueven su difusión a través de concursos y festivales.

Anteriormente, el *pum pin* acompañaba los *aporques* de maíz o de papa que se realizan en esta época del año con la intención de remover la tierra para quitar la mala hierba y así fomentar la fertilidad de los cultivos. También era interpretado durante fiestas familiares y patronales o cuando se subía a la puna a pastar el ganado. En todos estos contextos rituales, privados y públicos, era espontáneo y particular a cada ocasión. La temática amorosa nunca dejó de estar presente en estas canciones, como en las siguientes estrofas:

Manapunim dejallaykimanchu
kuscapunim ripucullasunchik
kuscapunim pasacullasunchik

Tayta mamayki rimacusqasumpas
Tayta mamayki parlallawasumpas
Manapunim dejallaykimanchu
kuscapunim ripucullasunchik
kuscapunim pasacullasunchik
Llacta runaqa rimallasqasumpas
Llacta runaqa parlallasqasumpas...

De ninguna manera podría dejarte
Siempre juntos nos iremos
Siempre juntos nos vamos a ir
Que tu padre y tu madre sigan hablando
Que tu padre y tu madre sigan diciendo
De ninguna manera podría dejarte
Siempre juntos nos iremos
Siempre juntos nos vamos a ir
Que la gente del pueblo siga hablando
Que la gente del pueblo siga diciendo... [12]

Los temas de las canciones son creaciones personales y varían de acuerdo con la coyuntura política, social y económica, sin dejar de lado la temática amorosa. Actualmente, la temática de las letras del *pum pin* gira, principalmente, en torno de las demandas hacia las autoridades, sean locales o estatales, dejando traslucir a la vez la preocupación por las políticas del gobierno central y la situación de los migrantes en la gran ciudad de Lima. En la canción que sigue a continuación y que lleva por nombre *Tuyaschallay* —forma como denominan en la zona a un ave parecida a un loro— se grafica claramente la situación de los migrantes en Lima:

Tuyaschallay, Tuyaschallay
A quién y a dónde estás yendo a engañar (bis)
Amando, amando estás engañando
¿Qué cosa estás cultivando?
¿Con quién me estarás engañando?
Tuyaschallay, Tuyaschallay
Cuando te vayas y vuelvas a tu tierra
Estarás pensando
En la «tragadera» del Costa Verde
En la comida de la Parada
Esa sí que te gustaba
El ceviche de Cárcamo

[12] Canción recogida en la comunidad campesina de Colca (provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho) durante un *aporque* de maíz el día 8 de febrero de 1996, traducida por el general EP en retiro Héctor Antezana y corregida por José Cárdenas.

Te sigue gustando
El picante del Planeta
Te sigue gustando
El ceviche de Pamplona
Te sigue gustando
Tus penas las estás recordando
Tuyaschallay
¿Por qué no más estarás llorando?
¿Desde cuándo estarás sufriendo?
Tuyaschallay.[13]

Muchas de las letras de las canciones actuales son realizadas por los maestros de la zona. En 1996 se rumoreaba que el gobierno central tenía intenciones de privatizar la educación. La siguiente canción fue grabada durante el festival de Quillaccasa el día 15 de febrero de 1996; habla sobre el tema y se titula *Señor Presidente:*

Lima capitalpi, Señor Presidente
Lima palaciopi, Señor Fujimori
Uyariykuwayko qayamusqaycuta
Uyariykuwayko qayacamusqaycuta
Entero Perupi yapan estudiante
Entero nacionpi yapan estudiante
Munanikuchuqaya privatizacionta
Munanikuchuqaya privatizacionta
Pobre campesino,
taytapas mamaypas
Pobre campesino,
mamaypas, taytapas
ima qolqiwancha educallawaman
hayka qolqiwancha educallawaman

En la capital de Lima, señor Presidente
En el palacio de Lima, señor Fujimori
Escúchanos nuestro llamado
Escúchanos nuestro llamado
Estudiantes de todo el Perú
Estudiantes de toda la nación
No queremos la privatización
No queremos la privatización
Pobre campesino

[13] Canción recogida en la comunidad campesina de Colca (provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho) durante los ensayos que realizaron las familias antes del festival de Quillaccasa el día 8 de febrero de 1996, traducida por el general EP en retiro Héctor Antezana y corregida por José Cárdenas.

Mi padre también y mi madre también
Pobre campesino
Mi madre también y mi padre también
¿Con qué dinero me van a educar?
¿Con cuánto dinero me van a educar?[14]

Hoy el capotraste de las guitarras produce un sonido más agudo, quizá por influencia de la música *chicha* que se produce en las ciudades. Se dice que cada pueblo puede diferenciarse por los tonos que alcanzan sus mujeres al cantar: así, los cantos de Colca se caracterizan por tonos menos agudos que los de Huancapi.

Lo que no ha variado es la ubicación geográfica de los lugares donde hoy se celebran los concursos. En los casos de Quillaccasa y Waswantu, se trata de pampas alejadas que siempre se utilizaron para el pastoreo. Según refieren las personas de estos pueblos, debido a la distante ubicación de estas pampas respecto de los centros poblados, siempre fueron propicias para establecer relaciones amorosas. Tal como registra Billie Jean Isbell (1978) en su descripción del *vida michiy*, el lugar «perfecto» para el encuentro de estos jóvenes es la:

> [...] alta y salvaje *sallqa* o *puna*, [que] es considerada como el lugar apropiado para este tipo de actividad sexual que no puede ocurrir en el pueblo, ya que este último es percibido como civilizado. Los jóvenes solteros también celebran el *vida michiy* en el cementerio, otro lugar «incivilizado» ubicado en las afueras del pueblo (Isbell 1978:119, la traducción es mía).

El tradicional *pum pin* no solo adapta sus contenidos a una temática moderna, sino que crea un ambiente que conjuga los acordes musicales y los vestuarios tradicionales —donde no dejan de estar presentes los sombreros adornados con flores—[15] con todo un sistema de mercado, grabadoras y videocámaras que inmortalizan a los conjuntos musicales y puestos de venta de alimentos y bebidas.

2.4. Inversiones urbanas: pandillas de Carnaval en las ciudades de Ayacucho y Cangallo

Las ciudades andinas reciben el Carnaval de una manera distinta que las áreas rurales. Destaca en estos contextos el encuentro de las familias, de los vecinos de los distintos barrios y de los amigos, quienes, en muchos casos, conformarán las comparsas, pandillas o grupos de baile y canto que rompen el silencio de las calles con sus alegres melodías, invitando a la población entera a participar.

[14] La canción fue traducida por el general EP en retiro Héctor Antezana y corregida por José Cárdenas.

[15] En conversación personal con Ricardo Valderrama supimos que el rol de las flores está vinculado con la alegría del alma. Se colocan principalmente en el cinto del sombrero, prenda indispensable en el hombre y mujer del Ande, cuyo uso evita el *mal viento* y, por tanto, que el alma se salga del cuerpo. En la

Purina kaptinmi purikamuchkani,
Pasyana kaptinmi pasyakamuchkani
Puriq mana puriq purichinayrayku
Pasyaq mana pasyaq pasyachinayraku

Porque se debe caminar, estoy caminando,
porque se debe pasear, me estoy paseando;
haciendo que camine hasta el que no quiere,
haciendo que pasee hasta el que no quiere.
(Vergara Figueroa 1993: 140)

Vergara Figueroa (1993: 140) afirma que «*purina kaptinmi* incorpora una explícita aceptación de los avatares festivos por parte del conjunto social; es el consentimiento grupal que incluye la posibilidad de forzar a los indiferentes [...]», pero sobre todo a los solteros:

Aquí traigo carnavales
el que quiere que lo goce
los casados a su casa
los solteros a la calle.[16]

En la ciudad de Ayacucho, el Carnaval se celebra durante todo el mes de febrero e incluye bombardeos con globos de agua, talco y serpentina por donde quiera que uno transite. Los días centrales de esta fiesta en Ayacucho coinciden con los tres días que anteceden al Miércoles de Ceniza (domingo, lunes y martes) y son celebrados con innumerables desfiles de comparsas. Las fiestas, en realidad, terminan el Miércoles de Ceniza, que es conocido como *qarachukay* o «quitar la piel». Las fiestas de Carnaval comienzan una semana antes con la celebración del Jueves de Compadres y Comadres. Ese día se adornan algunas imágenes de las iglesias —en Santa Ana decoran la imagen del Niño Carnavalón— con *killis* o grandes sogas de cabuya, de las cuales cuelgan panecillos, frutas, flores y vasijas de cerámica. En Cangallo (capital de la provincia del mismo nombre), por ejemplo, los *killi* decoran el altar principal de la iglesia. En esta otra ciudad ayacuchana, el día central sacan estos grandes *killi* en pasacalle y al día siguiente la mayordoma, persona encargada de elaborarlos, arroja su contenido a todos los niños.

Las comparsas son organizadas por grupos de barrio, centros de trabajo, centros de estudio y grupos familiares, y en su mayoría expresan quejas contra las

comunidad campesina de Alcamenca (provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho), las mujeres solteras llevan flores delante y detrás de los sombreros, mientras que las casadas las llevan alrededor del sombrero (información recogida en la misma comunidad en 1997).

[16] Canción popular en Ayacucho y Andahuaylas, recogida por Tello Valdivia s/f: 18.

autoridades civiles y militares, así como contra el gobierno local y central. En los carnavales celebrados en 1996 presenciamos una comparsa representante de una facultad universitaria en la cual los participantes lanzaron proclamas en contra de un rumor sobre el retiro de los estudiantes que venían repitiendo varios años en sus cursos en la universidad. Otras quejas comunes son contra cobros indebidos, especialmente si se trata de una de las bebidas más solicitadas en estas celebraciones:

> ... cervecita blanca, rubia preferida (bis)
> caro, carolina, habías resultado (bis)
> cervecita blanca, rubia preferida (bis)
> caro, carolina, habías resultado (bis)...[17]

Aunque siempre en estos momentos se destacan las identidades locales:

> Orgulloso me siento de ser huamanguino (bis)
> Mi tierra querida, tierra promisora (bis)
> Cuando uno recorre todos sus caminos (bis)
> Hay muchas historias como el 9 de diciembre... (bis).[18]

En las capas urbanas de las ciudades provinciales, las mujeres llevan faldas más cortas e incitan directamente a los varones, como en el ejemplo que sigue a continuación.

> «¿Te gusta el gringo?», pregunta una chica de Cangallo a otra sobre mi compañero de trabajo, Alex. «Sí, me gusta», responde la segunda. «Te lo regalo», dice la primera chica. (información recogida en Cangallo durante los carnavales que se celebraron en febrero de 1996)

Estas declaraciones de amor en público rompen toda regla de emparejamiento en los Andes, donde en la gran mayoría de los casos son los varones quienes dirigen las acciones de conquista. Además, estas comparsas de Carnaval también presentan una marcada división de roles: los varones ejecutan los instrumentos musicales —que en su mayoría consisten en orquestas— y las mujeres llevan los talcos e interpretan las canciones. Esta misma división de roles se observa en la composición de los conjuntos que ejecutan el *pum pin* en las alturas de la provincia de Víctor Fajardo.

[17] Canción recogida en la ciudad de Ayacucho el día 20 de febrero de 1996.

[18] El 9 de diciembre de 1824 es la fecha de la célebre batalla de Ayacucho, que determina la independencia del Perú y es motivo de orgullo local.

3. Pradera de los celajes: Carnavales en la provincia de Andahuaylas (Apurímac)

3.1. Y los carnavales también sirven para difundir ideologías políticas... (ciudad de Andahuaylas)

A diferencia de otras celebraciones de carnavales, el Carnaval de Andahuaylas tiene un referente histórico mucho más claro, a la vez que complejo. En esta provincia, ubicada a casi 2900 msnm, las celebraciones indígenas de esta etapa del año fueron promovidas por la misma autoridad española como intercambio de adquisición de mercaderías. En 1539, el conquistador Diego Maldonado recibió Andahuaylas como encomienda, pero su fundación como provincia data de los primeros años de la república, por decreto gubernamental de 21 de junio de 1825, formando parte del departamento de Ayacucho, para luego ser integrada al departamento de Apurímac (Skar 1997: 295-296). Actualmente Andahuaylas es la sede de la Subregión Chanka, constituida por las provincias de Chinchero, Sucre y Andahuaylas. Junto con los distritos de Talavera de la Reina y San Jerónimo, Andahuaylas conforma el valle del río Chumbao.

Refieren en la zona que siendo virrey del Perú don Manuel Amat y Junient nombró corregidor de Andahuaylas a don Manuel Camargo, quien obligaba a los caciques de los barrios del cercado y de las poblaciones aledañas de Talavera y San Jerónimo a asistir suntuosamente vestidos a las misas de los domingos. La iglesia vendía varas y pendones de plata a los *alferados* —organizadores de las fiestas—, pero esto aparentemente no significaba grandes ingresos. Para conseguir mayor financiamiento económico, el corregidor mandó construir el actual puente de piedra sobre el río Chumbao, al pie de la hoy conocida avenida Federico Martinelli, lugar donde se desarrolla la feria dominical. La inauguración de dicho puente se realizó en homenaje a San Sebastián el 22 de enero de 1776, y se instituyó que la feria anual debía comenzar ese día y terminar el domingo de Carnaval. Todos los indígenas del corregimiento estaban obligados a comprar mercadería cuyo único vendedor era Camargo, debían cambiar totalmente de indumentaria y llevar las nuevas prendas de vestir durante los días de Carnaval (Ligarda en Tello s/f: 7). A cambio quedaban autorizados a expresar su alegría de una manera desbordante.

Hasta 1930, la celebración de los carnavales en Andahuaylas estuvo marcada por la rivalidad entre las pandillas de los barrios Quishcapata y Anccaipampa, las cuales se enfrentaban en la plaza de armas dedicándose canciones las más de las veces insultantes. Al menor descuido estallaba una batalla campal en la que participaban tanto varones como damas de todas las edades y clases sociales. Al final, el vencedor ocupaba la plaza mostrándose como el dueño absoluto de la situación (ib.: 8).

En la década del 40, Andahuaylas —como otras ciudades peruanas— vivió un período de marcado sentimiento político, que quedó para siempre reflejado en el accionar de dos partidos: apristas y comunistas. Los miembros de estos dos movimientos festejaban los carnavales con cantos alusivos a su ideología. Así, los primeros cantaban:

> Soy aprista
> Vida mía
> Por mi patria doy la vida
> Toma este corazón (Tello s/f: 9)

Los segundos contestaban:

> Pañuelito rojo
> Color de mi sangre
> Eres el emblema
> de los oprimidos (l. cit.)

En la actualidad —y desde hace varios años—, cada pueblo del valle del río Chumbao elige una reina de los carnavales, quien preside los desfiles que parten desde el parque Lampa de Oro, fundado durante el segundo mandato (1980-1985) del arquitecto Fernando Belaunde Terry.

El Carnaval andahuaylino de cantos alegres que expresaban el sentir del pueblo y de enfrentamientos que ponían de manifiesto las múltiples rivalidades existentes ha dado paso a bailes de salón en donde la *chicha* y el *rock* extranjero reemplazan la música típica y donde los juegos con globos de agua han quedado institucionalizados por la municipalidad, que desde hace unos años organiza las fiestas. El domingo anterior al Miércoles de Ceniza es considerado el día central. Ese día desfilan pandillas de comunidades campesinas y unidades vecinales, así como de los distintos barrios de la ciudad.

La práctica de derribar *yunsas* o *cortamontes,* que actualmente se ha difundido en los carnavales de este distrito, proviene del valle del Mantaro. Cuentan que la primera *yunsa* que se llevó a cabo en esta ciudad fue organizada por el fundo San Antonio del Escorial de propiedad de Antonio Gómez el día Martes de Carnaval (Tello s/f: 13). Antes no se conocía esta costumbre y la fiesta terminaba el domingo. Los Lunes y Martes de Carnaval la población formaba sus pandillas callejeras que recorrían la ciudad enfrentándose con globos de agua. El Miércoles de Ceniza no se jugaba con agua, pero se aprovechaba el día para reunirse con la familia y compartir los grandes almuerzos que indicaban el fin de las fiestas.

Los festejos de Carnaval en la provincia de Andahuaylas se inician el domingo. De la ciudad, la alegría desbordante se traslada al campo. El día Lunes de Carnaval, en la comunidad vecina de Champaccocha, comparsas locales salen a pasear por la cancha de fútbol del pueblo. Estas comparsas están conformadas

en su mayoría por mujeres, quienes acompañan sus cantos con *cascabeles,* en tanto los varones ejecutan *quenas*. Sin embargo, la inversión total es vivida en la comunidad de Cupisa, donde los carnavales se celebran a partir del día Martes de Carnaval y duran toda la semana. Como veremos a continuación, en esta provincia los carnavales no acaban el día Miércoles de Ceniza sino que se extienden, junto con las más bellas expresiones estéticas de color, trajes y música a los anexos de la comunidad de Huancabamba (distrito de Andahuaylas), donde los días jueves y viernes se programan espectaculares carreras de caballos.

3.2. Inversiones sociales y de género en Cupisa

Los carnavales de Cupisa son los más esperados y famosos de los que se celebran en el distrito de San Jerónimo, provincia de Andahuaylas, departamento de Apurímac. A estos carnavales acuden todas las comunidades de altura del distrito de San Jerónimo, quizá porque esta es una buena zona para pastar ganado. Esta comunidad, como muchas otras de nuestros Andes, está organizada en dos mitades, *hanan* (alto) y *hurin* (bajo). La primera sirve como escenario de las celebraciones carnavalescas de martes y miércoles, mientras que las fiestas de los días jueves, viernes y sábado se realizan en la parte *hurin*.

La plaza central de la zona *hanan* de Cupisa recibe a todos los visitantes de las comunidades de los alrededores, quienes llegan formando comparsas. Sus integrantes ingresan completamente ebrios a la plaza, dan una vuelta alrededor y luego se ubican en algún lugar de ella. Los días que dura el Carnaval la gente come, toma, canta y baila a discreción sin moverse de la plaza central, produciéndose toda clase de desbordes y rupturas sociales en los días y las noches que permanecen allí.

Los carnavales de Cupisa son conocidos porque en ellos se realizan enfrentamientos, sobre todo aquellos en los que se emplea el *ceqollo* o látigo. Para Skar (1997: 284), esta latiguera tiene connotaciones sexuales, pero aparte «puede tener un trasfondo en los rituales católicos como, por ejemplo, la purificación de la carne antes de la Cuaresma, pero es más probable que sea de origen indígena».

Skar añade que estos enfrentamientos se han planteado desde siempre como una:

> [...] pelea ritual en la cual sólo los hombres se daban de latigazos. En vez de latiguear con ramas, como habíamos visto en Matapuquio,[19] ellos usaron correas con púas en los extremos. Calculando bien para darse de latigazos en las piernas, ellos se turnaban en latiguear a sus oponentes lo más fuerte que podían, dejándolos algunas veces inváli-

[19] La comunidad de Matapuquio está ubicada en el valle del río Pincos, en la provincia de Andahuaylas. Los matapuquianos acuden a la comunidad de Cupisa para los carnavales.

> dos de por vida. Los ganadores de dichas peleas eran extremadamente populares entre las mujeres y eran también tenidos en alta estima entre los hombres. Los luchadores de Cupisa peleaban todos como representantes de sus aldeas y se ayudaban unos a otros cuando sucedían peleas a gran escala entre pueblos de las alturas y los de tierras bajas. (1997: 284)

Estas competencias rituales son ocasiones para manifestar los antagonismos y de esa manera solucionar conflictos latentes. Los varones y las mujeres también se enfrentan a latigazos y cantando. Al llegar la noche sostienen relaciones sexuales en los campos de cultivo aledaños a la plaza. Debido a esto último, y como los carnavales son considerados momentos propicios para reunir parejas, los jóvenes son estrictamente vigilados por los parientes mayores, quienes tratan de alejar a los posibles pretendientes, teniendo en cuenta que luego, en noviembre, nacerán los «hijos del Carnaval».

El dualismo andino —la unión de opuestos complementarios, el *yanantin*—[20] se manifiesta en estos enfrentamientos rituales entre varones y mujeres, recreándose la oposición y la cohesión de las mitades masculinas y femeninas (Skar 1997: 285). La sexualidad también está presente en la distribución de los instrumentos que cada género ejecuta: los varones tocan las *quenas,* que son instrumentos lineales y que destacan su virilidad; mientras las mujeres ejecutan la *tinya,* un tambor pequeño, de forma circular, que enfatiza la femineidad. Las composiciones musicales son interpretadas por las mujeres.

En estos carnavales se dan también inversiones de los roles de género, ya que algunos varones llegan vestidos de mujeres y adornan sus pantalones con cintas de colores semejando las largas polleras femeninas.[21]

> Dicen que tú andas diciendo
> que yo no uso pantalones
> palabras sacan palabras
> tampoco usas calzones (Tello s/f: 19)

Pensar en los carnavales de Cupisa es reflexionar sobre un tiempo y espacio definidos por la absoluta licencia de la carne y por el exceso. Se sitúan en un período de tiempo que sobrepasa la Cuaresma y en un espacio que no tiene límites geográficos marcados, donde la comunidad y sus campos sirven de escenario para que los participantes desborden su alegría. Ellos ejemplifican la «calle» de la que nos habla Da Matta (1991: 63-78), donde todo está permitido, donde se muestra la personalidad *colectiva* de esta gran fiesta, la *communitas* de Victor Turner (1988). La «casa» está reservada para el universo personal, privado, íntimo de las relaciones familiares.

[20] Véase Platt 1980.

[21] Al respecto existe muy poca bibliografía. Skar (1997: 285) cita algunos textos.



Figura 4: Músicos durante el Carnaval de Cupisa. San Jerónimo, Andahuaylas (Apurímac). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 11 de febrero de 1996.



Figura 5: Carreras de caballos en Saclaya. Huancabamba, Andahuaylas (Apurímac). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 14 de febrero de 1997.

A diferencia del Carnaval de la ciudad, que tiene lugar de día, estas fiestas duran todo el día y toda la noche. Es sobre todo en las noches cuando los jóvenes se encuentran para festejar sus propios carnavales.

3.3. Competencias ecuestres de solteros en Checche y Saclaya

El segundo Carnaval más importante de la provincia de Andahuaylas es el que se realiza en la comunidad de Huancabamba y en sus anexos Checche y Saclaya. Estos carnavales destacan por el colorido y el empleo de caballos en una sucesión de eventos en los que los participantes se trasladan de una comunidad a otra. El Domingo de Carnaval la fiesta comienza en la ciudad de Andahuaylas, el miércoles se traslada a la Unidad Vecinal de Tapaya, el jueves pasan a la comunidad de Checche, el viernes celebran las carreras de caballos en Sacclaya y el sábado festejan en la comunidad de Huaracco Occo.

El alcalde de Huancabamba, en conversación personal, nos describió estas fiestas con las siguientes palabras:

> Desde tiempos muy remotos, una amistad, una fiesta global para la población donde hay visitas entre familiares, vecinos y otros amigos. Las visitas se hacían a caballo para llegar más rápido. Antes, además, habían las competencias entre *waracas* que se tiraban en las piernas entre parientes hasta sacarse la sangre... los jóvenes se colocaban cola de leones —puma andino—... las plumas de pavo real es el símbolo de la fiesta, con las alhajas y los colores que identifican los solteros y las solteras, quienes tienen toda capacidad de celebrar estas fiestas de Carnaval. (9 de febrero de 1997)

Solteros y solteras se reconocen entre sí de antemano porque adornan sus sombreros con plumas de pavo real; «se sabe» quiénes son las solteras y quiénes son las casadas. Al parecer, las solteras son las únicas que montan a caballo y, por ende, participan en las carreras que se organizan en la pampa aledaña a Checche o en la comunidad de Saclaya, donde incluso premian al ganador. Jóvenes de ambos sexos se embisten con canciones que aluden directamente a su situación marital.

Los solteros esperan con ansiedad el *ustukuy* o «entrarse, introducirse, meterse en un agujero, echarse a la cama, meterse en cosa ajena» (Perroud y Chouvenc 1970: 181), que debe ocurrir durante las noches de Carnaval, mientras las muchachas cantan el *chawaycachay* o «hacerse el que ordeña», aludiendo directamente a los juegos eróticos que se realizan en estas noches.

4. *Pukllay, pukllay...*[22] Celebraciones de Carnaval en la provincia de Angaraes (Huancavelica)

4.1. Eliminación de las jerarquías sociales en Lircay

Lircay es capital de la provincia de Angaraes (departamento de Huancavelica) y está ubicada sobre una colina desde la cual es posible observar la división de la ciudad en tres barrios: Bellavista, Pueblo Nuevo y Pueblo Viejo. Bellavista es el barrio que está más identificado con la población indígena y queda separado de los otros dos barrios por un puente. Los otros dos barrios están más identificados con la población *misti* o mestiza y de mayor poder adquisitivo.

La Bajada del Carnaval en Lircay es celebrada el sábado anterior al Miércoles de Ceniza y organizada por la propia alcaldía, que incluso se encarga de distribuir talcos y globos de agua sin llegar a los extremos de su correspondiente de Andahuaylas, la que, además de distribuir este reparto, establece un día, en el contexto de estas celebraciones carnavalescas, como el día de la *batalla de globos de agua,* en la que toda la población puede participar sin mayores problemas.

La diferencia social en Lircay queda enfatizada en la ubicación específica que tienen las comparsas de cada uno de sus barrios —y las que vienen de las comunidades campesinas aledañas—, al momento de la concentración previa al desfile. La diferencia social también se manifiesta en el orden de salida de las comparsas. El desfile de las comparsas comienza en el barrio Bellavista y se concentra en la plaza central de Pueblo Nuevo, donde son recibidas por miembros distinguidos de ese barrio. De allí pasa a la plaza central de Pueblo Viejo, donde la recepción está a cargo del alcalde y de las autoridades civiles y militares de la zona. Sin embargo, y por única vez en el año, los diferentes grupos sociales comparten una unión sin distinciones de ningún tipo, como lo expresa la siguiente canción:

> Carnaval de mi pueblo
> gozan chicos y grandes
> olvidando las penas,
> tristezas,
> resentimientos,
> uniendo corazones
> (Barrio Bellavista)[23]

[22] Tomado de la canción citada inicialmente en este artículo.

[23] Canción recogida el día 21 de febrero de 1998 en Lircay, capital de la provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica.

A lo largo de este enorme pasacalle, donde las comparsas están conformadas por más de 40 personas, observamos personificaciones de figuras sacadas de los dibujos animados más populares del momento —como Garfield y Mickey Mouse—, así como personajes del mundo internacional —Saddam Hussein— mostrándonos un poco de la llamada *aldea global* y la influencia directa que reciben a través de los medios de comunicación.

4.2. Y los carnavales también sirven para elegir autoridades... (comunidades de altura del distrito de Anchonga)

Tuco es una de las comunidades campesinas ubicada dentro de la demarcación territorial del distrito de Anchonga (provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica), las que se caracterizan por estar regidas políticamente por autoridades *campo de vara*, quienes constituyen las autoridades tradicionales de la zona.

> Que los *wiraquchas* no son autoridades improvisadas salidos de la noche a la mañana. Sino es el resultado de una permanente y paciente crianza y formación. Paciente crianza y formación porque todavía como a los 9-10-13 años de edad pasan por la primera prueba de asumir el cargo de *ulla campo*. A esa edad, junto a los *kamachikuq-wiraquchas*; al lado de los mayores cumplen con las responsabilidades que el *ayllu* les encomienda. Por ejemplo, tienen que aprender cómo hacer el *chacra muyuy*, o cómo pasar la fiesta de los compadres y comadres combinando su *soltero tragucha* y también el *ulla aypuy*. Los *ulla campos* que pasan la prueba al cumplir satisfactoriamente con las responsabilidades recién podrán aspirar a ocupar el cargo de *sullka vara* (*varayoq* menor). Aquel momento llega más o menos a los 18-20-25 años de edad; previo casamiento. Una buena gestión como *sullka vara* recién le da derecho a aspirar al cargo de *varayoq mayor*.
>
> Ser *wiraqucha* del *ayllu* es gozar de prestigio y admiración, de cariño, respeto y gran confianza. Ellos ocupan la mesa principal en los cabildos, en las bajinas o faenas, en el *tinkuy* y en todos los quehaceres del *ayllu*. Después de algunos años recién podrán ser *wiraqucha varayoqs alcalde* o *jatun kamachiq* (líder, jefe ejecutivo). Carismáticos conductores, guías de los destinos del *ayllu*. Podríamos decir que a la edad de la «jubilación» por fin podrían llegar a ser los *tayta wiraqucha iglesia mayordomo*. Los años de experiencia, la acumulación de conocimientos y grandes sabidurías le hacen *wiraqucha*, y se convierten en los «consultores» o «consejeros» del *ayllu*. (Candiotti 1997: 1)

La comunidad campesina de Tuco está organizada políticamente en tres barrios: Centro, Cusicancha y Casacancha. En esta localidad, el Martes de Carnaval es considerado como el día central y es celebrado por los alcaldes *campo de vara* o, como ellos mismos dicen, «es costumbre de los *tayta campos* que cumplen a su comunidad». Esta costumbre es conocida como *ulla aypuy* y consiste en las visitas que se realizan a las casas de cada una de estas autoridades tradicionales. Los visitantes son recibidos por los *kuyaq*, que son:

> ...los acompañantes de cada uno de los grupos de los alcaldes *campo*, es la población que los acompaña en cada una de las visitas a los otros *campo*. Entonces ellos hacen su cumplimiento a su comunidad, invitando *puchero,* músicos, chicha y haciendo el juego del Carnaval.[24]

Ese día, en cada una de las casas de los alcaldes *campo*, se elige al *ulla campo*. El *ulla campo* es un joven adolescente entre nueve y 13 años. A partir de ese día, y hasta el último día de la Semana Santa, este joven acompañará a su respectivo alcalde *campo de vara* en todas las faenas comunales.

Aunque este día se realiza la celebración principal de los *tayta campos*, los festejos se inician en la víspera, cuando en la casa de cada uno de estos alcaldes *campo* se llevan a cabo rituales para matar a los animales con cuyas carnes prepararán el *puchero*.[25] Los *tayta campos* compiten entre sí por obtener el mayor número de animales sacrificados, porque ello implica una mayor distribución de alimentos. Ese día también cada alcalde *campo* contrata un grupo de jóvenes solteras para que sean quienes comiencen los juegos de Carnaval, verdaderas batallas campales en las que se usa mayormente agua y barro, y en algunos casos hasta los restos de las carnes con las cuales se prepararon los *pucheros*. Estas jóvenes son conocidas como *animadoras* o *mariconas*. Considero que este último término alude a su condición *liminal* o ambigua, ya que al encargarse de iniciar estos juegos, no son consideradas ni mujeres ni varones. Esto es contrario a la común relación entre varones y mujeres, donde estas casi no ocupan cargos públicos y no tienen mayor injerencia en la vida política, social y económica de la comunidad.

Las visitas respetan la jerarquía de cada uno de los alcaldes *campo*, comenzando por el de menor rango y terminando en la del *tayta wiraqucha*. Al llegar a cada una de estas casas, debe saludarse primero a la cruz de flores que está encima de la mesa principal o mesa *mayor* y luego a cada una de las autoridades tradicionales, comenzando por la más importante. En esta mesa *mayor* también se colocan las varas de los otros alcaldes *campo* y una gran vasija que contiene chicha. Los niños, parte importante de este ritual, se ubican al frente de la mesa de los adultos. En el pueblo llegan a decir que estos festejos están dedicados a los niños, ya que «esta es una fiesta de fertilidad y por eso el incentivo de quienes son los más importantes en las celebraciones son los *ulla campos*».

Mientras tanto, los músicos se colocan al centro, entre las mesas de niños y adultos, preparándose para ejecutar sus melodías, mientras las mujeres sirven

[24] Declaraciones de Jerson Quispe, comunidad de Tuco, 22 de febrero de 1998.

[25] El *puchero* es la comida típica de Carnaval que se sirve tanto en Huancavelica como en Ayacucho. Se prepara sobre la base de una sopa de col a la que se añade papa, choclo, yuca, camote, duraznos, cebollas, carne de res, carne de cordero, carne de gallina y arroz. Es la integración de productos provenientes de diferentes pisos altitudinales, tanto de la costa como de la sierra y de la selva, de tal manera que este plato tradicional sirve de metáfora para mostrar una diversidad en unidad e indicar abundancia.



Figura 6: Autoridades *vara* presidiendo la Mayor en Tuco. Anchonga, Angaraes (Huancavelica). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 24 de febrero de 1998.



Figura 7: Inversión de roles según género en Rantay. Anchonga, Angaraes (Huancavelica). Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe el 24 de febrero de 1998.

el *puchero*. Este plato de comida es opuesto a los flagelos del ayuno que los 40 días de la Cuaresma imponen en los cristianos y también a lo que normalmente se piensa del Carnaval:

> Por el contrario, el Carnaval es un tiempo para comer poco y celebrar mucho, en una típica actitud de «castigar» al cuerpo. Después de todo, el significado original en latín del Carnaval nos dice que debemos «alejar la carne» *(carne vale)*. De la misma manera, es precisamente debido a que no hay una comida especial que las familias están dispersas. (Da Matta 1991: 104, la traducción es mía)

Luego de este gran banquete y de la elección del *ulla campo* entre los niños en la edad estipulada, las esposas de los alcalde *campo* —también conocidas como *camposas*— proceden a cubrir con serpentinas y talco a sus respectivos esposos. Después de esto, las *mariconas* —las solteras contratadas por el alcalde *campo* respectivo— comienzan los *juegos de Carnaval*, momentos de esparcimiento y batalla campal durante los cuales unos a otros se echarán talco, agua, barro y hasta la sangre de animales muertos. El Carnaval crea su propia realidad social dividida en varios niveles o contextos (Da Matta 1991: 62), cada uno de los cuales genera su propia lógica introduciendo a sus participantes a comulgar de una conducta colectiva. En este caso, la suciedad resultado de los juegos de Carnaval —lo «impuro» de Mary Douglas (1984)— se torna en puro, lícito, permitido, y esto es lo único que los hace ser partícipes del Carnaval y comulgar directamente con la naturaleza.

Los bandos se dividen según género, mujeres contra varones, y se atacan mutuamente. En esta batalla campal no existen ni vencedores ni vencidos, ganan todos. Por la tarde cambian de sexo; los varones se vuelven mujeres y las mujeres se disfrazan de varones en las comparsas de Carnaval que salen en pasacalle y celebran *yunsas* o *cortamontes*. Estos provienen, como ya se ha dicho, del valle del Mantaro, departamento de Junín. Un *cargo* o mayordomo se dedica a adornar un árbol (mientras más grande, mejor) con panes, dulces y frutas, alrededor del cual se reúnen los participantes a bailar, cantar y tomar, mientras algunos varones tratan de tumbarlo para entre todos repartirse el botín: los adornos del árbol.

5. ¿Varones de mujeres, mujeres de varones? Pandillas de Carnaval en Rantay y delimitación de territorio

Las tardes del Martes de Carnaval en el distrito de Anchonga (provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica) son un jolgorio completo. Rantay es anexo de la comunidad campesina de Anchonga, ubicada en la provincia de Angaraes. Las tardes del Martes de Carnaval, los miembros de esta comunidad campesina —así como las ubicadas en el mismo distrito— invierten sus roles de género.

Luego de la celebración del *ulla aypuy*, los alcaldes *campo* forman, entre todos aquellos que los acompañaron durante las visitas a las casas de los otros alcaldes *campo* o *kuyaq,* sus comparsas de Carnaval. Las comparsas quedan presididas por el mismo alcalde *campo* y su esposa, la *camposa*. Lo peculiar de estas comparsas es que los varones se visten de mujeres y las mujeres de varones. Estas inversiones de roles son frecuentes en contextos festivos, como por ejemplo en el caso de la celebración de la fiesta del Niño Perdido (segunda semana de enero) en la ciudad de Huancavelica, donde la esposa del *caporal* de la comparsa de negritos es un varón vestido de mujer. Este personaje es conocido como la *Mariarosa* o *Marica* y es quien hace reír a todo el público porque muestra una exagerada femineidad. Arguedas (1964: 242, las itálicas son mías) relata la siguiente leyenda acerca de un personaje denominado *wachoq*: [26]

> [...] No eran como los hombres comunes. Para poder entrar hasta esa profundidad, hasta el origen del agua, dice, que se ponían, siempre, *una tinya de oro en la cabeza*. Y sus trajes eran de oro y plata, bellamente deslumbrantes, como los altares. También lucían a la luz de la luna o el sol. *Tenían anako y chaleco, de oro y de plata, reverberantes; y es por esto que podían entrar al corazón de las montañas. Cuando salían lo hacían con la tinya de oro* [...].

Para que los *wachoq* —los fornicarios— penetraran al corazón de las montañas debían vestir prendas femeninas como el *anako,* que es la «saya de las indígenas que las envuelve hasta las canillas, dejando los brazos desnudos; en Huancayo, comprende la túnica y el faldellín [...]» (Perroud y Chouvenc 1970: 8). Otro elemento femenino es el hecho de que estos personajes ingresaran a la montaña con una *tinya* de oro sobre la cabeza.

El traje de Carnaval, así como el de cualquier otro danzante, revela mucho de lo que se trata de ocultar y sus características se convierten en metáforas que crean y recrean este nuevo orden social de encuentros, mediaciones y significados varios.

En Rantay, las comparsas transitan por un recorrido preestablecido demarcando el espacio ritual de la comunidad y encerrando en este a toda su población. El recorrido es el siguiente: de Cerro Cruz pasan a Iglesia Moqo, de ahí a Chilwanmoqo, y finalmente cruzan a Auccampa. Estos lugares son los nombres de los principales cerros o *apus* de la comunidad; de esta manera, las montañas, la comunidad y su población se unen en los festejos de Carnaval, creando un ambiente y momento especial, casi eterno: «Durante el Carnaval [...] el instante sobrepasa a la eternidad, y el evento se vuelve más que el sistema que lo clasifica y le da un significado normativo» (Da Matta 1991: 86, la traducción es mía).

[26] El término *wachoq* en el quechua cuzqueño designa a los «fornicarios»; pero en el caso de Puquio parece significar el «nombre de los héroes legendarios, horadadores de las montañas, desconociéndose su significado estricto» (Arguedas 1964: 241).

Catherine Allen (1988: 182-189) relata una situación similar en la comunidad de Sonqo (Cuzco), en donde los carnavales son una buena ocasión para demarcar los límites de la comunidad, así como también el período de entregar ofrendas a los lugares sagrados. La demarcación de los límites en Sonqo se realiza a través de dos danzas *(sargento)* que se llevan a cabo en las alturas de Chiwchillani, y de *paseos* en que se visita las casas de las autoridades políticas. Lo peculiar de este caso es que, al igual que las comunidades de Tuco y Rantay, Sonqo, ubicada a más de 3500 msnm, presenta una estructura social y espacial dispersa y una organización política basada en las autoridades *campo de vara*. Quizá sea por esta última característica que tanto las *visitas* de Tuco como las danzas en Rantay, que unen ritualmente los *apus,* y los *paseos* y danzas en Sonqo sirvan para reforzar la delimitación de las fronteras naturales de estas comunidades de altura, así como para legitimar a sus respectivas autoridades políticas.

6. Fin de fiesta

Desde tiempos de la colonia, el mes de febrero ha sido descrito por Guaman Poma como peligroso, mes en el que se escapan los vapores del interior de la tierra, y también como el mes más propicio para el ofrecimiento de sacrificios y ofrendas al sol, la luna y las *wakas* (Isbell 1978: 206). En Colca (provincia de Víctor Fajardo, en el departamento de Ayacucho), dos días antes del Miércoles de Ceniza se lleva a cabo el *ñawin apay*, pago o entierro de ofrendas al *wamani* para que proteja al ganado, y de paso a sus dueños. Con estas acciones rituales terminan los festejos del Carnaval en esta provincia altoandina dedicada principalmente al pastoreo y la agricultura. Otras comunidades andinas finalizan los festejos de Carnaval llevando sus comparsas y pandillas de músicos y danzantes a los concursos que se desarrollan por esos mismos meses en la ciudad de Lima. El estadio nacional y la plaza de Acho son las locaciones por excelencia donde se reúnen los miles de migrantes andinos, sobre todo ayacuchanos, que habitan la capital. La avenida Abancay, una de las principales arterias de la ciudad, se cierra para dar paso a docenas de comparsas que alegran con sus cantos y bailes la siempre gris ciudad de Lima (Huerta-Mercado y Ulfe 1996).

Los carnavales no se llevan a cabo en un solo espacio ni en un solo día, lo cual permite que se desarrolle una serie de inversiones en las que se imprimen las identidades culturales de cada grupo social. La celebración varía de acuerdo con el lugar, sea una ciudad o una comunidad campesina localizada en el valle o en las alturas o puna.

En los carnavales urbanos, los pasacalles (de Cangallo, Ayacucho, Andahuaylas y Lircay), el uso de elementos foráneos (como las máscaras de Garfield o la representación de Saddam Hussein en Lircay) y los cantos muestran muchas de nuestras siempre manifiestas divergencias políticas (Andahuaylas y Ayacucho),

sociales (Lircay) y económicas (Ayacucho). En el campo, contrariamente, los carnavales se diferencian según el tipo de comunidad donde se llevan a cabo, pero siempre enfatizando la inversión de roles sexuales. Así, las comunidades de altura de las provincias de Angaraes (Huancavelica) y Andahuaylas (Apurímac), por carecer de centro organizado como la mayoría de comunidades de valle, necesitan reforzar la legitimidad de sus autoridades locales, esto es, sus alcaldes *campo de vara*. Son ellos mismos y sus *kuyaq* quienes realizan las *visitas* o los *paseos* que registra Allen (1988) para la comunidad de Sonqo en el Cuzco, encerrando «ritualmente» el espacio en el cual se desarrollan las más variadas inversiones sociales.

En todos estos carnavales, la acción más importante es la simple idea de participar completamente, hecho que involucra a todas estas personas de una manera activa, haciéndolas sentir miembros de una misma conciencia colectiva. De esta manera son ellas mismas quienes construyen, y reconstruyen, sus propios eventos sociales con la absoluta libertad de guíar y normar sus propias realidades. El dualismo, ese principio estructurador de las comunidades andinas, se recrea y transforma en cada una de estas celebraciones de Carnaval. En algunas instancias se muestra claramente, como en los intercambios de géneros en Rantay. En otras celebraciones, el dualismo se cubre con veladuras que lo hacen casi invisible, como, por ejemplo, en aquellas que se llevan a cabo en las comunidades de altura.

La realidad del Carnaval se constituye como «dialógica», en el sentido de que nos habla Bajtin (1987), o en la forma como se construyen los diálogos y los argumentos en toda narración quechua (Mannheim y Van Vleet 1998). Así como construimos diariamente nuestros diálogos, la realidad de estas fiestas se conforma activamente por los propios actores sociales: son ellos quienes utilizan los mismos significantes y significados o quienes despojan a los significantes de sus respectivos significados, liberando sus eventos rituales de las limitaciones de sus propias realidades socioeconómicas y logrando de ese modo que dichos eventos aparezcan como más grandiosos.

La realidad de una fiesta de esta naturaleza trasciende los límites personales y estimula la participación espontánea de la comunidad entera. De esta forma las fiestas, para no delimitar el tema solamente al Carnaval, son momentos propicios en los cuales las identidades locales se muestran vivas. Son entonces los mismos participantes quienes establecen los límites, las inversiones y las transformaciones de sus propios eventos rituales. Ellos son quienes señalan el curso de sus acciones determinando la continuidad o el ingreso de cambios en las estructuras mismas de sus actos rituales. La repetición anual de estos hechos al mismo tiempo que las transformaciones que sufren al ser generados por los propios actores sociales resultan siendo auténticas porque ambos, lo que llamaríamos *tradicional* y lo *nuevo*, transmiten significados, propósitos y valores mostrándonos la contigencia misma del ser humano.

Los actos no son impuestos sino creados y recreados cada año en cada nueva celebración de carnavales. Es de esta manera que los carnavales nos hacen sentir seres humanos completos con sentimientos, emociones, dudas, y sujetos a los más variados destinos.

Referencias bibliográficas

Allen, Catherine J.
1988 *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community.* Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.

Arguedas, José María
1964 «Puquio, una cultura en proceso de cambio». En *Estudios sobre la cultura actual del Perú.* José María Arguedas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bajtin, Mijail
1987 *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza Editorial.

Candiotti, Eduardo
1997 «*Wiraqucha: Tayta-Mamay*. Paradigma de una organización en el Perú». *Tinkuy* 2. Huancayo.

Caro Baroja, Julio
1965 *Análisis histórico-cultural del Carnaval.* Madrid: Taurus.

Casaverde, Juvenal
1970 «El mundo sobrenatural en una comunidad». *Allpanchis* 2: 121-243.

Cox, Harvey
1983 *Las fiestas de locos.* Madrid: Taurus.

Da Matta, Roberto
1991 *Carnivals, Rogues, and Heroes. An Interpretation of the Brazilian Dilemma.* Notre Dame y Londres: University of Notre Dame Press.

Douglas, Mary
1984 *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo.* Londres y Nueva York: Routledge.

Frazer, James
1986 *La rama dorada. Magia y religión.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA MIRANDA, Juan José
1989 «Los carnavales: ritual y relaciones de intercambio». *Anthropologica*. 55-69.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1989 [1608] *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HARTMANN, Roswith
1970 «Otros datos sobre las llamadas batallas rituales». *Revista de Folklore Americano* 17: 125-135.

HOPKINS, Diane
1982 «Juego de enemigos». *Allpanchis* 20: 167-187.

HUERTA-MERCADO, Alex y María Eugenia ULFE
1996 «Entre *chayraqs* y *pum pines*: impresiones del carnaval ayacuchano». *Guamangensis*, Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. 2: 26-31.

ISBELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: The University of Texas, Institute of Latin American Studies.

JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto y Hugo E. DELGADO SÚMAR
1988 «Protección y castigo del Dios andino. El amor entre las pastoras de Alcamenca». *Cuadernos de Investigación*, Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. 2: 25-43.

MANNHEIM, Bruce y Krista VAN VLEET
1998 «The Dialogics of Southern Quechua Narrative». *American Anthropologist* 100. 2: 326-346.

OSSIO, Juan
1992 *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PERROUD, Pedro Clemente y Juan María CHOUVENC
1970 *Diccionario castellano-kechwa, kechwa-castellano. Dialecto de Ayacucho*. Lima: Seminario San Alfonso, Padres Redentoristas.

PLATT, Tristan
1980 «Espejos y maíz. El concepto de *yanantin* entre los macha de Bolivia». En *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Eds. Enrique Mayer y Ralph Bolton. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pulgar Vidal, Javier
1935 «La cachua». *Revista de la Universidad Católica del Perú* 19: 667-713.

Skar, Harald
1997 *El pueblo del valle caliente. Dualidad y reforma agraria entre los indios quechuas de la sierra peruana.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tello Valdivia, Rómulo
s/f *Carnaval andahuaylino. Recopilación y remembranzas*. Lima: Club Provincial Andahuaylas.

Turner, Victor
1988 *El proceso ritual. Estructura y antiestructura.* Madrid: Taurus.

Urton, Gary
1993 «Moieties and Ceremonialism in the Andes: The Ritual Battles of the Carnival Season in Southern Peru». *Senri Ethnological Studies,* Osaka. 37: 117-142.

Vergara Figueroa, Abilio
1993 «Carnaval en Ayacucho: "Desorden" y sexualidad». *Revista de Folklore Americano* 56: 137-164.

Zuidema, Tom
1991 «Batallas rituales en el Cuzco colonial». En *Cultures et sociétés, Andes et Méso-Amérique. Mélanges en Hommage á Pierre Duviols.* Ed. Raquel Thiercelin. Provenza: Universidad de la Provenza.

Fiesta y embriaguez en comunidades andinas del sur del Perú

Gerardo Castillo Guzmán

El presente artículo trata acerca del desarrollo de la fiesta y de la embriaguez colectiva en comunidades campesinas del sur andino. En él procuro describir algunos esquemas ideales de cómo, a través de la fiesta, se inscriben y actualizan formas de actuar y pensar las relaciones entre las personas, siguiendo y recreando para ello criterios étnicos, de edad y género.

Las siguientes reflexiones son, en su mayor parte, hechas a partir de las notas de campo recogidas, en forma intermitente, entre enero de 1991 y agosto de 1994 en comunidades campesinas del Cuzco. Sin embargo, en algunos casos y para ejemplificar mejor, usaré datos reunidos en trabajos de campo en comunidades ayacuchanas y del pueblo mestizo de Písac, en el Cuzco.

1. Consumo de alcohol en comunidades campesinas de los Andes

Si bien buena parte de las etnografías sobre comunidades campesinas en los Andes constata la presencia del alcohol como elemento central en la vida diaria y ritual que describen, son muy pocas las que centran en él su foco de atención.

Uno de los primeros artículos que aborda directamente el tema de las borracheras en los Andes es el escrito por Thierry Saignes (1989). En él, Saignes realiza un estudio histórico que abarca de 1550 a 1650, y cuestiona el tratamiento de la embriaguez andina como una evasión por parte de las poblaciones campesinas ante una crisis traumática producida por la conquista española, un beber sin objetivo en un contexto de comunidades desestructuradas.[1] Antes bien, propone prestar atención al trasfondo de la elaboración de tal discurso por parte de cronistas y evangelizadores españoles, lo que remite directamente a un estudio de las mentalidades en la colonia. Al estudiar los patrones de beber que manejaban los indios encuentra que la borrachera puede ser comprendida como un mecanismo de apropiación del lenguaje y del dios de los vencedores, pero también como un medio de comunicación con *lo otro*, entendido como el intento de traspasar las fronteras de la conciencia cotidiana.

Según Saignes, existiría un ideal andino del beber que alienta el consumo de alcohol en forma ritual, periódica, colectiva y masiva a través del cual se busca

[1] El cual sería el esquema mostrado por Nathan Wachtel en su «visión de los vencidos».

—o al menos no presenta mayor sanción social— llegar a una total embriaguez. Frente a esto se alzaría un ideal mediterráneo del beber, según el cual se valora beber vino —antes que la cerveza en todas sus variantes o los destilados nórdicos (Braudel 1994)— diaria y privadamente, pero en pequeñas cantidades. Este ideal considera impropio de caballeros alcanzar una embriaguez tal que acerque a los hombres a un estado de animalidad. Hoy, en términos freudianos, diríamos que el alcohol disuelve el superego y destruye las inhibiciones que determinan el orden social. Es por ello que hubo un gran esfuerzo por parte de las autoridades coloniales para prohibir las libaciones públicas, las cuales adoptaron un carácter exclusivamente privado.

Aunque útil para considerar las catastróficas consecuencias que ha venido provocando la introducción de destilados de baja calidad en culturas de bebidas fermentadas, la separación entre ambos ideales de beber es menos clara. Efectivamente, la embriaguez periódica, y su consecuente condena, parece ser más una característica de clases populares que un rasgo exclusivamente andino.[2] Ciertamente, las imágenes de las fiestas de carnavales en poblaciones campesinas y urbanas medievales descritas por Cox (1983) o Bajtin (1974) son las de un total descontrol, desenfreno sexual e inversión de roles.

No obstante, el enfoque propuesto por Saignes para el caso andino es en extremo valioso porque permite escapar a un punto de vista médico y psicológico que considera a la borrachera como una patología,[3] ya sea social o individual, pero además rompe con estudios centrados únicamente en contextos rituales, con la coca y la chicha como elementos centrales,[4] en los que eran destacados los aspectos integradores del beber.

Una de las excepciones dentro de esta escasísima bibliografía es el trabajo de Penelope Harvey (1986) en Ocongate. Ella, con herramientas tomadas de la lingüística y de las propuestas de Pierre Bourdieu, dedica un capítulo de su tesis doctoral a explorar el discurso de los ebrios como un juego de intercambios simbólicos de poder, en los que cobra gran importancia la capacidad de los individuos de manejar diferentes códigos (como es la ventaja del bilingüismo) para expresar y mantener posiciones de estatus. En una reciente compilación (Saignes 1993), un artículo de la misma autora introduce la dimensión de género en el tema del beber.

Investigar la embriaguez y la fiesta no solo en términos negativos —qué destruye el consumo de alcohol— sino también en términos positivos —qué se construye mediante la embriaguez— obliga a leerlas dentro de los códigos culturales

[2] Comunicación personal de Tom Zuidema.

[3] Al respecto, véanse Almeida (1987) y Mariátegui (1984 y 1985).

[4] Véase, por ejemplo, Cutler y Cárdenas (1991), Doughty (1987), Mangin (1958), Harris (1994), Vázquez (1967), Vergara (1991) o Zuidema (1989).

y las relaciones sociales en las que están inscritas. Siguiendo esta línea, la idea central que manejo a lo largo del texto considera a la embriaguez como un momento de gran acción que rompe el curso de la vida cotidiana. En la borrachera se produce una suerte de relajamiento de las conductas estereotipadas que rigen la acción cotidiana, creándose una atmósfera de ruptura de roles y de jerarquías de la muchas veces rígida estructura social.

A continuación desarrollo, a través de algunos temas a modo de ejemplo, cómo la embriaguez colectiva en comunidades andinas puede ser entendida como espacio y tiempo estructuralmente ambiguos, en cuyo marco los campesinos involucrados tienen la posibilidad de cambiar las pautas que rigen su interacción cotidiana y, por consiguiente, de intentar modificar su imagen personal en las relaciones cara a cara.

2. El uso de espacios

Un primer punto que llama la atención en las borracheras en comunidades es el uso del espacio. Ya sea que las borracheras sean ceremoniales o no,[5] todas ellas hacen un uso público del espacio. Las fiestas, aun cuando no involucren a toda la comunidad, nunca son realizadas dentro de las casas, sino en espacios abiertos a la vista de los demás. Los lugares elegidos pueden ser los patios de las casas, las explanadas, el atrio del templo, las plazas, los salones comunales o los lugares de descanso o *dianas*.

Las ocasiones para celebrar pueden estar definidas por fechas del calendario religioso (fiestas de patronos y de carnaval, recorrido de los linderos, celebración de los días de Todos los Santos y de los Muertos); en este caso, el evento

[5] Llamo *ceremoniales* a las borracheras que siguen pautas de conducta estereotipadas, tanto para definir los momentos y lugares de su realización, como los motivos mentados, sin importar mucho su pertenencia o no a un ciclo religioso. Siguiendo la distinción propuesta por Gluckman, prefiero hablar de la dimensión más amplia de *ceremonial* en vez de *ritual*. La primera implica conductas marcadas por la etiqueta social, pero no necesariamente referidas a creencias en poderes sobrenaturales o suprasensibles: «[...] I would use "ceremony" to cover any complex organization of human activity which is not specifically technical or recreational and which involves the use of modes of behavior which are expressive of social relationships. All such modes of behavior, conventional and stylized, are ceremonial. I would then distinguish within the field of "ceremonial" between two separate categories, which shade into another: the one I would call "ceremonious" and the other "ritual", following here Evans-Pritchard's view of magic, that "ritual" is distinguished by the fact that is referred to "mistical notions", which are "patterns of thouhgt that attribute to phenomena supra-sensible qualities which, or part of which, are not derived from observations or cannot be logically inferred from it, and which they do not possess". If these notions are not present in the October Revolution parade, it is "ceremonious" and not ritual, while the Corpus Christy Day procession is ritual and not "ceremonious" if its perfomance is referred to mystical notions. Since both clearly have some of the same functions, we can discuss these under the more general rubric of "ceremonial" » (Gluckman 1975: 22-23).

tendrá lugar en la explanada frente a la capilla de la comunidad o en el patio de la casa del *cargo* (o *cargos*) de la fiesta. Las festividades comunales (celebración de la fundación de la comunidad, ferias, inauguraciones de obras, fiestas patrias, cosechas, faenas generales) se realizan preferentemente en los locales comunales o en el área destinada a las asambleas. Todas las celebraciones que se refieren al ciclo social de la persona (bautizo, corte de pelo, matrimonio, techado de casa, cumpleaños, velorio) agrupan a menos participantes y son los patios de las casas los que limitan el espacio utilizado.

A diferencia de las borracheras en la ciudad, los espacios utilizados en la comunidad son básicamente públicos y, en todo caso, abiertos a la vista de otros comuneros. Para hacer más notorio el contraste basta recordar la separación existente en muchos restaurantes y bares de la ciudad: un lugar visible para comer o tomar café, y otro oculto destinado a beber. En la fiesta de la Virgen de Corpijera en Patabamba, la celebración se inicia en el patio de la casa del *cargo* y desde ahí los participantes se trasladan al patio de la capilla, transitando siempre abiertamente por las avenidas de la comunidad. En el Cruz Velacuy de Quencco, los fieles llevan la cruz desde la laguna de Qoricocha al templo, y desde ahí van festejando a casa de cada *cargo*. En el Cruz Velacuy de Patabamba estuvimos bailando y bebiendo frente a la explanada del templo, para luego dirigirnos a casa del *cargo* mayor, también danzando y bebiendo a través de las calles de la comunidad, ante las miradas de muchos niños. En este sentido, la borrachera es entendida como una actividad pública aun cuando no sea necesariamente comunal. Muchos participantes de pequeñas fiestas familiares pasean por la comunidad, danzando y bebiendo para luego retornar a casa.

De otro lado, en términos espaciales, se sigue un patrón de ubicación circular en el que los pequeños grupos son integrados por la rotación de la bebida. El espacio central al interior del círculo de bebida solo será ocupado en los momentos del baile —captando la atención de los espectadores— o cuando el grupo mayor se fragmenta en otros pequeños. Dentro de este patrón, prima un ideal adulto-masculino, y todo aquel que se aparte de él tenderá a quedar marginado respecto de la centralidad del desarrollo de la acción. Así, mujeres y niños, si bien son personajes infaltables en toda reunión, nunca ocuparán posiciones privilegiadas. Las mujeres se agrupan en pequeños círculos periféricos y alrededor de ellas juegan sus hijos.

En esta distribución espacial, las posiciones que ocupan los participantes dependen de la importancia y centralidad relativas otorgadas a cada uno de ellos, las cuales pueden cambiar en el proceso mismo. Por ejemplo, en la fiesta de la Virgen Corpijera en Patabamba, mientras estaba con los promotores de la ONG en la que trabajaba, yo ocupaba un lugar lateral entre los invitados. Estábamos sentados en las únicas bancas que habían colocado en el patio del *cargo*, y la comida ofrecida y las rondas de bebida siempre nos privilegiaban, aunque yo

nunca recibía estos ofrecimientos en primer lugar. Sin embargo, cuando los promotores se fueron, permanecí apartado de los lugares centrales por un buen tiempo, hasta que varios comuneros se acercaron a pedirme que interviniera en su favor para que fueran colocados postes de luz al templo. Fue entonces que volví a ocupar un lugar central sentado frente a la puerta del templo, junto al grupo de *varayocs*[6] de la comunidad. Vale la pena recordar que el año anterior había estado en la comunidad para la misma fiesta. En esa ocasión, salvo el conductor de la camioneta que me había llevado hasta Patabamba, yo era el único foráneo. Entonces me pidieron recoger al párroco que estaba en una comunidad vecina. Durante toda la comida y la celebración central mantuve un lugar preferencial.

3. Escenificación

Definidos los actores sobre un espacio ideal, su actuación configura la puesta en escena de la festividad. La separación inicial de los participantes en grupos responde a criterios de edad (ancianos, adultos, jóvenes y niños), género (varones y mujeres), etnicidad (comuneros y no comuneros), actividad (músicos, danzantes, vendedores) o posición social (*cargos*, miembros de la junta directiva, promotores de desarrollo). Cuando el beber se produce con motivo de una festividad, es infaltable la presencia de una pequeña banda de músicos, los cuales, salvo para las pequeñas reuniones familiares, vienen generalmente de fuera.

En este contexto surgen algunos personajes que sirven de enlace entre los comuneros y los foráneos. Uno de ellos es el anfitrión, quien debe permanecer solícito a los requerimientos de los visitantes. Otras figuras son las mujeres, quienes sirven en muchos casos de enlace mudo, utilizando el baile como forma de interacción. Finalmente se encuentra el joven comunero que sirve las rondas de chicha y alcohol.

En la inauguración de un almacén comunal en Patabamba, cuando el equipo de la ONG local estaba a punto de retirarse por la supuesta desorganización comunal existente, seis comuneras solteras vestidas con trajes de fiesta y pequeños sombreros adornados con flores de *cantu* nos sacaron a bailar. Durante el baile, ellas nos golpearon en broma con los puños en los muslos y soltaron latigazos con sus trenzas de lana, e incluso algunas de ellas —entre forcejeos y risas— nos frotaron un polvo naranja en la cara por ser época de carnavales. En una inauguración de piletas de agua en Pampallacta, los comuneros saben que no es posible beber en exceso con los visitantes y la presencia del director de la ONG, aunque pueda darle más importancia al evento, corta mucho una comunicación fluida;

[6] Sistema de cargo y prestigio al cual se accede según la edad.

además, su actitud negativa hacia el beber es conocida. En este caso, lo que las mujeres logran con el baile es justamente establecer lazos de comunicación casi inexistentes.

Esta función mediadora de las mujeres es más notoria inclusive por cuanto la relación inversa nunca logra tener los mismos resultados: en una fiesta comunal en Rayanniyoc, el campesino que sacó a bailar a la promotora no logró impedir que ella dejara fácilmente de bailar cuando lo decidió; ella misma, en la inauguración en Patabamba, se vistió con las ropas de campesina soltera y no hubo ningún hombre que pudiera cumplir adecuadamente el papel de mediador frente a una mujer foránea. Más saltante aun es el hecho de que, en numerosas ocasiones, las mujeres campesinas, cuando hablan con los foráneos, lo hacen tapándose la boca. Las reglas de evitamiento seguidas por las jóvenes solteras son suspendidas en el contexto lúdico y ritual del baile. En la embriaguez se manifiestan formas de comunicación extralingüísticas como el baile y los golpes, formas que posibilitan un acercamiento de los cuerpos que no se produciría en otras circunstancias.

De esta manera, ante los foráneos, las mujeres pueden jugar un papel de mediadoras mudas a través del baile, las risas y los golpes. La fuerza del acto no verbal radica en su inmediatez, es una acción que no interroga sino que ejecuta: las comuneras no nos preguntan si queremos bailar, lo toman a uno del brazo y continúan bailando por muchas piezas. De igual forma, el muchacho que sirve el trago tampoco pregunta si uno desea beber, se acerca con el vaso ya servido.

A diferencia de la comida, que es servida a cada uno de los presentes, las bebidas van circulando alrededor de todos los grupos, integrándolos de esta manera. Generalmente, la chicha y el trago[7] se beben simultáneamente, aunque con ritmos diferentes. Los grandes cántaros de chicha están controlados por las mujeres, quienes la sirven en jarros plásticos o de metal enlozado que entregan a jóvenes para que los distribuyan. El reparto de la chicha sigue los criterios mencionados de estatus, pero como usualmente se utilizan varios vasos, no hay gran presión para beber rápidamente. La chicha se bebe con calma, *tinkando*[8] la tierra y comentando su sabor. A diferencia de la chicha, el trago se guarda en pequeñas galoneras. Su control no es exclusivo de los hombres, pero ellos lo manipulan con más frecuencia. Es servido en vasos de vidrio o en las tapas de las botellas por los mismos jóvenes que sirven la chicha, pero, a diferencia de esta, se procura seguir un orden perfectamente circular. Se espera que una persona acabe su vaso y luego se sirve a la siguiente, por esto se debe beber casi inmediatamente. Si a una persona se le juntara su turno de trago con su vaso de

[7] Nombre usado para referirse a la mezcla de alcohol puro y agua a la cual se le puede agregar algunas semillas como el anís para darle olor y sabor.

[8] Verter gotas del líquido sobre la tierra en señal de agradecimiento a la familia anfitriona, pero también con fines propiciatorios para con la *Pachamama*.

chicha, es probable que vierta el trago a la chicha y continúe bebiendo con calma. En las fiestas es común ofrecer cerveza los visitantes, pero solo a ellos. Se le entrega una botella a cada uno, no siempre con vaso, y se les deja beber sin mayor apuro.

Otro rasgo notable consiste en que a nadie le extrañan ni disgustan los continuos cambios de bebidas. De la cerveza blanca se puede pasar a la chicha y al trago, de ahí a la cerveza negra, a vinos y sidras, a anisados, cañazo, pisco y otros destilados y volver a la chicha y el trago. Lo importante es la cantidad de lo bebido y no la calidad.[9] El beber, al ser concebido como una actividad eminentemente social, se practica para estar en grupo sin importar mucho lo que se bebe: la bebida no es pensada como un placer individual que se ingiere según gustos personales.

En las borracheras ceremoniales, el fin de la sesión, en cierto modo, está marcado de antemano. Es decir, se sabe que la fiesta debe continuar hasta que las fuerzas se agoten, y el cansancio y la embriaguez acaben con la reunión. En la fiesta, uno debe entregarse voluntariamente «hasta las últimas consecuencias», que generalmente coincide con el fin de las bebidas. No se aceptan las disidencias, y habrá mayor presión cuanto mayor sea la centralidad de la persona respecto del motivo de la fiesta. En la fiesta de Cruz Velacuy en Patabamba, perseguimos hasta su casa a uno de los *cargos,* que en la mañana del día siguiente ya no quería continuar bebiendo.

4. Rompimiento de jerarquías

El proceso de la embriaguez pasa por dos momentos claramente definidos: el animarse *(q'ayma)* y el emborracharse *(machaska).* En el primer momento se resaltan los elementos armónicos y de unidad del grupo, la comunidad es creada a través de un incremento de los lazos comunicativos entre los participantes. En quechua, *q'ayma* quiere decir «beber poco» o «estar chispeado», y este es el estado al que se busca llegar en toda reunión, el estar alegre para bailar, cantar, reír, conversar y bromear a viva voz, y para lograr romper la timidez inicial. Como bien anota Harvey para el caso de comunidades del Ausangate, en Cuzco:

[9] Este es un punto que debería ser considerado al planear estrategias que busquen mejorar la calidad de vida de poblaciones consumidoras de alcohol. En un trabajo sobre el *heavy metal,* Deena Weinstein encuentra una actitud similar entre los jóvenes que asisten a los conciertos: «Indulging in the approved alcoholic beverages and drugs is another feature of the wait. Martinis or fancy mixed drinks with decorations are not to be found at metal concerts. Some fans sneack in a pint of Jack Daniels or other hard stuff, but the drink of choice is beer. Quality is not the issue; only quantity matters. Fans delight in big containers. If only small cups are sold, people insert their full cup at the top of a growing column of empties. Beer has a Dionysian significance at the concert, aiding and representing release into ecstatic experience» (1991: 209).

> The most salient feature of drunken speech is the release it affords from the constraints of sober interaction —constraints which centre on general interactional norms of showing respect, practising avoidance rather than confrontation, being very shy and quiet in a public gathering and avoiding any show of emotion. (Harvey 1986: 175)[10]

Mediante este estado se busca acentuar la sociabilidad y la participación armónica de los presentes. La comunidad es creada verbalmente. Cuando los campesinos empiezan a beber dejan de lado su timidez y comienzan a contar bromas, hablar y reír ruidosamente. La comunicación entre las personas se incrementa.

Dentro de este marco de inclusión es posible observar cómo los padres permiten con benevolencia que sus hijos beban sus primeros tragos. Además, el grupo de mujeres, antes separado del de los hombres, empieza a mezclarse con el de estos últimos. Se produce una disolución de ambos grupos. En la fiesta de solteros de Sacaca, a medianoche se bebía en el patio de la casa del mayordomo mayor, a quien se había visitado; conforme avanzaba la fiesta, los jóvenes —que estaban hasta entonces bebiendo aparte— comenzaron a acercarse a las muchachas solteras y a beber juntos. Es en referencia a estos momentos que un campesino de Sacaca comenta la fiesta de solteros y solteras:

> Allí cuando les anochece, casi a medianoche, a once de la noche más o menos, allí llevan un juntamento en una casa o en casa de una autoridad. Entonces de allí ya cuando ya llevaron el juntamento toman y se invitan con cariño, bailan y comen. Así es. Igualmente toman y de esa manera termina todo ya cuando amanece a la hora del alba y todos se retiran uno por uno, pidiendo licencia, cada cual a sus casas...

Y continúa hablando acerca del Domingo de Carnaval:

> ...entonces allí con cariño le invitan la chicha, licor entonces allí muy bonito toman de Qocha [grandes conchas] o hay un Winku [corteza de fruto selvático], otros le dicen Wallasuyo, en eso también toman entonces. Después de dar eso bailan muy hermoso hasta la hora estar allí y terminan hoy.[11]

La rotación misma del trago integra a todos los participantes. Personas que comen y conversan en grupos separados se enlazan por la distribución en común del alcohol. El beber siempre requiere la presencia del otro y refuerza el vínculo; es una actividad recíproca y una copa llama a otra copa. Cuando en las reunio-

[10] El aspecto más saltante del habla ebria es la liberación que permite olvidarse de los constreñimientos de la interacción sobria —constreñimientos que se centran en normas interaccionales generales de muestra de respeto, practicando el evitamiento en vez de la confrontación, siendo muy tímido y callado en una reunión pública y evitando cualquier muestra de emoción. (traducción del editor)

[11] Entrevista a Fernando Sicos cedida por Alejandro Chávez.

nes un muchacho va sirviendo a cada persona un vaso de trago, a menudo lo obligan a beber primero antes de aceptar el ofrecimiento. No cabe la negativa, a riesgo de rechazar la comunión ofrecida:

> [...] el vino que se ofrece reclama más vino como devolución, la cordialidad exige cordialidad. A partir del momento en que uno de los comensales decide escapar de ella, la relación de indiferencia no puede volver a constituirse tal como era; de ahí en adelante solo puede ser de cordialidad o de hostilidad; no se tiene la posibilidad, sin caer en la insolencia, de negar su vaso al ofrecimiento del vecino. Y la aceptación del ofrecimiento autoriza a otro ofrecimiento: el de la conversación. De este modo se establece una cantidad de menudos vínculos sociales mediante una serie de oscilaciones alternadas, según las cuales uno se ofrece un derecho al dar y se impone una obligación al recibir y, siempre en los dos sentidos, más allá de lo que se dio o aceptó. (Lévi-Strauss 1969: 99)

Se remarca la unidad de grupo y los aspectos armónicos. El alcohol aparece en un contexto festivo muy bien integrado a la vida campesina. En el texto incluido en *Vida de mi comunidad y su tristeza*, primer puesto regional de un concurso de pintura campesina, Benecio Champi —miembro fundador de la Iglesia Evangélica Peruana en Patabamba— relata los problemas de la comunidad y, aunque tiene una visión muy crítica de la borrachera, no deja de resaltar los aspectos recreacionales y de confraternidad del acto de beber:

> El campesino durante su trabajo siente su cuerpo cansado, no hay quien le consuele de su tristeza. Cuando recogen todos sus bienes visitan a otros llevando siquiera un poco de alimento, porque algunos no tenemos cosechas, no tenemos plata para comprar semilla, por eso llevan siquiera unos cuantos bienes, y al final hacen fiesta y consuelan al que no tiene mucho para comer; bailando, cantando, tomando su licor se alegra el campesino, degollando una oveja, ayudando en todos los quehaceres, unos a otros. (Comisión 1990: 114)

Con los invitados se mantiene una conducta sumamente formal y de servicio. En este momento no solo no se cuestionan relaciones desiguales de estatus, sino que además se refuerzan al máximo los convencionalismos sociales. En las faenas comunales y en las asambleas, ambientes no festivos en los que no se consume alcohol, los promotores no tienen asegurada la comida y deben circular por varios grupos que les ofrecen algo de sus alimentos. No obstante, en todas las ceremonias y fiestas, los foráneos ocupan un lugar central en la distribución de alimentos y bebidas, tanto por el orden y la cantidad de lo servido, como por su calidad. En el *linderaje* de la comunidad de Sacaca, al despedirnos se disculparon por no haber podido ofrecernos cuy y chancho (lo que es una excepción dentro de una dieta tan pobre en proteína animal).

Pero más allá de la posición que puedan ocupar los foráneos y de la calidad y cantidad de alimentos que se les ofrezca, el tipo de relación que se mantiene con

ellos es típica en las celebraciones. En el mismo *linderaje* de Sacaca, muchos se acercaban a nosotros para pedirnos disculpas por sus costumbres, nos estrechaban varias veces las manos y en castellano nos explicaban los diferentes bailes que se realizaban. Un campesino, mientras caminaba con nosotros, se excusaba por no saber hablar bien el castellano. Isidro de la comunidad de Patabamba[12] y Damián de Sacaca[13] me pidieron que les escribiera mi nombre y cargo en un papel, lo cual es una forma de reconocer importancia. Reconocimiento que deja abierta la posibilidad de resultar útil en el futuro.[14]

La comunicación establecida en una relación de desigualdad no puede ser fluida. En el caso extremo, en una inauguración de pozas en Pampallacta, se nos dejó solos en un aula de la escuela mientras comíamos y bebíamos; aquí, el baile constituyó la forma más efectiva de interacción. Mediante el baile, comuneras y visitantes entraron en contacto directo, dominando el espacio central y convirtiéndose en el punto de atención de todos, provocando risas cada vez que una de las muchachas golpeaba a su pareja. Además fue el único momento en que hubo diálogo, al margen de los discursos protocolares. En la fiesta patronal de Patabamba, el *cargo* se convierte en intermediario: él se coloca a un costado nuestro para conversar, pero más que dialogar, él únicamente espera nuestras preguntas para responder. Es un receptor atento a nuestras palabras y a nuestros actos para intentar complacernos. Así, frente a los foráneos se refuerzan los actos ceremoniales y la posición asignada al personaje según el estatus manejado.

Sin embargo, en un segundo momento, cuando la embriaguez avanza, esta imagen armónica, jerárquica y estereotipada se rompe. Conforme avanza la ingestión de alcohol se llega a la borrachera o *machaska*. En la borrachera, los formalismos iniciales se anulan y se produce un desafío a las normas que rigen las relaciones sociales. Las mismas personas que en el recorrido de los linderos de Sacaca se disculpaban por no poder hablarnos correctamente en castellano se burlan luego de nosotros en quechua. El mismo idioma cuyo uso causa inicialmente vergüenza se convierte luego en arma.

---

[12] Al despedirme, Isidro me pregunta si no he olvidado su nombre y dice: «Soy Isidro Huamanga, de familia de Ayacucho, por Huamanga, terruquito». Al verme tomar notas, ríe y dice: «Terruquito no, es broma». Luego continúa: «Deme un papel, ingeniero, deme su nombre y su cargo para tener, para guardarlo para mi esposa».

[13] En el recorrido de los linderos de Sacaca son muchos los que se nos acercan a excusarse: «Disculpa, ingeniero, es costumbre, usted sabe», y a explicarnos la secuencia del *linderaje*. Uno de los comuneros con quien converso es Damián Sicos; él también se disculpa y me da la mano unas ocho veces, me dice que él conoce Lima y Arequipa pues ha trabajado ahí. Luego me invita a su fiesta de cumpleaños: «...venga, ingeniero, a mi casa, mañana cumplo 52 años, venga usted, van a venir amigos de otros lugares, lejos, vamos a tomar un poquito». Antes de irse me pide que le escriba mi nombre en una hoja, luego le va a enseñar el papel a su hijo.

[14] Algo semejante ocurre cuando pedimos la tarjeta de presentación de un personaje importante.

Las relaciones jerárquicas no desaparecen, ni siquiera en la embriaguez, pero sí se modifican las formas habituales de interacción. La comunicación es más directa; entonces pueden expresarse con crudeza resentimientos, iras y ambiciones latentes que la embriaguez por sí misma es incapaz de solucionar, dado que estos conflictos son generados por la dinámica de las relaciones sociales y no por la ingesta de alcohol.

En una fiesta de cumpleaños en Quencco, un joven campesino deja de lado el lenguaje conciliador y amenaza con que habrá muertos si es que la ONG local intenta llevarse las alpacas de la comunidad.[15] En la fiesta de la Virgen de Corpijera, en Patabamba, me piden que done dos postes de alumbrado público a la comunidad. En el Cruz Velacuy de Patabamba me presionan para que haga unos arreglos en el altar, y en una ceremonia de techado en Kallarrayán, un comunero me hace padrino de su casa y debo dar dinero para el trago. En el Cruz Velacuy de Quencco, el almacenero elude las acusaciones que le hago sobre malos manejos llorando primero e invitándome a beber después. Así, rotas las barreras iniciales, la relación es mucho más directa y se intenta sacar provecho de la situación.

El cuestionamiento de las jerarquías no abarca únicamente las relaciones sociales sino también las relaciones con lo sagrado. En la fiesta de la Virgen en Patabamba, dos músicos ebrios se reían muy fuerte mientras se oficiaba la misa y lanzaban bromas aun cuando varias campesinas intentaban callarlos. En la fiesta de la Virgen del Carmen en Písac, los danzantes del grupo *china saqra* ridiculizaban al cura en un matrimonio.

Yendo más allá, conforme avanza la borrachera, el círculo se va cerrando: las bromas se pueden convertir en insultos, el interés por el bienestar general se torna en conflictos de intereses privados, de la armonía resaltada se puede llegar a la violencia, y de la conversación incrementada se pasa a los turnos de habla ignorados: la gente que habla ya no puede ser escuchada por otros que lloran o balbucean frases ininteligibles. La argumentación es negada más que propiciada y finalmente se llega al silencio de la ebriedad. La embriaguez conduce inevitablemente de un estado animado de conversación a otro de incomunicación. Frente a la comunicación, la bebida:

> [...] la estimula y, en un segundo momento, la disuelve en balbuceo y turbia confusión [...] La embriaguez es contradictoria: supervaloriza la comunicación y la destruye. Es comunicación malograda: empieza por ser una exageración y acaba en una degradación. (Paz 1969: 107)

[15] La ONG implementó en comunidades de altura un programa de módulos de alpacas, pero en Quencco fracasó totalmente e incluso varias hembras murieron por un manejo inadecuado. En esos días se planeaba trasladar lo que quedaba de los módulos a otras comunidades.

5. Identidad y oposición

Si bien el ambiente festivo de la embriaguez promueve un ideal de unidad e indiferenciación entre los participantes, en el proceso de la borrachera se configuran grupos según diversas categorías (género, edad, pertenencia étnica, posición social, etc.).

Un campesino de Sacaca comentaba en una entrevista:

> Entonces, como les digo, hoy actualmente estamos en Checchepata, en Apu Checchepata, y allí se lleva como de costumbre el descanso. Allí por ejemplo comen su fiambre todos: señoras entre señoras, *wifalas* entre *wifalas*, maestros entre maestros y comuneros entre comuneros. Comen bien bonito.[16]

Y no solamente comen sino que también beben. Ocurre que beber se considera como una actividad que integra a todo el grupo; de esta manera hemos visto que aunque en los momentos de descanso se forman pequeños círculos para conversar y comer, el alcohol va rotando entre todos los presentes. A diferencia de los alimentos, el alcohol es un bien social que se debe compartir con todos: los directivos entregan botellas de trago a los concurrentes, las multas por tardanza o inasistencia a labores comunales sirven para la compra de alcohol, los iniciados en el *linderaje* deben también pagar el equivalente a media botella de aguardiente, y los aportes o *miyunka* sirven para lo mismo. El licor así obtenido debe ser distribuido entre toda la comunidad. Al beber se expresa un modelo ideal de unión de grupo, una identidad de pertenencia a una misma comunidad.

En la fiesta de la Virgen del Carmen, en el pueblo mestizo de Písac, se proclama este mismo ideal. Existen 13 grupos de danza con sus propios *carguyocs* o mayordomos organizados a modo de cofradías, que compiten entre ellos y preparan sus propios bailes públicos. En las fiestas pequeñas, alrededor de cada danza se forman grupos concéntricos de personas. Si bien la fiesta es «para todos», la distribución de los bienes muestra que hay grandes diferencias: se forman círculos concéntricos donde el primero disfruta de comida *(chiriucho)*,[17] cerveza, ponches y rondas de aguardientes; el segundo círculo recibirá solo ponches y aguardiente; y los más alejados únicamente gozarán de la música y del baile. Detrás de una frágil identidad religiosa se encuentran otras pequeñas identidades que fragmentan al grupo mayor. En este caso se tiene en cuenta lazos de parentesco, de amistad y lealtades expresados previamente en la *jurca*.[18] Pero, además, se

[16] Entrevista a Fernando Sicos cedida por Alejandro Chávez.

[17] Plato típico de esta celebración y del Corpus Christi, elaborado con torrejas de maíz, yuyos, hueveras, queso, carne de res, cuy, chancho y llama. En quechua significa «frío-caliente», y alude a la oposición y complementariedad de los alimentos que intervienen en su preparación. Para una descripción del simbolismo de las comidas en los Andes, véase Ossio (1988).

[18] Pedido ritualizado de ayuda por anticipado para colaborar en la realización de la fiesta que los *carguyocs* hacen a su red de amistades y parientes.

muestra una fuerte dosis de elementos étnicos y de clase; sobre todo en la prestigiosa danza de los *capac negro,* que reúne al grupo de profesionales y hombres de éxito del pueblo. Este ordenamiento tiene que ver con el prestigio de los sujetos y su pertenencia a determinados grupos: profesionales, comerciantes, autoridades, visitantes e indígenas.

Al igual que en la fiesta de Písac, el beber colectivo entre campesinos presenta una serie de oposiciones de identidades que van cambiando conforme transcurre la borrachera. Para la fiesta patronal de Patabamba se formaban varios grupos frente a la capilla: el de mujeres, el de los músicos, el de los danzantes o el de los *varayocs* (quienes incluso beben de unos recipientes exclusivos de concha de *spondylus*). Pero después de la procesión del santo, estos grupos se disuelven y recomponen de diferentes maneras siguiendo lazos de amistad y de parentesco. En una fiesta de solteros de la comunidad de Sacaca las mujeres jóvenes bebían en un grupo separado del de los hombres, pero paulatinamente estas barreras se desvanecieron y los nuevos grupos ya no se formaron sobre la base de una diferenciación de género sino por preferencias de pareja que habían venido estableciéndose desde antes de la fiesta. El esquema mismo del baile representaba este proceso: los hombres bailaban en fila guiados por el Capitán y las mujeres mantenían la suya lideradas por la Capitana; solo el último domingo de fiesta se entrelazaban en parejas.

6. Reflexiones finales

Las consideraciones anotadas en este artículo buscan escapar a un punto de vista médico-psicológico que considera el beber como una patología, ya sea individual o social. Este enfoque de la embriaguez como problema no permite acercarse a un estudio del universo cultural y social que se construye en tal estado, ni tampoco permite el análisis de los discursos relacionados con el beber que elaboran los diferentes grupos. De otro lado, también procuramos evitar considerar a la embriaguez como una mera forma de evasión, ante una situación de comunidades campesinas desarticuladas que viven una crisis permanente. Antes bien, a lo largo de estos párrafos hemos procurado mostrar cómo la embriaguez no es una simple ilusión o escape, aun cuando se encuentra socialmente pautada —es decir, no desaparecen las reglas sociales, sino que estas son modificadas— y el *retorno a la normalidad* muestre que las estructuras no fueron modificadas.

Los períodos de embriaguez colectiva en comunidades de los Andes ofrecen a los participantes la posibilidad de modificar y mejorar su imagen personal ante los demás. En este contexto, cobran singular importancia los análisis del uso del lenguaje, del bilingüismo, de los turnos de habla, de las bromas, de las confesiones y la intimidad. La fiesta campesina andina no es solo el espacio de la ver-

güenza (Conlin 1974); puede ser también la arena donde se busque cuestionar y revertir sistemas clasificatorios jerarquizados. En términos de Turner (1988), los períodos festivos pueden ser entendidos como tiempos *liminales*, durante los cuales se suspenden normas de acción cotidiana (guiadas por pautas de evitamiento), pero que además suponen una ideal *comunitas* de indiferenciación, igualdad, armonía, camaradería y libertad (incluida la sexual) que, sin llegar a transformar el ordenamiento social, permite suspender y cuestionar el rígido ordenamiento de la *civitas*.

Para la comunidad entera, la embriaguez colectiva representa un tiempo de reafirmación de valores fundamentales para el mantenimiento del grupo ya que, sin suponer una anulación de las jerarquías sociales, permite la creación de espacios para la expresión de los conflictos existentes, y para la creación o renovación de identidades y solidaridades. Así, las borracheras catalizan rivalidades o amistades forjadas en el transcurso de la vida diaria.

Un tema que considero que sería de extrema utilidad es la revisión de los sentidos de privacidad manejados por los campesinos. Por ejemplo, la casa —que muchas veces está constituida por una sola habitación plurifuncional— no se presta para el ejercicio de una actividad privada muy desarrollada; recordemos que incluso las primeras relaciones sexuales parecen ser realizadas más frecuentemente a campo abierto (Castillo 1999). Entre los comuneros ayacuchanos se habla del *tumbaiquichu* cuando el varón derriba a su pareja por los campos y hacen el amor sin necesidad de desnudarse. En las fiestas comunales nocturnas, donde el imaginario ubica la mayoría de relaciones premaritales y extramaritales, estando ya las parejas embriagadas, es improbable que mantengan relaciones sexuales sin ropas. Y esto no parece cambiar totalmente con el matrimonio, pues la casa es frecuentemente ocupada por los niños o por los padres de alguno de los esposos.

Otro ejemplo de observación de estos sentidos de privacidad e intimidad es el uso de un solo vaso para beber. El hecho de beber de un único vaso único implica, de un lado, que existe una gran presión para beber de forma más rápida. El joven que sirve el trago y los demás campesinos del círculo están pendientes de que uno no *caliente* el vaso, imponga un ritmo más lento de bebida, rechace el ofrecimiento o intente verter el contenido. Pero de otro lado, desde una visión foránea y citadina, supone vencer la sensación de rechazo a beber de un vaso comunitario.

Avanzar en esta línea nos obligaría no solo a trazar una antropología de las técnicas corporales reclamada por Marcel Mauss (1971), sino además a elaborar una lectura de los actos rituales y de la vida diaria en relación con categorías como lo propio y lo ajeno, lo público frente a lo privado, el placer individual frente al acto de comunión social, lo limpio y lo sucio, lo permitido y lo prohibido.

Un punto final tiene que ver con los juegos de asociaciones elaboradas por grupos determinados. Cuando se lee y se escucha que en las fiestas andinas,

alcanzado un estado de embriaguez, los campesinos entablan relaciones sexuales indiscriminadas, o cuando un comunero en la fiesta de solteros de Sacaca —medio en broma, medio en serio— me comenta que esa noche todos terminarán acostándose con una joven y asegura que yo no seré la excepción, creo que lo más importante no es la comprobación estadística de si efectivamente ocurre un mayor número de actos sexuales en los momentos festivos, sino la descripción de los significados culturales que se asocian a la fiesta. De esta manera, el ideal de lo que debe ser una buena fiesta consiste en que todos los participantes fraternicen, se baile y cante, prime la solidaridad y comunión entre los comuneros y lo sagrado, se recree la unidad de grupo y la anulación de las jerarquías, y se enfaticen la abundancia y la reproducción —tanto con la tierra y los animales, como entre los hombres— a través de los símbolos de la sexualidad.

De manera análoga, Mendoza-Walker (1993) analiza la comparsa de los *majeños* en la fiesta de la Virgen del Carmen, en Paucartambo y San Jerónimo, como un intento de apropiación simbólica de los principios de poder, prestigio y masculinidad que definen una identidad ideal. Igualmente podemos reconstruir el universo semántico de cada bebida: la chicha, blanca, nutricia, con propiedades curativas, que se bebe «para refrescar» en los lugares cálidos, preparada y distribuida por mujeres; el trago, fuerte, embriagador, que se bebe «para calentar» en los lugares altos. Sin embargo, es la cerveza la que gana mayores adeptos y empieza a reemplazar a los ponches y la chicha en las fiestas. A través de ella se asocian y transmiten nuevos valores de estatus y prestigio.

Las imágenes que aparecen en los comerciales televisivos de las diferentes marcas de cerveza hacen referencia a contextos y grupos netamente urbanos (sin mencionar las diferencias de estratos sociales, de género y de edad existentes); solo en un comercial de la cerveza Pilsen aparecían unos campesinos andinos ansiosos por beberla, pero esta secuencia fue rápidamente eliminada, además de recibir numerosas críticas. En este comercial, los campesinos pertenecían a la exótica tribu de los *burundanga* que recibían del cielo unas cajas de cerveza; el mensaje era claro: hasta estas personas no civilizadas que nunca han probado cerveza saben reconocer la calidad de su sabor. De otro lado están los comerciales de la cerveza Cusqueña. Ellos destacan la belleza histórica y natural del Cuzco y los campesinos que aparecen únicamente son parte de este paisaje y no conforman el grupo de consumidores, aun cuando —simplemente como dato— buena parte de las comunidades de esa región, incluidas las de este artículo, poseen extensos cultivos de cebada que son comprados por la Cervecería del Sur.

Sin embargo, en los últimos tiempos, el mercado de cerveza se ha empezado a abrir: los comerciales de la Cusqueña dejan de enfatizar su imagen de «la más peruana de las cervezas» para optar por un público más urbano e internacionalizado, tanto así que varias de sus propagandas televisivas se elaboran con alusiones a conocidas películas de estreno. A la inversa, la cerveza Cristal, que

intenta ganar posiciones en el mercado surandino y sus circuitos de festividades, se peruaniza. Algunos de sus comerciales apelan a la asociación tierra-costumbres-paisaje para construir un «nosotros» ideal: *nuestras* comidas, *nuestros* bailes, *nuestra* gente, *nuestra* cerveza. De todas formas, los campesinos que aparecen en estas estilizadas danzas siguen siendo parte de una coreografía y no son materia de construcción de un estereotipo ideal. Creo que la popularidad obtenida por una saga de comerciales de la cerveza Pilsen nos da la pauta. En ella se construyen arquetipos de masculinidad basados en la *distinción*: el hombre de mundo, el ser criollo y extrovertido, la sociabilidad, el atractivo sexual frente a las mujeres, la condición de costeño y de estar a la moda en los sitios de moda (los *points*). Una vez más, como en nuestro ejemplo de las relaciones sexuales en las fiestas andinas, poco importa que en términos estadísticos exista alguna correlación entre beber cerveza y tener éxito con las mujeres; lo que interesa es reconstruir el universo de asociaciones manejado en determinados contextos culturales.

Referencias bibliográficas

ALLEN, Catherine J.
1988 *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington: Smithsonian Institution Press.

ALMEIDA V., Manuel
1987 «La investigación del alcoholismo en el Perú en los últimos 30 años: 1956-1986». *Revista de Neuro-Psiquiatría* 50. 2: 116-128.

BAJTIN, Mijail
1974 *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

BRAUDEL, Fernand
1994 *Bebidas y excitantes*. Madrid: Alianza Editorial.

BURCHARD, Roderick
1974 «Coca y trueque de alimentos». En *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Eds. Giorgio Alberti y Enrique Mayer. Lima: IEP. 209-251.

CAMINO, Lupe
1987 *Chicha de maíz: bebida y vida del pueblo Catacaos*. Piura: Cipca.

CASTILLO, Gerardo
2001 «Embriaguez colectiva y sexualidad en los Andes». *Anthropologica* 19.

COMISIÓN EJECUTIVA DEL CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA CAMPESINA
1990 *Imágenes y realidad. A la conquista de un viejo lenguaje*. Lima.

CONLIN, Sean
1974 «Igualdad y vergüenza en la fiesta». *Allpanchis Phuturinqa* 7: 143-162.

COX, Harvey
1983 *Las fiestas de locos. Ensayos sobre el talante festivo y la fantasía*. Madrid: Taurus.

CUTLER, Hugh C. y Martín CÁRDENAS
1991 «Chicha, una cerveza sudamericana». En *La tecnología en el mundo andino. Runakunap kawsayninkupaq rurasqankunaqa,* tomo I. Eds. Heather Lechtman y Ana María Soldi. México D.F.: UNAM. 247-259.

DOUGHTY, Paul
1987 «La cultura, la bebida y el trabajo en un distrito mestizo andino». *América Indígena* 27. 4: 667-687.

GLUCKMAN, Max
1975 «Les rites de passage». En *Essays on the ritual of social relations*. Ed. Max Gluckman. Manchester: Manchester University Press. 1-52.

HARRIS, Olivia
1994 «Condor and bull. The ambiguities of masculinity in Northern Potosí». En *Sex and Violence. Issues in representation and experience*. Eds. Penelope Harvey y Peter Gow. Londres y Nueva York: Routledge. 40-65.

HARVEY, Penelope M.
1986 «Language and the power of history: the discourse of bilinguals in Ocongate (Southern Peru)». Tesis de Ph. D. Departamento de Antropología Social. London School of Economics and Political Science.

HOLMBERG, Alan R.
1971 «The rhythms of drinking in a Peruvian coastal community». *Human Organization* 30: 198-202.

LÉVI-STRAUSS, Claude
1969 *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós.

LLOSA, Eleana
1992 *Picanterías cuzqueñas. Vitalidad de una tradición*. Lima: Amidep/Tafos.

MANGIN, William
1958 «La bebida entre los indios de los Andes». *Perú Indígena* 16/17: 14-22.

MARIÁTEGUI, Javier
1984 «Problemática del alcoholismo en el Perú. Una visión en perspectiva». *Revista de Neuro-Psiquiatría* 47. 1: 1-21.
1985 «Concepción de hombre y alcoholismo en el antiguo Perú». *Anales de Salud Mental* 1. 1-2: 33-49.

MARIÁTEGUI, Javier y Cecilia SOGI
1985 «Investigación epidemiológica del alcoholismo. Un estudio de prevalencia en población urbana marginal». *Anales de Salud Mental* 1. 1-2: 151-161.

MAUSS, Marcel
1971 *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

MENDOZA-WALKER, Zoila
1993 «La comparsa de los *majeños*: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cuzqueños». En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero, Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. 97-137.

MUELLE, Jorge C.
1945 «La chicha en el distrito de San Sebastián». *Revista del Museo Nacional* 14: 144-152.

ORLOVE, Benjamín
1986 «Tomar la bandera. Política y trago en el sur peruano». *Identidad campesina y lógicas del campesinado*. En L.T. Briggs, D. Llanque, T. Platt *et al.* Lima: Mosca Azul/Institut Universitaire D'Etudes du Développement. 129-145.

OSSIO, Juan
1988 «Aspectos simbólicos de las comidas andinas». *América Indígena* 48. 3: 549-570.

PAZ, Octavio
1969 *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

SAIGNES, Thierry
1989 «Borracheras andinas: ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?». *Revista Andina* 7. 1: 83-127.

SAIGNES, Thierry, comp.
1993 *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol/IFEA.

TURNER, Victor W.
1988 *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.

VALDERRAMA, Ricardo y Carmen ESCALANTE
1988 *Del* tata mallku *a la* mama pacha. *Riego, sociedad y ritos en los Andes peruanos*. Lima: Desco.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena y Abilio VERGARA
1988 ¡Chayraq! *Carnaval ayacuchano*. Lima: Cedap/Tarea.

VÁZQUEZ, Mario C.
1967 «La chicha en los países andinos». *América Indígena* 27. 2: 265-282.

VERGARA COLLAZOS, Antonio
1991 *Ike y la chicha*. Lima: Tawantinsuyo.

WAGNER, Catherine
1976 «Coca y estructura social en los Andes peruanos». *Allpanchis Phuturinqa* 9: 193-224.

WEINSTEIN, Deena
1991 *Heavy metal: a cultural sociology*. Nueva York: Lexington.

ZUIDEMA, Tom
1989 *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Lima: Fomciencias.

Sobre los Autores

Michelle Bigenho. Luego de graduarse en Antropología en la Universidad de California, Los Angeles, viajó al Perú y obtuvo una Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Posteriormente se doctoró en la Universidad de Cornell, en Ithaca, Estados Unidos. Tras una estadía investigando en Ayacucho, Perú, se trasladó a Potosí, Bolivia, en donde realizó estudios sobre rituales e identidad. Actualmente enseña Antropología en Hampshire College, Amherst, Massachusetts.

Marisol de la Cadena. Obtuvo su Licenciatura en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y se doctoró en la Universidad de Madison, Wisconsin. Actualmente es profesora en la Universidad de California, en Davis. Durante muchos años ha realizado trabajo de campo en distintas localidades de los Andes peruanos. Sus áreas de interés son identidad (género, raza, clase), sociedades campesinas y la historia e ideología de los movimientos intelectuales latinoamericanos. Entre sus numerosas publicaciones destaca su último libro *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru. 1919-1991*, editado por Duke University Press. Su próxima investigación es sobre «amor, sexualidad, y poder» en Chitapampa, Cuzco.

Gisela Cánepa Koch. Obtuvo su Licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y realizó sus estudios doctorales en Antropología en la Universidad de Chicago, Estados Unidos. Actualmente es profesora del área de Antropología del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigadora en el Centro de Etnomusicología Andina. Ha realizado trabajo de campo en varias regiones de los Andes peruanos. Sus áreas de interés son las expresiones festivas y coreográficas andinas en tanto estrategias de representación y transformación de identidades, así como de emplazamiento para la creación de espacios locales y regionales en el contexto de la migración y la globalización. Es autora de *Máscara, Identidad y Transformación en los Andes* (Lima, 1998), y ha producido cuatro documentales que integran la Serie de Vídeos Etnográficos producidos por el Centro de Etnomusicología Andina.

Gerardo Castillo. Se Licenció en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y obtuvo una maestría en Desarrollo de la Universidad de Bath, Inglaterra. Fue investigador del Centro de Etnomusicología Andina durante los años 1993 a 1998, para el que realizó trabajo de campo en comunidades campesinas del sur andino. Combina su labor en temas de desarrollo rural con preocupaciones de la antropología política.

Alejandro Diez. Licenciado en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se doctoró en Antropología Social y Etnología en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, Francia. Actualmente es profesor en el área de Antropología del Departamento de Ciencias Sociales en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus áreas de interés son campesinado, antropología política, antropología económica y antropología e historia. Es autor de *Fiestas y Cofradías: asociaciones religiosas e integración de la historia en la comunidad de Sechura, siglos XVII al XX* (Piura, 1994), y de *Comunidades Mestizas: tierras, elecciones y rituales en la sierra de Pacaipampa* (Lima, 1999).

Alexander Huerta-Mercado. Obtuvo su Licenciatura en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente cursa estudios de doctorado en antropología en New York University. Sus áreas de interés son las comunicaciones, las religiones comparadas y la antropología urbana. Es parte del grupo de investigación del Centro de Etnomusicología Andina desde 1995 y es profesor en el Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zoila S. Mendoza. Obtuvo su Licenciatura en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y un doctorado en la Universidad de Chicago, Estados Unidos. Actualmente es profesora de la Universidad de California, en Davis. Viene realizando investigación sobre fiestas, música y danzas andinas desde 1982. Ha realizado trabajo de campo en el Valle del Mantaro, Lima y Cusco. Entre sus varias publicaciones en inglés y español se encuentra su libro *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes,* publicado por la Universidad de Chicago.

Manuel Ráez Retamozo. Hizo sus estudios de Licenciatura y Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde es profesor del área de antropología del Departamento de Ciencias Sociales. Desde 1985 es investigador en el Centro de Etnomusicología Andina. Ha realizado trabajo de campo en los Andes del Perú y del Ecuador, y en la Amazonía peruana. Es autor de varios artículos sobre sistemas festivos y rituales, y cuenta entre sus producciones un documental titulado «La Fiesta del Agua de San Pedro de Casta» que integra la Serie de Vídeos Etnográficos del Centro de Etnomusicología Andina.

Raúl R. Romero. Obtuvo una Licenciatura en Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y un doctorado en etnomusicología en la Universidad de Harvard. Es fundador y director del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde 1985. Desde 1998 es coordinador y profesor de la Maestría en Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de *Música, Danzas y Máscaras en los Andes* (Lima, 1993) y de *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes* (2001, Oxford University Press).

Henry Stobart. Hizo sus estudios de doctorado en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Actualmente es profesor en el Royal Holloway College de la Universidad de Londres. Ha realizado investigaciones en los Andes de Bolivia y es autor de varios artículos en revistas y libros académicos sobre música y cultura bolivianas.

María Eugenia Ulfe. Licenciada en Antropología en la Universidad Católica del Perú. Obtuvo una Maestría en la Universidad de East Anglia en Norwich, Inglaterra, y actualmente lleva a cabo estudios de doctorado en la Universidad de George Washington, Estados Unidos. Como miembro del equipo de investigación del Centro de Etnomusicología Andina realizó trabajo de campo en los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica entre los años 1995 y 1998.

Nan Volinsky. En 1998 recibió su Doctorado en Antropología de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, Estados Unidos. Su tesis doctoral analiza la construcción de la identidad étnica a través de la práctica del violín entre los Saraguros de la sierra del sur del Ecuador. Anteriormente estudió la música del violín de Ayacucho entre los migrantes de dicha región en la ciudad de Lima, Perú. En la actualidad es administradora y profesora en el Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156 - Breña
Correo e.: tareagrafica@terra.com.pe
Teléf. 424-8104 / 332-3229 Fax: 424-1582
Diciembre 2001 Lima - Perú

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

Derecho de Sucesiones
Tomo III
Biblioteca para leer el Código Civil, vol. XVII
Guillermo Lohmann L. de T.

Cultura andina y represión.
Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías.
Cajatambo, siglo XVII
Colección Clásicos del Perú
Pierre Duviols

Hombres de la frontera.
Ensayos sobre cine, literatura y fotografía
José Carlos Huayhuaca

La ira y la quimera.
Actas del Coloquio Internacional Centenario de la Generación del 98. España y América
Eduardo Hopkins, ed.

Consecuencias de la desnutrición en el escolar peruano
Ernesto Pollitt

PUCP - BIBLIOTECA
55543109171002

Los artículos incluidos en este libro son estudios etnográficos sobre las manifestaciones rituales, festivas, coreográficas y musicales de los Andes peruanos, ecuatorianos, y bolivianos. Estas manifestaciones, usualmente definidas como folklore o cultura tradicional, son tratadas por los autores dentro de nuevas propuestas teóricas y metodológicas que, por un lado, señalan el valor constitutivo de las prácticas rituales, estéticas y simbólicas, y que, por otro, llaman la atención sobre la importancia del enfoque etnográfico para explicar procesos globales. Constituyen así un esfuerzo por entender las manifestaciones culturales como prácticas a través de las cuales los individuos y grupos se constituyen y relacionan en los distintos planos locales, regionales y nacionales. En este sentido, estos trabajos tratan de revalorizar, no sólo la relevancia del estudio de prácticas culturales tradicionales para explicar procesos sociales como expansión del mercado, modernización, migración, re-definición de espacios e identidades regionales y nacionales, sino también la trascendencia histórica y política de tales manifestaciones. Dentro del debate antropológico actual acerca del estudio de las distintas formas de representación cultural como la danza, la música, el ritual, el mito y las artes escénicas y plásticas, se ha consolidado una tendencia importante a conceptualizarlas como formas de cultura expresiva. Algunas de las implicaciones teóricas y metodológicas que trae consigo este cambio de terminología tienen que ver con su reconocimiento como *performance*. Eso quiere decir que toda forma de cultura expresiva, como tal, requiere de su puesta en escena, es decir, de su puesta en práctica. Esto significa, entonces, que el estudio de ellas se ve reformulado con respecto de los enfoques tradicionales en el sentido de que, lo que se va a mirar ahora no es la danza, la música, la fiesta y el ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos que generan experiencias mientras crean significados y viceversa.

MICHELLE BIGENHO / GISELA CÁNEPA KOCH / GERARDO CASTILLO / MARISOL DE LA CADENA / ALEJANDRO DIEZ / ALEX HUERTA-MERCADO / ZOILA S. MENDOZA / MANUEL RÁEZ / RAÚL R. ROMERO / HENRY STOBART / MARÍA EUGENIA ULFE / NAN VOLINSKI