

DANZA, IDENTIDAD Y MODERNIDAD EN LOS ANDES

El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo

Gisela Cánepa Koch

Introducción: tradición e identidad

Los problemas de la identidad y del destino de la sociedad andina en el Perú han sido tratados a través de dos distintos discursos: uno histórico, oficial y de inspiración individualizada, y otro oral y gestual, popular y anónimo. Ambos discursos se han ido desarrollando paralelamente, sin encontrar un punto de encuentro.

No solamente se trata de discursos pertenecientes a sectores distintos de la sociedad, sino que ambos constituyen distintos medios de comunicación, cuya naturaleza ha dado lugar a la trasmisión de mensajes diferentes. Según la premisa “el medio es el mensaje” que establece M. McLuhan (1974), el discurso oral y gestual por un lado, y el escrito por el otro, dan lugar a sociedades que se rigen por contenidos ideológicos y cosmovisiones distintas. En las sociedades **tribales** (predominantemente orales), de comunicación “cara a cara”, en las que las personas no están individualizadas, los hechos y el mundo son interpretados y comunicados en un lenguaje mítico, totalizador; mientras que en las sociedades de la **era Gutenberg** (letradas), predomina el lenguaje científico y escrito, por lo tanto especializado e individualizado.

En este sentido la incorporación de elementos modernos (tecnología, consumo de productos elaborados industrialmente) a la cultura andina no necesariamente debe ser interpretada como procesos de modernización en el sentido de racionalización del mundo, entendido en términos weberianos. Mientras la introducción de elementos del mundo moderno siga subordinada a la creación de un discurso totalizador, que continúe vinculado a los hombres entre sí y al hombre con el mundo en términos míticos, podremos caracterizar la cultura andina como tradicional; es decir, regida por una verdad que escapa a la de la Razón.

El hecho de que un alto funcionario del actual gobierno peruano (1992), miembro de una institución moderna, cumpla promesas con una divinidad (Virgen del Carmen, en Lima) durante el período de campaña electoral, a cambio de salir elegido, y que su elección sea reconocida por los devotos de esta imagen como un favor de la virgen, es elocuente en este sentido.¹

Modernidad y tradición implican dos tipos de discursos sobre el mundo; cada uno destinado a elaborar imágenes de los miembros de la sociedad e identidades sociales de distinta manera. Precisamente con discursos orales y gestuales, es que el hombre andino² ha sabido construir su identidad, y redefinirla según las nuevas circunstancias que se le han ido presentando.

La vigencia y el dinamismo de estas formas tradicionales de comunicación, y de la cultura que las practica, han sido explicados, muchas veces, por la naturaleza misma del pensamiento andino, capaz de asimilar e integrar elementos extranjeros como una estrategia de poder³. Pero pienso que se explica, también, porque dichas formas de comunicación tradicional se han constituido en formas de comunicación alternativas y de resistencia de grupos marginados e incomunicados en una sociedad que no ha sabido tomarlos en cuenta para formular un consenso nacional.

La danza, como uno de los contextos interpretativos más importantes y frecuentes de la música andina, constituye uno de los discursos gestuales tradicionales andinos más significativos, en el cual el tema de la identidad ha sido una de las preocupaciones principales⁴.

En esta oportunidad voy a tratar el caso específico de las danzas que se bailan con ocasión de la fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo, Cuzco, para explicar cómo a través de ellas se reafirma la identidad del pueblo; identidad que se define de acuerdo a criterios étnicos. Los paucartambinos del pueblo cuya identidad se construye periódicamente con ocasión de la fiesta, se consideran mestizos, diferenciándose de los campesinos de la provincia. Criterios de tipo cultural y étnico que se mantienen con vigencia en el pueblo son elementos que los paucartambinos manejan para delimitar la identidad mestiza. Mestizo es el que reside en el pueblo, habla castellano, viste trajes occidentales, está vinculado a los sectores pudientes de las áreas urbanas, tiene modales y formas de comportamiento propios de su grupo y rasgos étnicos que lo distinguen (van den Berghe & Primov 1977).

Sin embargo, estos criterios de diferenciación están cargados de subjetividad, y por otro lado, se han dado una serie de cambios que hacen aún más complicada la delimitación de la identidad mestiza⁵. El fuerte proceso migratorio que se agudizó en Paucartambo durante la Reforma Agraria de 1969, cuando las familias de los hacendados de la región migraron definitivamente a las ciudades donde han establecido relaciones con nuevos grupos, hace difícil delimitar una identidad mestiza paucartambina, que hoy ya no se puede definir en términos espaciales. Además, gente de otros pueblos y provincias se ha instalado en Paucartambo, alterando la noción de "gente del pueblo", que en el contexto ritual denominaremos **mundo de adentro**.

Hoy el mundo de adentro está constituido, aunque no sin conflictos, por los mestizos paucartambinos que residen en el pueblo y por aquellos (junto con sus descendientes y amigos) que ya no viven allí, y que actualizan su pertenencia al pueblo a través de su participación en las comparsas de danzantes que bailan en la fiesta de la Virgen del Carmen.

Es la participación activa en la fiesta (como danzantes y como *karguyuq*) la que funciona como criterio para la delimitación del **mundo de adentro**, de la identidad mestiza, tan difícil de aprehender en términos económicos, sociales, étnicos o históricos⁶. Así, la imagen de la Virgen del Carmen se convierte en el símbolo de la identidad mestiza en Paucartambo. La fiesta de la Virgen del Carmen tiene fines claramente propiciatorios; en ella se entablan relaciones recíprocas entre la imagen y los paucartambinos, que permiten la circulación y distribución diferenciada de la energía ritual que ella contiene⁷.

Los danzantes y *karguyuq*, participantes activos de la fiesta, asumen sus responsabilidades en la realización de ella como parte de las promesas que le ofrecen a la virgen a cambio de sus favores. Participar en una comparsa o pasar un cargo (dos formas distintas de acceso al poder ritual de la virgen)⁸ es la manera más eficaz de integrar y ser reconocido como integrante de la red de relaciones rituales que se crean alrededor de la Virgen del Carmen, centro del **mundo de adentro**. Los familiares y amigos que colaboran en distinto grado con las responsabilidades de danzantes y *karguyuq* forman los extremos de este universo. Los campesinos que bajan de las comunidades a observar la fiesta o a comprar en la feria se encuentran fuera de este círculo, como simples observadores.

Podemos notar que el lenguaje religioso-simbólico y ritual constituye un ámbito importante en el cual la población paucartambina busca definir su identidad. Aunque la composición del grupo de los mestizos paucartambinos haya cambiado, vemos que la "identidad mestiza" sigue definiéndose en relación al culto de la Virgen del Carmen. Esta afirmación implica la noción de mestizo como una categoría que engloba tanto lo económico y lo étnico, como el parentesco.

Nos encontramos en un ámbito en donde conflictos concretos son expresados en un lenguaje simbólico. Considero necesario aclarar que es en este nivel en el que está planteada la interpretación que aquí proponemos⁹. Nos disponemos, por lo tanto, a observar cómo se construye la identidad mestiza paucartambina en el ritual; es decir, de acuerdo a los vínculos rituales que establecen de manera distinta las personas y grupos con la Virgen del Carmen como símbolo de una identidad cambiante y dinámica. Las personas y grupos serán reconocidos como mestizos en mayor o menor grado en tanto mantengan vínculos de reciprocidad con la Virgen del Carmen.

La danza: un discurso tradicional sobre la identidad en Paucartambo

Planteamos como hipótesis de trabajo que en el contexto festivo que nos ocupa, la identidad que se define es una identidad mestiza, en la que lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo moderno constituyen tendencias opuestas pero complementarias, que en el ritual se resuelven en una relación

jerárquica en la cual lo colectivo y lo tradicional se definirán como valores predominantes.

La característica fundamental de las danzas que nos ocupan es su naturaleza ambigua que les permite contener en sí elementos opuestos a los cuales transforma en favor de un mensaje determinado, en nuestro caso de una identidad mestiza. Esta naturaleza ambigua se puede registrar en los trajes, la coreografía, los personajes que integran las danzas y en su función en la fiesta (Cánepa 1991; 1993).

La danza como discurso gestual no establece una identidad unívoca, ni acabada, sino una identidad en transformación y redefinición periódicas, motivo por el cual necesita de un contexto ritual. El contenido transmitido mediante este discurso gestual necesita, pues, de la práctica ritual para ser actualizado. En este sentido, la danza debe ser entendida como un discurso mítico sobre la realidad paucartambina¹⁰ y constituye una forma de comunicación que por su naturaleza misma ha permitido la continuidad de una manera mítica, es decir, totalizadora, de ver el mundo. En este sentido, en Paucartambo, la danza y la música no constituyen entidades diferenciadas. A cada danza le corresponde un tipo de música determinado que la caracteriza y que sólo puede ser ejecutado en el contexto de su realización. Cualquier variación en la música, o en algún otro elemento de la danza, tendrá repercusión en el mensaje que ella transmite.

El pueblo de Paucartambo está ubicado a 2.906 m.s.n.m. a orillas del río Mapacho o Paucartambo, a 80 Km al este de la ciudad del Cuzco. Desde tiempos pre-hispánicos Paucartambo ha sido un punto estratégico en el tránsito comercial entre el valle selvático de Q'usñipata y el Cuzco. En este sentido, el puente Carlos III construido en el siglo XVIII por orden de la corona española para reemplazar el antiguo puente de mimbre, constituye un símbolo importante en el imaginario de los paucartambinos. El puente es el vínculo entre el mundo de afuera y el mundo interior del pueblo; universos que deben definirse y diferenciarse para poder diseñar la identidad de los paucartambinos.

La diferenciación entre mestizos o "la gente del pueblo", como se autodenominan los paucartambinos, y los campesinos indígenas del área rural, a la que ya hemos hecho alusión anteriormente, se expresa en el culto a dos divinidades distintas: la Virgen del Carmen y la Virgen del Rosario, respectivamente.

La fiesta de la Virgen del Carmen, que constituye el contexto ritual mayor en el que actúan las danzas que nos ocupan, se celebra del 15 al 18 de julio de cada año. Un promedio de doce grupos de danzantes o comparsas distintas se presentan en esta fiesta; ésta es la más importante en el pueblo de Paucartambo, aunque, en contradicción con este hecho, la patrona del pueblo sea la Virgen del Rosario. A continuación presento brevemente cada una de las danzas, para familiarizar al lector con sus nombres y personajes.

Qhapaq Qulla o *qulla* rico: Danza cuyos personajes representan a los comerciantes del altiplano (*Qullasuyu*) que llegaban a Paucartambo (*Antisuyu*) para intercambiar sus productos. En los cantos de esta danza, se hace alusión a estos temas y los *qulla* piden estar con vida para poder regresar el próximo año a visitar a la virgen en los días de su fiesta.

Qhapaq Ch'unchu o *ch'unchu* rico: Danza cuyos personajes representan a habitantes de la región selvática del *Antisuyu*. A pesar de que en la región andina el habitante selvático o *ch'unchu* es visto como salvaje, la danza del *qhapaq ch'unchu* es una versión estilizada del *ch'unchu*, quien además es considerado el danzante predilecto de la Virgen del Carmen. Como guardianes de la virgen los danzantes del *qhapaq ch'unchu* la acompañan en todos los actos de la fiesta.

Qhapaq Negro o negro rico: Danza cuyos personajes representan al esclavo negro de tiempos de la Colonia, quien le ofrece a la virgen sus cantos en los que cuenta sus sufrimientos y su devoción a ella.

Saqra o diablo: Danza cuyos personajes representan al diablo, personificado en seres zoomorfos.

Chukchu o palúdico: Danza cuyos personajes representan a los peones de las haciendas selváticas que regresaban a los valles andinos enfermos de paludismo. En sus bromas los danzantes hacen referencia a enfermedades actuales como el cáncer o el SIDA.

Siklla o doctorcito: Los personajes de esta danza representan a los funcionarios corruptos de la justicia formal. En tono de burla y sátira los *siklla* se refieren a los abusos de autoridad que cometen estas personas, en especial contra la población indígena campesina.

Majeño: El *majeño* representa al comerciante de licor que llegaba al pueblo de Paucartambo con su recua de mulas desde el valle de Majes en Arequipa.

K'achampa: Danza cuyos personajes recuerdan a los jóvenes guerreros del Incanato, hábiles en el uso de la *waraka* u honda.

Waka-waka: Danza cuyos personajes representan la fiesta taurina española.

Contradanza: Danza cuyos personajes representan de manera satírica los bailes de salón de las élites españolas de la Colonia. La coreografía está también vinculada al aprendizaje y realización de las tareas agrícolas.

Mestiza Quyacha: Esta es la única danza mixta, en la que se hace alusión a jóvenes parejas de agricultores.

Auqa Chileno o enemigo chileno: Los personajes de esta danza representan a los soldados chilenos que invadieron el territorio peruano durante la guerra del Pacífico (1879).

Panadero: Danza en la que se hace una representación del trabajo relacionado a la preparación del pan en hornos de leña.

Maqt'a o joven campesino: A diferencia de los personajes de los otros grupos el *maqt'a* no integra una comparsa, sino que es un personaje libre que no está sujeto a ninguna autoridad. Participan varios *maqt'a* en la fiesta. Algunos se relacionan a las distintas comparsas para realizar tareas de servicio y para abrir paso a los danzantes cuando estos realizan sus coreografías; otros se mantienen independientes recorriendo las calles y haciendo bromas con la gente en el pueblo.

Según la tradición (Villasante 1980), el culto a la Virgen del Carmen en Paucartambo surgió como parte de un conflicto entre mestizos e indígenas. Los segundos se habrían apoderado del culto a la Virgen del Rosario patrona del pueblo, y los mestizos respondieron asumiendo la celebración de la Virgen del Carmen, iniciándose una competencia entre ambas fiestas. Los mestizos se habrían impuesto con su fiesta sobre los campesinos quienes en la actualidad bajan al pueblo para celebrar la fiesta de la Virgen del Rosario el 7 de octubre, aunque sin la cantidad y calidad (vestuario, coreografía y número de integrantes en cada grupo) de danzas que aparecen en la de la Virgen del Carmen.

En el mencionado conflicto las danzas han jugado un rol fundamental, ya que ellas son uno de los elementos de competencia más importantes. La vistosidad de sus trajes, la música, la complejidad de sus coreografías, la organización y disciplina de los danzantes, y su participación exitosa en concursos folklóricos regionales han convertido a la fiesta de la Virgen del Carmen en el evento festivo considerado oficialmente como el más importante y representativo del pueblo y de la región¹¹. Aunque no todas las danzas son originarias del pueblo, es aquí donde ellas han tomado características propias convirtiéndose en verdaderos modelos, que otros pueblos y comunidades campesinas han empezado a copiar.

De esta manera las danzas bailadas en honor a la Virgen del Carmen, se convirtieron en expresión de una identidad mestiza paucartambina. En ellas los mestizos paucartambinos se reconocen, pero también son reconocidos como tales por la gente de fuera¹².

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que en este proceso de afirmación de identidad han tenido singular importancia tanto la competencia como la transformación ritual. La competencia se resuelve en el predominio del mundo de adentro, el de los mestizos, sobre el mundo de afuera. La transformación se hace evidente si tomamos en cuenta que la Virgen del Carmen, de acuerdo a las distintas versiones orales acerca de su presencia en

el pueblo¹³, es considerada como extranjera. Esto significa que la identificación de la Virgen del Carmen con el mundo de adentro implica que el pueblo se ha apropiado de ella, y que la transformación de la relación entre ella y la Virgen del Rosario, es una transformación dentro/fuera. La competencia y la transformación son procesos rituales que están presentes en todo el acto festivo.

El poder de transformación que caracteriza a las danzas (Cánepa 1991) es el que les permite representar la identidad mestiza compleja y cambiante a la que nos hemos referido anteriormente. En este sentido, resulta sugerente el hecho de que las danzas paucartambinas apelen a la representación de personajes históricos y foráneos al pueblo para representar a los paucartambinos de la actualidad.

Los personajes de las danzas en Paucartambo representan, pues, a personajes del **mundo de afuera**; esto incluye tanto a personajes históricos, por ejemplo los *auqa chileno*, como a aquellos que representan al mundo de lo sobre-natural, como los *saqra*, o de lo no-social, como los *chukchu*.

De esta manera la presentación de estas danzas en la fiestas recuerda que existe un mundo que no pertenece al pueblo, tanto en términos temporales como espaciales, pero que es posible visualizar y delimitar mediante una oposición mítica y ritual, logrando definir una identidad mestiza compleja, difícilmente aprehensible en la realidad.

La oposición mítica permite resolver, ordenar y dar sentido a las complejidades y conflictos de la realidad histórica. Se representan, pues, personajes míticos y no históricos, susceptibles de ser transformados en sus representaciones para que mantengan vigencia como expresión de una identidad actual concebida en términos míticos, no históricos ni lineales.

Las danzas se caracterizan por contener en sí elementos ambiguos; el hecho de que personajes foráneos y del pasado y, por lo tanto ritualmente peligrosos, bailen en honor a la Virgen del Carmen para que ella reciba esta ofrenda a cambio de su protección al pueblo resulta ya de por sí contradictorio.

Esta ambigüedad debe ser entendida en el contexto ritual, como capacidad de transformación. Cuando los paucartambinos hacen bailar a estos personajes en la fiesta, los someten a la voluntad de la virgen y de las personas que ella representa; de este modo, transforman, en favor suyo, el poder del **mundo de afuera**. En la práctica el danzante, al bailar, está cumpliendo con una obligación social; de la buena realización de la fiesta depende que la virgen quede contenta y esté dispuesta a brindar protección a los paucartambinos en el próximo año. El poder ritual al que se accede en la fiesta significa el reconocimiento social del danzante; representar a uno de estos personajes lo lleva del anonimato a una posición de significación social.

El ejemplo más claro de la transformación a la que aludimos es aquella a la que está sometida el personaje de la comparsa del *qbapaq ch'unchu* o *ch'unchu* rico. El *ch'unchu* es el habitante salvaje de la selva, región del *Anti-*

suyu a la que pertenece Paucartambo; según la tradición oral, los *ch'unchu* hirieron el cuerpo de la virgen en un enfrentamiento con los hacendados de la región. Su cuerpo fue encontrado en el río Amaru Mayu (que desde entonces se llama río Madre de Dios) y llevado a Paucartambo. Sin embargo, los *qbapaq ch'unchu* son los danzantes preferidos y guardianes de la virgen.

En el mito, el cambio del nombre del río marca un momento de transformación¹⁴; transformación que se actualiza en el ritual y permite la definición del *qbapaq ch'unchu* en términos positivos. La transformación ritual del *ch'unchu* se da en dos ámbitos, en la personificación que se hace de él, y en la función que cumple en la ceremonia de la *guerrilla*.

La danza del *qbapaq ch'unchu* o *ch'unchu* rico es una versión estilizada y civilizada de otra en la que se representa al mismo personaje, la danza del *q'ara ch'unchu* o *ch'unchu* pobre, bailada por los campesinos en la fiesta de la Virgen del Rosario. Existen diversos elementos del vestuario y de la coreografía que distinguen al *qbapaq ch'unchu* como un guerrero alto y valiente.

En la ceremonia de la *guerrilla* el *qbapaq ch'unchu* se transforma de manera más significativa cuando asume la representación del pueblo en un enfrentamiento con la comparsa de los *qbapaq qulla* o *qulla* rico.

La *guerrilla* es el clímax de la fiesta. Consiste en una batalla teatralizada entre la comparsa de los *qbapaq ch'unchu* y los *qbapaq qulla*. Los *qbapaq qulla* representan a los comerciantes llameros que llegaban de la región del *Quillasuyu* a comerciar con los habitantes de los valles de la región de Paucartambo. La *guerrilla* se desencadena cuando los *qbapaq ch'unchu* intentan raptar a la *imilla*¹⁵, mujer de los *qulla*.

La *imilla*¹⁶ lleva una máscara sin rostro que la coloca en una situación de ambigüedad, similar a aquella en la que se encuentra la Virgen del Carmen, la cual es extranjera, y cuya permanencia en Paucartambo tiene que ser reafirmada (ver Cánepa 1993).

La lucha por una mujer joven y casadera, como es la *imilla*, significa también la posibilidad de asegurar la reproducción y continuidad de un grupo¹⁷. Este poder lo comparte la *imilla* con la Mamacha Carmen, cuya protección y bendición aseguran un año próspero para el pueblo.

En la *guerrilla* está en juego la permanencia de la virgen en el pueblo y la confirmación de la superioridad de la gente del pueblo sobre el mundo de afuera; es decir, el fortalecimiento de la identidad mestiza que la Mamacha Carmen representa. Todas estas circunstancias obligan a los *qbapaq ch'unchu* a ser los vencedores cada año; así el sometimiento de los personajes del mundo de afuera se ritualiza en la *guerrilla*.

Quisiera hacer referencia al carácter utópico de la *guerrilla*. Silverman-Proust (1986) en un análisis de los tejidos Q'ero vincula a Incarrí con el personaje del *ch'unchu*, como representante de la región del *Antisuyu*, lugar en el que el Inca se habría refugiado después de la conquista. También una versión del mito de Incarrí (Nuñez del Prado 1973:275-80) alude al hecho de que éste se internó en la selva pasando por Q'ero (provincia de Paucar-

tambo). La *guerrilla* no solamente estaría reproduciendo una antigua oposición (*Qullasuyu* vs. *Antisuyu*) sino que adquiere un carácter utópico.

La oposición mundo de adentro/mundo de afuera y la valorización jerárquica del primero se pueden observar, también, en la relación que se da entre las comparsas y los conjuntos musicales. La gente no duda de que la participación de las comparsas se debe a motivos de devoción y “cariño” a la virgen, mientras que se afirma que los músicos trabajan en la fiesta. Estos son contratados por una suma en dinero para acompañar a las comparsas; por el contrario, los danzantes bailan porque han hecho una promesa a la virgen, entablando una relación no-monetaria con ella. Aunque se reconoce la importancia de los conjuntos musicales para poder presentar una danza, estos son excluidos del circuito ritual en el interior del cual circula y se intercambia el poder de la virgen. Este hecho los coloca en una situación de inferioridad frente a las comparsas. A esta circunstancia se suma que los integrantes de los conjuntos musicales no son del pueblo de Paucartambo, sino gentes de otros distritos o comunidades de la región. Si bien en el pueblo existen músicos, ni ellos, ni la gente considerada paucartambina interpretan sus instrumentos en la fiesta. De esta manera se puede extender la pareja de opuestos ‘comparsas/conjuntos musicales’ a aquella de paucartambinos/no-paucartambinos. La relación jerárquica establecida para el primer par de opuestos se entiende también como la superioridad de dentro sobre fuera.

Las comparsas o grupos de danzantes se constituyen y actúan como entes colectivos. Cada comparsa, aunque en diferente grado, es una entidad cerrada con una organización y reglamentos internos. El hecho de usar un mismo traje, llevar una máscara, ejecutar una coreografía, reconocerse en una música determinada, someterse a una disciplina estricta y tener que pasar por una ceremonia de bautizo para ingresar a la comparsa, implica la transformación ritual de los danzantes que renuncian a sus identidades individuales para asumir la identidad colectiva del grupo¹⁸.

La relación individual/colectivo se puede observar de manera privilegiada en la forma cómo se constituye la autoridad en la comparsa de la *contradanza*.

Un elemento de diferenciación clave entre el caporal de la *contradanza*, llamado *machu*, y el resto de los integrantes es la máscara. Mientras que la máscara del *machu* se caracteriza por ser de yeso, poseer nariz larga, rasgos grotescos y bigotes largos, y representar a un viejo, la máscara de los *contradanza* es de malla metálica, con nariz corta, rasgos finos, bigotes cortos, y representa a individuos jóvenes.

Estos dos tipos de máscara incluidos en una misma comparsa otorgan un carácter ambiguo a toda la danza. Esta ambigüedad se acentúa si consideramos que el *machu* que tiene la autoridad en el grupo usa una máscara que aparentemente lo desvirtúa como tal. Sin embargo, el hecho de que exista un tipo de máscara que se le opone, garantiza el orden y cohesión en el interior del grupo; esta ambigüedad es la que refuerza a la comparsa. Los *contradanza* afirman que ellos se burlan del poder y de las antiguas élites españolas.

La burla la ejerce el *machu*; es por eso que se hace necesaria la seriedad de los demás danzantes; para garantizar el orden que el *machu* altera. La burla de éste se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad; de lo contrario, la burla se convertiría en caos. La ambigüedad se transforma en poder ritual. La cohesión del grupo se sustenta, por lo tanto, en la complementariedad de opuestos que se expresa en las dos máscaras que participan de la *contradanza*. También se refleja la dualidad individual/colectivo. La máscara del *machu* individualiza al caporal, mientras que las máscaras de los *contradanza*, todas iguales, uniformizan al grupo. Si bien la autoridad está individualizada, el poder es otorgado por el grupo.

La máscara en este contexto otorga significación social a los danzantes. Los danzantes individuales adquieren la identidad del grupo en el que bailan, y se transforman de individuos anónimos en personas representantes de una colectividad, fortaleciéndose como tales.

La organización y disciplina a las que hemos hecho alusión y que se basan en la valoración de lo colectivo son consideradas como necesarias para un buen funcionamiento de la comparsa y para su participación efectiva en términos rituales; es decir, como una forma colectiva de acceder al poder ritual de la virgen que es intercambiado con ella durante la fiesta, y por el cual compiten las distintas comparsas que participan en ella. En este sentido, una de las preocupaciones principales de los danzantes paucartambinos es mejorar y modernizar las danzas¹⁹. Esto puede significar introducir nuevos adornos al vestuario, agregar pasos coreográficos, aumentar la cantidad de sus integrantes, adquirir un local, u ofrecer más alimento y bebida a sus danzantes e invitados. Cada variación en el vestuario, la coreografía, la música u organización es una decisión tomada en asamblea, pero ésta tiene, luego, que pasar por el visto bueno de la gente del pueblo, porque los cambios no deben ir en contra de la costumbre ni de la tradición de la fiesta.

Uno de los cambios que se está introduciendo, con una buena acogida en la actualidad y que constituye un elemento modernizante (en el sentido de que implica una organización institucional de acuerdo a una racionalidad moderna), es que las comparsas, sobre todo las que están integradas por paucartambinos residentes fuera, se están convirtiendo en Asociaciones Culturales, inscritas en el Instituto Nacional de Cultura del Cuzco; algunas de ellas, incluso, han conseguido un local propio en el pueblo de Paucartambo. Este hecho les da un mayor reconocimiento en el pueblo y un mayor status en la fiesta. Esta institucionalidad les permite vincularse más eficientemente con el mundo urbano y sus instituciones para recaudar fondos que les permitan una participación más competitiva en la fiesta. La introducción de elementos nuevos o modernos está subordinada a la necesidad de la competencia ritual²⁰. Cabe preguntarse si se puede en este caso hablar de un proceso de modernización en el sentido del desarrollo de una actitud mental guiada por la Razón. ¿Acaso la incorporación de elementos modernos no está en este caso subordinada a las necesidades del ritual?

Aquellas danzas que se han organizado en Asociaciones no han logrado alcanzar el status que otras danzas (en especial la del *qhapaq ch'unchu*) tienen por su importancia en términos rituales. Los *contradanza* y los *qhapaq negro*, por ejemplo, han adquirido cada uno un local propio en el pueblo. Esto aumenta su prestigio; sin embargo, éste no es suficiente, ya que las críticas que reciben por el hecho de tener integrantes no nacidos en o descendientes de Paucartambo afectan negativamente su prestigio. Por ahora, el importante reconocimiento que se le da a la comparsa de los *qhapaq negro* se debe más al hecho de ser, junto con los *qhapaq qulla*, los únicos que ofrecen cantos a la virgen, que al hecho de poseer un local propio.

Es interesante notar que en este afán de modernización la comparsa de los *qhapaq ch'unchu* es la que más elementos llamados tradicionales ha mantenido; lo cual parece aludir al hecho de que existe una tensión entre una tendencia hacia la modernización y otra hacia lo tradicional.

Cada comparsa está acompañada por un conjunto musical que interpreta la música correspondiente a su danza. La música de la danza del *qhapaq ch'unchu* es interpretada por la llamada *banda de guerra*, integrada por pitos—flautas traversas—, bombo y tambor. Este conjunto es considerado el más tradicional y en los últimos años varias comparsas, en su afán de modernización, han cambiado su *banda de guerra* por la banda de metales. Esta tiene un prestigio muy grande en la región. Por un lado, contratar una banda de metales, que cuenta con una mayor cantidad de integrantes, que además provienen de los pueblos y no de las comunidades campesinas como es el caso de los músicos de la *banda de guerra*, y que “hace más bulla”, implica una inversión mucho mayor en dinero, y eleva el prestigio de la comparsa. Las bandas de metal, cuya influencia en la región viene de las bandas puneñas y bolivianas, son conjuntos foráneos en esta región, y por lo tanto, modernos y de gran prestigio²¹. Sin embargo, cuando la comparsa de *qhapaq ch'unchu* quiso cambiar su *banda de guerra* por una de metales, su decisión fue censurada por la gente, lo que los obligó a salir a bailar con su *banda de guerra*; así el uso de cualquier otro conjunto instrumental quedó relegado a los momentos de descanso o a sus reuniones privadas.

Como la posición jerárquica de los *qhapaq ch'unchu*, se da por su importancia ritual, y no por los elementos más o menos modernos que la conforman, la modernización de esta danza mediante la introducción de la banda alteraría su función ritual y con ello la tradición y la identidad que los *qhapaq ch'unchu* representan. En este sentido, lo tradicional, entendido como una forma de discurso mítico, predomina sobre la tendencia a la modernización. Y en ese sentido también, la música en Paucartambo es valorada en términos de tradicionalidad, más allá de los cambios en sus melodías o instrumentalización, es decir, en relación a las exigencias del discurso o contexto ritual mayor en el que se ubica. Esto es así porque en este contexto la música es parte del ritual, de la danza, de un discurso mítico en el que se concibe al mundo como un todo integrado.

Por las mismas razones pienso que lo tradicional no debe ser entendido únicamente como lo indígena, lo rural, lo que no cambia, sino como una forma de discurso que transmite un pensamiento mítico en el cual el pasado y el presente, el pensamiento y la práctica, son complementarios. Pienso que esta noción de lo tradicional no sólo permite reconocer la continuidad de la cultura del hombre andino en la ciudad, sino también sus aspectos dinámicos y cambiantes, aparentemente contradictorios para una racionalidad occidental.

Conclusiones: el significado de la tradición en Paucartambo

La identidad de los paucartambinos se define y transmite a través de la representación del “otro”, recurriendo a una lógica de opuestos complementarios que se ordenan periódicamente en una jerarquía en la que predomina el **mundo de adentro** sobre el **mundo de afuera**, lo colectivo sobre lo individual, lo tradicional sobre lo moderno, haciendo alusión a una lógica de pensamiento no sólo rastreable en el tiempo, sino también en la amplia región andina. Para ello se recurre a oposiciones históricas como la del *Antisuyu* y *Qullasuyu*, personajes míticos como los de las danzas y expresiones ritualizadas como la música.

El discurso gestual de la danza, en este sentido, puede ser definido como tradicional en la medida que apela a formas de comunicación míticas y rituales y mientras que la incorporación de elementos nuevos esté subordinada a la exigencias del ritual para la construcción de una identidad mestiza paucartambina en transformación.

Es interesante si se considera que estos discursos tradicionales aún tienen vigencia en una población que en muchos casos ya está incorporada al mundo urbano supuestamente moderno. En la actualidad los campesinos van a la fiesta de Paucartambo para grabar la música de sus danzas, para después poder bailarlas en sus comunidades. Este es un indicio de que son los mestizos los que dan la pauta. Por otro lado, los paucartambinos ven con disgusto este hecho porque quieren mantenerse diferenciados. Todos estos aspectos nos demuestran que la formación de la identidad del hombre andino es un fenómeno complejo, heterogéneo, cambiante y no libre de conflictos internos.

Desde esta perspectiva, la danza deja de ser una simple expresión folklórica, una supervivencia del pasado, para convertirse en un discurso finalmente político. Cuando me encontraba editando un material audio-visual sobre la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, y me enfrentaba constantemente con las imágenes de los actores de la fiesta (cosa que no sucede cuando uno se retira a pensar desde un escritorio), noté con mayor claridad que mi interpretación de la fiesta iba a ser compartida por algunos grupos de paucartambinos, pero por otros no. La comparsa de los *contradanza*, por ejemplo, no ha asistido en los últimos años a la *guerrilla* reuniéndose en otro lugar para un acto privado de la comparsa, que ellos llaman desfile de modas. En cuanto discursos políticos, la danza y la fiesta están sometidas a una serie

de tensiones relacionadas con la pugna de los distintos grupos por transmitir una imagen "verdadera" de la identidad mestiza paucartambina.

Construir la identidad a través del ritual y de la utilización de personajes míticos y símbolos religiosos, resulta en que la identidad se determina de acuerdo al tipo de relación que se entabla con estos símbolos. Esta forma de crear identidades refuerza una diferenciación basada en criterios esenciales (Jacob 1986) en vez de socio-económicos. De esta manera se perpetúa un orden determinado, que en este caso no permite liberar al individuo de prejuicios tradicionales (a qué familia pertenece, con qué grupos está vinculado). Sin embargo, el hecho de que estas diferencias esenciales se determinen predominantemente a nivel del ritual y no del mito, marca una diferencia, que considero importante en términos de la posibilidad de una participación colectiva y democrática en la construcción de discursos políticos.

En el ritual, a diferencia del mito que se basa en la palabra, predomina la acción; la participación (en Paucartambo la fiesta y las danzas no exigen la participación de especialistas) permite un juego mucho mayor entre la repetición fiel y la innovación, lo cual garantiza una participación democrática (en el sentido del diálogo) en la construcción del discurso político sobre la identidad a través de la fiesta y la danza.

Por el otro lado, el hecho de que la identidad se defina en el ritual y que además tenga connotaciones de colectividad lleva a una definición de los paucartambinos en términos de personas y no de individuos, según la diferenciación que hace Da Matta (1990). Se rescata la noción del individuo como parte de un todo, cuya vida y realización depende de la capacidad de diálogo que tenga con los demás²².

Lo dicho alude, por otro lado, a cierta lógica presente en la cultura del hombre andino que consiste en una actitud abierta hacia otras culturas y de asimilación de elementos extraños en beneficio propio, en vez de negación. Esta lógica es la que le otorga una naturaleza dinámica a la cultura andina; característica que puede constituirse en un valor importante para la formación de una identidad peruana que garantice el diálogo como punto de partida. La construcción de una sociedad moderna, libre y democrática, como valores de la modernidad, en la actualidad y en el Perú, tiene que pasar por una valoración adecuada de la tradición, y presupone el diálogo con ella.

Notas

- 1 Información recopilada por la autora durante la fiesta de la Virgen del Carmen, Lima, 1990 y 1991.
- 2 La complejidad del problema y la falta de estudios comparativos han hecho difícil definir "lo andino", y determinar su especificidad en relación a otras culturas. Por esta razón he optado por hablar del *hombre andino*. Pienso que no se puede renunciar a la noción de *andino* ya que hay que denominar de alguna manera el universo del que estamos hablando (aunque aún no esté correctamente definido). Por otro lado, el término *hombre* alude a una realidad subjetiva que nos da la posibilidad de concretizar, particularizar, y humanizar "lo andino". Cuando hablo de *hombre andino* supongo la existencia de diferencias regionales, locales, sociales, económicas, y étnicas, así como de procesos de cambio. La idea de "lo andino", por el contrario, implica el peligro de homogenizar un universo complejo y variante.
- 3 Arguedas 1975; Ansión 1987a y 1987b; Urbano 1991.

- 4 A pesar de ello los estudios sobre las danzas en los Andes no han tomado en cuenta esta problemática, con excepción de algunos trabajos como los de Poole (1985; 1990; 1991), Mendoza-Walker (1989; 1993), Cánepa (1991; 1993). Por el contrario, se ha considerado a las danzas como meras expresiones folklóricas, haciendo valoraciones en relación a sus elementos más o menos tradicionales, más o menos indígenas (Válcarcel 1951; Merino 1977; Orellana 1972).
- 5 En la literatura antropológica y sociológica el término *mestizo* ha sido objeto de largas discusiones, dando lugar a una serie de definiciones distintas (Fuenzalida 1975; van den Berghe 1977; Ossio 1978; Montoya 1986), según criterios étnicos, sociales y económicos.
- 6 Conceptos estos, que son característicos del pensamiento racional y obligan a fragmentar la realidad para que encajen. Por el contrario, los paucartambinos elaboran su identidad en la práctica y en la vida cotidiana. Tomar la perspectiva de estas dos dimensiones brinda a la ciencias sociales dos ventajas: concebir el mundo como un todo y tomar en cuenta el conflicto, que generalmente es negado por la utilización de conceptos racionales. Debo señalar que el análisis de la identidad mestiza a partir del ritual nos aleja de una perspectiva historicista de la noción de mestizo, entendida generalmente como resultado de un mestizaje o sincretismo.
- 7 La concepción de la imagen venerada como fuente de poder ritual y la fiesta como el evento espacial y temporal en el interior del cual se hace efectivo el intercambio y distribución del poder ritual entre ésta y sus devotos también ha sido utilizada por Gow (1974).
- 8 Ver Cánepa (1991) donde se presenta un análisis acerca de los cargos y comparsas en la fiesta de la Virgen del Carmen como formas individuales y colectivas de acceso al poder ritual de la virgen.
- 9 Los conflictos reales no dejan de tener importancia en la creación del lenguaje simbólico que nos interesa, pero requieren de un estudio adicional que dejamos para otra oportunidad.
- 10 Estoy retomando aquí la definición que elabora D. Poole (1985) para la danza en el sur-andino y que se propone como alternativa a las definiciones utilizadas hasta ese momento. La autora entiende la danza como una "secuencia narrativa de transferencia o absorción de poder" (1985:9). Para Poole las danzas tradicionalmente llamadas históricas (por representar personajes de la historia nacional) no se interesan "en representar el *otro* o el pasado simplemente para definir, aislar, explicar, o reificar el otro, sino para utilizarlo en un presente social y activo. En esto estriba la aparente ambigüedad del danzante andino. A nuestro modo de ver no tiene una identidad neta, ni una representación fija como le quieren asignar las historias y clasificaciones occidentales. El dinamismo inherente a su ambigüedad deriva de que, así representado, el pasado no es un hecho acabado o terminado, sino un aspecto vivo de su existencia actual, de un presente en que los hombres cambian, piensan, trabajan, actúan y bailan" (Poole 1985:18).
- 11 Paucartambo fue reconocida como la provincia folklórica del Cuzco luego de haber ganado el trofeo "Inti Raymi" en el concurso Departamental de Danzas Folklóricas organizado por la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco en los años 1967 hasta 1972 (Villasante 1980:135).
- 12 Este es un proceso complejo, ya que las mismas danzas de Paucartambo que se introdujeron en otros pueblos fueron cambiando muchos de sus elementos justamente para diferenciarse de las de Paucartambo. Es esta dinámica competitiva la que mantiene la vigencia y dinamismo de las danzas no sólo en Paucartambo, sino en toda la región.
- 13 Villasante 1980; Roel Pineda 1950; Morote Best 1988; CJACC-P 1971.
- 14 En el mundo andino el agua aparece como elemento unificador y de fuerza vital. La relación entre agua, sangre y semen está expuesta en los textos de Ossio (1976), Quispe (1969), Isbell (1978) y Arguedas (1975). Ortiz (1980) discute además la relación del agua con el mundo presente y la implementación de un nuevo orden. Cuando Ossio (1976:8-9) analiza la función del río en la configuración espacial de la sociedad andamarquina implícita en el ritual de la fiesta del Agua, le asigna a éste un rol mediador. La base dual de la sociedad andamarquina estaría mediada en el ritual por la ubicación del río Negromayu.
- 15 *imilla* es una palabra ayмара para denominar a las mujeres jóvenes en edad de casarse. Existe un tipo de papa que se cosecha al inicio del tiempo de cosecha; a esta primera papa se la conoce con el nombre de *imilla*.
- 16 La vestimenta de la *imilla* es la de una mujer *qulla*, pero su máscara no lo confirma y la hace susceptible de asumir otra identidad, la de los *qbapaq ch'unchu*, por ejemplo.
- 17 Existen relatos que dan cuenta de un desafío entre el Rey Qulla (Qullari) y el Rey Inca (Incarí) (Valencia 1973; Flores Ochoa 1973) en el que tienen que pasar distintas pruebas competitivas en las que el Rey Inca demuestra su superioridad. En estas versiones el Rey Inca rapta a la hija del Rey Qulla y la viola hasta hacerla sangrar. Encontramos aquí la noción de fertilización, reforzada por el derramamiento de sangre.
- 18 Si observamos el cronograma anual de actividades referentes al culto de la Virgen del Carmen podemos decir que éstas se reparten durante todo el año, pero que hay un momento en el que estas actividades llegan a un punto de concentración máximo, en el que adquieren un protagonismo sobre las actividades

de la vida cotidiana. El momento de mayor intensidad ritual coincide con un accionar colectivo, y una vinculación, también colectiva con la virgen. Durante el resto del año la relación con la virgen se establece principalmente a través de sueños en los que ella se comunica con sus devotos de manera individual. En el momento de mayor concentración ritual predomina lo colectivo, mientras que cuando ésta se diluye, se refuerza lo individual. Los momentos en los que predomina lo colectivo coinciden además con los momentos de participación pública de los individuos.

- 19 La idea de modernizar significa para los paucartambinos, introducir elementos que provengan del mundo urbano, que sean novedosos, que tengan repercusión regional o que denoten un mayor gasto.
- 20 Estamos diferenciando aquí la idea de competencia ritual de aquella referida a la competencia racional, de mercado, que implica la idea de ganancia e incluso de eliminación del que compete con uno.
- 21 Para la gente aquello que es nuevo y foráneo es considerado signo de modernidad.
- 22 Un diálogo que Habermas (1989) llama el "entendimiento intersubjetivo (entre sujetos capaces de lenguaje y acción)" es considerado como una condición para la realización de la modernidad.

Referencias

- Ansión, Juan
 1987a *Desde el rincón de los muertos*. Lima: Gredes.
 1987b "Los Incas y la transformación del concepto del poder." *Anthropologica* 4(5):61-71.
- Arguedas, José María
 1975 *Formación de una cultura Indoamericana*. México: Ed. Siglo XXI.
- Berghé, Pierre L. van den & George P. Primov
 1977 *The Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco*. Columbia & Londres: University of Missouri Press.
- Cánepa K., Gisela
 1991 *Máscara, transformación e identidad en los Andes: el caso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen (Paucartambo-Cuzco)*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
 1993 "Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo." En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl Romero, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 339-91.
- CJACC-P.
 1971 "WAYNA AYLLU: tradición de Mama Carmen". *Centro Juventud de Acción Cívico Cultural Paucartambo* 1(1):11-2.
- Da Matta, Roberto
 1990 *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5ta. Edición, Río de Janeiro: Editora Guanabara.
- Flores Ochoa, Jorge
 1973 "Inkarrí y Qollarrí en una comunidad del Altiplano". En *Ideología mesiánica del mundo andino* (antología). Ossio A., Juan, ed. Lima: Ignacio Prado Pastor, 301-38.
- Fuenzalida, Fernando
 1975 "Poder, etnia y estratificación social en el Perú rural". En *Perú: hoy*. México: Siglo XXI, 8-86.
- Gow, David
 1974 "Taytacha Qoyllur Rit'i". *Allpanchis Pbuturinga* 7(7):49-100.
- Habermas, Jürgen
 1989 *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*. Madrid: Taurus. Versión original 1985.
- Isbell, Billie Jean
 1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas.
- Jacob, Jean-Pierre
 1986 "Producción de la identidad y poder en el Perú." *Identidades andinas y lógicas del campesinado*. Insitut Universitaire D'Études du Développement-Ginebra, Mosca Azul Editores.
- McLuhan, Marshall
 1974 *Understanding Media: the Extensions of Man*. Inglaterra: ABACUS Ed.
- Mendoza-Walker, Zoila
 1989 "La Danza de los Avelinos". *Revista Andina* 1(14):501-21.

- 1993 "La comparsa de los Majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños". En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 97-138.
- Merino de Zela, Mildred
1977 "Folklore coreográfico e historia". *Folklore Americano*. México: Instituto Panamericano de Arte, Geografía e Historia OEA. Nr. 24 diciembre, 67-94.
- Montoya, Rodrigo
1986 "Identidad étnica y luchas agrarias en los Andes peruanos". *Identidades andinas y lógicas del campesinado*. Institut Universitaire D'Études du Développement-Ginebra, Mosca Azul Editores, 247-75.
- Morote Best, Efraín
1988 *Aldeas Sumergidas, Cultura popular y sociedad en los Andes*. Biblioteca de la Tradición Oral Andina 9. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas y Morote Best.
- Nuñez del Prado, Oscar
1973 "Versión del Mito de Inkarrí en Q'ero". En *Ideología mesiánica del mundo andino* (antología). Ossio A., Juan, ed. Lima: Ignacio Prado Pastor, 301-38.
- Orellana, Simeón
1972 "La huacónada de Mito". *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro - Perú* Nr. 1, Huancayo.
- Ortiz, Alejandro
1980 *Huarochirí: 400 años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ossio, Juan
1973 "Guamán Poma: Nueva Crónica o Carta al Rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino". *Ideología mesiánica del mundo andino* (antología). Juan Ossio, ed. Lima: Ignacio Prado Pastor, 153-213.
1976 *El simbolismo del agua y la representación del tiempo y el espacio en la fiesta de la acequia de la comunidad de Andamarca*. Mimeo.
1978 "Relaciones interétnicas y verticalidad en los Andes". *Debates en Antropología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. Nr. 2:1-23.
- Poole, Deborah
1985 *La coreografía de la historia en el baile ritual andino*. Ponencia inédita del 45º Congreso Anual de Americanistas (Bogotá, Colombia).
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." En *Pilgrimage in Latin America*. Ross Crumrine y Alan Morinis, ed. Nueva York y Londres: Greenwood Press.
- Quispe, Ulpiano
1969 *La herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos, Ayacucho*. Lima: Ministerio de Trabajo, Instituto Indigenista Peruano, Unidad de Investigación. Serie Monográfica Nr. 20.
- Roel Pineda, Josafat
1950 "La Danza de los C'uncos de Paucartambo." *Tradicón* 1(1):59-70.
- Silverman-Proust, Gail
1986 "Representación gráfica del mito de Inkarrí en los tejidos Q'ero". *Boletín de Lima* 8(48):59-71.
- Urbano, Henríque (comp.)
1991 "Modernidad en los Andes: un tema y un debate". En *Modernidad en los Andes*. Henríque Urbano (comp.). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", IX-XXXVII.
- Valcárcel, Edgar
1951 *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Valencia Espinoza, Abraham
1973 "Inkarrí, Qollarrí dramatizado". *Ideología mesiánica del mundo andino* (antología). Juan Ossio, ed. Lima: Ignacio Prado Pastor, 281-300.
- Villasante Ortiz, Segundo
1980 *Paucartambo: Provincia Folklorica Mamacha Carmen*. Tomo II. Cusco: Editorial León.
- Weber, Max
1944 *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.