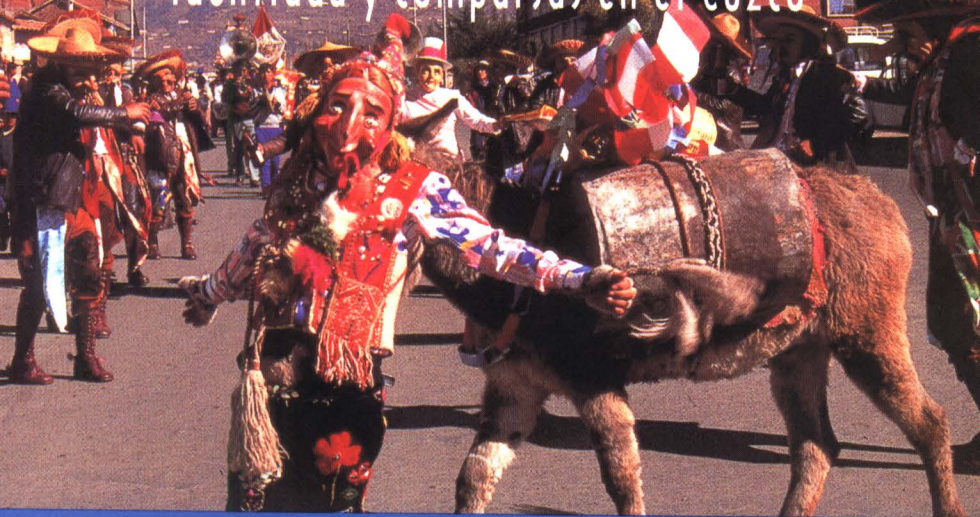
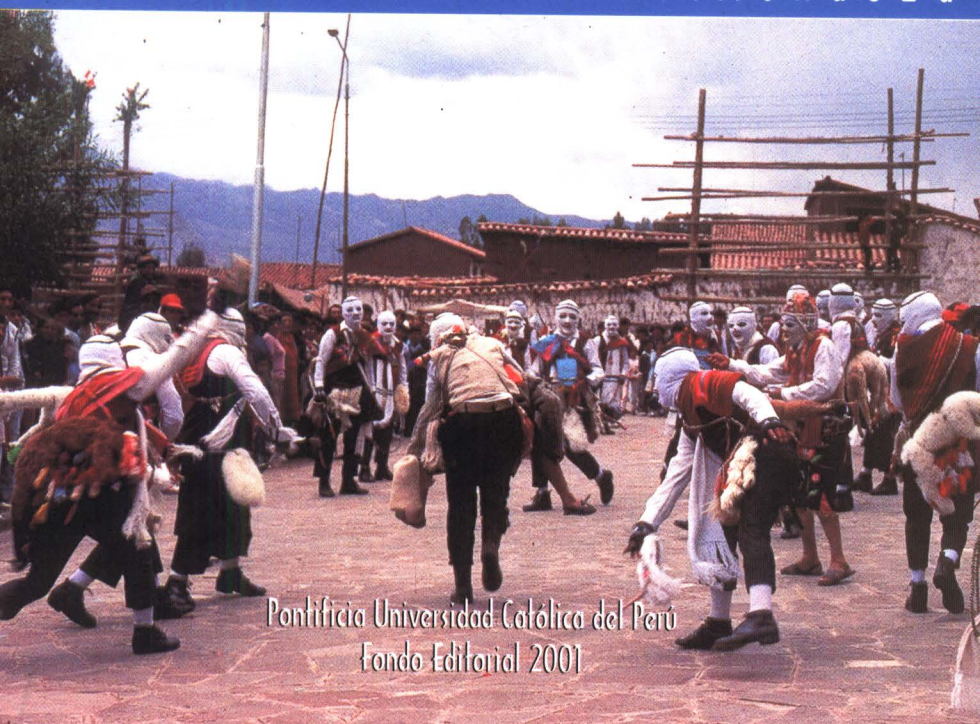


Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco



Zoila S. Mendoza



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2001



Zoila S. Mendoza. Antropóloga peruana. Obtuvo su bachiller y su licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y su Magister y Doctorado en la Universidad de Chicago. Ha realizado estudios sobre las fiestas religiosas y las danzas en el Valle del Mantaro, en Lima y Cuzco desde principios de los años 1980. Sus publicaciones sobre estos temas han aparecido en varias revistas como Revista Andina, Bulletin of Latin American Research, Journal of Latin American Anthropology, entre otras, y también como capítulos de los libros *Música, Danzas y Máscara en Los Andes*, *Tradición y Modernidad en los Andes*, *Music and the Racial Imagination*, entre otros. Actualmente es profesora en el departamento de Estudios Nativos Americanos en la Universidad de California, Davis.

AL SON DE LA DANZA:
IDENTIDAD Y COMPARSAS EN EL CUZCO

AL SON DE LA DANZA:
IDENTIDAD Y COMPARSAS EN EL CUZCO

ZOILA MENDOZA

Traducción de Javier Flores Espinoza

PUCP
Centro de Etnomusicología
Andina



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial, 2001

Primera edición: diciembre de 2001

Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco

Carátula: Fondo Editorial de la PUCP

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Cercado.

Teléfono: 330-7410. Teléfonos: 330-7405, 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: 1501052002-0113

Derechos reservados

ISBN: 9972-42-453-7

Impreso en Perú - Printed in Peru

*A mis padres, Zoila y Eduardo,
y a Chuck, María y Samuel*

ÍNDICE

PRÓLOGO	15
AGRADECIMIENTOS	17
1. Una introducción al estudio de la danza ritual en los Andes	21
2. Folklore, autenticidad y tradiciones en la identidad regional del Cuzco	81
3. Los pobladores de San Jerónimo, sus vidas y su ritual más importante en una perspectiva regional e histórica	135
4. La comparsa los <i>majeños</i> : poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos	173
5. Genuinos pero marginales: Pertenencia cultural, subordinación social y lo carnavalesco en la actuación de los <i>gollas</i>	247
6. Cuestionando identidades mediante las danzas del altiplano. Género y conflictos generacionales en la región del Cuzco	305
7. Algunas reflexiones sobre la relación entre actuación y sociedad	341
BIBLIOGRAFÍA	351
ÍNDICE DE NOMBRES	365
ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES	
Mapa del Perú y el Cuzco	20
Fotografías	
1. Miembros de una comunidad campesina interpretando una danza indígena	92
2. Integrante del Centro Qosqo luciendo la vestimenta de una mestiza	99

3. Danzante <i>qbapaq qolla</i> de Paucartambo	118
4. Danzante <i>qbapaq qolla</i> de Paucartambo	121
5. <i>Machu</i> o líder de la <i>contradanza</i> de Paucartambo	125
6. Intérprete de la <i>contradanza</i> de Paucartambo en la fiesta patronal	127
7. <i>Qbapaq negros</i> , una danza mestiza de Paucartambo	129
8. <i>Qbapaq negros</i>	131
9. Mujeres de San Jerónimo preparando cuyes para una fiesta	152
10. La imagen de San Jerónimo durante la procesión del Corpus Christi	159
11. <i>Majeño</i> de Paucartambo montado a caballo, en la entrada	196
12. <i>Majeño</i> de San Jerónimo colocándose su disfraz	197
13. <i>Majeños</i> de San Jerónimo mostrando su destreza ecuestre	206
14. Detalle del sombrero de un <i>majeño</i> de San Jerónimo y perfil de la máscara	209
15. <i>Machu</i> de San Jerónimo con la <i>dama</i>	215
16. Máscara de <i>majeño</i> de San Jerónimo con amplia sonrisa	217
17. <i>Majeños</i> de San Jerónimo con la botella de cerveza	221
18. <i>Maqt'a</i> de San Jerónimo	223
19. <i>Dama</i> de los <i>majeños</i> de Paucartambo montando a caballo	225
20. <i>Maqt'a</i> de San Jerónimo jalando una mula	227
21. <i>Qollas</i> de San Jerónimo saliendo de la iglesia	264
22. <i>Rakhu</i> y <i>qolla</i> de San Jerónimo interpretando un número	274
23. <i>Rakhu</i> e <i>imilla</i> de San Jerónimo	275
24. <i>Qollas</i> de San Jerónimo interpretando uno de sus juegos o números	279
25. <i>Qollas</i> de San Jerónimo vistiendo <i>walqanchis</i>	295

26. <i>Qollas</i> de San Jerónimo ejecutando el callejón oscuro	299
27. Una joven de San Jerónimo danzando la <i>tuntuna</i>	315
28. Muchachos de San Jerónimo luciendo sus trajes de la <i>tuntuna</i>	317
29. Danzantes de la <i>tuntuna</i> de San Jerónimo realizando movimientos acrobáticos y atléticos	319
30. Danzantes de la <i>tuntuna</i> meneando las caderas vigorosamente	321
31. <i>Mollos</i> de San Jerónimo danzando por una calle	332
32. <i>Mollos</i> de San Jerónimo vistiendo <i>walqanchis</i>	335

CONTENIDO DEL DISCO COMPACTO

1. *Qhaswa* interpretada por miembros de una comunidad campesina en un concurso regional. Distrito de Coya, Cuzco, Febrero de 1989.
2. *Sagras*, danza mestiza de Paucartambo. Paucartambo, Cuzco, 1989.
3. *Qhapaq negros*, danza mestiza de Paucartambo. Paucartambo, Cuzco, 1989.
4. Música de procesión durante la fiesta de San Jerónimo. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
5. Melodía característica de los *majeños* interpretada durante los pasacalles. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
6. Sección jaleo de la danza los *majeños*. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
7. Sección taqracocha de la danza los *majeños*. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
8. Sección marinera de la danza los *majeños*. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
9. Sección fuga de huayno de la marinera de la danza los *majeños*. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
10. Sección yawar mayu de la danza los *qollas*. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
11. *Los qollas* cantando en el cementerio. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
12. Yaraví interpretado en el cementerio por el conjunto musical de la danza los *qollas*. San Jerónimo, Cuzco, 1990.

13. Una de las varias melodías que acompañan a la danza altiplánica la *tuntuna*. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
14. Una de las varias melodías que acompañan a la danza altiplánica los *mollos*. San Jerónimo, Cuzco, 1990.

CONTENIDO DEL VIDEO

1. *Majeños* de San Jerónimo en la octava del Corpus Christi. Ciudad del Cuzco, 21 de junio de 1990. [3'01"]
2. *Majeños* de San Jerónimo a caballo en la entrada de la fiesta patronal. 29 de setiembre de 1989 y 1990. [1'09"]
3. Secciones: jaleo, *tagracocha* y marinera de *majeños* de San Jerónimo. Fiesta patronal, 29 de setiembre de 1990. [9'25"]
4. *Qollas* de San Jerónimo en pasacalle, *chinka-chinka*, *yavar unu*, *rakbus*, *kbuchi taka*, *carga paskay*, callejón oscuro y *puka cinta*. 29 y 30 de setiembre y 1ro. de octubre de 1990. [25'09"]
5. *Qollas* de San Jerónimo en su visita al cementerio. 1ro. de octubre de 1990. [3'46"]
6. *Qollas* y *majeños* de San Jerónimo confraternizando frente al cementerio. 1ro. de octubre de 1990. [1'20"]
7. *Qollas* de San Jerónimo cantando frente a la iglesia y yaraví. 1ro. de octubre de 1990. [4'26"]
8. *Tuntuna* de San Jerónimo, fiesta patronal en 1989 y 1990. [6'00"]
9. *Mollos* de San Jerónimo, fiesta patronal en 1989 y 1990. [5'34"]
10. *Cacharpari* de la fiesta patronal; incluye el *gallo t'ipiy*. San Jerónimo, 2 de octubre de 1990. [7'30"]
11. *Qhaswa* interpretada por miembros de una de las comunidades campesinas del distrito de Coya en el Festival Carnavalesco de Coya en 1989, provincia de Urubamba. [3'01"]
12. *Trigu pallay*, danza representando una escena campesina interpretada por estudiantes universitarios. Ciudad del Cuzco, Festival de la Región Inca 1995. [2'45"]

13. *Carnaval cuzqueño*, danza mestiza interpretada por profesores de escuela. Ciudad del Cuzco, Concurso Regional de Profesores de Escuela, 1995. [1'20"]
14. *Mestiza ccoyacha*, danza mestiza interpretada por profesores de escuela, Ciudad del Cuzco, Concurso Regional de Profesores de Escuela, 1995. [1'49"]

PRÓLOGO

Al igual que la mayor parte de mis restantes trabajos, este libro guarda una relación directa con aquella fascinación que tuve desde niña por el mundo de las fiestas y las danzas andinas en las que participé gracias a mis padres. Me convertí en antropóloga para explorar esta rica y compleja dimensión de nuestra realidad que, en mi opinión, era malinterpretada y hasta menospreciada por algunos sectores de nuestro país. Desde el principio me guió el afán de saber por qué razón estas prácticas eran tan importantes para los habitantes de los pueblos andinos, así como para sus migrantes en Lima. La creencia de que estos elementos culturales eran reminiscencias de una cultura «tradicional» a punto de desaparecer, o de que eran prácticas superfluas repetidas casi por inercia, jamás me parecieron respuestas satisfactorias. Espero que de alguna manera este libro, que ahora tengo el agrado de ofrecer en mi lengua materna, contribuya a enriquecer el conocimiento de las importantes dinámicas sociales y culturales del Perú, de las cuales las fiestas, las danzas rituales y en general la llamada cultura «folklórica», son una parte activa e integral.

Si bien en la sección que sigue a este prólogo también ofrezco mi reconocimiento a la bondad y el cariño de los habitantes de San Jerónimo (Cuzco), aquí deseo agregar mi agradecimiento a las autoridades de ese pueblo por el reconocimiento público que me hicieron cuando les hice entrega de la versión original en inglés. Aunque siempre seguiré en deuda con ellos, es para mí un placer comenzar a pagarles presentando esta edición en español, a la cual tendrá acceso un mayor número de sus habitantes. Aunque, como espero este libro deje entrever, el cambio es más la regla que la excepción en San Jerónimo, me fue grato comprobar en mis visitas posteriores (la última de ellas en 2000) que muchas de las dinámicas y tendencias que analizo en este libro seguían siendo vigentes. Por ejemplo, las danzas atiplánicas seguían siendo un arma poderosa de las jóvenes generaciones para trans-

formar su realidad sociocultural. De hecho, el número de ellas había aumentado en la fiesta. También surgieron otras nuevas e interesantes tendencias, las cuales no hicieron sino confirmar que la fiesta patronal y la actuación de las danzas rituales seguían siendo ámbitos vitales en donde los jeronimianos configuran su sociedad.

Debo confesar que si bien desde un principio mi objetivo fue traducir este libro al español, ciertos temores me acechaban. Ya que el proyecto en sí se materializó dentro del mundo académico de los Estados Unidos y muchas de las ideas teóricas las concebí en inglés, me preocupaba que al traducirse surgieran serios problemas. Pensé que el papel central que tienen en mi trabajo conceptos tales como, por ejemplo, el de *performance* (como sustantivo y como verbo), cuyo significado está informado por una serie de desarrollos teóricos relativamente nuevos en Estados Unidos y en Europa, iba a hacer que fuera difícil traducir plenamente el uso que yo deseaba darle a esos conceptos. Sin embargo, he tenido la suerte de contar con el invaluable trabajo de Javier Flores Espinoza, mi traductor y amigo. La increíble capacidad de Javier para captar las sutilezas, ya sea de los conceptos más teóricos o de las descripciones más específicas, y de plasmarlas en un hermoso y correcto uso del idioma, no dejará nunca de admirarme. Definitivamente, gracias a Javier el libro se lee mucho mejor de lo que yo hubiera podido imaginar o desear. Agradezco a la División de Humanidades, Artes y Estudios Culturales de la Universidad de California, Davis, y a la Oficina de Investigación del Vice-Chancellor de esa misma universidad, por haber financiado la traducción; al Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú por haber hecho posible esta publicación, y a Dante Antonioli, Director Ejecutivo del Fondo, por haberme apoyado paso a paso en este proceso.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto fue inspirado, estimulado y respaldado por tantas personas que a duras penas puedo hacerles justicia aquí. Debo comenzar agradeciendo a los habitantes de San Jerónimo, Cuzco, cuya disposición para compartir sus vidas conmigo hizo que este libro fuera posible. Debo bastante a los integrantes de las comparsas del pueblo, pero sobre todo a las de los *majeños*, *qollas*, *tuntuna* y *mollos*, quienes siempre me recibieron con una sonrisa durante los dos años que vivimos en el mismo pueblo, y en cada una de mis visitas posteriores. Su cariño, entusiasmo y tremenda capacidad creativa fueron una constante fuente de inspiración. Escogí este pueblo para mi trabajo de campo gracias a los antropólogos Ricardo Valderrama (natural de San Jerónimo) y Carmen Escalante. Deseo agradecer a mi comadre Julia Ascue y al músico Modesto Coli por haberme cuidado siempre y hacer que me sintiera en casa. Asimismo estoy en deuda con los pobladores de Paucartambo, en particular con los integrantes de las comparsas, que me brindaron valiosas percepciones mientras danzaban y nos divertíamos juntos en su fiesta.

Durante mis años en Chicago, en donde este proyecto tomó forma por vez primera, tuve la suerte de recibir la guía y el estímulo intelectual de académicos extraordinarios que asimismo eran seres humanos sensibles y cariñosos. Algunas de las ideas y argumentos más interesantes de este libro fueron concebidos y desarrollados durante mis discusiones con Jean Comaroff. Ella siempre me ha llevado más allá de mis propias percepciones y conciencia del trabajo de campo y los materiales bibliográficos. También aprecio su respaldo a mi papel, muchas veces cuestionado, como una antropóloga «nativa». James Fernández fue decisivo para ayudarme a comprender y escribir acerca de la complejidad de la forma en que los seres humanos crean e interpretan la identidad. Sus sonrisas y cálidas bienvenidas en castellano hicieron que los duros años del postgrado fueran más fáciles. Tanto Jean

como James leyeron y comentaron partes del libro. Otros dos profesores más de Chicago tuvieron una gran influencia sobre la forma que tomaron este libro y mis actuales proyectos. Philip Bohlman atrajo mi atención a la importancia que tiene el estudio serio de la interpretación de la música y las danzas. Gracias a él incorporé teorías etnomusicológicas en este y otros esfuerzos interdisciplinarios que he emprendido. Con sus inteligentes preguntas y comentarios, Bernard Cohn echó luz a una parte importante de este libro, aquella sobre las instituciones que promueven el folklore en la ciudad del Cuzco.

En esta ciudad recibí el respaldo y el estímulo de muchas personas, y no hay modo alguno en que pueda mencionarlas a todas. Iván Hinojosa me ayudó a establecerme en el Cuzco y ha sido un querido amigo y guía desde ese entonces. El Centro Bartolomé de las Casas, mi institución base, merece una mención especial. Guido Delrán, Henrique Urbano, Marisa Remy, Gabriela Ramos, Isabel Hurtado, Pilar Cevallos, Lucho Nieto, Julia Rodríguez, Mari Chino, Guadalupe Espinoza, Claudio Oros y Janett Vengoa de Oros son algunos de los en ese entonces integrantes del Centro que me respaldaron de distintos modos. Janett y mis profesoras de quechua, Inés Callalli y Gloria Tamayo, me ayudaron con las transcripciones y traducciones del quechua. Leo Casas (Padre) fue mi primer profesor de quechua y me introdujo a varios aspectos de la vida musical andina. Reynaldo Pilco, Miguel Milla, Delia Vidal de Milla y José Carlos Gutiérrez me ayudaron de forma invaluable en mi investigación sobre las instituciones culturales. Tuve la suerte de contar con la ayuda de mis asistentes de investigación, Nilo Bellota, Margarita Castro, Fernando Pancorbo, Enrique Pilco, Cirilo Quispe y Fritz Villasante. Mientras trabajaba en el Cuzco aprecié también la amistad y el respaldo de Flor Canelo, Carlos Gutiérrez, Augusto Casafranca, Thomas Krüggeler y Myriam Quispe.

En Lima recibí el estímulo de Manuel Marzal y otros investigadores de la Pontificia Universidad Católica. En esta universidad trabajé estrechamente con los integrantes del en ese entonces Archivo de la Música Tradicional Andina (rebautizado como el Centro de Etnomusicología Andina en 1999). Raúl Romero, su director, y Gisela Cánepa, siempre fueron generosos con su tiempo y recursos. Raúl también comentó partes del libro. La etnomusi-

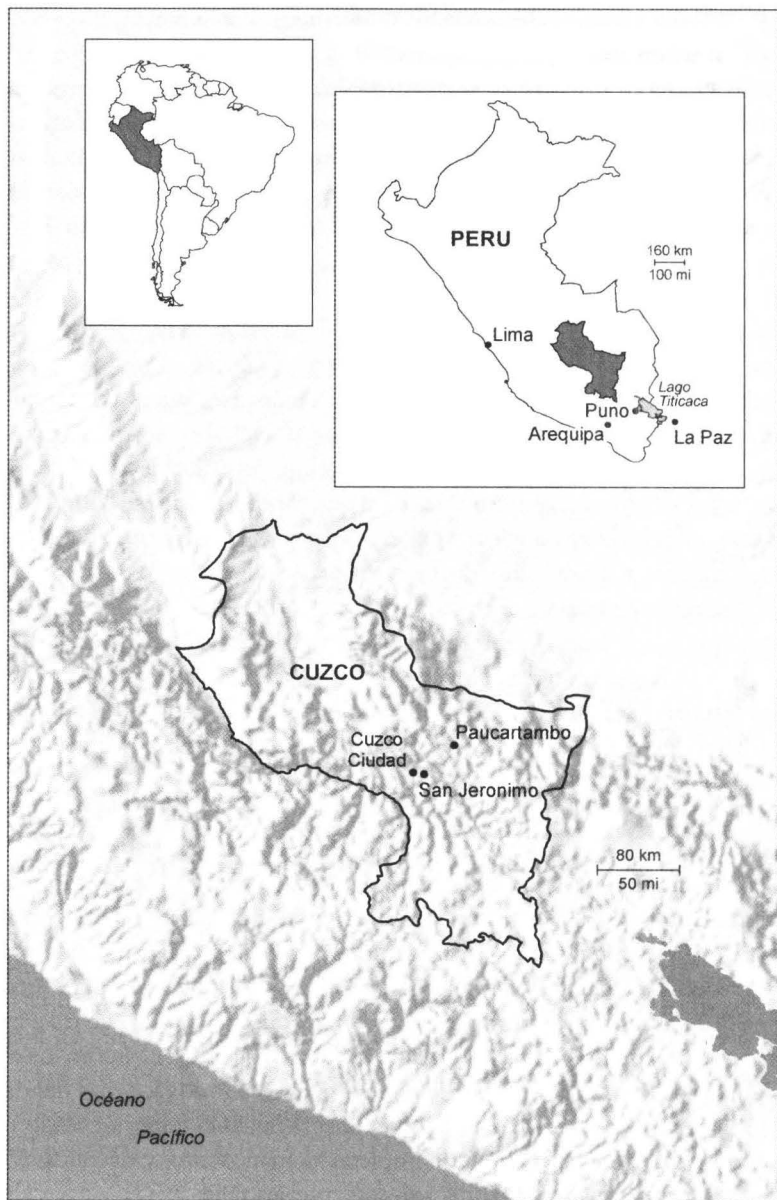
cóloga Chalena Vásquez fue una gran ayuda durante mi investigación acerca de las danzas de Paucartambo.

En Davis desco agradecer a los profesores y estudiantes del postgrado miembros del Hemispheric Institute of the Americas por leer y comentar partes del manuscrito, y por brindarme una fructífera comunidad intelectual. Ben Orlove me hizo útiles sugerencias y consejos editoriales. Su amistad, así como la de Carol Smith, Christopher Reynolds, Alessa Johns, Alan Taylor, Emily Albu, Arnold Bauer, Stéfano Varese y Marta Macri hicieron que Davis sea un lugar placentero en donde vivir y trabajar.

Recibí útiles comentarios de Peter Gose, Marisol de la Cadena, Bruce Lincoln y los lectores anónimos de la University of Chicago Press. Agradezco en forma especial a JoAnn Kawell, que me hizo excelentes comentarios editoriales y valiosas sugerencias que hicieron que el libro sea más legible y entretenido. También me ayudó a redactar el guión del video. Su amistad, estímulo y confianza fueron cruciales para que el proyecto fuese completado. Agradezco a Jim Sloan, que preparó el mapa; a Robert Knop, que editó el video; y a Steve Kidner, que editó los materiales de audio para el CD.

El financiamiento para el trabajo de campo fue brindado por la Mellon Foundation y una beca Fulbright-Hays. En la Universidad de California, Davis, tuve el generoso respaldo del Committee on Research, el Humanities Institute, la oficina del Dean of Humanities, Arts and Cultural Studies, y la oficina del Vice Chancellor of Research. La Fundación Wenner-Gren también ayudó a completar el manuscrito.

Este libro está dedicado a aquellos cuyo amor y confianza hicieron que este y muchos otros proyectos de vida fueran posibles. Mis padres, Eduardo y Zoila, me enseñaron a amar la cultura de la sierra y me estimularon a aprender acerca de la identidad mestiza en el Perú. Aprendí de ellos que el cariño, el trabajo duro y el compromiso siempre rinden frutos. Las palabras no bastan para agradecer a Charles Walker, mi esposo, por su amor y respaldo incondicional. Él descubrió y estimuló a la académica que está dentro de mí e hizo posible que tuviésemos una familia feliz y carreras exigentes. La luz en los ojos de María y sus hermosas sonrisas le dieron sentido a todos los días del duro trabajo invertido en este libro. A Samuel le agradezco el haberme dado una fecha límite sumamente real para completar el manuscrito, y después de su nacimiento por hacer que cada día subsiguiente sea feliz.



CAPÍTULO 1

UNA INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA DANZA RITUAL EN LOS ANDES

San Jerónimo, Cuzco, Perú, 29 de setiembre de 1990

Por la tarde los pobladores y visitantes se han congregado en la plaza principal del pueblo, deleitándose con la comida y bebidas ofrecidas por los muchos vendedores. Las personas entran y salen de la iglesia, honrando la imagen de San Jerónimo, el patrono del pueblo, con oraciones, flores y velas. La estatua ha sido colocada en el altar principal, vestida, adornada e iluminada con coloridas luces de neón. Por todo el pueblo, personas nerviosas y emocionadas corren de una casa a la otra, y de las casas van y vuelven de la plaza, cuidando los detalles finales de los eventos de la noche. Al ponerse el sol detrás de las elevadas montañas que rodean a San Jerónimo, los fuegos artificiales y la música en vivo cada vez más alta anuncian que la *entrada*, el inicio formal de la fiesta, está llevándose a cabo. La atención de la multitud se concentra en una de las pocas calles empedradas y anchas del pueblo, que termina en la plaza. Los muchachos gritan alborotados «¡Ya vienen! ¡Ya vienen!», refiriéndose al arribo largamente esperado de los principales actores y auspiciadores de la celebración, las comparsas de danzantes.

Aunque sólo tres de estas comparsas tienen bandas, la música de éstas opaca la de los conjuntos con acordeones, violines, flautas, trompetas, arpas y pequeñas baterías portátiles. Las más ruidosas y grandes de estas bandas pertenecen a las dos comparsas que destacan a jóvenes danzantes sin máscaras, hombres y mujeres en igual número.

Los dos grupos que cierran el desfile son los que el público ha esperado con mayor ansiedad. Se trata de las comparsas «tradicionales» de San Jerónimo, los danzantes están enmascarados y disfrazados, y son todos hombres, salvo por una danzante. En la entrada de este año vienen primero los *qollas*, la comparsa encabezada por un danzante que jala una llama viva, representando a los llameros de las alturas. Los danzantes trotan por la calle mientras hilan un pedazo de lana en sus manos y cantan en quechua, el lenguaje nativo de la zona. Inmediatamente después, cerrando el desfile, vienen los *majeños*, el único grupo que hace su entrada a caballo y cuyos

integrantes personifican a ricos comerciantes y hacendados. Estos danzantes sostienen botellas de cerveza vacías en su mano derecha, no cantan y se mueven de lado a lado con la música de su banda, como si estuviesen danzando mientras cabalgan. El público vitorea y aplaude su habilidad ecuestre. Mientras que todas las comparsas restantes competirán por la atención del público en los tres días restantes de la fiesta, estos dos grupos «tradicionales» competirán con más intensidad entre sí. Al terminar el desfile en la plaza, el resto de la noche se llena con fuegos artificiales, bebidas, comida y baile, hasta que la víspera de la fiesta de San Jerónimo llega a su fin pasada la medianoche.

Este libro examina las comparsas de danzas rituales del Cuzco, Perú, con miras a crear una perspectiva interdisciplinaria para el estudio de las actuaciones rituales públicas y la construcción de una identidad étnico/racial. El libro se concentra en especial en los *majeños* y los *gollas*, las dos comparsas arriba descritas, que tienen un papel central en la fiesta principal de San Jerónimo, un pueblo en la montañosa región del Cuzco. También se analiza a las otras dos comparsas antes mencionadas, conformadas por los jóvenes de este pueblo, centrandó la discusión en los temas de la desigualdad de género y las brechas generacionales. Los miembros de las comparsas rinden culto a un «santo»¹ católico particular, celebrado en su pueblo natal. Ellos patrocinan la fiesta anual de dicho santo y durante los varios días de la fiesta interpretan sus danzas (danzas-dramas con máscaras y disfraces). Mi estudio muestra cómo los miembros de las comparsas constantemente redefinen y dan forma a las disputadas distinciones étnico/raciales, de género, clase y generacionales a través de la actuación ritual y sus asociaciones. Investigo de cerca cómo es que las danzas y los miembros de las asociaciones encarnan categorías socioculturales cruciales como la decencia, la elegancia, la autenticidad, la modernidad y el folklore, las cuales sientan las bases de las distinciones sociales.

Al aceptar que la identidad es fluida (aún cuando las personas la experimentan como algo esencial), muestro que ella no se expresa simplemente a través de las danzas ni es simplemente actuada, sino que la interpretación de

¹ Luego explicaré el significado específico del concepto de santo en los Andes.

las danzas en el transcurso de la fiesta es más bien un contexto público crucial en donde se define la identidad. Los danzantes están a la vista en el espacio público, e interactúan y encarnan los discursos sobre la persona y el orden social. Es más, estas actuaciones se basan en las dicotomías centrales (esto es, rural/urbano, blanco/indio, sierra/costa, centro/periferia) de la región, la nación y el mundo; las danzas y los discursos sobre ellas descansan sobre, y son un comentario a, estas dicotomías. Las redefiniciones que las comparsas hacen de las distinciones e identidades se dan en el ámbito de una actuación ritual pública, en la cual distintos sectores de la sociedad luchan en contra, o refuerzan, las relaciones de desigualdad y subordinación que han marcado la historia del Cuzco.

Algunas de estas formas de subordinación son compartidas en todo el mundo por los habitantes de otras antiguas colonias europeas, en tanto que otras son específicas del Perú. El Cuzco, un centro urbano prehispánico ubicado bien arriba en los Andes, fue la capital del imperio incaico hasta la conquista española de 1532. La capital del Perú hispano-colonial fue Lima, a unos cuantos cientos de kilómetros de distancia, en la costa del Pacífico. La continua dominación de los nativos andinos por parte de los colonizadores «blancos» católicos se repitió en el dominio político que la costa tenía de la sierra. Al mismo tiempo las mezclas, culturales y de otro tipo, entre colonizadores e «indios» dieron lugar a importantes categorías «étnico/raciales» tales como «mestizo» y «cholo». En el Cuzco, las élites «blancas» y «mestizas» dominaron a los subordinados definidos como «indios», en particular a través de la propiedad de grandes haciendas. Varias de estas tendencias persistieron en el periodo republicano —el Perú pasó a ser una república independiente en 1821—, a pesar de los intentos hechos en los siglos XIX y XX para efectuar una reforma social. Actualmente, a todos estos conflictos se les superpone la situación nacional del Perú como un país pobre en la periferia de una economía mundial con centro en los países del «primer mundo», y de los Estados Unidos en particular.

La actuación de las danzas ha sido un espacio de confrontación y negociación de identidades desde el inicio del periodo colonial en el siglo XVI (Ares Queija 1984; Poole 1990a; Estenssoro 1992). Desde que las danzas-dramas pasaran a ser parte de las fiestas católicas, ellas ingresaron a una dialéctica surgida de los esfuerzos desplegados por la elite dominante para

contener y controlar las formas expresivas innovadoras, y a veces subversivas, de los grupos subordinados. Esta dinámica ha hecho que estas danzas-dramas sean altamente significativas para sus intérpretes y público por igual, puesto que han configurado sus identidades individuales y de grupo.² Para los cuzqueños del siglo XX, el proceso de «folklorización» de las danzas y la música andinas, explicado detenidamente en el capítulo 2, añadió una nueva y poderosa dimensión a esta dialéctica.

Si bien no es un evento diario, la interpretación de danzas rituales afecta profundamente a la vida cotidiana de los cuzqueños. Estas actuaciones son un dominio privilegiado en donde ellos pueden explorar y hacer visibles las ambigüedades y potencial no realizado de la cambiante experiencia social de su vida diaria. Mediante las máscaras, disfraces, estilos de danza y la música, los intérpretes se concentran en, intensifican, re-trabajan y dan un nuevo significado a su cambiante experiencia. Al privilegiar la intencionalidad de los danzantes, demuestro que sus interpretaciones y otras actividades de las comparsas no sólo reflejan cambios sociales, sino que también transforman la sociedad activamente. En el presente estudio sostendré que a través de la actuación de las comparsas, los pobladores de San Jerónimo exploran su identidad «étnico/racial» y se sitúan a sí mismos dentro del pasado y presente «indígena» y «mestizo», ya que según la ideología regional dominante (véase infra), ambos han formado parte de la realidad de San Jerónimo.

Al igual que en varios otros pueblos andinos, la actuación pública más importante de las comparsas de San Jerónimo tiene lugar en la fiesta en honor del «santo patrón» del pueblo, en este caso San Jerónimo.³ Esta fiesta de varios días tiene lugar anualmente, desde el 29 de setiembre al 2 de octubre. El significado que esta actuación tiene para los miembros de las comparsas y para todos los jeronimianos se puede comprender plenamente sólo si uno investiga las cualidades transformadoras y creativas de las altamente elaboradas prácticas simbólicas que tienen lugar durante la fiesta. Diversos eventos ocurridos durante el año, en particular el mes y medio antes del día

² Mi comprensión de esta dialéctica fue inspirada por el análisis que Dick Hebdige (1985) hace de una «acción-reacción» similar, la cual da cuenta del poderoso significado alcanzado por algunas formas expresivas de «subculturas» británicas del siglo XX.

³ El significado de los santos patronos se explicará luego.

central (30 de setiembre), enmarcan esta fiesta como la ocasión pública más importante en la cual los jeronimianos se reúnen en lo que ellos y los foráneos consideran es la esencia de su tradición. Durante esta fiesta, los pobladores locales y los foráneos concentran su atención en dos elementos principales, el personaje central venerado en este ritual, el santo patrón, y la forma más importante de la devoción interpretada en su honor, la actuación de las comparsas. Considero que esta fiesta es un ritual «complejo» y que las comparsas son organizaciones «rituales», pues la fiesta es un momento y un espacio tan intensamente demarcado socialmente, en el transcurso de la cual las prácticas simbólicas organizadas e interpretadas por las comparsas (como las danzas) son el centro de la atención de los participantes.

La fiesta del santo patrón ha pasado a ser un lugar privilegiado en el cual los jeronimianos, a través de las comparsas, dan forma y crean categorías locales relevantes que son cruciales para definir distinciones e identidades dentro del pueblo y en relación al resto del Cuzco y del Perú. Por ejemplo, al reunir una serie de símbolos icónicos, ya de por sí cargados de significados culturales como sacos de cuero, pantalones de montar, narices largas, música de banda, movimientos corporales lentos y oscilantes, y botellas de cerveza, y gracias a las asociaciones metafóricas con arrieros y terratenientes, la comparsa de los *majeños* ha dado forma a unos conceptos locales de la masculinidad, la elegancia, el poder económico y el prestigio. Al mismo tiempo, sus miembros han pasado a formar parte de una reconocida elite local que intenta definirse a sí misma como algo diferente de los grupos de estatus social bajo y de otras comparsas a las cuales no consideran tan elegantes y propias como la suya. Gracias al uso de llamas, pasamontañas tejidos, un paso trotante, canciones en quechua, luchas a latigazos y bromas sexuales, los *qollas*, en cambio, han encarnado conceptos tales como lo que es ser indígena, lo autóctono y lo genuino. Los miembros de esta comparsa han pasado a ser considerados por los jeronimianos como pertenecientes a un estrato social y «étnico/racial» más bajo que el de los *majeños*. Al encarnar lo «alto» y lo «bajo» de la sociedad regional y de San Jerónimo, con sus múltiples formas expresivas (véase el capítulo 7), y al tratarse mutuamente durante las actuaciones como «otros opuestos», estas dos comparsas compiten intensamente por ser reconocidas por los habitantes como la mejor comparsa «tradicional» del pueblo.

El Cuzco y el valle del Huatanay a comienzos de la década de 1990

El departamento del Cuzco se encuentra en la parte sudoriental de la república peruana.⁴ El tercer departamento más grande, éste comprende una diversidad de paisajes que van desde la selva tropical a las cumbres nevadas. La mayor parte de la población —un total de 1'028,763 personas, según el censo nacional de 1993 (INEI 1994a)— vive en los valles entre 3,000 y 4,000 metros de altura, en donde la agricultura es intensiva y donde se hallan los principales centros urbanos y comerciales. Las zonas subpobladas encima de los 3,800 metros son usadas principalmente para criar ganado, llamas, alpacas y ovejas en particular, y para el cultivo de unas cuantas variedades de papas y cereales nativos.⁵

Para 1993, casi la mitad de la población de este departamento (45.8%) vivía en centros urbanos (INEI 1994a).⁶ Desde por lo menos 1950, su población comenzó a concentrarse sobre todo en zonas alrededor de la ciudad capital. Para 1987, el 25% de la población del departamento vivía en la ciudad del Cuzco y su área de expansión urbana (Proyecto Ununchis s.f. b), y para 1993 la provincia del Cuzco tenía al 54.6% de toda la población

⁴ El Perú está dividido en veinticuatro departamentos; cada uno de ellos tiene cierto número de provincias, y cada una de éstas se encuentra organizada en distritos. Dentro de estos últimos, y sobre todo en medios rurales, hay otras unidades administrativas menores que dependen de la administración de los distritos; ellas son las comunidades campesinas o anexos. Desde 1991, el gobierno regional reemplazó al nombre hispanizado del departamento —Cusco o Cuzco— con la forma quechua Qosqo.

⁵ Pierre van den Berghe y George Primov (1977: 11-14) presentan un resumen completo de la geografía y ecología cuzqueñas. Una serie de estudios analizaron el papel determinante que ellas han tenido para el desarrollo de las sociedades andinas; algunos de los trabajos clásicos son Murra 1975; Brush 1977; y Dollfus 1981. Para una colección más reciente de artículos que revisan algunos de los estudios clásicos sobre el tema véase a Masuda, Shimada y Morris 1985.

⁶ En los censos de 1972, 1981 y 1993 se definía un área urbana como un centro poblado que contaba con un mínimo de cien casas agrupadas juntas, o que es una capital distrital. En 1972, el 59.5% del país y el 36.8% del departamento del Cuzco fue considerado urbano. En 1981, el 65.2% de la población nacional fue considerada urbana, y en el Cuzco el 41.8% (Instituto Geográfico Nacional 1989: 94). Para 1993, el 70.1% del país era considerado urbano (INEI 1994b).

urbana del departamento (INEI 1994a: 37). Esta tendencia persistente debe ser comprendida dentro de un contexto nacional de migración masiva a las ciudades debido a la pauperización rural, la violencia política y el subdesarrollo económico generalizado del país.⁷ Las actividades más dinámicas y prósperas del departamento son el comercio al por mayor y menor (complementado por una producción agrícola más estancada), el transporte, los servicios, la pequeña industria y el turismo.⁸ Si bien las actividades económicas rurales como la agricultura siguen siendo las más difundidas, ellas se llevan a cabo a pequeña escala y no son particularmente rentables.⁹

La ciudad del Cuzco, la capital del departamento y de la provincia del mismo nombre, se encuentra en la cabecera del valle del río Huatanay, a 3,400 metros sobre el nivel del mar. La antigua capital del imperio incaico, cuyas implicaciones ideológicas se analizan en el capítulo 2, es ahora también la cabeza de la región Inka. Esta nueva división geopolítica de la república en regiones, busca descentralizar la estructura político administrativa del gobierno nacional.¹⁰ Sin embargo, este proceso de regionalización no ha afectado las estructuras político-económicas nacionales o la forma en que las personas se identifican a sí mismas en términos de una unidad geopolítica.

⁷ Para un reciente análisis completo de la situación de violencia actual en el Perú véase a Poole y Rénique 1992. La bibliografía castellana sobre el fuerte proceso de migración a las ciudades, y sobre todo a la capital nacional, es extensa. Véase a Matos Mar 1984; Degregori 1986.

⁸ Véase a Ruiz Bravo y Monge 1983 para un estudio conciso del desarrollo de la economía regional del Cuzco, en relación al crecimiento urbano. Entre las industrias más importantes de la región se encuentran las de alimentos, textiles, productos químicos y fertilizantes.

⁹ Según el censo nacional de 1993, el 37% de la población trabajadora se dedica a la agricultura (INEI 1994b: 755).

¹⁰ La regionalización y la descentralización han sido un proceso largamente deseado, particularmente en los Andes del sur del Perú. Véase a Rénique 1988, 1991; Deustua y Rénique 1984; Tamayo Herrera 1981, 1988. Sin embargo, la implementación real del sistema trajo consigo una serie de disputas políticas y económicas entre y dentro de las recién creadas regiones. Debido a ello y a la generalizada crisis económica y política del país, es probable que este proceso sea ineficaz o se disuelva del todo. Alberto Fujimori, el presidente de la nación entre 1990 y 2000, tomó medidas contrarias a la regionalización incluso antes de la drástica suspensión de las instituciones democráticas del país el 5 de abril de 1992.

Desde su establecimiento en 1990, el gobierno regional ha sido principalmente una herramienta usada por algunas autoridades municipales y miembros de la elite del Cuzco, para alcanzar el poder y la supremacía sobre otras partes de los Andes del sur.

La bibliografía dedicada al Cuzco casi siempre se ha referido a esta «región» como un sinónimo del departamento del mismo nombre (Brisseau 1981; Rénique 1991). Sin embargo, debido al proceso de regionalización arriba señalado, debemos ahora tener cuidado de especificar realmente qué queremos decir por *región*. En este libro, cuando me refiera a la región del Cuzco quiero decir el departamento del mismo nombre, salvo que se indique lo contrario. Dado que también hay una provincia y una ciudad con igual denominación, todas las cuales aparecerán en la discusión subsiguiente, tendré cuidado de especificar a qué unidad se está aludiendo en cada punto.

El movimiento terrorista conocido como Sendero Luminoso, cuyas actividades fueron más prominentes en otras partes de los Andes y en Lima durante las décadas de 1980 y comienzos de la de 1990, no logró esparcir su influencia o alcanzar un fuerte respaldo en la región del Cuzco, en particular en el valle del Huatanay. Durante los dos años de mi investigación hubo reportes ocasionales de ataques y de actividades proselitistas por parte de este movimiento, sobre todo en las provincias más altas de la región (esto es, Espinar, Chumbivilcas y Paruro) y alrededor de algunos centros de educación superior, como las escuelas normales de los distritos de Urubamba y Tinta, y la universidad más importante de la ciudad del Cuzco. Sin embargo, los analistas coinciden en que Sendero sólo tuvo una presencia mínima en el Cuzco. Ello no obstante, la crisis política, cuya principal manifestación durante las últimas dos décadas fue la sangrienta guerra de guerrillas librada por Sendero Luminoso, ha afectado a todo el país (Poole y Rénique 1992). El temor a los ataques terroristas y la represión estatal, así como el empeoramiento de las condiciones de vida debido a la severa crisis económica sufrida por el país, claramente formaron parte de la realidad de la mayoría de los peruanos en el transcurso de mi investigación. Si bien las actividades terroristas disminuyeron tras la captura de los principales dirigentes de este movimiento a comienzos de la década de 1990, esas actividades, la violencia política y la difundida pobreza no han desaparecido del Perú.

Dentro del departamento del Cuzco hay una serie de subregiones unificadas geopolítica e históricamente. Una de ellas es el valle del Huatanay — mejor conocido por los cuzqueños como la zona del «valle del Cuzco»—, que comprende a la ciudad del Cuzco, el distrito de San Sebastián y el de San Jerónimo. Los pobladores de este valle comparten varios rasgos comunes que ellos mismos y los habitantes de otras subregiones cuzqueñas ven como algo distintivo de esta zona. Por ejemplo, las mujeres de mediana edad y las más viejas, sobre todo las que trabajan en el mercado, tienen una forma de vestir singular (véase el capítulo 3). Algunos platos especiales también son típicos de la zona, como el famoso *chiri uchú*, el cual se sirve en ocasiones festivas. Los cuzqueños también hablan de las «danzas del valle» que supuestamente se originaron en aquella subregión, o que por lo menos son típicas de la misma. Según los actuales cuzqueños y forasteros, la mayor parte de la población y los elementos culturales del valle del Cuzco son «mestizos» (véase la siguiente sección).

El distrito de San Jerónimo se encuentra a doce kilómetros al sudeste de la ciudad capital del Cuzco, en la carretera comercial pavimentada y línea férrea principales que unen a esta ciudad con otros importantes centros comerciales de los Andes peruanos del sur. El pueblo de San Jerónimo (el lugar de mi intensa investigación de campo entre 1988 y 1990), la capital del distrito y hogar de unas 8,000 personas, se encuentra a orillas del río Huatanay y a 3,240 metros sobre el nivel del mar.¹¹ Desde por lo menos el establecimiento del gobierno colonial español en el siglo XVI, la naturaleza de San Jerónimo y su papel dentro de la región del Cuzco han estado marcados por su proximidad a la metrópoli del Cuzco y por su ubicación a lo largo de las principales rutas comerciales que entran y salen de la ciudad. Esto se ha vuelto aún más claro desde 1979, cuando este distrito, conjuntamente con el de San Sebastián, fueron oficialmente declarados zona de expansión urbana del Cuzco. Desde la década de 1970, nuevos asentamientos humanos han proliferado dentro del distrito, facilitados por la ley de reforma agraria de 1969 (véase el capítulo 2). Estos asentamientos siguen creciendo y son cada vez más suburbios

¹¹ El territorio del distrito comprende elevadas montañas como Machu Picol, Wayna Picol y Ccumu, cuyas cumbres superan los 3,600 metros de altura.

de la metrópoli (véase el capítulo 3). Ese crecimiento ha incrementado la cercanía de San Jerónimo al Cuzco, y ha hecho que sea aún más claro el reconocimiento de este pueblo como «mestizo».

Indios cholos y mestizos: Temas de etnicidad, raza y clase en el Cuzco y en Perú

Como antropóloga peruana, mi decisión de llevar a cabo mi investigación en un lugar reconocido como un pueblo de «mestizos», o un poblado «mestizo», por la mayor parte de los actuales estudiosos de la sociedad andina, así como por los mismos cuzqueños, fue algo consciente. Me interesaba averiguar los procesos de creación y redefinición de identidades de un sector de la sociedad de la sierra peruana (con la cual puedo identificar a mis padres) que, etiquetado en términos amplios como «mestizo», ha sido frecuentemente descuidada por los antropólogos. En el Cuzco y el Perú, «mestizo» es una categoría «étnico/racial» y mi propio uso de la misma (como una categoría analítica) se ha basado en su significado regional y nacional. Sin embargo, a lo largo del presente estudio buscaré ir más allá de esta categoría analítica y mostrar cómo es que los pobladores de San Jerónimo configuran otras, usadas para definir distinciones e identidades locales, que por lo general atraviesan las versiones regionales y nacionales.

A partir de unas nuevas perspectivas sobre el estudio del sujeto, tomaré asimismo a la etnicidad y la raza como categorías históricamente definidas. Usar el concepto, ya sea de etnicidad o de raza por sí solo para analizar la categoría de «mestizo», así como las de «indio», «cholo» (una categoría intermedia entre «indio» y «mestizo») y blanco, simplemente limitaría dicho análisis. Por lo general, el concepto de raza privilegia los índices somáticos de distinción de estatus, en tanto que el de etnicidad enfatiza los de estilo de vida, tales como el lenguaje, la ropa y la ocupación (Alonso 1994). La raza está ostensiblemente más «naturalizada». Si bien es cierto que indio, blanco, mestizo y cholo son categorías que formaron parte de las jerarquías raciales legalmente establecidas en tiempos coloniales, y que fueron reforzadas extralegalmente durante la república, es igualmente cierto, por lo menos desde el siglo XVIII, que el fenotipo tiene menos que ver con ellas que, por ejemplo, la ocupación y la vestimenta (Abercrombie 1992). Por lo tanto, dada la

importancia que ambos tipos de referentes tienen para establecer las distinciones sociales, las biológicas o somáticas y aquellas derivadas del estilo de vida de una persona, decidí utilizar el concepto compuesto étnico/racial en lugar de los arriba señalados.

En la construcción de identidades étnico/raciales en los Andes, tanto la ideología como la encarnación práctica de las mismas son realidades igualmente importantes que se transforman la una a la otra históricamente. La ideología puede ser definida como la «visión del mundo» de cualquier agrupación social, una que «puede ser más o menos sistemática internamente, más o menos afirmativamente coherente en su forma exterior... [una] ideología reinante de cualquier época o lugar será la del grupo dominante» (Comaroff y Comaroff 1991: 24). La hegemonía es aquella parte de la ideología o visión del mundo dominante que, al haber sido «naturalizada» o haberse «escondido a sí misma en la ortodoxia, ya no aparece como tal en absoluto»; en otras palabras, es la parte «tomada por sentada» de esta ideología dominante (23-25).¹² Sin embargo, lo hegemónico, como explican Comaroff y Comaroff, jamás lo será del todo y «constantemente viene siendo fabricado, y del mismo modo puede ser deshecho» (25).

En el capítulo 2 muestro cómo, para concursos y presentaciones escenificadas, los miembros de las «instituciones folklóricas» separan las danzas «índigenas» de las «mestizas». Esto puede comprenderse en relación a la ideología regional dominante, según la cual el estatus de «indio» y «mestizo» es fijo y «las barreras que los separan son infranqueables» (de la Cadena 1991: 9). Sin embargo, a través de la práctica cotidiana y, como argumento en el presente estudio, a través de la actuación de las comparsas, el estatus de «indio» o «mestizo» es adquirido o perdido por las personas en una forma sumamente dinámica aunque conflictiva. Estudios anteriores de las relaciones étnicas en los Andes peruanos han mostrado que una persona que es el «indio» en una relación puede ser el «mestizo» en otra (Mayer 1970; Poole 1988; de la Cadena 1991).

¹² En su examen de los conceptos de ideología y hegemonía, Comaroff y Comaroff (1991) se basaron bastante en Marx y Engels 1970, Gramsci 1971, Williams 1977 y Bordieu 1977, todos ellos citados en su libro.

A lo largo de este estudio intento comprender un elemento clave en la dialéctica entre la ideología de la etnicidad y la raza, y la práctica cotidiana a través de la cual se dan las relaciones étnico/raciales: el papel importante que las actuaciones rituales —la de las comparsas en particular— juegan en esta dialéctica. En otras palabras, considero que las danzas tienen un papel central en la construcción de las identidades étnico/raciales precisamente porque en ellas, los danzantes exploran y re-trabajan la relación entre la encarnación práctica y los aspectos ideológicos de dichas identidades. A través de la actuación, los miembros de las comparsas dan una forma específica a estas identidades, permitiendo que todos los participantes en la fiesta exploren (dentro del marco del ritual y las danzas) las paradojas y ambigüedades de esta realidad étnico/racial y le den un nuevo significado. Es en el espacio conflictivo de la actuación de la danza (ritual o escenificada) y la fiesta que los cuzqueños han identificado sus diferencias étnico/raciales y han tendido a resistir, reforzar o reformular las relaciones de desigualdad y subordinación a las cuales estas diferencias están ligadas.

En el presente estudio me concentro en el análisis de las categorías usadas por los miembros de las comparsas de San Jerónimo para definirse a sí mismos y a otros, categorías tales como «decente», «elegante» y «genuino», que atraviesan las categorías étnico/raciales regionales y nacionales, y que tienen asociados muchos signos y significados implícitos. Ello no obstante, es necesario examinar algunos de los significados asociados con estas categorías usadas a nivel regional y nacional. Blanco, indio, mestizo y cholo siguen formando parte de las jerarquías étnico/raciales cuzqueñas y peruanas, y el significado de las categorías utilizadas por los miembros de las comparsas está asociado con dichas jerarquías. De hecho, una categoría importante que éstas usan, la de cholo, tiene también un papel central en el sistema nacional de clasificación étnico/racial. A pesar de los peligros que acompañan al uso de esta taxonomía ya clásica (tan profusamente utilizada por los científicos sociales en la década de 1960), y siendo consciente de que estas categorías analíticas por sí mismas no bastan para explicar las relaciones de desigualdad en el Perú, voy a discutir brevemente algunos significados

asociados con ellas, principalmente las de mestizo y cholo.¹³ En el proceso quedarán más claras las relaciones de «poder» que están entrelazadas con la identidad étnico/racial (y, como luego veremos, con las clases) en el Perú y el Cuzco. Siguiendo las definiciones dadas por estudiosos contemporáneos de la actuación que han sido influidos por las obras de Michel Foucault y Pierre Bourdieu, tomo al poder como una cualidad inherente a toda relación social, «incluyendo aquellas que permiten y son creadas a través de la actuación», y no como algo que es poseído o ejercido exclusivamente por personas o grupos particulares (Waterman 1990: 8; Cowan 1990: 15).¹⁴

Si bien no pienso explorar la evolución histórica de las categorías étnico/raciales peruanas, sí es necesario referirse brevemente al periodo en el cual ellas comenzaron a tomar forma en base a diferenciaciones «raciales» ostensibles: la época del colonialismo español. Me interesa mostrar que desde la temprana época colonial, el proceso de clasificar las personas según estas categorías fue muy disputado en la medida que la interacción cotidiana, los intereses fiscales y el cambio social les daban distintos significados, permitiendo que las personas las manipularan constantemente.

Sin embargo, no quiero dar a entender que por esta razón, las jerarquías impuestas por el Estado colonial fueron menos exitosas en establecer un eficaz sistema de desigualdad y subordinación. Durante todo este periodo y con distintas estrategias, el gobierno intentó hacer que estas categorías fueran efectivas porque ellas constituían la base misma del dominio colonial. Ello no obstante, lo que los historiadores y etnohistoriadores han mostrado es que si bien la «raza» siguió siendo el referente, para finales del periodo colonial, categorías tales como blanco, indio, mestizo y cholo ciertamente daban cuenta más de la posición económica, fiscal y política de una persona en la división social del trabajo, que de una característica biológica o fenotípica específica de la misma (Gootenberg 1991).

¹³ Para un breve examen de los estudios sobre la etnicidad en los Andes hasta finales de la década de 1970 véase a Salomon 1982.

¹⁴ Para una perceptiva discusión de cómo es que el poder se presenta y/o se «esconde» a sí mismo en la vida cotidiana, véase a Comaroff y Comaroff 1991: 22.

El sistema de castas que fuera establecido por toda la Hispanoamérica colonial dividió a la población en varios grupos raciales que tenían tres «cepas» madres: negros, españoles o blancos, e indios o naturales.¹⁵ También se trazó una distinción al interior de los dos últimos grupos. Se concedió un estatus legal y fiscal distinto a los españoles nacidos en España, a los que se llamaba peninsulares, y a aquellos nacidos en las colonias, los criollos.¹⁶ Asimismo se reconoció una diferencia entre los indios «nobles», denominados «señores naturales» o «indios nobles» (aquellos que podían demostrar descender de la nobleza incaica) y los indios del común.¹⁷

Mestizo literalmente quiere decir «sangre mixta», español e indio.¹⁸ El cholo era otra categoría de «sangre mixta» que estaba directamente vinculada a la del mestizo. Sin embargo, a diferencia de este último término, cholo posteriormente sería un término peyorativo asociado con un bajo estatus social y étnico/racial. José Varallanos (1962) y Linda Seligman (1989), quienes han estudiado esta categoría en el Perú, citan en sus trabajos un documento que define dicho estatus en el periodo colonial: «De español e india, resulta mestizo real; de mestizo real e india resulta cholo; de cholo e indio, mestizo común» (Cangas 1941: 331, citado en Varallanos 1962: 29; y Seligman 1989: 696) Como explica Seligman, «Los hijos de los matrimonios entre españoles peninsulares e indios eran alternativamente denominados mestizos o cholos, dependiendo de cuánta sangre no india pudiesen reclamar. Con el tiempo, las distinciones biológicas entre indios y no indios se hicieron imposibles de conservar y los cholos, que no pertenecían ni a una casta de indio puro ni a su contraparte española, constituyeron un peliagudo problema para los

¹⁵ Véase en van den Berghe y Primov 1977, un resumen conciso de la historia de las categorías raciales y de casta. Si bien aquí utilizo su resumen y el que otros autores han hecho de estas clasificaciones en el Perú y en América Latina, los que estén interesados en el tema debieran ver las obras clásicas de Magnus Mörner (1967, 1970), que dichos autores utilizan.

¹⁶ Los peninsulares tuvieron una serie de privilegios sobre los criollos, que les permitieron obtener los cargos políticos más importantes y sus beneficios económicos concomitantes, como tierras, trabajadores indios y así sucesivamente.

¹⁷ Los indios «nobles» estaban exentos del tributo y se les dio un papel político clave dentro de las comunidades «indias», como el de curacas o caciques.

¹⁸ Durante la colonia, a las categorías de «sangre mixta» también se les denominó castas.

burócratas coloniales. Se litigó judicialmente para determinar qué personas de sangre mixta estaban legalmente exentas del tributo».

A inicios del periodo colonial, el Estado condonó e incluso estimuló la formación de una elite de «sangre mixta» que él pudiese controlar.¹⁹ En lo que respecta a la población que no formaba parte de la elite, según las políticas promulgadas en su mayor parte durante el gobierno del virrey Toledo en la década de 1570, los indios debían vivir separados de los españoles, en barrios o parroquias distintas. Sólo a los sacerdotes se les permitía vivir con ellos. Mas a pesar de estas leyes, la interacción no reglamentada debida a los desarrollos demográficos y a la migración india hizo que creciera el grupo de «sangre mixta» que las autoridades coloniales deploraban (Wightman 1990: 95).²⁰ Es obvio que ellas estaban interesadas en mantener la mayor parte posible de la población clasificada dentro de la casta indígena porque podían gravarla con el tributo y tener acceso a su trabajo.²¹ De otro lado, durante toda la colonia, un número cada vez mayor de supuestos indios intentaron escapar «al santuario legal de estatus mestizo, ya fuera a través de la herencia genética, los atributos fenotípicos o la adopción deliberada de vestimenta y ocupaciones reservadas a personas de sangre mixta» (Wightman 1990: 95).

¹⁹ Como diversos autores han sostenido, hubo un intento deliberado de crear una élite política intermediaria, alienada tanto de las culturas conquistadora como conquistada. Con ese fin, los españoles fundaron colegios especiales donde educar a los vástagos nobles de españoles e indios. El más conocido de ellos, que fueron administrados por las órdenes religiosas, fue el colegio para los hijos de curacas del Cuzco. A pesar del objetivo original de la corona, algunas importantes figuras rebeldes que reivindicaron a la sociedad «indígena» salieron de ellos. En el Cuzco, el caso mejor conocido es el de José Gabriel Condorcanqui, también llamado Túpac Amaru II, quien encabezó el levantamiento anticolonial más importante a finales del siglo XVIII.

²⁰ La desventaja principal que las personas de «sangre mixta» o castas debían enfrentar era que al sostener no ser «indias» debían abandonar sus derechos comunales a las tierras y la posibilidad de tener acceso a cargos políticos en esas comunidades. Como lo explica Wightman (1990: 95), «A lo largo de todo el periodo colonial, los mestizos que buscaron tener posiciones de liderazgo en las comunidades indias tuvieron que ser detenidos con repetidos decretos reales que prohibían a las castas [en el sentido de «sangre mixta», arriba explicado] acceder a esos cargos».

²¹ El estudio clásico sobre la casta indígena y los intereses fiscales durante la colonia es el de Kubler (1962), citado en Seligman 1989.

Para el siglo XVIII la corona española, nuevamente amenazada por el fluido «pase» de un estatus legal a otro y por el ascenso social, dio a las elites hispanas «...un instrumento adicional para preservar sus privilegios». En ese momento se hizo evidente que los mejores indicadores de la «etnicidad» eran la ocupación y la vestimenta (Abercrombie 1992: 293). Estos indicadores siguen siendo importantes en las actuales distinciones étnico/raciales.

Dada la naturaleza híbrida de las categorías de mestizo y cholo, no es difícil argumentar que ellas pasaron a ser términos mal definidos cuyo significado ha seguido siendo redefinido hasta el presente. Sin embargo, debiera estar claro que indio y blanco no han sido en modo alguno categorías transparentes. Los distintos significados que la «indianidad» y la «blancura» han tenido a lo largo del tiempo también deben ser deconstruidos.²² Como Gootenberg (1991: 141) ha argumentado para el caso del concepto de indio, los «historiadores [y, los antropólogos, añadido yo] deben clasificar la multiplicidad de factores sociales, económicos y políticos que fortalecían o debilitaban la integridad de la identidad y las instituciones indias». Como un ejemplo del papel cambiante de las instituciones en la definición de la identidad étnica, Gootenberg nos recuerda el papel menos importante que el Estado republicano tuvo desde la independencia para definir la indianidad, por lo menos en comparación con el del Estado colonial hispano, que constantemente intentó definir el concepto mediante imperativos judiciales, sociales y fiscales.

En el periodo republicano, la migración, los movimientos nativistas, la expansión de la educación pública, el turismo y así sucesivamente, comenzaron a tener un papel más importante que la reglamentación estatal directa de las categorías étnico/raciales. En el capítulo 2 mostraré cómo, desde comienzos del siglo XX, los artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco dieron nuevos significados al concepto de indio a través de un movimiento nativista denominado indigenismo, y posteriormente mediante la creación de instituciones privadas. La redefinición de esta identidad india fue usada

²² En los estudios andinos se ha prestado más atención, aunque no la suficiente, a la construcción de la «indianidad» (en particular a través del estudio del indigenismo) que a la de la «blancura». En este libro examino ambas cosas a través del estudio de las comparsas.

por ese sector urbano auto-definido como mestizo, en un intento de redefinir su identidad regional y nacional, al mismo tiempo que se diferenciaba a sí mismo de la mayoría campesina a la cual definía como india (Poole 1990b). Ello no obstante, las consecuencias del colonialismo y la dominación española han seguido marcando las diferencias y desigualdades étnico/raciales.

Dada la larga historia de subordinación y violencia a la cual ha estado sujeta la población definida como india, esta categoría ha adquirido significados peyorativos que indican inferioridad en las jerarquías regionales y nacionales. En la década de 1970, las implicaciones degradantes del término eran tan claras que el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado (que intentaba reformar los aspectos simbólicos de la injusticia social en la sociedad serrana) promovió legalmente el reemplazo del término étnico/racial por el de campesino, relacionado con las clases. Hoy los pobladores del Cuzco siguen luchando por «des-indianizarse» a sí mismos mediante distintas estrategias individuales y colectivas, para así dejar atrás la violencia que la condición de indio implica en la región (de la Cadena 1991: 21-22).

Desde el periodo colonial, cholo también se ha convertido en una categoría que usualmente conlleva connotaciones peyorativas.²³ A nivel nacional, y ligado mayormente a la masiva migración de serranos a las ciudades (sobre todo a la capital costeña de la nación) desde la década de 1940, el término ha pasado a implicar una transición más o menos incompleta de la cultura rural a la urbana, y una posición marginal dentro de la estructura económica. Si bien los indicadores materiales de la «choledad» han variado a lo largo del tiempo, y cambian también según el contexto en el cual se use el término, ellos tienden a concentrarse en torno a preferencias en el lenguaje, la vestimenta, la actividad económica y los estilos de música y danza.²⁴ En el

²³ Como lo explica Seligman (1989: 697), la categoría de cholo comenzó a tener connotaciones peyorativas en la sociedad colonial sólo después que el mestizaje comenzara a minar la fortaleza del sistema de castas.

²⁴ Por ejemplo, en la mayoría de las ciudades peruanas, el estilo de danza-música chicha está asociado con la identidad chola. Dicho estilo, desarrollado por los hijos de los migrantes serranos a Lima, fusiona elementos de la música de la sierra con otros del estilo caribeño colombiano llamado cumbia. También se le conoce como la «cumbia andina». Véase a Turino 1988, 1990.

contexto nacional, es probable que un ambulante que es bilingüe (quechua y español) o tiene un acento quechua y viste ropa barata, sea llamado/a cholo/a irrespetuosamente.²⁵ Los pobladores de San Jerónimo también llaman así a una persona que consideran tiene un estatus más bajo que ellos. Al analizar los personajes de las comparsas exploraré las connotaciones particulares que esta categoría tiene para los miembros de un pueblo andino, y cómo en una de ellas, la de los *majeños*, sus miembros han fusionado las categorías de indio y cholo en un personaje, el *maq't'a*.

De otro lado, a nivel nacional, la categoría de mestizo ha quedado asociada con un estatus social más elevado que el de un cholo. Usualmente indica una identificación más completa con la cultura nacional/urbana y una posición más privilegiada en la estructura económica que la del cholo. En la sierra, la categoría de mestizo o *misti*, en su forma quechua, ha sido asociada con aquellos que tienen una ventajosa posición económica y política sobre la población campesina. Misti era comúnmente usado para referirse a los hacendados, habitantes de las ciudades y personas que hablaban castellano antes de la reforma agraria de 1969, de la ampliación del sistema educativo nacional y del discurso nacionalista que favorecía una terminología relacionada con las clases por encima de las categorías étnico/raciales (esto es, el reemplazo del término indio por el de campesino en la década de 1970).

Los significados actuales de mestizo aún están por explorarse, y el objetivo del presente estudio es desentrañar algunas de sus connotaciones en el contexto de San Jerónimo y el Cuzco, en particular tal como se expresan en las actuaciones. Como afirmación general puede decirse que los significados contemporáneos de mestizo siguen estando asociados con la propiedad de los medios de producción (esto es, una fábrica, tienda o vehículo motorizado), una posición ventajosa en las relaciones laborales (esto es, un patrón por oposición a un sirviente o trabajador) y/o la identificación con la cultura nacional/urbana (esto es, con un castellano fluido y una educación formal).

Hasta aquí, la discusión de los significados de las categorías étnico/raciales en el Cuzco y el Perú ha dejado en claro dos cuestiones importantes.

²⁵ Como señala Seligman (1989: 697), la categoría de cholo ha sido asociada con los que tienen ocupaciones temporales dentro del sector urbano informal.

En primer lugar, para comprender las relaciones étnico/raciales deben también comprenderse las relaciones de clase. En segundo lugar, en el Perú, ambos tipos de relaciones, separadas solo en términos abstractos, se encuentran hoy claramente marcadas por las diferencias entre ciudad y campo, o entre la cultura rural y la urbana.

En línea con mi discusión de las identidades étnico/raciales utilizo la definición de *clase* propuesta por Bourdieu (1987), quien sostiene que éstas son correlativas y están configuradas por diversas formas de relaciones de poder. Ellas no son grupos que instantáneamente aparecen en la realidad; están definidas históricamente por la posesión, por parte de sus miembros, no sólo de un capital económico similar sino también de un capital cultural («o informacional»), un capital social («que consta de los recursos basados en las conexiones y la pertenencia al grupo») y uno simbólico («que es la forma que los distintos tipos de capital toman una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos», p. 4). Para Bourdieu (1987: 6), las «clases en teoría» pueden ser caracterizadas «como conjuntos de agentes que en virtud al hecho de que ocupan posiciones similares en el espacio social (esto es, la distribución de poderes), están sujetas a condiciones de existencia y factores condicionantes similares, y por ello están dotadas de disposiciones similares que les mueven a desarrollar prácticas similares».

Sin embargo, Bourdieu nos advierte que estas «clases en teoría» y «clases sobre el papel» no deben ser confundidas con las «clases en la realidad» o «clases prácticas», porque en la realidad ellas tienen que competir con principios étnicos, raciales o nacionales «y, tal vez aún más concretamente, con principios impuestos por la experiencia ordinaria de las divisiones y rivalidades ocupacionales, comunales y locales» (7).

Este concepto de clase desarrollado por Bourdieu es particularmente útil para mi análisis de las comparsas, pues nos permite observar los distintos niveles involucrados en la lucha en la cual los miembros mismos de la sociedad participan, a fin de constituir una fracción de clase distinta y/o dominante. La actuación de las comparsas ha pasado a ser un medio importante a través del cual los distintos sectores sociales de San Jerónimo se constituyen a sí mismos como algo distinto de otros sectores del pueblo. Es principalmente a través de ella que algunos jeronimianos (los miembros de la comparsa los *majeños*) han pasado a formar parte de una reconocida

clase prestigiosa dentro del pueblo, creando y utilizando recursos económicos, culturales, sociales y simbólicos para establecer una posición superior en las relaciones de poder locales. Esta comparsa se ha convertido ella misma en un símbolo local del poder y el prestigio económico. Y es también a través de las comparsas que las jóvenes jeronimianas vienen luchando para imponer una nueva estética y una imagen renovada de los papeles de las mujeres, en base a una cultura urbana cosmopolita e internacional compartida con otros jóvenes andinos.

Por último, comprender las relaciones de clase y étnico/raciales en el Cuzco requiere analizar las diferencias establecidas por la dicotomía rural/urbano en esta sociedad regional, e inspeccionar la «cadena» de relaciones de poder que conectan los dos ámbitos (de la Cadena 1991: 17). Desde la década de 1940, y con mayor claridad después de la reconstrucción del Cuzco luego del devastador terremoto de 1950, todo el departamento experimentó una serie de transformaciones socioeconómicas, culturales y políticas que llevaron a la destrucción del sistema de hacienda. Ellas culminaron con la reforma agraria nacional de las décadas de 1960 y 1970 (véanse los capítulos 3 y 4). La ciudad gradualmente pasó a ser fundamental en la economía regional, eclipsando al campo. En este proceso se transformó la relación del hacendado con sus trabajadores, en la cual se basaban las definiciones regionales de las relaciones étnico/raciales (de la Cadena 1991: 16). Esto llevó a una redefinición de las relaciones inter-étnicas, remplazándose al eje anterior de diferenciación de la identidad —la propiedad de la tierra— «con la ciudad y la cultura que, según el discurso regional, de ella se deriva» (18).

Nuevos elementos han surgido como indicadores de la diferencia y el estatus, como parte de la redefinición de las relaciones étnico/raciales y de clase en la región. Pasar a ser parte del mundo urbano a través de la educación formal, la ocupación, el uso del lenguaje, la vestimenta y los estilos musicales y de danza es una estrategia utilizada por los cuzqueños para «desindianizarse» a sí mismos y adquirir más poder en la sociedad local.²⁶ Desde por lo menos la década de 1940, para los jeronimianos, ser más mestizo, lo cual

²⁶ Tomo prestado el término «desindianizar» de de la Cadena (1991).

equivale a ser menos cholo o indio, significa dejar atrás elementos asociados con la vida rural e incorporar aquellos asociados con la vida urbana. En este proceso han intentado borrar las diferencias entre ellos y los habitantes de mayor estatus de la ciudad del Cuzco y otros pueblos considerados mestizos. Es obvio que para los jeronimianos fue más fácil adquirir una identidad mestiza que, por ejemplo, para los cuzqueños que viven en las provincias altas mayormente rurales del departamento. Esto es porque San Jerónimo se ha beneficiado más desde 1979, cuando fue oficialmente declarado parte de la expansión urbana de la ciudad del Cuzco, con la creciente importancia económica de la ciudad capital y con el crecimiento de los sistemas públicos de educación y comunicaciones.

Ello no obstante, en la práctica, para los jeronimianos la manipulación de los mecanismos que señalan las fronteras entre la cultura rural y urbana, y entre la identidad india y mestiza, ha sido un proceso sumamente conflictivo. Esto tal vez se deba al hecho de que dos de los marcadores centrales de la identidad india siguen siendo una parte importante de su realidad socio-cultural: las actividades económicas rurales y hablar el quechua (véase el capítulo 3). Las actividades agrícolas y una geografía aún hoy dominada por los campos parcelados hacen que los pobladores de San Jerónimo estén «cerca de la tierra» (por lo menos más que quienes viven en la ciudad del Cuzco), lo cual es un indicador de la indianidad (Orlove 1998).

Para los jeronimianos, la actuación de las comparsas ha tenido un papel importante en su reconocimiento como mestizos. A través de ellas dieron un significado a categorías locales como «decente» y a lo folklórico, lo que les permitió redefinir sus propias jerarquías locales y ubicarse a sí mismos en el espectro regional y nacional de la diferenciación étnico/racial y de clase. Dado que este proceso local es parte de otro regional, las comparsas han participado en este proceso más amplio dando nuevos significados a lo que significa ser indio, cholo o mestizo en la ideología regional.

La sociedad urbana no sólo ofreció los medios materiales para que una gran población rural pauperizada sobreviviera, sino que también les brindó a algunos de ellos los medios con los cuales ser menos indios. Para los pobladores de zonas alejadas del Cuzco, la migración allí ha pasado a ser una necesidad. Este no es el caso de los jeronimianos, dada su proximidad a esta ciudad. La identidad local ha sido redefinida constantemente en rela-

ción a su posición estratégica entre una vida que no es completamente urbana ni rural. Todos estos cambios en la identidad étnica/racial y regional se dieron en el contexto de las transformaciones ocurridas a lo largo de la historia del Cuzco en las épocas prehispánica, colonial y republicana.

Aspectos históricos

Cuzco, la capital del imperio incaico

Para la mayoría de los peruanos, y para los cuzqueños en particular, el imperio incaico constituye uno de los principales puntos de referencia para la definición de la identidad nacional y regional. Desde la temprana época colonial, la reconstrucción de la memoria de los incas y su imperio ha formado la base de una amplia gama de diversos fines ideológicos, políticos y económicos, tanto dentro como fuera del Cuzco (véase a Espinoza 1990; Flores Galindo 1988; Mannheim 1991). Estas reconstrucciones tendieron a subrayar los aspectos positivos del imperio, en particular con respecto a la experiencia de la conquista española. Como lo sostuviera uno de los más renombrados intelectuales peruanos, «Mencionar a los incas es un lugar común en cualquier discurso. A nadie asombra si se proponen ya sea su antigua tecnología o sus presumibles principios éticos como respuestas a problemas actuales... El pasado gravita sobre el presente y de sus redes no se libran ni la derecha... ni la izquierda... los incas habitan la cultura popular» (Flores Galindo 1988: 19-21).

A lo largo de su historia colonial y postcolonial, los pensadores, historiadores y dirigentes políticos cuzqueños han sostenido que la prominencia adquirida por los incas jamás volverá a ser alcanzada y han atribuido la decadencia de la región, dependiendo del tipo de argumento y de contexto, al arribo de los españoles o al surgimiento del centralismo económico y político en torno a Lima, la capital costera de la república peruana. En el capítulo 2 analizaré cómo la reconstrucción del glorioso pasado incaico por parte de miembros del movimiento nativista urbano denominado indigenismo, ha influido en la configuración de la actual identidad regional cuzqueña. Analizaré, en particular, cómo desde inicios del siglo XX, la fetichización del pasado inca por parte de los miembros de este movimiento ha moldeado la «folklorización» de las formas expresivas cuz-

queñas, así como la obsesión de los cuzqueños urbanos por recuperar formas «auténticas».

Los incas hicieron del Cuzco la capital y el centro del control político de un gran imperio que, en el momento de la invasión española (1532), comprendía desde lo que actualmente es la parte más sureña de Colombia al norte de Chile y Argentina. Como lo caracterizan Mannheim (1991) y otros autores, este imperio fue militarmente expansivo y multiétnico, incorporando los vecinos grupos étnicos a una economía redistributiva controlada mayormente a través de un dominio indirecto y una política de reubicación de las poblaciones.

En el momento en que arribaron los españoles, la ciudad y el valle del Cuzco estaban ambos densamente poblados. En general, lo que los peruanos llaman la sierra sur (en líneas generales, lo que hoy son los departamentos de Cuzco y Puno) tuvo la mayor concentración de población indígena (Glave 1983: 14). Más de 40,000 familias vivían en la ciudad y 200,000 en todo el valle. Mientras que la ciudad era la residencia de las familias de los Incas, el área alrededor de la capital estaba poblada por diversos grupos de origen no inca, conocidos como incas de privilegio, con los cuales la nobleza incaica tenía relaciones matrimoniales y económicas (Zuidema 1990: 2-3).

En el lapso de un siglo, los incas habían subyugado a más de cuarenta grupos lingüísticos importantes y el imperio eventualmente incorporó a un estimado de seis millones de habitantes (Rowe 1946, citado por van den Berghe y Primov 1977). La elite dominante impuso el quechua como el idioma administrativo y la lingua franca del imperio. Sin embargo, como explica Mannheim (1991: 2), antes de la invasión europea el quechua «nunca se hizo hegemónico ni fue jamás estandarizado, ni siquiera en el territorio inmediatamente alrededor de la capital incaica». La expansión y homogeneización de esta lengua se dio sólo bajo el dominio colonial.

Cuando los conquistadores españoles desembarcaron en la costa peruana en 1532, el imperio incaico había sido desgarrado por una guerra civil entre herederos competidores al trono, los hermanos Atahualpa y Huáscar. El primero, con su base en Cajamarca, en la parte norte de los Andes peruanos, ejecutó al segundo, quien tenía su base en el Cuzco. Cuando los españoles llegaron a esta última ciudad, la mayor parte de ella había sido saqueada y la mayoría de la nobleza incaica de la región ejecutada por los ejércitos victorio-

sos de la facción norteña del imperio, encabezada por Atahualpa (Zuidema 1990: 1). Los invasores hispanos entonces le ejecutaron.

Desde la colonia, esta ejecución del último gobernante Inca del Tahuantinsuyu ha sido el tema de representaciones teatrales en diversas localidades andinas (Flores Galindo 1988: 50-63). Actualmente se interpretan varias versiones de la muerte del último Inca, principalmente en los pueblos de los Andes centrales, como parte de las fiestas patronales. Al igual que la actuación de las comparsas, estos dramas han pasado a ser una forma efectiva para que los pobladores de dicha región redefinan las relaciones locales étnicas y de clase (ibid.: 44-72). En su análisis de la representación de la muerte de Atahualpa en el pueblo de Chiquián, Flores Galindo encontró que en ella «se dej[a] a un lado la fidelidad histórica», y que había devenido en una confrontación entre los pobladores de Lima que van a la fiesta como espectadores y los habitantes de este pueblo serrano, entre los sectores pobres y ricos de la sociedad local, y entre mestizos y blancos contra los indios (69), esto es, entre los dominadores y los dominados.

La herencia colonial del Cuzco

Con la imposición del colonialismo español, el imperio incaico se convirtió en el virreinato del Perú. Con la nueva reorganización política y espacial del territorio, y con la subyugación de la población a un gobernante allende los mares, el Cuzco y la sierra en general pasaron del centro a la periferia de Lima, el nuevo centro costero político y administrativo. Lo que sucedió con la lengua oficial del imperio incaico bajo el dominio colonial fue característico del proceso de subyugación y estandarización de la población andina ocurrido desde la conquista. Como afirma Mannheim (1991: 1), el quechua pasó a ser el «lenguaje estigmatizado de los campesinos, pastores y proletariado rurales» a través de un doble proceso de homogeneización. De un lado, el español se convirtió en el lenguaje de los sectores dominantes de la sociedad y uno de los principales instrumentos con los cuales mantener este dominio. Del otro, el quechua se difundió a expensas de otras lenguas nativas andinas como el idioma de los indios, el pueblo conquistado (2).

Durante la colonia, el Cuzco siguió siendo un importante centro político-económico, por lo menos hasta mediados del siglo XVIII, gracias a la im-

portancia de la minería de la plata, cuyo principal centro fue Potosí, en el Alto Perú (la actual Bolivia). El Cuzco era un centro comercial y productivo crucial en el centro del circuito económico que unía a Lima con las minas de Potosí. Su región se integró al sistema económico del Alto Perú, proporcionando a Potosí no sólo mano de obra sino también hojas de coca —un estimulante moderado usado por los mineros—, azúcar y textiles (Brisseau et al. 1978; Glave 1983). El excelente complejo de caminos precolombinos que se extendía desde el Cuzco a los cuatro suyus en los cuales el imperio incaico estaba dividido, facilitó la formación de los circuitos comerciales coloniales (Glave 1983: 12). El gobierno virreinal no sólo usó la infraestructura desarrollada por los incas, sino que además incorporó algunos de los sistemas que crearon, como la mita —en la época incaica, un «intercambio o turno de trabajo que las personas se debían mutuamente, a los jefes o al Estado inca» (Spalding 1984: 26)—, para extraer trabajadores que laboraran en las minas y otras empresas coloniales; y como los curacas, quienes pasaron a ser los principales intermediarios entre el Estado y la sociedad local.

La población indígena del nuevo virreinato peruano disminuyó drásticamente (en 60-65% en todo el virreinato) entre 1530 y 1560. Esta catástrofe demográfica se debió a las guerras provocadas por la conquista, al trabajo forzado en las minas y sobre todo a las enfermedades introducidas por los conquistadores (Brisseau et al. 1978: 2). En la década de 1570, a poco de esta dramática caída de la población local, el virrey Toledo reorganizó la administración del territorio colonizado y llevó a cabo un proceso de reasentamiento de la población nativa. Para controlarla mejor organizó las *reducciones* según el modelo colonial hispano. La estructura del hoy tradicional pueblo andino, en la cual la iglesia y la municipalidad (el cabildo en tiempos coloniales) conforman el centro del pueblo, fue implementada en este periodo. Sin embargo, en el Cuzco, la política de reasentamientos de Toledo no logró incorporar a la totalidad de la población nativa en las reducciones. Como lo mostrase un estudio reciente, estas políticas estimularon la dispersión y la migración de la población (Wightman 1990).

Desde mediados del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, la importancia económica y política del Cuzco fue disminuyendo. La vieja red comercial que le unía con las minas de Potosí decayó y la ciudad de Arequipa, más cerca de la costa y por ello en condiciones de aprovechar el auge del trans-

porte marítimo, le reemplazó como la ciudad más importante del sur andino. Una serie de revueltas en el tardío periodo colonial, incluyendo a la masiva rebelión de Túpac Amaru (1780-1781), que se esparció desde el Cuzco hasta bien adentro del Alto Perú, intensificaron los conflictos sociales y desanimaron al Estado colonial de depender de él como centro administrativo. Con la independencia de 1824, la ciudad perdió buena parte de las restantes prerrogativas de que había gozado en el periodo colonial. Varios planes para crear una confederación entre la recientemente separada república de Bolivia (antes el Alto Perú) y el Perú fracasaron. A partir de la década de 1820 y hasta las décadas finales del siglo XIX, la economía del Cuzco se estancó y su población disminuyó. Si bien los campesinos conservaron una mayor parte de sus tierras de lo que una historiografía más vieja sostuvo, una nueva clase hacendada incrementó sus posesiones y poder político, estimulada por la creciente demanda internacional de la lana. Las haciendas se expandieron, a menudo a costa del campesinado indígena (véase a Tamayo Herrera 1981; Glave 1983). El sistema de hacienda llegó a su fin sólo en la década de 1970, con la reforma agraria radical llevada a cabo por el presidente Juan Velasco Alvarado (véanse los capítulos 2 y 3).

Durante toda su historia incaica y colonial, la ciudad del Cuzco no sólo fue importante como centro económico y político, sino también como un poderoso centro religioso. De hecho, en esta región la Iglesia institucional y las órdenes religiosas fueron dos de los principales agentes del dominio colonial y las beneficiarias de una gran parte de las rentas generadas por la explotación de la producción nativa (Ramos s.f.). Es particularmente importante tener esto en mente porque, como se explicará en el capítulo 3, las órdenes religiosas, sobre todo los dominicos y los mercedarios, se contaron entre los terratenientes y figuras administrativas más grandes e importantes de San Jerónimo durante la mayor parte del periodo colonial. Las órdenes tenían cierta autonomía de la Iglesia institucional, lo cual les permitió adquirir un tremendo número de propiedades a las que administraron eficientemente. No sólo se convirtieron en los más grandes propietarios de tierras en el campo y en los centros urbanos, sino que también poseyeron ingenios azucareros y obrajes, y fueron importantes prestamistas (Ramos s.f.). Dado que la parroquia de San Jerónimo fue una de las siete de la ciudad del Cuzco, así como el centro evangelizador de una gran zona

(«cabeza de doctrina»), la Iglesia Católica y las organizaciones religiosas laicas tuvieron allí un importante papel económico y administrativo. El papel central de este pueblo en la propagación de la liturgia católica dio forma a su calendario y prácticas rituales. Este papel se vio fortalecido por el hecho de que la estatua de San Jerónimo, el santo patrono del pueblo, era y sigue siendo una de las figuras más importantes de la gran fiesta católica de la ciudad del Cuzco, el Corpus Christi (una fiesta en honor de la eucaristía).

La recreación de los santos en los Andes

El culto a los santos en los Andes ha sido analizado de tres formas: (1) como un sistema parcial o globalmente sincrético (véase a Marzal 1983, 1985); (2) en relación a casos específicos en los cuales se dio una síntesis o fusión de los dioses locales andinos y los santos católicos (véase a Silverblatt 1988); y (3) a la luz del papel que las cofradías y los «sistemas de cargos» de las fiestas (explicados *infra*) han tenido en la organización social, política y económica de los grupos locales (véase a Celestino y Meyers 1981; Fuenzalida 1976). Los dos primeros enfoques han mostrado la continuidad de ciertos elementos de la cosmología prehispánica en las creencias y prácticas actuales. Sin embargo, ninguno de estos tres enfoques ha investigado plenamente la complejidad del diálogo entre los mensajes evangelizadores y la población local, o el potencial creativo para las innovaciones que los resultados de dicho diálogo podrían tener con respecto a la redefinición de las distinciones e identidades locales.

Algunos estudios hechos por científicos sociales en México se han concentrado en este diálogo, analizando la complejidad de las respuestas indígenas al cristianismo, así como la incorporación de los temas y patrones católicos en la cultura aldeana (Lafaye 1976; Klor de Alva 1982; Ingham 1986). Dichos estudios han mostrado la naturaleza heterodoxa del catolicismo español (tanto el misionero como el laico) traído a las Américas. Los elementos de la religión local que florecieron en la España del siglo XVI, como el culto a los santos en capillas y santuarios locales, fueron recreados en América. En Europa, las anécdotas y leyendas sobre las vidas y milagros de los santos, reunidas en libros de *exempla*, hagiografías y libros de oración, y relatadas en las historias de los sermones, resultaron ser encapsulaciones

potentes y duraderas de mensajes morales, teológicos y místicos (Christian 1981). En el Perú, las hagiografías fueron usadas en la catequesis católica porque los evangelizadores consideraban que ellas eran un «fácil recurso pedagógico» (Marzal 1983: 204). Tanto en Europa como en América, las leyendas y anécdotas reunidas en dichos textos han inducido la experiencia de las apariciones, así como los milagros y castigos a manos de los santos.

Los pobladores de los Andes consideran que éstos son no sólo los mártires u otros personajes sobresalientes de la historia cristiana, canonizados por la Iglesia Católica, sino también representaciones diferentes de Jesucristo y la Virgen María (Marzal 1977).²⁷ La encarnación física (los íconos) de estos «santos» —esto es, crucifijos, pinturas y estatuas—, traídos primero de Europa y luego producidos en América, ha quedado asociada con las distinciones e identidades locales.

Mis investigaciones en los Andes centrales y sur del Perú muestran que la caracterización de los santos en las hagiografías, sermones y en la iconografía, sentaron las bases para la elaboración local de los significados asociados con ellos. Sin embargo, en el largo plazo, lo que ha determinado la configuración de los significados locales que los distintos grupos sociales han asociado con estos santos ha dependido de aspectos particulares de la experiencia cultural, social y personal de los devotos. Por ejemplo, mientras que para los pobladores de los Andes centrales, los significados asociados con los santos fueron moldeados por modelos de vida propagados por la prédica misionera, la identificación misma de los grupos locales (como las asociaciones rituales y los barrios) con el culto de un santo específico estuvo determinada por otros dos elementos: la experiencia que el grupo tenía de la diferenciación social y económica local, y por la forma en la cual el culto de ese santo en particular fue introducido en sus vidas (esto es, impuesto desde arriba o elegido voluntariamente; Mendoza 1988, 1989).

²⁷ Asimismo debiera señalarse que en todo el Perú y América Latina hay un gran número de santos «populares», miembros difuntos de sociedades locales que han sido «canonizados» por los mismos pobladores del lugar y que por lo general no están reconocidos por la Iglesia Católica. Los devotos de estos «santos» no interpretan danzas en su honor.

Al igual que en varios pueblos andinos, el santo patrono, la principal imagen protectora de San Jerónimo —el santo del mismo nombre—, le fue asignada por la administración colonial en el siglo XVI, de ahí el nombre del pueblo.²⁸ En los capítulos 3, 4 y 5 discutiré brevemente algunos significados que los miembros de las comparsas y otros pobladores han asociado con su santo patrón. Por ejemplo, los miembros de la comparsa los *majeños* asocian algunas de las características personales de su poderoso santo, de estatus alto y rasgos blancos, con las suyas (esto es, su riqueza, vestimenta elegante y los rasgos blancos de sus máscaras), en un intento de capturar los signos asociados con el poder y prestigio locales. Ellos consideran que las características de sus disfraces y parafernalia son «decentes» y «respetables», al igual que los del santo, y según ellos esto hace que los *majeños* sean la comparsa más apropiada para acompañar la estatua en el Corpus, el principal ritual regional del cual éste forma parte. De otro lado, los miembros de la comparsa los *gollas*, que muchas veces se refieren al aspecto «formal» y riguroso del santo, han asociado este ícono con la naturaleza amenazadora y abusiva de las elites o autoridades locales de estatus elevado. Los miembros de esta comparsa han establecido una relación ambigua de temor y respeto con la encarnación local de su santo patrón, en cuyo honor actúan cada año.

Antecedentes coloniales de las asociaciones rituales: las cofradías

Las comparsas actuales tienen sus antecedentes históricos en las cofradías coloniales. Éstas, una asociación religiosa laica a cargo de financiar y organizar el culto de un santo específico, fue una forma de organización local significativa durante todo el periodo colonial en el Cuzco y en otras partes de los Andes. Desde el siglo XVI y hasta que ellas dejaron de existir —en algunos lugares en el XIX, en otros en el XX—, sus miembros estaban a cargo de presentar danzas en honor de la imagen honrada en la fiesta (Ares Queija 1984). Para los Andes no contamos con ningún estudio detallado de las

²⁸ Debemos señalar que a lo largo de los Andes, los santos patronos impuestos han sido reemplazados con otras imágenes protectoras que los pobladores han proclamado como sus patronos reales (véase Mendoza 1988, 1989).

dimensiones socioculturales de las cofradías coloniales, similar al que Iletto (1979) hiciera para las Filipinas. Pero éste mostró la gama de fines a los cuales dichas organizaciones pueden ser dirigidas. En los Andes, estas instituciones han sido estudiadas sólo desde perspectivas que enfatizaban sus papeles político-administrativos y económicos en relación al sistema de cargos de la fiesta (Celestino y Meyers 1981; Fuenzalida 1976). La cofradía andina fue una reinterpretación innovadora de una institución impuesta en el transcurso del proceso evangelizador, como parte de un esfuerzo por poner a la población local bajo un control cultural y político. Ella ofrecía la posibilidad de un grupo agregativo dentro de un orden por lo demás jerárquico.

Las cofradías se multiplicaron en los Andes peruanos durante el periodo colonial y la temprana república, pasando a ser unidades organizativas centrales de la población. Celestino y Meyers (1981) han sostenido que en los Andes, los grupos reunidos en las nuevas unidades políticas creadas por el gobierno colonial institucionalizaron sus rivalidades fundando cofradías y cultos vecinales. Calixto Ccoanqui (s.f.), un historiador de San Jerónimo y alcalde del pueblo entre 1993 y 1998, sostuvo en una entrevista que tenía un documento en el cual una disputa por tierras entre dos grupos locales de San Jerónimo, terminó con la formación de una nueva cofradía en el pueblo. Desafortunadamente, este documento parece haberse perdido. Supuestamente databa de 1670.

Para establecer una cofradía, los miembros laicos que la formaban debían seguir una serie de reglamentaciones dictadas por la jerarquía eclesiástica. Las tierras y ganados de las cofradías eran administrados por sus miembros, sobre todo en las zonas rurales, y cada año elegían un mayordomo. Dado que se esperaba que éste sirviera como anfitrión de toda la comunidad, se le daban tierras de la cofradía para ayudarlo a cubrir sus costos. Él estaba a cargo de organizar las cuadrillas de trabajo de sus miembros para que le ayudaran con la siembra y la cosecha. El mayordomo también debía gastar de sus propios recursos y solicitar la ayuda de sus amigos y parientes para cumplir su obligación exitosamente. Los recursos de las cofradías también eran usados para mantener al clero local y para las obras de caridad llevadas a cabo por la parroquia local. Para mediados del siglo XVII había por lo

menos doce cofradías en la parroquia de San Jerónimo. Las fiestas en honor de los santos e imágenes católicas en cuyo nombre se fundaron la cofradías cubrían el calendario ritual de San Jerónimo. Entre las imágenes así honradas estaban el Santísimo Sacramento y otros íconos de la Semana Santa, San Juan Bautista, la Virgen de la Inmaculada Concepción y, claro está, San Jerónimo (Ramos s.f.).

Durante el siglo XVIII las cofradías andinas se multiplicaron, ignorando las reglamentaciones establecidas. Esta proliferación fue cuestionada por la administración colonial, que en este siglo instituyó una serie de reformas para reforzar el poder central, ordenando a la Iglesia que desalentara la formación de nuevas cofradías y que combatiera a aquellas fundadas sin cumplir con las normas. En este periodo se hicieron más evidentes las tensiones entre los miembros de las cofradías y la Iglesia, así como entre las mismas cofradías por el manejo de sus recursos. Sin embargo, estos conflictos parecen haber estado presentes desde por lo menos el siglo XVII (Celestino y Meyers 1981: 113).

Las leyes sobre la administración de la Iglesia promulgadas por el gobierno republicano del Perú en la década de 1840, a unos veinte años de la independencia, forzaron a las cofradías a esconder o vender sus propiedades, las cuales fueron consideradas una propiedad real de la Iglesia. Esta situación provocó conflictos no sólo entre la administración pública y las iglesias locales, sino también entre estas últimas y las comunidades locales. En los Andes centrales, buena parte de las propiedades de las cofradías fueron vendidas por la Iglesia, favoreciendo principalmente a los ricos de los pueblos e incrementando así la diferenciación interna. Los conflictos provocados por esta nueva redistribución desigual de los bienes se reflejaron en prolongados juicios, en los cuales las comunidades exigieron la posesión de lo que consideraban suyo (Celestino y Meyers 1981). No contamos con ningún estudio del Cuzco que muestre qué sucedió con las cofradías y sus propiedades después de que fuesen oficialmente abolidas. Sin embargo, en 1935 la parroquia de San Jerónimo todavía llevaba las cuentas de las propiedades de por lo menos veinte de ellas, y para 1956 de por lo menos cinco (Parroquia de San Jerónimo 1935, 1956). Durante mis investigaciones,

los pobladores de San Jerónimo todavía hablaban de cómo algunas personas o comunidades se habían aprovechado de las propiedades de la cofradía.²⁹

Si bien la base material de la cofradía colonial fue destruida durante el periodo republicano, sus principios organizativos siguieron enraizados en la vida de las comunidades y llegaron a mediar en los procesos socioculturales postcoloniales. Desde inicios del siglo pasado, las asociaciones de danza de migrantes que auspician la fiesta de un santo o imagen en su pueblo de origen en los Andes centrales, han mostrado que estas organizaciones católicas laicas siguen siendo una respuesta colectiva eficaz a las cambiantes condiciones políticas y económicas. Estas asociaciones proliferaron con la migración del campo a los centros mineros y posteriormente a Lima, promovidas por el desarrollo de la economía exportadora del Perú. Los miembros de dichas asociaciones innovaron las danzas locales e introdujeron nuevos estilos musicales en sus pueblos de origen. También promovieron nuevas fiestas locales que reemplazaron a las viejas (Mendoza 1988, 1989). Es claro que estas formas culturales eran aspectos altamente relevantes y significativos de la moderna existencia migrante.

Las danzas indígenas en los rituales católicos coloniales

Durante el periodo colonial, las fiestas católicas auspiciadas por las cofradías, y en particular las danzas interpretadas durante esos rituales, se convirtieron en un espacio de confrontación y negociación de las identidades y prácticas simbólicas. La participación masiva de la población indígena en los rituales católicos mediante la interpretación de danzas y la constante preocupación por —y, a veces, represión— de las mismas han sugerido a algunos investigadores que durante el periodo colonial, dichas formas expresivas fueron un

²⁹ En varias conversaciones, incluso en una donde estuvo presente el párroco de San Jerónimo, los pobladores (por lo general de más de cincuenta años de edad) mencionaron nombres de personas que se estaban beneficiando con las antiguas tierras de la cofradía del santo patrón. Ellos sugerían que estas personas por lo menos debieran contribuir en algo a la fiesta anual. El cura incluso prometió que intentaría recuperar aquellas parcelas para la Iglesia, de modo que así hubiese algún estímulo para quienes desearan ser mayordomos de la fiesta.

medio privilegiado por el cual canalizar la capacidad de cuestionamiento y acomodación de esta población (Ares Queija 1984; Poole 1990a; Estenssoro 1992).

Los españoles se encontraron con una rica tradición de ceremonias públicas y privadas, la mayoría de las cuales incluía una variedad de músicas y danzas. De estas formas, el *taqui*, un género de canto/danza, atrajo la mayor atención de los cronistas así como de parte de la administración civil y eclesiástica. Esto se debió a que su interpretación estaba asociada con importantes ceremonias públicas en honor de los dioses y los antepasados locales, o de miembros de la elite y autoridades incaicas (Estenssoro 1992). La actitud de la Iglesia frente a estas prácticas ubicuas varió a lo largo del periodo colonial, dependiendo de la orden a cargo de la evangelización y de la situación política.³⁰ Ello no obstante, la equivalencia con ciertas tradiciones devocionales europeas para las cuales la danza podía ser considerada «una forma de glorificar a Dios», y la posibilidad de que dichas formas pudiesen convertirse en un medio con el cual incorporar a la población indígena a los rituales católicos, hizo posible la negociación entre las prácticas simbólicas locales y las estructuras globales impuestas a las cuales debían ser incorporadas (Ares Queija 1984).

En el Perú prehispánico, las danzas enmascaradas y con disfraces fueron una parte importante de los rituales, tanto locales como del Estado incaico.³¹

³⁰ Ares Queija (1984: 448) señala las dos corrientes principales entre las órdenes: «La primera, ilustrada sobre todo por los Franciscanos y, en menor grado por los Agustinos y los Mercedarios, se caracterizó por la destrucción sistemática de toda manifestación religiosa anterior... La segunda corriente, impregnada de las ideas de Las Casas, fue seguida por los Dominicos y, sobre todo, por los Jesuitas, y se basó en la persuasión; estos religiosos adoptaron, pues, una actitud en principio más tolerante...».

³¹ Poole (1990a: 121) cita a todas las crónicas que dejaron descripciones de las danzas peruanas en los siglos XVI y XVII. En la primera década y media después de la conquista, los cronistas pudieron observar algunas de las prácticas incaicas prehispánicas como las grandiosas ceremonias públicas, de las cuales formaban parte las danzas. Algunas de estas magníficas manifestaciones incaicas fueron prohibidas en 1551, después del primer concilio limense, especialmente aquellas, como señala Poole, en las cuales «se percibía que poseían un contenido político abierto, como las procesiones de las momias de la realeza incaica o el culto a los antepasados locales» (107).

El papel que las danzas indígenas, así como otras prácticas rituales, habrían de tener se debió a un «diálogo cada vez más acomodador entre los practicantes andinos y los ideólogos eclesiásticos en torno a las formas de devoción permisibles» (Poole 1990a: 108). Aquellos evangelizadores en particular que adoptaron la técnica de la persuasión por encima de la coerción, intentaron controlar lo que ellos veían como la naturaleza «idolátrica» de las danzas indígenas, canalizándolas hacia los rituales católicos.³² Facilitaron este proceso la tradición católica medieval europea de la danza como una forma devocional, y el parecer de los evangelizadores de que estas formas expresivas podían convertirse en un medio fácil con el cual incorporar a la población indígena a las prácticas católicas. El mejor ejemplo del diálogo y acomodación entre las formas locales y las estructuras rituales impuestas fue la fiesta del Corpus Christi en el Cuzco colonial.

El virrey Toledo insistió en el papel crucial que este ritual debía tener en el Cuzco, estableciendo lineamientos de las partes que los distintos sectores de la sociedad jerárquicamente organizada debían tener en él. Todas las parroquias de la ciudad debían participar en este rito urbano y Toledo indicó explícitamente que cada parroquia de «indios» debía presentar dos o tres danzas en esa ocasión (Huayhuaca 1988: 51). A través de la fiesta del Corpus, «...las partes rígidamente separadas del cuerpo social urbano se reintegraban simbólicamente como el cuerpo de Cristo», y todas ellas «...danzaban en procesión de acuerdo a su posición en la amplia jerarquía social tal como estaba definida por las elites españolas...» (Abercrombie 1992: 295). San Jerónimo fue una de las parroquias que participaban en este ritual ciudadano. Cada año, los jeronimianos llevaban la imagen de su santo patrón al Cuzco y también presentaban danzantes en esa ocasión.³³

Desde los primeros años de la colonia, los evangelizadores y cronistas habían señalado las similitudes entre el ritual incaico del solsticio de invierno,

³² Como han señalado Ares Queija (1984), Poole (1990a) y Estenssoro (1992), las danzas interpretadas fuera del contexto de las fiestas católicas siguieron siendo consideradas idolátricas y fueron prohibidas.

³³ Ramos (s.f.: 18) cita un documento de 1768, en el cual los pobladores de San Jerónimo y la parroquia local se disputan el financiamiento de los danzantes del Corpus Christi.

el Inti Raymi, y el ritual católico del Corpus Christi, subrayando no sólo la coincidencia en el calendario sino también la similitud en los estilos devocionales (Ares Queija 1984; Poole 1990a). Es más, hay suficientes evidencias para señalar que en el temprano periodo colonial, la fusión de ambas ceremonias fue no sólo tolerada sino estimulada por varias órdenes religiosas (Estenssoro 1990: 156). Las danzas-dramas indígenas representadas en el ritual incaico fueron vistas por estas órdenes, entre ellas los dominicos y los jesuitas, como algo que tenía el potencial para asumir, en el corpus, el papel de las danzas enmascaradas y las grotescas representaciones teatrales que formaban parte del carnaval europeo.³⁴ Al ser de naturaleza ambigua y potencialmente subversiva, al igual que las imágenes grotescas del carnaval medieval, las danzas indígenas debían ser adaptadas a las formas del culto católico bajo la guía de los evangelizadores. La enseñanza de danzas europeas y la introducción del muy conocido teatro evangelizador (los autos sacramentales) tuvieron un papel central en esta adaptación, configurando diversas formas nuevas de danza y danzas-dramas andinas (Burga 1988, citado en Poole 1990a).

No obstante esta relativa licencia, las prohibiciones y medidas restrictivas relacionadas con las danzas también estuvieron presentes durante toda la época colonial (Ares Queija 1984: 457). Ellas comenzaron a ser más evidentes después del tercer concilio limense de 1583. Allí se prepararon una serie de importantes disposiciones que habrían de guiar la evangelización de la población nativa. Por ejemplo, después del concilio era claro que los jesuitas, que habían estado entre quienes estimularon la fusión del Corpus Christi y el Inti Raymi, así como la incorporación de danzas indígenas a los rituales católicos, tomarían ahora una postura menos asimilacionista. De hecho, esta orden llegó a encabezar la lucha de la Iglesia contra las características externas de las danzas y músicas nativas —esto es, los disfraces e instrumentos utilizados—, consideradas peligrosas y malignas en sí mismas. Por lo tanto, reemplazarlas con otras de origen hispano se hizo aún más urgente (Estenssoro 1992). Es más, para finales del siglo XVII, los miembros de la Iglesia y la

³⁴ El papel ambiguo y subversivo de las imágenes grotescas en el carnaval europeo fue mostrada por Mikhail Bakhtin (1984).

administración civil de la colonia estaban especialmente preocupados con lo que se consideraba eran los peligros «sensuales» de las danzas nativas. Esto hizo que, por ejemplo, se dictaran disposiciones en contra de la participación de las mujeres en las danzas rituales. Este tabú contra la participación femenina en este tipo de actuación pública persiste hoy en día pero, como veremos en el capítulo 6, las jóvenes integrantes de la nueva generación de las comparsas están luchando contra él.

Estas medidas restrictivas se hicieron particularmente fuertes en el Cuzco después de la rebelión de Túpac Amaru en 1780-1781, uno de los más grandes levantamientos indígenas en Hispanoamérica, cuando el Estado colonial tomó un miedo especial a los sectores populares urbanos y rurales (el «populacho»), y a sus manifestaciones públicas (Cahill 1986: 53).³⁵ El potencial político expresivo de las danzas ya era reconocido por quienes estaban en el poder. Las danzas «inmorales» fueron prohibidas en las procesiones del Corpus, una medida «dirigida tanto contra los celebrantes nativos andinos, como contra la igualmente amenazante plebe hispanohablante o ‘mestiza’» (Poole 1990a: 112). Con todo, las danzas han seguido formando parte de las fiestas católicas por todo el Ande, no obstante haber cambiado bastante con el paso del tiempo.

A medida que el estricto control eclesiástico y estatal de las fiestas religiosas y danzas devocionales se desvanecía junto con la colonia en el siglo XIX, estas prácticas fueron cubiertas por un nuevo marco institucional desde comienzos del siglo XX. Éste fue la institución del «folklore», examinada en el capítulo 2, la cual fue canalizada primero a través de organizaciones privadas y posteriormente expandida mediante la promoción estatal. Los significados y formas de fiestas y danzas han sido recreados dentro de este nuevo marco, pero a nivel local, estas prácticas expresivas siguen siendo el resultado de un diálogo conflictivo entre los miembros de las instituciones controladoras y los integrantes de las comparsas, los cuales configuran su realidad sociocultural, y expresan y re-trabajan algunas de las contradicciones del sistema social mayor a través de su actuación.

³⁵ Cahill (1986: 48) señala que en el siglo XVIII había un temor especial a las fiestas, pues varios levantamientos estallaron durante las celebraciones de los santos patronos, «por coincidencia o premeditadamente».

Algunas consideraciones teóricas

Este libro desarrolla la creciente preocupación con el estudio histórico de las prácticas rituales y simbólicas, y cómo es que ellas configuran la historia (véase a Kelly y Kaplan 1990; Comaroff y Comaroff 1993). Más específicamente, es una contribución a la reciente bibliografía en la antropología, los estudios de danzas y la etnomusicología, que ha demostrado que la música, la danza y los dramas son formas poderosas de acción social por derecho propio (Coplan 1987; Seeger 1987; Cowan 1990; Fabian 1990; Novack 1990; Waterman 1990; Ness 1992; Erlmann 1992, 1996). Este libro asimismo desarrolla la comprensión de la etnicidad y la raza como ámbitos centrales de la diferenciación social (véase a Alonso 1994), ámbitos a menudo afirmados y retrabajados con fuerza en la cultura expresiva. Desarrollo esta comprensión en el contexto andino, mostrando cómo tanto los indicadores de distinción de estatus somáticos como de estilo-de-vida, están presentes en las danzas y son una preocupación central de los miembros de las asociaciones. Mi contribución aquí es mostrar como en el Perú, al igual que en el extranjero, las categorías étnico/raciales coloniales de distinción social fueron reconfiguradas en contextos postcoloniales.

Aunque me concentro en las comparsas que auspician y actúan en el ritual más importante del pueblo de San Jerónimo, mi estudio tiene perspectivas regionales, nacionales y transnacionales en dos puntos principales. En primer lugar, analizo los procesos mediante los cuales la música, danza y prácticas rituales cuzqueñas han quedado incorporadas dentro del marco del «folklore» desde la década de 1920 (capítulo 2). Al examinar este fenómeno estudio las implicaciones de los procesos transnacionales, por los cuales las prácticas simbólicas «artísticas» de los pueblos del Tercer Mundo son denominadas «folkloricas», y cuáles son sus consecuencias.

En segundo lugar subrayo las narrativas regionales y nacionales en las cuales encajan las formas de danzas y sus transformaciones. Al estudiar los cambios económicos y socioculturales ocurridos desde la década de 1940, muestro cómo los emergentes sectores sociales del Cuzco encontraron un medio poderoso y efectivo en la danza con el cual alcanzar y señalar su nuevo estatus (capítulos 3, 4 y 5). Como se explicase ya en secciones anteriores, la interpretación de las danzas ha sido un espacio para la definición y refor-

mulación de las identidades sociales desde la época colonial. Sin embargo, para la década de 1940, cuando la región del Cuzco evidentemente experimentaba importantes cambios políticos, económicos y socioculturales — algunos de los cuales estaban ligados a procesos nacionales, otros a procesos regionales—, los cuzqueños encontraron en las danzas una nueva forma con la cual reconfigurar sus identidades étnico/raciales y de clase. Los tres procesos más importantes que afectaron al Cuzco desde ese entonces fueron el gradual desplazamiento del eje de la economía colonial a la ciudad capital, la extinción del sistema de hacienda y el surgimiento de nuevos sectores socioeconómicos vinculados al crecimiento del Estado y la mejora de la infraestructura (esto es, carreteras y escuelas). Es en el contexto de estos procesos y sus cambios concomitantes, que se analiza el significado y las señales de la «modernidad» en dos generaciones de miembros de las comparsas (capítulos 4 y 6), así como las cambiantes nociones de las relaciones de género en la generación más joven de danzantes (capítulo 6), y cómo éstas se relacionan con los procesos de urbanización, desarrollos transfronterizos y la influencia de los medios de comunicación masiva globales.

Por último, debiera quedar en claro desde el principio que el eje principal de mi estudio no lo constituyen las danzas, su interpretación o el ritual. En lugar de ello me concentro en el campo de las actividades significativas que las comparsas crean entre la fiesta religiosa y la vida cotidiana de los pobladores del Cuzco. Cuando los jeronimianos usan el término comparsa, no separan las formas expresivas específicas (la danza) de la identidad social de los miembros de la asociación, o del papel que dichos integrantes tienen como auspiciadores rituales. Por lo tanto, mi estudio tiene dos aspectos complementarios en términos metodológicos. De un lado analizo las prácticas simbólicas y expresivas de los miembros de las comparsas en la fiesta. Del otro, investigo las vidas de los miembros y las asociaciones mismas.

Sobre las prácticas rituales en los Andes y otras partes

El presente estudio comparte varias de las principales preocupaciones de los estudios antropológicos que se han concentrado en el ritual como un ámbito particularmente transformador de la experiencia, en el cual se enfrentan y re-trabajan las preocupaciones centrales del mundo cotidiano

(véase a Schieffelin 1976; Comaroff 1985), y en donde se desarrollan «argumentos» a través de la metáfora, la metonimia y otros tropos afines (Fernandez 1974, 1977, 1986; Fernandez y Durham 1991). Al mismo tiempo se intenta superar algunas limitaciones de los estudios antropológicos clásicos que han tratado al «ritual» como una fuerza no cambiante esencialmente conservadora, y como un mecanismo restaurador del «orden» de la sociedad (Turner 1967, 1969; Gluckman 1963).³⁶ Al concentrarme en la actuación no trato el ritual como un «reflejo» o «inversión» de un sistema fijo de significados o la escenificación de un texto preexistente. En forma similar al análisis que Seeger (1987: XVI) hiciera de la música y el ritual entre los suyás del Brasil, yo veo a la ejecución de la fiesta y las danzas como parte de la «construcción e interpretación misma» de la vida social. En palabras de Fabian (1990: 9-13), «La actuación es el texto en el momento de su actualización... [E]n esencia es 'dar forma a'... ciertamente es acción, pero no simplemente una escenificación de un guión preexistente; es hacer, dar forma, crear». Demuestro aquí que a través de la actuación ritual, los miembros de las comparsas redefinen y dan forma a categorías socioculturales centrales en una sociedad que no está caracterizada por un «orden social» o por «valores y normas incuestionadas» (Fabian 1990: 13).

Los ritos calendáricos públicos en honor de los santos católicos han sido a menudo considerados en la bibliografía como las «criadas de la estabilidad y la subordinación» (Abercrombie 1986: 9).³⁷ Varios estudios de estas fiestas en los Andes se han concentrado en la investigación de los así llamados sistemas de cargos (Stein 1961; Doughty 1968; Martínez 1959).³⁸

³⁶ Aunque en líneas generales, mi enfoque del simbolismo y las prácticas rituales está en línea con la aproximación simbolista de Victor Turner, no sigo su modelo del ritual que ve a fiestas y danzas como respuestas no cambiantes a un orden social «conflictivo» pero autorreproductor.

³⁷ Abercrombie (1986) ha cuestionado algunos aspectos de los viejos modelos en su estudio de los complejos de rituales en Bolivia, argumentando que es a través de estos rituales públicos que el orden sociocultural local continuamente emerge en la confluencia del mayor cambio y conflicto potenciales.

³⁸ Se ha interpretado de diversos modos a este «sistema» mediante el cual se reparten diversos cargos de responsabilidad relacionados con la fiesta. En la mayoría de los estudios se supone que el «sistema» caracteriza a la comunidad campesina «tradicional» y que

Esta concentración en la reproducción de las jerarquías sociales y en los efectos «restauradores» y conservadores del ritual impidió que estos investigadores examinasen las cualidades transformadoras y creativas de la acción ritual, a través de las cuales los actores humanos enfrentan, manipulan y retrabajan las categorías socioculturales. Ellos no lograron ver que estas cualidades del ritual pueden ser usadas como medios para fines distintos (Comaroff 1985: 119).³⁹ Con mi estudio de las comparsas examino las cualidades transformadoras y creativas de la acción ritual, concentrándome en cómo es que durante la fiesta, los jeronimianos manipulan y dan nuevas formas a las categorías que son relevantes para su vida cotidiana. En su análisis cultural de los kaluli de Papua-Nueva Guinea, Edward Schieffelin (1976) mostró cómo es que en el ritual, en tanto que un «escenario cultural» central,⁴⁰ los temas culturales cruciales son convertidos en centro de atención y vueltos

gradualmente se desvanecerá cuando estas comunidades se «modernicen» y otras fuentes de estatus o prestigio sean incorporadas en dicha sociedad. Los estudios funcionalistas clásicos realizados en otras partes de América Latina sostienen que el «sistema», un conjunto de carreras individuales formado por una serie de cargos civiles y posiciones de auspicio estrechamente intercaladas, sirve como un mecanismo nivelador en sociedades guiadas por la idea del «bien limitado»; véase a Foster 1967. Otras investigaciones, también en la línea funcionalista, han mostrado que el «sistema» no necesariamente funciona como un mecanismo nivelador y que los cargos civiles y religiosos conforman jerarquías distintas; véase a Cancian 1965.

³⁹ En su estudio y análisis histórico antropológico de los tswana de Sudáfrica, Jean Comaroff (1985) mostró que las cualidades creativas y transformadoras del ritual pueden ser usadas como un medio para distintos fines. Ella mostró que si bien los ritos de iniciación postcoloniales buscaban «revertir la paradoja vivencial en conformidad con los arreglos sociales establecidos», la práctica sionista contemporánea (a su vez el producto de la interacción dialéctica entre las formas sociales indígenas y los elementos de la cultura del colonialismo) «es un esfuerzo por reformular la constitución del mundo cotidiano [y] tratar conflictos inadecuadamente examinados por las ideologías predominantes» (9). Comaroff sugiere que el «ritual jamás es simplemente [algo] unívoco y conservador, que cubre las grietas en la causa del orden social hegemónico» (119).

⁴⁰ Schieffelin (1976: 3) define un «escenario cultural» como una serie de acontecimientos que encarnan una secuencia típica de fases o episodios que, entre su inicio y resolución, van efectuando un cierto número de progreso o cambio social en la situación a la cual se refiere. Según Schieffelin, los «escenarios culturales» se encarnan tanto en la acción ritual como en la cotidiana.

más visibles. Yendo ligeramente más allá que Schieffelin muestro cómo a través de la actuación ritual, las categorías socioculturales, paradojas y ambigüedades relevantes no sólo son enfocadas y sacadas a la luz, sino también cómo es que a ellas se les da una forma específica y se les reformula, afectando subsiguientemente la vida cotidiana de las personas.

Debiera quedar claro que en mi análisis de las comparsas no estoy trazando una distinción excesivamente radical entre un ámbito instrumental pragmático de las prácticas cotidianas, y una acción ritual simbólica o «expresiva». En el ritual se dan una serie de actos «pragmáticos» y desde un punto de vista analítico ellos crean significados en lugar de simplemente reflejarlos. De otro lado, la acción instrumental fuera del ritual siempre es al mismo tiempo semántica (Munn 1974; Comaroff 1985). Como los analistas simbólico/culturales hace tiempo sostienen, hasta la forma del mundo que más se da por sentada —las definiciones del cuerpo, de persona, la productividad, el espacio y el tiempo— está enraizada en significados y es el medio a través del cual se inscriben relaciones históricas particulares (Foucault 1980a, 1980b; Bordieu 1977, citado en Comaroff 1985; Turner 1980). Las categorías manipuladas y retrabajadas en el ritual por las comparsas son también recreadas y mantenidas en la vida cotidiana a través del conjunto de relaciones establecidas entre los cuzqueños, y entre ellos y el mundo circundante.

En mi análisis, la fiesta del santo patrón y las danzas interpretadas durante este evento no son tratadas como algo perteneciente a un ámbito que yace fuera de la experiencia de la historia. Más bien considero que la fiesta y las danzas son espacios importantes en donde las preocupaciones centrales de la cambiante vida cotidiana son enfocadas, intensificadas, retrabajadas y reciben nuevos significados. La fiesta es un ritual y no sólo una acción cotidiana, de modo que en ella los jeronimianos utilizan el poder formal superior de los ritos para hablar con autoridad a la contingente realidad social. El haber enfocado las comparsas me permitió concentrarme en cómo es que los miembros de estas organizaciones han creado un campo de actividad significativa que conecta la fiesta con su vida cotidiana. Este enfoque atraviesa las unidades tradicionales del análisis, como un pueblo o un ritual. Asimismo me permite analizar la fiesta como un dominio en donde los significados son creados a partir de una experiencia cada vez más amplia de los participantes.

La fiesta del santo patrón de San Jerónimo ha sido destacada social e históricamente como la ocasión más importante en la cual las comparsas jeronimianas interpretan sus danzas. La «acción» que tiene lugar en esta fiesta, en la cual las danzas tienen una parte crucial, cuenta con cualidades particulares que efectúan cambios en los participantes y que hacen que el ritual sea eficaz. Analíticamente, estas cualidades pueden verse como algo que se deriva de dos fuentes principales interrelacionadas entre sí. La primera de ellas es la capacidad significadora de los símbolos a los cuales las construcciones rituales tocan más directamente (Munn 1974; Comaroff 1985),⁴¹ y a la cual los participantes rituales usan como un medio con el cual hacer afirmaciones y «argumentos» en formas metafóricas, metonímicas o formas trópicas afines (Fernandez 1974, 1977, 1986).⁴²

La segunda es el papel clave de la actuación festiva —las danzas en particular, en donde el cuerpo humano pasa a ser un foco central—, que tiene una eficacia pragmática y la capacidad de crear y dar expresión a la experiencia humana y social (Cowan 1990; Jackson 1990). La serie de prácticas celebratorias y canales comunicativos «multisensoriales» que forman parte de la fiesta (esto es, la música en las calles, los banquetes y bebidas públicas, los fuegos artificiales), son centrales para enmarcar la danza como un espacio

⁴¹ A partir de la incorporación que Victor Turner hiciera de la noción de la «condensación simbólica», y de la noción de Talcott Parsons de los «medios de interacción simbólicos generalizados», Nancy Munn (1974: 580) ha sostenido que en el ritual, los símbolos icónicos tales como los actos, las palabras o cosas que tienen la capacidad de sintetizar significados socioculturales complejos procedentes de varios dominios y contextos situacionales específicos, pasan a ser vehículos a través de los cuales se construyen mensajes, y con los cuales circulan los significados; los símbolos del ritual convierten complejos significados socioculturales en un «circulante comunicativo». Con Munn y Jean Comaroff, considero que las construcciones rituales como las comparsas, «tocan más directamente la capacidad significadora de los símbolos, utilizándolos como un medio con el cual captar, condensar y actuar sobre las cualidades por lo demás difusas en el mundo social y material» (Comaroff 1985: 78).

⁴² No tomo a los símbolos como la unidad analítica básica de mi análisis de la actuación ritual. El cambio dinámico en la cualidad efectuado por la actuación de las danzas rituales, se deriva tanto del «juego de los tropos» (Fernandez 1974, 1986) como de la manipulación de las presencias simbólicas (Munn 1974; Comaroff 1985). Aquí es importante distinguir entre la actuación tropológica y la acción simbólica (Fernandez 1973).

en donde los participantes exploran las relaciones entre la ideología y su encarnación práctica. Como lo dijera Erlmann (1996: XXII), al comentar unas recientes etnografías de la actuación, ésta puede «asumir un papel clave en la dialéctica entre estructura, como lo dado del mundo, y la voluntad».

De la danza, sus antropólogos y su interpretación en el Cuzco

Desde el inicio mismo del presente estudio, mi eje fue el campo de las actividades significativas que los miembros de las comparsas crean entre la interpretación de sus danzas y su vida cotidiana. Este enfoque privilegia la perspectiva de los actores, sus intenciones y experiencias, analizándolas dentro del campo sociocultural más amplio en el cual estas actuaciones surgen y al cual configuran activamente.

El significado pleno de las técnicas corporales utilizadas por los miembros de la comparsa, sus disfraces y danzas (movimientos configurados individuales y grupales acompañados de música), puede comprenderse sólo analizando cómo es que los intérpretes se ven a sí mismos, y son considerados por su público, como promotores de la «tradición» y el «folklore»; como encarnaciones de identidades particulares étnico/raciales, clase o género; o como promotores del ritual principal de su pueblo. Por lo tanto, el eje de mi estudio no es la danza o sus formas como fenómenos que pueden ser abstraídos de sus contextos rituales, en escena, o de los contextos sociopolíticos más amplios de los cuales son una parte integral. Ya en la década de 1970 los antropólogos de la danza (Royce 1977; Hanna 1979; Keakiinohomoku 1976) nos habían advertido que separar la «forma» de las «danzas» (esto es, las coreografías) de sus contextos, y usar dicha «forma» para definir lo que la danza es, podía crear diversos problemas para una definición transcultural de la misma. Royce (1977: 10) propuso que estos problemas podían ser mayormente resueltos pensando en términos de «eventos de danza», en lugar de «danzas» o de «danzar». Este enfoque debiera permitir a los antropólogos investigar mejor cómo es que dichos «eventos» son comprendidos o experimentados localmente.

Al formular mi estudio fui influida por la perspectiva de Royce, y por ello estudié la interpretación de las danzas en la fiesta como un «evento de danza» total e integrado, un evento que constituye una dimensión integral

de la «acción ritual» que tiene lugar durante la fiesta, y que además tiene la habilidad de afirmar significados y desempeñar la «eficacia» ritual. Asimismo estudié de cerca el proceso mediante el cual las danzas y fiestas del Cuzco habían llegado a ser consideradas «folklore», y el efecto que esto había tenido sobre las formas y significados de las danzas rituales a nivel local. Sin embargo, mientras estudiaba dichas actuaciones como parte de los más amplios procesos regionales, nacionales y transnacionales de los cuales son parte, también investigué de cerca cómo procesos locales específicos eran mediados por la interpretación de las danzas. En otras palabras, estudié detenidamente cómo la identificación de los miembros de las comparsas con una danza particular, y la forma en que manipulaban y retrabajaban las categorías locales y regionales a través de su interpretación en la fiesta local, era el resultado del deseo de sus danzantes de establecer y redefinir distinciones e identidades a nivel local. La danza particular de cada comparsa era un medio importante con el cual sus integrantes podían explorar, crear y/o reformular localmente las categorías relevantes de su vida cotidiana.

Para comienzos de la década de 1990, los estudios antropológicos de la danza habían avanzado bastante al incorporar en su análisis teórico a los contextos inmediatos (por ejemplo, las actuaciones rituales o escenificadas) o los contextos sociopolíticos mayores (por ejemplo, el sistema mundial multinacional, los proyectos de promoción cívica), de los cuales las danzas son una parte integral (Cowan 1990; Novack 1990; Ness 1992). En su sensible e interpretativa etnografía de la práctica *sinulog* en las Filipinas centrales, Ness (1992), por ejemplo, evita algunas de las limitaciones de los estudios antropológicos anteriores de la danza utilizando conceptos tales como «predicamento cultural» (en lugar del concepto estático de «cultura») o «fenómenos coreográficos» (en lugar de coreografía), captando así las muchas y complejas dinámicas que convergen en el centro de su estudio.⁴³

⁴³ Este concepto del predicamento cultural fue desarrollado por Clifford (1988) y está citado en Ness (1992). Ness (1992: 235) define a los fenómenos coreográficos como «una gama de procesos de movimientos corporales simbólicos... [que incluye] a procesos de movimientos —como las prácticas de movimientos rituales del cuerpo y las tradiciones de danzas folk— que si bien no son obra de un coreógrafo individual, aun así están constituidas por experiencias de patrones de movimientos corporales configurados y simbólicos (ya sea

Ness muestra cómo una larga historia de influencia extranjera ha configurado los significados y las formas de las tres distintas expresiones del sinolog, la improvisación ritual individual, la danza grupal ensayada y la celebración cívica. A través del estudio de estas prácticas, ella muestra exitosamente cómo los pobladores de la ciudad de Cebu combinaron fuerzas internas y externas para definir su propia identidad.

Los recientes estudios antropológicos de la danza (Novack 1990; Ness 1992) asimismo muestran que si bien es esencial comprender los procesos mayores y los contextos inmediatos de los cuales ellas son una parte integral, también resulta imprescindible no olvidar las cualidades particulares de estas prácticas en tanto danzas. Esto es, ellos han mostrado claramente que analizar de cerca el uso configurado o elaborado del cuerpo —algo central para la interpretación de una danza— es crucial para desentrañar el significado particular de este tipo de práctica. Estos dos estudios nos advierten de los problemas que pueden surgir si uno utiliza la danza como un pretexto para el estudio de otra cosa, o como un «texto» del cual extraer un contenido cultural/histórico general, y no como un tipo de acción específica con capacidades particulares. Por ejemplo, tal vez uno de los libros recientes más ampliamente leídos y citados en la bibliografía antropológica relevante, el estudio que Cowan (1990) hiciera de las danzas griegas, sufre en parte estos problemas. Si bien dicho estudio muestra en excelente forma que las prácticas danzísticas son discursos encarnados de identidades individuales y colectivas, Cowan no logra demostrar el «poder discursivo» distintivo de las mismas porque no hay suficiente información y descripción de ellas (Foster 1991).

Para finales de la década de 1990, quedó demostrado el éxito de la transfertilización entre los estudios de las danzas y otras disciplinas, como la antropología y los estudios culturales (véase a Desmond 1997). Estos estudios no sólo se han beneficiado con los desarrollos teóricos en otros campos y disciplinas, sino que, lo que es más importante, han brindado un tema fructífero y concreto para estos desarrollos (véase a Browning 1995; Daniel 1995; Savigliano 1995). Los humanistas y científicos sociales están cada vez

reconocidos latente o explícitamente), identificados por lo general como una conducta de 'danza' o 'semejante' a ella».

más convencidos por el llamado hecho por los estudiosos de la danza para que presten atención «al movimiento como un texto social primario, no secundario, de inmensa importancia y tremendos desafíos» (Desmond 1997: 49), y para que apliquen un «enfoque del cuerpo con más carne y hueso, basado en un análisis de los discursos o prácticas que *le instruyem*» (Foster 1997: 235).

La mayor parte de esta ilustrativa bibliografía interdisciplinaria sobre el estudio de las prácticas danzísticas aún no había sido publicada cuando llevé a cabo mi investigación de las comparsas. Ello no obstante, ya era consciente de la importancia de observar y analizar los movimientos y la disciplina del cuerpo gracias a parte de la literatura existente, al contacto con antropólogos/académicos de la danza (entre ellos Anya Royce y Brenda Farnell), y a un breve curso de entrenamiento para no especialistas.⁴⁴ Trabajé para analizar el significado de los movimientos y la instrucción del cuerpo danzando con una comparsa y practicando los movimientos durante los ensayos con otra (véase *infra*); a través de una cuidadosa observación y filmación de todos los ensayos de las comparsas y su actuación en la fiesta, y con su exégesis: esto es, discutiendo los videos con los intérpretes. También tuve cuidado de analizar las categorías locales de clasificación con respecto a la danza y al comportamiento semejante a ella.

En el Cuzco, las danzas interpretadas por los miembros de las comparsas son distinguidas de los bailes y las presentaciones de danzas típicas (también denominadas folklóricas o tradicionales; véase el capítulo 2), pero las tres pueden darse durante la fiesta. El baile es un movimiento configurado usualmente realizado en parejas, sin un grupo de disfraces particulares o distintivos y ciertamente sin máscaras. El baile tiene lugar durante todo el

⁴⁴ Este fue apenas un curso de una semana sobre la descripción y observación del movimiento, usando un enfoque de *effort-shape* en el centro Laban-Bartenieff de estudios de movimiento de Nueva York, en 1988. En él tomé conciencia de algo que Ness (1992: 3-10) discute en forma perceptiva, a saber, la importancia que tiene que el etnógrafo de la danza experimente, en la práctica, la instrucción del cuerpo para aprender nuevos tipos de movimiento. Al aprender los movimientos de la danza, al trabajar en alcanzar una perfección específica en la actuación de la misma, tomamos conciencia de que nuestros cuerpos son reservorios de *«habitus o estilo de vida»*.

año, por lo general en fiestas o celebraciones privadas como matrimonios o bautizos, y en bailes sociales (véase el capítulo 3) organizados por un grupo o institución local particular para reunir fondos. Los participantes pueden entrar o salir del grupo que ejecuta el baile; éste no es una actuación «artística» en un sentido marcado. El baile no requiere de ninguna habilidad especial distinta de la de los restantes pobladores. La mayoría de las veces la música del baile es de grabaciones. Sin embargo, en ocasiones especiales como los bailes sociales o los matrimonios, ella es de bandas en vivo.

Las danzas son un movimiento grupal coordinado y configurado, interpretado con disfraces distintivos e iguales, y a veces con máscaras, por un grupo exclusivo y cerrado. La distinción entre intérpretes y espectadores está más claramente delimitada que en el caso del baile. Esta demarcación está directamente relacionada con los contextos en los cuales las danzas tienen lugar: en rituales (usualmente en plazas públicas o a lo largo de las calles, con una banda) o en presentaciones «folkloricas» escenificadas (por lo general en auditorios o en patios de escuela, con música grabada). Desde la perspectiva de los jeronimianos, la diferencia principal entre una danza típica escenificada y las que son ejecutadas por las comparsas locales durante la fiesta, es que estas últimas son actuaciones autorizadas que son las semillas de la propia redefinición de las distinciones e identidades locales étnico/raciales y de clase de uno mismo, con lo cual su interpretación tiene una cualidad transformadora y creativa particular para los pobladores.

Los grupos de danza en perspectiva comparada: la actuación de las distinciones e identidades

Si bien en los Andes, la interpretación de danzas-dramas con máscaras y disfraces ha sido un componente central de las celebraciones públicas en honor de los santos católicos desde el siglo XVI, este aspecto expresivo del ritual andino no ha sido estudiado lo suficiente por los antropólogos que han trabajado en la zona (Salomon 1981; Kessel 1981; Mendoza 1989; Poole 1990a, 1991). De los estudios existentes, ninguno se ha concentrado en las asociaciones de danza. Si bien todos ellos dan algunos indicios de que las danzas rituales en los Andes han sido una forma de recrear las identidades locales y regionales, y que ellas son una práctica que trata las ambigüedades y paradojas de la historia y la vida cotidiana, sólo el estudio de Salomon

(excepción hecha del mío [1988, 1989]) ha tocado la perspectiva analítica central de este libro: el papel de las comparsas en la configuración de las distinciones e identidades locales y regionales.⁴⁵

A través del examen de la yumbada, Salomon examina los aspectos generales de la definición de la identidad local y regional en un contexto de transformaciones sociales y culturales. Ésta es un «drama ritual» que tiene lugar durante la fiesta del Corpus en Quito (Ecuador), creando una antifonía entre los yumbos «salvajes» (habitantes de las tierras bajas) y los temas religiosos católicos como la resurrección y la exhibición del Santísimo. Según este autor, la yumbada de Quito desmiente la idea de que las danzas con disfraces son un fenómeno esencialmente rural que decae ante el avance de la cultura y la economía urbana. La yumbada florece más allá donde la expansión de Quito ha producido una dramática invasión de las comunidades antes rurales. Según Salomon (1981: 63), «en la vida diaria, la mayoría de los danzantes de yumbo son personas completamente urbanas, que trabajan en las fábricas circundantes, como obreros de construcción o como personal de servicio en negocios e instituciones militares».

Salomon sostiene que la yumbada tiene un sentido especial para las personas que experimentan una marcada yuxtaposición entre su existencia campesino-indígena y urbano-hispana. Este «drama ritual» explora la posición peculiar de este grupo sin nombre, no reconocido pero a pesar de todo distintivo, «suspendido en el espacio entre dos culturas que durante largo tiempo han sido resaltadas por la conciencia popular como los extremos polares de la identidad, una primordialmente ‘salvaje’, la otra primordialmente ‘civilizada’» (164). Según Salomon, la participación en este «drama ritual» sobre el tema de la etnicidad puede servir a este grupo ecuatoriano en diversos planos: «Cognitivamente esclarece la compleja situación de una comunidad sin ninguna posición étnica abiertamente reconocida y varias dependencias inter-étnicas. Socialmente concentra y refuerza el núcleo indígena de barrios inmersos en los movimientos poblacionales. Filóso-

⁴⁵ Si bien la obra de Deborah Poole (1990a, 1991) ha mostrado algunos aspectos de la creación de la identidad, ella se concentra en las formas de la danza y en la posición «estructural» que ocupan en los Andes dentro de los rituales católicos.

ficamente... plantea y resuelve teóricamente la pregunta de cómo una persona vive tanto dentro y en contra de la sociedad» (203).

El estudio de Salomon es particularmente ilustrativo para mi análisis porque a través de la actuación de las comparsas, los pobladores de San Jerónimo también están intentando redefinir su identidad étnico/racial entre las polaridades rural/campesino y urbano/mestizo. Pues sucede que este pueblo no es ni claramente rural ni tampoco urbano.

Siguiendo el paso inicial dado por Salomon, mi estudio de las comparsas busca comprender el papel clave que la ejecución de las danzas —como «el lugar y el medio» de una «tensión creativa» y una «práctica experimental»— tiene en la redefinición de distinciones e identidades locales (Comaroff y Comaroff 1993: XXIX). Más específicamente, se intenta mostrar cómo es que esta actuación media creativamente entre esta redefinición local y los procesos regionales, nacionales y transnacionales que afectan la vida de los pobladores de San Jerónimo. La actuación de la comparsa comenta y actúa sobre los procesos de migración, crecimiento urbano, regionalismo, nacionalismo, la «folklorización» de las culturas y el turismo. Hace esto dando forma a distinciones e identidades locales basadas en categorías y valores vivenciales tales como la modernidad, la autenticidad y la decencia.

En este sentido, algunos estudios de la negociación de nuevas identidades a través de la danza y la música en contextos radicalmente cambiantes del África, brindan una útil fuente comparativa. En su trabajo pionero que analizó perceptivamente la danza kalela de la zona cuprífera en la antigua Rodesia del norte (actualmente el norte de Zimbabwe), Clyde Mitchell (1956) mostró que esta forma de danza innovadora era un elemento central en el repertorio cultural de los migrantes a contextos urbanos. El autor sostuvo que el estilo de la vestimenta utilizada por los danzantes (europeo elegante), y las canciones en particular, comentaban incisivamente la forma de vida de los africanos de la zona cuprífera. Estas canciones se referían a la situación urbana, principalmente a la diversidad étnica de la población de las urbes. Asimismo subrayaban la belleza de la tierra de origen de los migrantes y la unidad «tribal».

Mitchell intentó explicar la aparente paradoja por la cual, si bien la danza tendía a congregarse a personas de la misma tribu y enfatizaba las diferencias tribales, el lenguaje y el idioma de las canciones, así como la vestimenta de

los danzantes, fueron extraídos de una existencia urbana que tendía a esconder las diferencias tribales (1956: 9). Él descubrió que en un contexto en el cual las personas de varios grupos étnicos (y por lo tanto, con distintos repertorios culturales) vivían juntos, la categoría más significativa de la interacción social diaria entre los africanos era el «tribalismo». En las zonas urbanas, este tribalismo se ha convertido en una categoría de interacción dentro de un sistema inclusivo más amplio. Dicho sentido de unidad tribal, evocado en oposición a un grupo externo, «brinda un mecanismo con el cual las relaciones sociales con los extraños pueden ser organizadas en lo que necesariamente debe ser una situación social fluida» (31). El trabajo de Mitchell fue pionero al sugerir la importancia que los grupos y formas de danza podían tener para redefinir las categorías socioculturales centrales que configuran las relaciones entre los grupos, en un contexto de migración y cambio social radical. Él asimismo mostró que la etnicidad y el tribalismo no eran identidades primordiales, sino que tomaban un significado contrastante en los campos inclusivos de la «moderna» vida del migrante. La danza ayuda a mediar las polaridades de esta existencia.

En su estudio de los intercambios de danzas en el África ecuatorial, James Fernandez (1975-1976) señaló en términos similares que la investigación de las danzas características de un periodo de transición brinda valiosas formas de penetrar, no sólo en los patrones de la cambiante organización social, sino también en las perspectivas culturales de los participantes. Este autor sostiene que en la Guinea ecuatorial, «el florecimiento de los intercambios de danzas surgió como un intento de capitalizar rasgos innovadores efectuados en las danzas tradicionales» (2). Dichas innovaciones parecen haber sido estimuladas por las nuevas danzas surgidas bajo la situación de los trabajadores migrantes del África occidental. Éstos convivían en la misma zona con otros grupos locales, como los fang. Fernandez señala que el surgimiento de esta forma de danza respondía a importantes cambios estructurales en la zona, a la tranquilidad relativa impuesta por la autoridad colonial y a la intensificación del comercio durante los últimos cien años. Estas formas una vez más atraviesan las divisiones rurales y urbanas para encarnar nuevas identificaciones.

Parece evidente que tanto en el caso andino como el africano, para analizar el significado y la popularidad de las formas de danza y música debemos comprender que dichas formas se desarrollaron (o fueron transfor-

madas radicalmente) bajo condiciones coloniales o postcoloniales con las cuales ellas entraron en un continuo diálogo. Enfatizando este aspecto, Terence Ranger (1975) desarrolló un sofisticado análisis histórico del surgimiento y propagación de los *ngomas* (danzas en equipo) llamados beni, en el África oriental, los antecedentes de las formas estudiadas por Mitchell. Ranger sostiene que lejos de ser aspectos «escapistas» de la cultura popular, los *ngomas* beni eran formas efectivas a través de las cuales las personas cuestionaban, domesticaban y retribujaban los signos de dominación de su sociedad. El beni brindó un recurso sociocultural significativo en el proceso mediante el cual los pueblos del África oriental definieron y redefinieron sus identidades y relaciones con la sociedad y la cultura colonial, y presumiblemente también con su propio pasado.

Ranger señala que en aquellos lugares del África oriental en donde los *ngomas* beni surgieron por vez primera, habían «ingredientes» históricos y sociales que estimularon el desarrollo de estos grupos de danza en fuerzas culturales significativas. Esos ingredientes eran un grado de autonomía de las instituciones coloniales lo suficiente como para permitir que se retribujaran estos esquemas culturales, una continua «confianza» en la viabilidad de los valores comunales locales y una tradición de competencia intra e intergrupala (5). Ranger asimismo sostiene que sea lo que fuere que se concluya acerca del origen de los *ngomas* beni, es claro que la danza *ngoma* (esto es, en equipo) se hizo una parte integral de la cultura popular africana bajo el dominio colonial, dando así origen a muchas formas variantes.

La danza *ngoma* o *ingoma* es una de las tradiciones analizadas por Veit Erlmann en su primer libro sobre la actuación africana (1991).⁴⁶ Desarrollando el estudio de Ranger, él explica cómo la cultura de danza de estos migrantes zulú-hablantes se «desarrolló a partir de las profundas transformaciones de la tradicional cultura rural zulú mediante el empobrecimiento, el desposeimiento y la migración laboral alrededor de la Primera Guerra Mundial» (95). Incorporando a su análisis unos importantes aspectos expresivos de esta forma popular, tales como los versos usados en distintos contextos, Erlmann examina la transformación de este popular estilo de

⁴⁶ Erlmann (1991) explica que el término zulú de *ingoma* literalmente quiere decir «canción».

danza-canto en Sudáfrica entre 1929 y 1939. Él analiza los intentos hechos por la clase dominante para «domesticar» la naturaleza rebelde y subversiva de la cultura popular de sus trabajadores, convirtiéndola en una atracción turística. A través de su estudio, Erlmann buscó comprender las relaciones dinámicas entre la cultura popular, el cambio socioeconómico y el poder político en las primeras fases del desarrollo capitalista en Sudáfrica.

Erlmann (1991) asimismo examina otras dos populares tradiciones expresivas de Sudáfrica, la *isicathamiya* y el «ragtime» temprano. Él concluye que la práctica de estas formas culturales populares busca construir un espacio simbólico seguro dentro de múltiples mundos contradictorios. Mediante un análisis histórico de las tres formas —y con una fuerte concentración en la actuación—, el trabajo de Erlmann ha desarrollado nuestra comprensión de las formas expresivas como un medio efectivo con el cual un pueblo da forma a, e intenta controlar, su pasado, presente y futuro vislumbrado. Este temprano trabajo de Erlmann y sus estudios subsiguientes de la *isicathamiya* (1992, 1996) son unas de las más importantes contribuciones recientes al estudio de la actuación.

En esta misma línea de análisis, y procediendo a partir del trabajo de Erlmann, tenemos al estudio que David Coplan (1987) hiciera de las canciones *lifela* entre los migrantes lesothos de Sudáfrica. Coplan sostiene que estas canciones «forman parte de un esfuerzo por conservar un concepto de uno mismo integrado y positivo, no obstante el desplazamiento social, la fragmentación y la deshumanización inherentes al sistema laboral migratorio» (419). Al igual que Erlmann, al concentrarse en la actuación, Coplan subraya la importancia que la *lifela* tiene como una «fuerza liberadora y reintegradora en un mundo social de contradicciones y dependencia inherentes» (431).

Todos estos estudios de la música y danza africanas han mostrado la importancia que esta actuación tiene para mediar entre la redefinición local de las distinciones e identidades, y los procesos socioculturales más amplios en los cuales ella se da. Aquí yace la relevancia de la comparación con el caso andino presentado en este libro. En otras palabras, la importancia de esta comparación reside en el hecho de que en ambos casos, el andino y el africano, los estudios han mostrado cómo estas formas parecen responder a, y participar en un diálogo con, nuevas situaciones inclusivas coloniales y

postcoloniales que crean nuevos órdenes de relaciones, y en el cual los actores son ostensiblemente homogeneizados bajo las nuevas circunstancias, convirtiéndose todos en «migrantes», «indios» o «folklóricos».

Mis investigaciones en los Andes peruanos muestran que en las fiestas y a través de las danzas, las comparsas se enfrentan y dan forma a relaciones ambiguas o no claramente definidas entre los grupos locales, así como entre éstos y el contexto mayor de la sociedad peruana y los vínculos transnacionales. En los Andes centrales, la danza de los Avelinos ha resultado ser un medio poderoso a través del cual los migrantes del valle del Mantaro exploraron los significados asociados con la relación entre los grupos locales inermes y los poderosos, así como entre los grupos guerrilleros de la región y el Estado nacional (Mendoza 1988, 1989). A lo largo del libro mostraré cómo a través de la actuación ritual de las danzas y sus asociaciones, las comparsas de San Jerónimo luchan constantemente por redefinir y dar forma a disputadas distinciones e identidades étnicas, de género, clase y generacionales. Como ya señalé, los integrantes de las danzas y asociaciones comentan y actúan sobre categorías socioculturales claves, tales como la decencia, la elegancia, la autenticidad, la modernidad y el folklore, un proceso en el cual se basan en, y comentan a, las jerarquías y dicotomías regionales, nacionales y transnacionales como rural/urbano, blanco/indio, serrano/costeño o centro/periferia, que los jeronimianos enfrentan en su vida cotidiana. Por lo tanto, mi análisis explora las cuestiones de la etnicidad, la raza, clase, género y generación en relación a fenómenos nacionales y transnacionales tales como el crecimiento urbano, el nacionalismo, la «modernidad» capitalista y el turismo.

En los siguientes capítulos muestro que si bien la identidad de los jeronimianos puede ser vista como algo que surge tanto en actividades prácticas (esto es, en su ocupación como conductores de camiones o en su educación escolar) como en momentos rituales, la interpretación de las danzas en la fiesta del santo patrón juega un papel crucial en sus esfuerzos por redefinir dichas identidades localmente. Los pobladores exploran las ambigüedades y potencialidades de su propia identidad en su ritual y a través del marco simbólico brindado por las dos comparsas locales «tradicionales», los *majeños* y *qollas*, así como por la figura central de su santo patrón.

Al hacer que los adornos corporales (los disfraces y las máscaras) y la danza (movimientos grupales configurados o coordinados, acompañados de música) sean el foco clave de sus actos, los *majeños* y *qollas* han investido a la actuación danzística con un particular papel transformador y creativo en el ritual. Este tipo de praxis corporal o de técnicas corporales dentro del ritual, ha transportado a los jeronimianos de su mundo cotidiano a otro en donde la experiencia es redefinida explorando sus ambigüedades y experimentando con su potencial. Los *majeños*, por ejemplo, han asociado los conceptos locales de la decencia y la modernidad con una rigidez del cuerpo, movimientos oscilantes, largas narices, rasgos «blancos», sombreros de ala ancha, el montar a caballo, la cerveza embotellada y las marchas interpretadas por una banda. En el otro extremo, los *qollas* han explorado los conceptos de la autenticidad, el ingenio, las travesuras y el valor masculino jugando bromas sexuales, imitando y llevando llamas (disecadas o vivas), entonando canciones quechuas, participando en luchas de latigazos y danzando melodías de música serrana. Al enfatizar el estrato corporal bajo en su actuación carnavalesca y jugar con los extremos, los *qollas* no sólo han asociado los conceptos antes mencionados con la identidad «indígena» y los estratos sociales bajos, sino que también dan a los participantes en la fiesta un medio con el cual explorar y comentar las ambigüedades y potencialidades de esta identidad «indígena», la cual, si bien resulta atractiva para la pertenencia y la legitimidad cultural, también implica un estatus bajo y una marginalidad social. La actuación de los *qollas* pareciera criticar en varias formas al «orden» y la «rigidez» pequeño burguesas.

Por último, con algunas reflexiones sobre la joven generación de las comparsas de San Jerónimo, sugiero que el fenómeno del creciente reemplazo de las danzas cuzqueñas con las del Altiplano debiera ser entendido a la luz de fenómenos nacionales y transnacionales, como la expansión de los sistemas educativos y de comunicación nacionales, y el papel de los medios internacionales en la promoción de ciertos estilos de música y danza como algo representativo de los andinos o latinoamericanos. Al interpretar danzas del Altiplano y dejar atrás los modelos cuzqueños de la «autenticidad», los jóvenes jeronimianos, y las mujeres en particular, usan algunos elementos de una «moderna» cultura cosmopolita nacional y transnacional, para configurar nuevos modelos de relaciones de género y luchar contra una sociedad desigual y prejuiciosa.

La perspectiva de esta antropóloga

Mi perspectiva del estudio de las comparsas cuzqueñas fue influida bastante por mi identidad personal como un miembro parcial de la sociedad a la cual estudiaba. Soy una antropóloga peruana que creció participando en el tipo de fiestas y danzas a las que regresé a estudiar. Mis padres son migrantes de un pueblo de la sierra que se mudaron a Lima, la capital costeña del país, en busca de una mejor vida para ellos y sus hijos. A lo largo de los años han mantenido vivos sus vínculos con su pueblo natal, no sólo regresando (y llevando a sus hijos consigo) para fiestas importantes y visitar parientes, sino también, y lo que es más importante, cofundando una asociación de migrantes en Lima en donde se recreaban las fiestas, música y danzas de la región. Gracias a mi participación en estos eventos no sólo aprendí la importancia de fiestas y danzas, sino que pude además aprender algunas técnicas para la interpretación de estas últimas. El haberme dado cuenta tempranamente de la importancia que estas prácticas festivas tenían entre los pobladores de la sierra para definir las identidades individuales y colectivas (tanto como migrantes y en casa), hizo que deseara comprender el fenómeno mayor de la cual la interpretación de las danzas en el Perú es una parte esencial.

Varios elementos de mi identidad personal simultáneamente me hicieron una foránea a la realidad que estudiaba: aunque soy hija de pobladores de la sierra que la mayoría de los peruanos identificarían como mestizos, crecí en la capital costera del país y fui expuesta a las prácticas culturales urbanas que la mayor parte de mis compatriotas consideran son más cosmopolitas que las de la sierra. Me convertí en una académica; por lo tanto, había alcanzado un nivel educativo inusual entre los cuzqueños, hombres o mujeres, y raro para las mujeres peruanas de cualquier región. Había ido a estudiar a los Estados Unidos y contraí matrimonio con un norteamericano. En suma, hablaba, me vestía, bailaba y por lo general me comportaba en forma distinta que la mayoría de los habitantes del pueblo. Mi «capital cultural» (Bourdieu 1987) ciertamente fue considerado admirable por los más de los pobladores, pero éste evidentemente me convertía en una foránea, hasta el punto en que algunos me llamaban con el apodo de «gringuita» a pesar de mi piel oscura (gringo/a es el término para los extranjeros, y en los Andes puede ser afectuoso y no necesariamente negativo).

Mi identidad como miembro/foránea marcó mi investigación en varias y distintas formas. Por ejemplo, el haber crecido aprendiendo algunas de las técnicas que son importantes para las prácticas danzísticas del Cuzco (y en general, el ser una ávida bailarina), facilitaron mi estudio al permitirme bailar en una importante fiesta religiosa con los *majeños*, la comparsa más prestigiosa del pueblo, justo cuando iniciaba mi trabajo. Si bien ésto inicialmente me causó algunos problemas con los *gollas*, los principales competidores de los *majeños*, el hecho de que lograrse actuar exitosamente con una comparsa me ganó reconocimiento como alguien que estaba realmente interesada en aprender acerca de esas prácticas.⁴⁷

Mi identidad personal asimismo facilitó mi exploración de las cuestiones de la identidad de género con las únicas mujeres que participaban en la danza, las integrantes de las dos comparsas de jeronimianos jóvenes. En el momento de mi investigación tenía veintinueve años, diez o más que el integrante promedio de las comparsas, pero sus miembros me consideraron joven porque practicaba deportes como ellos, me vestía como ellos más que como las mujeres mayores del pueblo, y no tenía hijos no obstante estar casada. Como era una limeña joven (para ellos) y educada que había vivido en los Estados Unidos, las jóvenes integrante de la comparsa me vieron como una mujer con ideas cosmopolitas, con la cual podían discutir su propia frustración con el conservadurismo de varios de sus paisanos. Las integrantes de una comparsa en particular, la *tuntuna*, me vieron como una fuente en la cual podían adquirir algunas técnicas corporales idóneas para sus fines. Les interesaba en particular aprender a dominar el sacudir los hombros, que es característico de los bailes basados en los ritmos afrocaribeños como la cumbia y la salsa, que estas jóvenes danzantes estaban interesadas en incorporar a su danza para así crear una imagen urbana, transnacional y cosmopolita (véase el capítulo 6). La cumbia y la salsa eran sumamente populares en Lima entre los miembros de mi generación y las conocía muy bien; por lo tanto, las jóvenes integrantes de la *tuntuna* tuvieron un interés especial en hacer que participara en sus ensayos para que pudiera enseñarles

⁴⁷ Se me elogió por mi actuación en aquella ocasión durante toda mi estadía en el Cuzco para mi trabajo de campo, y cada vez que regresé a San Jerónimo.

algunos de esos movimientos, y en general para que juzgara sus técnicas corporales.

Mi identidad de género podría haber sido una limitación para una estrecha investigación de todas las comparsas masculinas del pueblo. Con todo, mi estatus de académica que estudiaba en los Estados Unidos; mi identidad como una persona educada de clase media de la capital nacional; mi forma de vestir (usualmente chompa, jeans y zapatillas), así como mi uso de sofisticados equipos de audio, video y computadoras, me colocó en una suerte de posición intermedia entre los géneros. Para los miembros de las comparsas masculinas, todos mis atributos personales me hicieron algo sumamente distinto de las mujeres del pueblo, y en varios sentidos la encarnación de algunos de los ideales que ellos luchaban por obtener, a fin de ser reconocidos como mestizos.

Además de configurar mi identidad de género, ser reconocida como una académica que estudiaba las fiestas y danzas me dio el estatus de especialista o autoridad en lo que usualmente se conoce como folklore, tanto en San Jerónimo como en la ciudad del Cuzco. Se me hizo claro que había adquirido ese estatus por vez primera en 1989, cuando estalló la confrontación abierta entre los jóvenes integrantes de las comparsas que interpretaban las danzas del Altiplano, y una coalición de autoridades civiles, religiosas y «culturales» que se oponían a ellas (véase el capítulo 6). Muchas veces se me pidió, tanto en San Jerónimo como en el Cuzco, que opinara sobre si debía permitirse o prohibirse a las danzas del Altiplano.

Por ejemplo, en San Jerónimo se me invitó a reuniones en el salón municipal, en donde las comparsas y las autoridades locales discutieron asuntos relevantes a la preparación de la fiesta. Allí los jóvenes danzantes tuvieron que defender sus danzas altiplánicas, que los integrantes de las comparsas de adultos deseaban suprimir. En aquellas ocasiones di mi opinión sobre por qué razón las danzas «tradicionales» estaban perdiendo su atractivo para los miembros de la joven generación, y por qué habían escogido las del Altiplano (véase el capítulo 6).

Fuera de estas ocasiones públicas, los jeronimianos, miembros o no de las comparsas, muchas veces pidieron informalmente mi opinión sobre el asunto. Si la persona se oponía a las danzas del Altiplano pero sabía que simpatizaba con ellas, trataba de convencerme de que era importante no

dejar que la joven generación las danzara para conservar la «tradición» de San Jerónimo. Pero incluso las personas opuestas a ellas escuchaban atentamente a las explicaciones que les daba sobre su atractivo para los jóvenes, probablemente debido a mi estatus académico. Me parece que al final influyó a algunos de los opositores, por lo menos haciendo que comprendieran que había un problema fundamental con las danzas «tradicionales» del Cuzco: la mayoría de ellas no permitía que participaran mujeres en gran número y con un papel importante.

En la ciudad del Cuzco se me solicitó que escribiera artículos periodísticos sobre las confrontaciones del momento. Eso llevó a una invitación a un programa radial propagado en todo el departamento. Posteriormente se me invitó a que diera una conferencia pública en la municipalidad sobre el tema que escogiese. Para esa ocasión decidí hablar nuevamente sobre esos conflictos. Me había dado cuenta de que era importante, para tanto los danzantes como sus contrincantes, que se siguieran discutiendo todos los elementos involucrados en el fenómeno y que esta discusión eventualmente ayudaría a los que venían siendo reprimidos, esto es, los jóvenes intérpretes de las danzas del Altiplano.

Me parece que además de mi estatus académico, ser un miembro parcial, en este caso una peruana y no un investigador extranjero, me permitió involucrarme profundamente en las discusiones sobre las «tradiciones» cuzqueñas. En primer lugar, en varias ocasiones sentí que ser peruana protegía mis opiniones e impedía que se las dejara de lado como las de un extranjero «que no entiende en realidad la cultura peruana», un argumento fácil y poderoso que muchas veces vi usar a los habitantes del Cuzco. En segundo lugar, y tal vez lo más importante, desde el principio sentí que como peruana, necesitaba ser segura y abierta sobre aquello que me parecía era un problema de varias tradiciones del país. Sentí la necesidad de ayudar a las personas involucradas en las confrontaciones a que comprendieran de dónde venían los problemas y tal vez a ayudarles a resolverlos de forma pacífica. Es más, como mujer, lo que me interesó y molestó desde el principio fue la imagen conservadora del papel público de las mujeres, que yacía en el centro de dichos conflictos. Por lo tanto, me sentí aún más obligada a involucrarme.

Esta participación en los antagonismos surgidos sobre la actuación de las comparsas me permitió reunirme con una serie de autoridades que

organizaban concursos regionales de música y danza. En consecuencia, se me invitó a que formara parte del jurado en dos concursos anuales. Después de participar en el primero de ellos quedé fascinada por las discusiones que tenían lugar entre los miembros del jurado, por la clasificación de las danzas en categorías distintas, y por los criterios según los cuales las actuaciones eran consideradas tradicionales o apropiadas para cada categoría. Esto me hizo investigar muchos otros concursos locales y regionales, lo que enriqueció mi comprensión del contexto regional y nacional de la actuación de las comparsas.

La obra de Cynthia Novack (1990) me ayudó a reflexionar retrospectivamente sobre mis experiencias y perspectivas al estudiar las fiestas y danzas de la sierra peruana. Novack fue una antropóloga que investigó a su propia cultura. Su preocupación por encontrar un equilibrio entre las perspectivas del lugareño y el foráneo (1990: 21) no fue tan distinta de la de otros muchos antropólogos. Ello no obstante, Novack y yo partimos de posiciones similares para encontrar dicho equilibrio. Sin embargo, no quiero dar a entender que encontrar ese equilibrio entre la «empatía» y la observación «retirada» en el estudio de la danza (Novack 1990: 21) se logre mejor si se parte desde adentro. Lo que deseo subrayar aquí es el valor de alcanzarlo prestando especial atención a las perspectivas y argumentos dados por los actores. Guiada tal vez por mi posición parcialmente interna, he dejado que las perspectivas y argumentos que los actores dan de su actuación guíe mi comprensión de la especial capacidad que sus prácticas tienen para llevar a cabo una acción social importante. Creo firmemente que la relación entre actuación y sociedad se comprende mejor si el etnógrafo privilegia en su análisis a la perspectiva de los actores, sus intenciones y experiencias mientras actúan, esto es, su voluntad.

El hecho de que los miembros de las comparsas insistieran tanto en denominar a la práctica de su danza como «folklórica», fue lo que me hizo estudiar cuidadosamente y tomar en serio el proceso de folklorización de la música, la danza y los rituales cuzqueños. Sus perspectivas me llevaron más allá de ver esta folklorización como un esfuerzo simplemente negativo de parte de las elites controladoras para extraer a las danzas y fiestas de su contexto original. El orgullo y la insistencia con que los actores de las comparsas hablaban de sus prácticas como «folklóricas», me hizo compren-

der que este proceso había dado una nueva y poderosa dimensión a danzas y fiestas.

En el capítulo 2 examino cómo es que los procesos transnacionales, nacionales y regionales se intersectan en el Cuzco, lo cual llevó a la folklorización de las formas expresivas de esa región en el siglo XX. En el capítulo 3 paso a la perspectiva localmente situada del pueblo de San Jerónimo, la fiesta de su santo patrón y sus comparsas. El capítulo 4 analiza la danza los *majeños* en una perspectiva histórica y regional. Con todo, mi escrutinio se centra en el caso de San Jerónimo, mostrando cómo los miembros de esta comparsa se constituyeron a sí mismos como una elite local definida. En el capítulo 5 estudio la danza los *gollas*, demostrando que a través de la actuación ritual se reflexiona, retrabaja y hace visible a las contradicciones sociales. Si bien me concentré en la comparsa *golla* de San Jerónimo, el significado de esta danza fue analizado en contextos regionales y nacionales. Al concentrarse en cuestiones de la desigualdad de género y las brechas generacionales, el capítulo 6 muestra como la ejecución de la danza puede ser un lugar clave para el cuestionamiento de los valores culturales y los roles sociales. Ese capítulo se concentra en el análisis de la serie de abiertos antagonismos que enfrentaron a los jóvenes integrantes de las comparsas que interpretaban danzas de la región del Altiplano, con una coalición de autoridades civiles, religiosas y «culturales» que se oponían a ellas. El capítulo 7 reúne las principales conclusiones extraídas a lo largo del libro sobre la relación entre la actuación pública y la sociedad.

CAPÍTULO 2
FOLKLORE, AUTENTICIDAD Y TRADICIONES EN LA IDENTIDAD REGIONAL
DEL CUZCO

La forma en que las acciones culturales llegan a ser llamadas folklore debe ser comprendida como un proceso histórico, que involucra cambios en la práctica tanto de sus productores como de quienes buscan interpretarlas y controlarlas.

Rowe y Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*

Cuando los cuzqueños actuales, y sobre todo los que viven en el valle del Cuzco, exaltan el papel central que las comparsas y las fiestas patronales tienen en sus pueblos y en la cultura regional, las categorizan como «folklore». Los miembros de las comparsas de San Jerónimo usan este concepto no sólo para validar a sus danzas a ojos de sus paisanos y extranjeros, sino principalmente para definir y —durante mi investigación— muchas veces para argumentar que estas prácticas representan la identidad local y regional «tradicional» o «auténticamente». Para referirse a los repertorios locales y regionales de «tradiciones», los miembros de las comparsas y su público han etiquetado a este folklore como jeronimiano (de San Jerónimo) o cuzqueño (del Cuzco).

En este capítulo analizo los esfuerzos hechos por artistas, intelectuales y otros integrantes de la clase media de la ciudad del Cuzco, para configurar una identidad regional basada en su idea del folklore y en lo que crearon como un repertorio de tradiciones cuzqueñas. Estos cuzqueños urbanos encabezaron lo que yo llamo la folklorización de la música y danzas del Cuzco, un fenómeno en el cual se intersectaron procesos transnacionales, nacionales y regionales. La folklorización tuvo consecuencias aparentemente contradictorias. De un lado, ella fue usada por las elites nacionales y regionales para contener la amenaza potencial al orden establecido que algunas formas expresivas planteaban, y fomentar estereotipos acerca de los grupos sociales subyugados. Del otro, a través de esta folklorización los actores como las

comparsas ganaron nuevos espacios y un reconocimiento a sus esfuerzos creativos, lo que les brindó el medio con el cual re-trabajar y cuestionar los valores y estereotipos sociales promovidos por estas elites.

Yo situó los intentos realizados por los artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco por construir una identidad regional, como parte de la historia social de la región entre las décadas de 1920 y 1980. Mi análisis se concentra en cómo los miembros de esta clase urbana provincial promovieron el folklore e «inventaron» «tradiciones» cuzqueñas (Hobsbawm 1983)¹ a través de las instituciones culturales.²

El proceso de folklorización permitió a los artistas e intelectuales urbanos del Cuzco plasmar la idea de una anónima identidad «auténticamente indígena». Esta elaboración cuzqueña pasó luego a ser instrumental para los esfuerzos estatales de construcción de una identidad nacional. En forma parecida a los procesos en otras partes de América Latina, en el Perú, las imágenes y conceptos de una «auténtica raza india» (negra en lugares como el Brasil y el Caribe) han pasado a ser una parte central de las representaciones de la nacionalidad (Knight 1990; Wade 1993). Es más, la contradicción que los artistas e intelectuales cuzqueños enfrentaban al construir su identidad regional, a la cual respondieron definiendo sus propias prácticas folklóricas

¹ Encuentro que el concepto hobsbawmiano de las «tradiciones inventadas» es especialmente útil para explicar cómo es que los miembros de estas instituciones culturales han desarrollado una continuidad «artificial» entre un «pasado histórico adecuado» y el repertorio de música, danzas y rituales que han creado y promovido. Tal como las define Hobsbawm (1983: 1-2), una «tradiciones inventadas» es un conjunto de prácticas usualmente gobernadas por normas abiertas o fácilmente aceptadas y un ritual de naturaleza simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta mediante la repetición, y que automáticamente implican una continuidad. De hecho, dondequiera que resulta posible, ellas normalmente intentan establecer una continuidad con un pasado histórico adecuado ... la peculiaridad de las «tradiciones inventadas» es que la continuidad con aquel [el pasado histórico] es sobre todo artificial».

² Una institución cultural es una organización que se define a sí misma como estando a cargo de promover las tradiciones y el folklore. En mi estudio, una institución folklórica cae dentro de las instituciones culturales y difiere fundamentalmente de éstas en que ella tiende a tener un ámbito menor de actividad (esto es, su público es un sector particular dentro de la ciudad o pueblo).

como mestizas, yace en el centro del nacionalismo peruano y de buena parte del latinoamericano: esto es, la ambivalencia de intentar definir una particularidad nacional (regional en el caso del Cuzco) basada en una herencia «auténticamente racial», al mismo tiempo que se intenta distanciar este nacionalismo (o regionalismo) de dicha herencia, la cual es vista con excesiva facilidad como algo atrasado e inferior en términos de la modernidad global.

El intento de vincular la actual sociedad rural de la sierra con unos ancestros «auténticamente indígenas» fue algo característico de los representantes del movimiento intelectual del cual surgieron los integrantes de las tempranas instituciones: el indigenismo. Éste fue una serie de movimientos intelectuales de parte de personas que no eran «indias», que data de la década de 1850 en Lima y en las provincias, y que desde distintas perspectivas sociales y políticas intentaron convertir al «indio» en un eje central de estudio, la construcción de una identidad y, a veces, la acción política (véase a Tamayo Herrera 1980; Deustua y Rénique 1984; Kristal 1987). Los esfuerzos de los indigenistas cuzqueños se dirigieron mayormente hacia el establecimiento de una continuidad entre el glorificado pasado inca y la situación marginal de los campesinos contemporáneos.

En el Cuzco y en los Andes en general, las prácticas culturales que los miembros de las instituciones clasificaron como «folklore» —las danzas, música y fiestas religiosas en particular— han sido el escenario de pugnas por el poder y la identidad étnico/racial desde tiempos coloniales.³ Desde alrededor de la década de 1920, el folklore ha sido el espacio en el cual los cuzqueños, los miembros de las instituciones inclusive, identificaron sus diferencias étnico/raciales y tendieron ya sea a luchar en contra de, o reforzar, las relaciones de desigualdad y subordinación a la cual dichas diferencias

³ Véase en el capítulo 1 un examen de la noción compuesta de identidad étnico/racial, y unos significados específicos de las categorías étnico/raciales de indio y mestizo en el contexto del Cuzco y del Perú. Dichas categorías aparecerán a menudo en este examen y se añadirán nuevos significados y referentes específicos en los contextos nacional y regional a aquellos antes vistos. Véase también en el capítulo 1 las referencias a estudios que muestran los conflictos surgidos durante la época colonial en el ámbito de las formas de expresión pública.

estaban ligadas. Es más, fue en este contexto que esas diferencias étnico/raciales fueron constantemente definidas y redefinidas. A finales de la década de 1980, el folklore también pasó a ser un espacio de abierta pugna generacional entre los cuzqueños. En este caso quedó en claro que las definiciones del folklore local, regional y nacional estaban siendo cuestionadas porque no lograban incluir a los fenómenos que se suponía debían enmarcar.⁴

Al definir los límites del folklore y las tradiciones andinas o cuzqueñas, las instituciones culturales asimismo configuraron lo que los cuzqueños consideran es auténtico. Estas tres categorías: folklore, tradición y autenticidad, fueron cruciales para los miembros de dichas instituciones al clasificar los elementos que conforman sus presentaciones escenificadas, desfiles, concursos y otras actividades promocionales (por ejemplo, las ferias de artesanías). Para los intelectuales y artistas mestizos de la ciudad del Cuzco, el concepto de la autenticidad pasó a ser especialmente importante, para así diferenciar parte de sus propias prácticas folklóricas mestizas de las de aquellos a los cuales consideraban personas indígenas.⁵ Esta diferenciación de los «otros» cuzqueños —por lo general los que vivían en el campo o en las zonas altas del departamento— debiera ser comprendida en relación a la dinámica regional entre este centro urbano de la sierra y las zonas rurales que le son periféricas. Debiera asimismo ser explorada en relación al contexto nacional en el cual la sierra, las ciudades situadas en dicha región inclusive, han pasado a ser periféricas con respecto al estatus de Estado central-metropolitano de Lima, sobre todo a partir de la independencia. Por último, estos procesos regionales y nacionales deben ser investigados a la luz de su contraparte internacional, gracias a los cuales las prácticas simbólicas o «artísticas» de los pueblos del Tercer Mundo pasan a ser conocidas como folklóricas.

⁴ Como señalan Rowe y Schelling (1991: 5-6), en lugares como Perú, Bolivia y otros países con fuertes culturas «nativas» y «mestizas», es imposible mantener rígidas las fronteras del «folklore». Los autores desarrollan y citan algunos ejemplos de estos fenómenos en el Perú y otros países. En el capítulo 6 del presente libro examinaré los conflictos generacionales aquí mencionados.

⁵ Véase en Friedlander 1975 un análisis perceptivo de los intentos realizados en México por los grupos mestizos urbanos para distinguirse de la población «indígena», glorificando la imagen del indio.

Este capítulo subraya el papel de las instituciones con un auspicio privado porque en el Cuzco, los modelos del folklore, la autenticidad y las tradiciones regionales que los integrantes de estas organizaciones comenzaron a cristalizar en la década de 1920, siguen configurando las prácticas y la auto-percepción de los danzantes rituales. Si bien el Estado respaldó y promovió las actividades de las primeras instituciones privadas como el Centro Qosqo, y fomentó indirectamente al folklore, sobre todo después de 1950, al estimular indirectamente el turismo en la región, la promoción estatal directa del mismo a través de instituciones o eventos directamente controlados por él no se hizo algo difundido hasta la década de 1970. Significativamente, en décadas recientes los indigenistas y sus instituciones privadas influyeron enormemente en los intentos realizados por el Estado. Los modelos producidos por los integrantes de estas instituciones se consolidaron más con el desarrollo del turismo mismo y por los concursos y festivales preparados por las organizaciones locales (esto es, la Comisión Municipal de Festejos del Cuzco, a la cual me referiré en este capítulo), que con su promoción directa por parte del Estado. Ello no obstante, las instituciones y eventos folklóricos que popularizaron y difundieron estos modelos parecen haber proliferado debido a la promoción que el gobierno militar hiciera de la participación estatal directa durante la década de 1970.

Los integrantes de estas instituciones culturales indudablemente dieron forma a las prácticas de las comparsas de dentro y fuera de la ciudad del Cuzco a través del repertorio de tradiciones cuzqueñas, la promoción del folklore y el concepto de lo «auténticamente» cuzqueño. Desde su posición privilegiada en la ciudad capital y como autoridades en el campo del «folklore» cuzqueño, ellos han fijado ciertos modelos que los integrantes de las comparsas usan en sus propios intentos de redefinir la identidad. En pueblos mestizos como San Jerónimo, estos modelos influyeron particular, aunque no exclusivamente, en las formas que las danzas han tomado (esto es, en la coreografía y los disfraces), la percepción que los danzantes tienen de su papel como representantes del folklore local y regional, y los conceptos que los habitantes del pueblo tienen de la identidad étnico/racial. Hace mucho tiempo que los pobladores de San Jerónimo participan en los rituales y concursos de la ciudad del Cuzco, y usaron prestamente los modelos empleados en las actividades de las instituciones culturales. Si bien la dinámica

de la práctica simbólica en el ritual y las danzas rituales de este pueblo van más allá de los límites que las instituciones culturales han intentado fijar para el ámbito del folklore, la autenticidad y las tradiciones cuzqueñas, estos conceptos sin duda configuraron esas prácticas. Para comprender los significados y las implicaciones específicas de estos conceptos en el Cuzco, debemos comenzar examinando cómo fueron moldeados por el indigenismo regional.

Indigenismo, autenticidad y los comienzos de la folklorización de las formas públicas de expresión andinas

Los estudiosos del indigenismo cuzqueño (véase a Tamayo Herrera 1980, 1981; Deustua y Rénique 1984) han examinado el desarrollo de este movimiento nativista como parte de la expansión del capitalismo y el Estado en el Cuzco y el Perú como un todo, en particular durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1939).⁶ Los esfuerzos de éste por ganarse el respaldo del proletariado, el campesinado y la clase media para así consolidar su posición contra las viejas oligarquías terratenientes, le llevaron a una retórica populista que se hacía eco del pensamiento indigenista. El gobierno de Leguía estableció una serie de organizaciones en favor de la población campesina como la Comisión Pro-Indígena, la cual estuvo conformada por indigenistas sumamente conocidos, y fue el primero en proclamar al 24 de junio como la fiesta nacional del Día del Indio, la que en la década de 1940 pasó a ser el Día del Cuzco y por último, en los años setenta, el Día del Campesino.

Durante las tres primeras décadas de este siglo, la vida intelectual y política del Perú floreció en Lima y en las principales ciudades del país. En el centro de este proceso yacía la migración de las provincias a las ciudades capitales debido al desarrollo del capitalismo y a la expansión de la educación institucional.⁷ En este periodo, los integrantes de una emergente clase media

⁶ Este periodo corresponde aproximadamente a lo que Tamayo Herrera (1980) llama la «primera modernización del Cuzco», que según él tuvo lugar entre 1895 y 1945. En su análisis, Deustua y Rénique (1984) usan el periodo 1897-1931.

⁷ Si bien el acceso a la educación formal creció durante este periodo, ella siguió limitada a una pequeña parte de la población, en particular a nivel secundario. Entre 1900 y 1930, el

de origen provinciano lucharon por la democratización de la sociedad peruana, formando movimientos políticos tanto federalistas como descentralizadores.

Cuzco y Puno (la capital del vecino departamento del mismo nombre) fueron las dos ciudades en donde se desarrolló el principal movimiento indigenista como parte de esta efervescente vida intelectual y política. Fue sólo en la segunda de estas ciudades que los miembros de este movimiento intelectual se involucraron activamente en las luchas políticas y en los levantamientos campesinos por la tierra. La ruptura entre la ideología de los indigenistas cuzqueños y la de los dirigentes campesinos se hizo evidente para la década de 1920, cuando se dieron estos levantamientos. Los intelectuales del Cuzco deseaban dirigir los reclamos campesinos hacia las instituciones legalmente establecidas, proponiendo una sociedad más flexible e intentando calmar la furia campesina. Si bien utilizaron algunos de los canales establecidos, los dirigentes de estos últimos fueron mucho más radicales y tomaron en sus propias manos la organización de las protestas y levantamientos (Deustua y Rénique 1984: 90).

Dentro del Cuzco mismo, el indigenismo fue un movimiento complejo cuyo desarrollo puede rastrearse hasta 1848, y que se extendió por lo menos durante cuatro generaciones (véase a Deustua y Rénique 1984; Kristal 1987). Uno de los primeros desarrollos importantes fue el Centro Científico del Cuzco, creado en 1897. Este centro pasó a ser el canal institucional a través del cual las emergentes clases alta y media, desarrolladas en medio de la expansión del mercado interno vinculado al comercio de lanas, expresaron sus propuestas para una nueva sociedad. Empleando un discurso positivista, los miembros de esta institución intentaron redefinir al campesinado indígena como un elemento favorable para el desarrollo nacional. Ellos promovieron investigaciones, publicaciones y conferencias acerca del potencial para la «modernización»⁸ de la economía de la región del Cuzco en base tanto a

75% de la población seguía viviendo en el campo y la educación secundaria sólo estaba disponible en las ciudades. Para estudiar había que emigrar. Véase a Deustua y Rénique 1984.

⁸ Aquí, modernización significa la introducción de nuevas técnicas agrícolas avanzadas, el desarrollo de industrias locales y la mejora de los sistemas de comunicación.

sus recursos ecológicos como «sociales», el último de los cuales era el campesinado nativo (Deustua y Rénique 1984: 70).

Esta preocupación con lo que se llamó el «problema del indio» se incrementó en la siguiente generación de indigenistas, lo cual llevó a la reforma radical de la universidad cuzqueña en 1909. Al igual que antes el Centro Científico, la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco pasó a ser la principal promotora de estudios y publicaciones acerca de la vida, las costumbres y las tradiciones del campesinado indígena. Las discusiones y reflexiones acerca del problema del indio no estuvieron limitadas a las publicaciones intelectuales y universitarias, sino que también aparecieron en varias publicaciones periódicas. Deustua y Rénique (1984: 71) contaron veinticinco de ellas en el Cuzco entre 1890 y 1920. Sin embargo, el campesinado, el principal objeto de preocupación y el receptor de la ayuda legal y respaldo general, rara vez estuvo involucrado en las actividades indigenistas.

Los representantes de esta generación de indigenistas hicieron un renovado esfuerzo por explicar el presente indígena en función del glorioso pasado incaico.⁹ Ellos prestaron especial atención a lo que consideraban eran la ideología y la espiritualidad de los campesinos, tanto prehispánicos como contemporáneos. Estos indigenistas se dedicaron a «rescatar» la música, danzas, lenguas nativas, artesanías, costumbres y tradiciones orales que ellos consideraban eran expresiones de una ideología y espiritualidad andinas, que contrastaban con una modernidad eurocéntrica. El mejor ejemplo de ello lo constituyen los escritos de Luis E. Valcárcel,¹⁰ quien publicó extensamente sobre la vida, principios políticos, mitos y rituales incaicos, así como sobre los problemas campesinos contemporáneos.

⁹ Como ya se dijese en el capítulo 1, el recuerdo glorificado de los incas ha sido usado antes con distintos objetivos. Con respecto a las formas expresivas, Mannheim (1991: 73) muestra que su idealización fue un componente importante del resurgimiento de las artes visuales y literarias en los siglos XVII y XVIII, cuando las nuevas élites terratenientes se apropiaron del recuerdo de los incas como una fuente de legitimidad.

¹⁰ Luis E. Valcárcel nació en Puno pero fue criado en el Cuzco, y llegó a ser una de las principales figuras de la vida intelectual y artística de la ciudad.

En su búsqueda de la independencia regional del centralizado gobierno costeño, Valcárcel y otros indigenistas de ese entonces trabajaron, como Deborah Poole (1988) lo ha señalado, para resucitar y reinventar los conceptos de indianidad, el pasado incaico, la cultura andina y el cuzqueñismo. Sin embargo, al mismo tiempo que ensalzaban los ideales socialistas utópicos y pastorales del pasado incaico, ellos relegaban al campesinado contemporáneo de la sierra a una situación, esencialmente a-cultural y sin voz, de parcialidad y fragmentación. Los indigenistas proyectaron su imagen romantizada del pasado incaico al presente rural y geográficamente distante. Según ellos, «[e]l indio ‘auténtico’, el verdadero rebelde, la cultura andina ‘real’ siempre están un poco más allá, en la siguiente provincia, a lo largo de la frontera» (Poole 1988: 368).

En la década de 1920, la idealización de la cultura y la sociedad incaicas, así como la actitud paternalista para con el campesinado contemporáneo, se hicieron evidentes al darse la ruptura entre los intelectuales indigenistas y el movimiento político campesino. En ese momento a los indigenistas les preocupaban principalmente los problemas de la identidad nacional y regional, y en su búsqueda de emblemas prestaron especial atención a la música y danzas «indígenas», las cuales brindaban el contraste más claro con la cultura europea, estadounidense y criolla (Turino 1991: 267-268).¹¹ Un ejemplo sumamente específico de cómo la música, la danza y el teatro fueron instrumentales para la construcción que los indigenistas hicieron de la identidad cuzqueña y nacional, fue la organización de la Misión Peruana de Arte Incaico por parte de Luis Valcárcel. Las actuaciones de la Misión, que visitó Bolivia, Argentina y Uruguay entre 1923 y 1924, lucían una combinación de temas «incaicos» como el drama quechua *Ollantay*, con elementos de la

¹¹ Como se explicase ya en el capítulo 1, el término criollo fue originalmente usado en el período virreinal para denominar a las personas de ascendencia española nacidas en las colonias. Desde aproximadamente finales del siglo XIX, este término fue aplicado a un repertorio de música y géneros de danzas populares identificados con la cultura costeña, que se popularizaron a nivel nacional. Este así llamado repertorio criollo estuvo inicialmente formado por «géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paulatinamente caracteres locales y propios» (Romero 1985: 257).

música y danza «indígena» o campesina. Aparicio (1994: 133-134) transcribe el programa presentado por la Misión en Argentina en 1923. Éste incluye el «Himno al Sol» (el símbolo central de la vida religiosa incaica) ejecutado por una orquesta sinfónica; una pieza musical titulada «*sumaj ñusta*» (hermosa princesa indígena), interpretada por una «orquesta típica indígena»; «*k'achampa, danza de guerreros*» y «*t'ika kaswa*» (posteriormente me referiré a la *k'achampa* y a las *kaswas* o *qhaswas*).

La transposición que los indigenistas hicieron del pasado romantizado a un presente rural geográficamente distante, dio forma a lo que aún hoy constituye la noción de la «auténtica» cultura cuzqueña y andina. Actualmente, los miembros de las instituciones culturales del Cuzco consideran que una danza o pieza musical es más auténtica, o genuinamente cuzqueña (o de igual forma, auténticamente andina), si se la puede vincular con el pasado prehispánico, si es característica de una provincia distante de esta ciudad, o si ella pertenece a la vida rural. Esta noción de lo auténticamente cuzqueño se deriva del concepto de pureza, a su vez un producto de la tendencia indigenista romántica. La idea de «lejanía» de los artistas e intelectuales de la ciudad fue un producto de su mapa cognitivo del centrismo moderno.

La emergencia del concepto romántico de una auténtica cultura rural frente al crecimiento urbano, la expansión de los sistemas de comunicación y la industrialización, no es privativa de los indigenistas andinos o de cualesquier otro grupo de elite o intelectuales de América Latina. En Europa, el concepto de folklore, que idealizaba la vida comunal campesina, se desarrolló con la industrialización.¹² Al igual que allí, en América Latina, y en ella en los Andes, la idea de la pureza de una cultura campesina que pronto fue degradada u olvidada bajo las presiones del desarrollo capitalista, los medios de masas y la industrialización, estimularon el deseo de conservar elementos de dicha cultura como piezas de museo.

El paternalismo y la nostalgia estimularon el supuesto de que la población cuya cultura supuestamente se está perdiendo, a saber, el campesinado, tiene

¹² Sin embargo, como señalan Rowe y Schelling (1991: 2-3), la diferencia con Europa es que en América Latina, la industrialización y el surgimiento de la industria de la cultura moderna han tendido a coincidir.

un papel pasivo en la sociedad (Rowe y Schelling 1991: 2-3). Sin embargo, para los indigenistas cuzqueños este supuesto era un producto de sus descos y fue muchas veces contradicho por la acción política directa de los campesinos. Los indigenistas tuvieron que hacer frente a una paradoja durante las primeras décadas del siglo XX. Los elementos culturales que ellos promovían como auténticos y vulnerables pertenecían a una mayoría actualmente viva y subordinada, que a través de la lucha política estaba cuestionando la legitimidad de la estructura de poder existente: a saber, el campesinado.

Los miembros del indigenismo que fundaron instituciones culturales utilizaron el concepto del folklore a la luz de esta paradoja.¹³ Este concepto era fácilmente aplicable al espacio conflictivo de las formas de expresión pública y brindaba la posibilidad de reinterpretar y de contener la amenaza potencial planteada por estos elementos culturales. Dos connotaciones intrínsecamente relacionadas del folklore, en particular —y que han conservado su importancia—, fueron una parte central del uso que los miembros de las instituciones hicieron: en primer lugar, que un elemento folklórico debía por definición ser el producto de una comunidad descontextualizada, idealmente prehispánica, rural e indígena; segundo, que debía ser anónimo, dado este origen comunal y lejano. En teoría, estos elementos folklóricos no debían ser atribuibles a personas identificables. La creación debía provenir de una comunidad (*folk*) hipotéticamente unificada y ser, a su vez, el fruto de un conocimiento común (*lore*) igualmente hipotético. En este sentido, los integrantes de las instituciones usaron el concepto en un intento de negar una identidad y fin específico a los fenómenos que han sido reunidos dentro de los confines del folklore.

¹³ En Cuzco y Perú, el concepto del folklore ha estado configurado desde las primeras décadas de este siglo por las perspectivas desarrolladas por William J. Thoms en 1846. Este investigador británico propuso el término para que reemplazara al de *antigüedades populares*. Pero si bien el nuevo término siguió operando como una preservación del pasado, «nuevas connotaciones fueron añadidas dado que ‘lore’ incluía los significados de enseñanza y erudición, y ‘folk’ abarcaba tanto al pueblo en general como a la idea de nación» (Rowe y Schelling 1991: 4). La definición de folklore de Thoms es a menudo citada por folkloristas, artistas e intelectuales peruanos.

En América Latina, así como en Europa, el concepto del folklore ha quedado altamente cargado políticamente. Él ha sido utilizado por elites nacionales o regionales para fomentar la idea de una nación o región unitaria, en donde las amplias diferencias entre las prácticas culturales de los distintos grupos sociales hacen que un esfuerzo unificador no siempre sea viable. En regiones como los Andes, las culturas aludidas como folklóricas siempre han sostenido sus propias ideas alternativas de la nacionalidad (Rowe y Schelling 1991: 51-63). Por lo tanto, la carga política de este concepto reside principalmente en el hecho de que «las culturas pensadas como folklóricas» son simultáneamente vistas como «una suerte de banco en donde la ‘autenticidad’ queda bien guardada», y como «culturas contemporáneas que expresan alternativas a las estructuras de poder existentes» (Rowe y Schelling 1991: 4).



Fotografía 1. Miembros de una comunidad campesina interpretando una danza indígena en un concurso. Urubamba, Cuzco, 1989.

Fotografía de Fritz Villasante.

Los indigenistas inventaron y reinventaron una serie de tradiciones a través de recreaciones de rituales incaicos, presentaciones escenificadas,

concursos y desfiles (fotografía 1). En su esfuerzo por «preservar» una sociedad indígena auténtica, los artistas e intelectuales urbanos crearon modelos idealizados de las formas culturales que supuestamente representaban esta sociedad pasada y presente. Dichos esfuerzos iniciaron una tendencia que desde las primeras décadas del siglo pasado desarrolló una serie de estereotipos acerca del pasado incaico, la identidad indígena o auténtica, y el folklore cuzqueño.

En las primeras décadas del siglo pasado, el Centro Qosqo de Arte Nativo y la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte se convirtieron en las dos entidades más importantes dedicadas al «rescate» y la reinención de los rituales, la música y las danzas cuzqueñas. En sus materiales institucionales, que reuní en los archivos de ambas instituciones, y en las entrevistas que tuve con sus miembros, éstos siempre se refirieron a sus actividades como un «rescate».

El Centro Qosqo y el Instituto Americano de Arte: el pasado incaico y el folklore presente se fusionan como cuzqueñismo

Como expliqué ya al hablar sobre el indigenismo, la creación del Centro Qosqo y la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte (IAA) deben comprenderse como parte de un contexto en el cual el Estado promovía el tipo de actividades a las cuales estas dos organizaciones se dedicaban. El contexto internacional más amplio tuvo un efecto directo en el caso de la segunda de las nombradas, pues esta institución era la filial de una organización internacional latinoamericana.

Cada organización enfatizaba distintos tipos de actividades a pesar de que los fundadores de ambas instituciones fueron artistas e intelectuales de clase media urbana, y que algunos de ellos incluso participaron en las dos. Los miembros del Centro Qosqo se dedicaron más a «preservar», «cultivar» y «promover» la música y danzas «auténticas» (Centro Qosqo 1988: 1). Aunque inicialmente tomaron parte en la «defensa» y «promoción» de la música y las danzas «nativas», los miembros del IAA tuvieron mayor interés por «preservar» el «patrimonio cultural» representado por las construcciones o monumentos, artesanías y elementos de la cultura material incaicos y coloniales que podían

guardar en museos (IAA 1935: 5 de octubre). En ambos casos les interesaba reconstruir la cultura inca y hacer de ella el símbolo central del cuzqueñismo. En el caso del IAA, sus miembros estuvieron particularmente interesados por instituir rituales públicos recién creados o reinventados. Mis recientes investigaciones (1995-1997) sobre estas instituciones mostraron que el Centro Qosqo estuvo integrado desde el principio de forma más diversa de lo que yo esperaba en términos de su extracción étnico/racial y de clase. Planteo la hipótesis de que este intercambio entre artistas de orígenes rurales y urbanos tal vez llevó al muy dinámico proceso de creación y recreación de música y danzas que ha caracterizado a esta institución.

En 1924, alrededor de la época de la exitosa presentación internacional de la Misión Artística, un grupo de amigos «bohémios» de la ciudad del Cuzco decidió crear una organización «artística» que interpretara música y danzas «vernaculares»: ellos se llamaron a sí mismos el Centro Qosqo de Arte Nativo.¹⁴ El nombre subraya su punto de vista y es compatible con su concepto del folklore. Las prácticas vernaculares o nativas fueron revalorizadas al punto que se les llamó «arte» o «saber» (esto último cuando se usaba el término folklore). Entre los integrantes de la primera junta directiva del Centro Qosqo estuvieron Luis Alberto Pardo Durant (presidente), un renombrado arqueólogo; músicos y compositores muy conocidos como Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra y Juan de Dios Aguirre, tres de «los cuatro grandes de la música cuzqueña»; el ahora internacionalmente célebre fotógrafo Martín Chambi; y Humberto Vidal Unda, quien posteriormente llegaría a ser una figura importante en la configuración de los símbolos cuzqueños a través del IAA.¹⁵

En su búsqueda de autenticidad, los miembros del Centro Qosqo se movieron en las dos direcciones a las cuales les llevaba su tendencia indigenista: el pasado incaico y el presente rural. Ellos vieron a ambos, y en especial al contexto rural, como ricos campos en los cuales seleccionar elementos con

¹⁴ Se reunían en una tetería llamada La Rotonda, uno de los centros donde se congregaba la bohemia urbana de ese entonces (Oróz 1989).

¹⁵ Algunos de los restantes fundadores fueron César Valdivieso, Santiago Lechuga, Manuel Palomino, Luis Ochoa Galdo, Horacio Fortón, Avelino García, Domingo Rado, Gualberto Olivera y Manuel Pillco.

los cuales recrear la identidad regional cuzqueña; ellos configuraron esta identidad en base a su propia perspectiva y estética urbanas. La combinación de instrumentos musicales europeos con aquellos asociados con el campesinado andino; la creación de coreografías estilizadas interpretadas por mestizos urbanos en contextos escenificados, y el uso de imaginería incaica tuvieron como resultado nuevas y singulares formas que posteriormente influirían en la producción de música y danzas en la región.

Por ejemplo, en el repertorio musical campesino contemporáneo, los músicos del Centro escogieron el uso de la quena (o *kena*, una flauta de caña vertical de origen prehispánico que termina en una muesca) y el charango (un pequeño instrumento de cuerdas de origen colonial). Estos instrumentos fueron combinados con mayor frecuencia con guitarras, mandolinas, violines y posteriormente con el acordeón para interpretar piezas elaboradas que lucían influencias europeas en la armonía, los timbres y tesituras, y que yuxtaponían todos estos elementos con una imaginería incaica (Turino 1991: 269). Uno de los géneros que crearon fue el así llamado fox incaico que todavía predomina en los rituales incaicos escenificados. Desde un principio, éste y otras composiciones y arreglos de los músicos del Centro Qosqo lucieron un «sonido más suave y menos estridente del que es típico en una interpretación musical indígena» (Turino 1991: 269).

A pesar de su estilizada producción musical y coreográfica, desde por lo menos 1927 los integrantes del Centro Qosqo asumieron el papel de representantes del Cuzco vernacular ante públicos dentro y fuera del departamento. En 1927, el presidente Leguía invitó a los pobladores de la sierra a que participaran en un concurso en Lima que caía en el ya establecido Día del Indio, para brindar el primer gran contexto público para que los serranos que vivían en Lima pudieran interpretar su propia música (Vivanco 1973: 34). Participaron en este evento compositores del Cuzco urbano como Baltazar Zegarra, que pertenecía al Centro Qosqo. Un trío de piano y quenás del Cuzco urbano ganó este concurso con «yaravíes, huaynos, y danzas de guerra» (Vivanco 1973: 34; yaravíes en el ejemplo de audio 12 y ejemplo de video 7).¹⁶

¹⁶ El trío incluía a Andrés Izquierdo, Justo Morales y Luis Esquivel (*La Crónica* [Lima], 25 de junio de 1927, citada en Vivanco 1973: 34). El yaraví es un «género de canción mestiza

Al año siguiente, el Centro Qosqo representó a su departamento cuando este evento limeño había adquirido una dimensión nacional mucho más amplia, y delegaciones de todo el país llegaron a competir (Vivanco 1973: 35). Como lo subrayase el presidente Leguía en un discurso, los integrantes del Centro habían pasado a ser «intermediarios culturales».

«Señores. Nada interpreta mejor la *sicología colectiva*, como la música del pueblo... En nuestra *música incaica* está 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. Ella no es obra del estudio ni del artificio. Nace *espontáneo*, porque está en las *entrañas* mismas de nuestro pueblo *apasionado*...».¹⁷

El discurso de Leguía subraya tres elementos importantes, fuera del de conceder a los intérpretes y compositores cuzqueños urbanos el papel de representantes de lo «vernacular». En primer lugar, éste convierte a la imaginaria incaica en algo central para una definición de la identidad cuzqueña y nacional.¹⁸ En segundo lugar implica que se supone que en tanto folklore, la música y las danzas representan el ethos o la «psicología» del «pueblo» andino o cuzqueño, como una entidad comunal o «raza» unificada. Tercero, el discurso señala que el ethos de esta «raza» reflejaba por lo menos tres características: un victorioso pasado imperial, una larga historia de derrotas y dominación, y un «apasionado» presente, el cual quedaba mejor representado por sus fuentes «artísticas» que emergían «espontáneamente» de sus «entrañas». La visión de Leguía se basaba en la reconstrucción que los mesti-

[peruana] lenta, triste y lírica» (Turino 1997: 234). El huayno o *wayno* es el género mestizo de música y baile más difundido (véase el capítulo 4).

¹⁷ *La Crónica* (Lima), 25 de junio de 1928, citada en Vivanco 1973: 37; subrayado mío.

¹⁸ Nótese que en 1928, y por lo menos en los dos años posteriores, hubo competencias preliminares entre los pobladores de la sierra que habían ido a Lima para el Día del Indio. Una de estas competencias fue entre composiciones que caerían en una de tres categorías: «incaico, andino o criollo». Por lo tanto, lo incaico ya era considerado un género de alcance nacional (Vivanco 1973: 35).

zos urbanos del Cuzco habían hecho de su pasado, y en los estereotipos que ellos fomentaron acerca del campesinado indígena contemporáneo.

Bajo los temas generales de la vida incaica y campesina, fueron tres los conjuntos de características que marcaron la composición y la recreación de la música, la danza y el teatro del Cuzco por parte de los artistas urbanos pertenecientes al Centro Qosqo: el espíritu guerrero y agresivo del pasado que aún pervivía en algunas provincias remotas; la existencia aletargada y bucólica de los más de los campesinos durante la mayor parte del año; y por último, el espíritu festivo y lascivo que brota dondequiera que haya una celebración.

Como ya se ha señalado, el tema de las «danzas de guerra» fue uno de los primeros que los artistas urbanos cuzqueños representaron en Lima a través de la música. Entre las piezas del primer repertorio de danzas que los miembros del Centro Qosqo presentaron en su ciudad, así como en otras del Perú y América del Sur, tenemos a las danzas reconstruidas del Inti Raymi, el principal ritual incaico del solsticio de invierno; la *k'achampa*, una prototípica «danza de guerra» que muestra a hombres que compiten entre sí a latigazos; *los llameros*, que representa a los pastores de llamas de las alturas; y *t'ika qhaswa*, una danza campesina de carnaval que involucra la celebración de la comunidad, la fertilidad y la felicidad entre la población rural. Luego me extenderé sobre el género de la *qhaswa* o *kaswa*, porque ella ha pasado a ser el ejemplo quintaesencial de la danza indígena en los concursos y festivales actuales.

En 1933, el Centro Qosqo fue la primera institución folklórica en ser reconocida mediante un decreto oficial. 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 —del mismo modo que la Misión de Arte lo había hecho—, sus miembros escenificaban una serie de escenas bucólicas denominadas «estampas costumbristas» y piezas teatrales de temas incaicos. Una de las estampas favoritas fue la *awaqkuna* (las tejedoras) —que mostraba a mujeres campesinas tejiendo e hilando en el campo— y su pieza favorita del teatro incaico fue el drama *Ollantay*.

Desde mediados de la década de 1940 y hasta comienzos de los años sesenta, esta institución sufrió una serie de divisiones, debidas en parte a la creación de nuevas organizaciones fundadas nacional e internacionalmente. En estos años el IAA respaldó a una facción del Centro Qosqo que tomó el nombre de Conjunto de Arte Folklórico Kosko. Esta facción posteriormente encabezaría la reunificación del Centro. Otra institución que reemplazó al Centro Qosqo en su papel central como promotor del folklore en este periodo decisivo fue el Conjunto Folklórico de la Corporación [de Turismo], fundado a mediados de los años cuarenta. Para 1964 el Centro Qosqo nuevamente se había revitalizado y produjo su primer disco, *Qosqo takiyninchis* (Cantemos, Cuzco). En mayo de 1973, el Centro inauguró su propio teatro y edificio en la Avenida Sol, la principal arteria comercial de la ciudad.

Actualmente, el Centro Qosqo continúa siendo la principal institución que promueve el folklore en toda la región, y una fuerza central en los rituales públicos de la ciudad. Él se ha convertido en el modelo de los integrantes de varias comparsas mestizas que buscan convertir sus asociaciones voluntarias en una organización respetada. El «Estatuto», que consta de 112 artículos y por lo menos 280 cláusulas, y el repertorio de esta institución, moldean las ideas de los miembros de las comparsas acerca de su papel como intermediarios culturales a nivel local, así como sus modelos de la tradición de música y danzas cuzqueñas auténticas, indígenas y mestizas.

Dependiendo en gran parte del turismo local, el Centro sigue siendo una institución privada que se financia a sí misma (véase *infra*). Actualmente tiene ochenta miembros, cincuenta danzas y doscientas melodías en su repertorio. La organización ha auspiciado una serie de celebraciones, conferencias y concursos locales y regionales. Ha producido ocho discos y una cinta de video, además de escribir materiales para la promoción del turismo nacional y de enseñar folklore en colegios y universidades. Además de auspiciar una serie de eventos en la ciudad del Cuzco y en toda la región, el Centro realiza presentaciones diarias de música y danzas folklóricas en su teatro. Por último, tiene una gran colección de disfraces y vestimenta de toda la región, la cual usa no sólo para sus propias presentaciones escenificadas y el Desfile de Trajes Típicos anual (fotografía 2), sino que también los alquila a varias organizaciones folklóricas y escuelas de toda la región.



Fotografía 2. Integrante del Centro Qosqo luciendo la vestimenta de una mestiza cuzqueña durante el Desfile Anual de Trajes Típicos. Ciudad del Cuzco, 1995. Fotografía de Fernando Pancorvo.

Si bien el Centro ha recibido subsidios del gobierno nacional en forma esporádica, sobre todo durante la construcción de su propio local en la década de 1970, en su mayor parte se ha financiado a sí mismo gracias a sus diarias presentaciones folklóricas para turistas. Una segunda fuente importante de ingresos proviene del alquiler de sus vestimentas. Complementan estos ingresos las donaciones de los miembros ingresantes, el alquiler del auditorio y de parte del local, la venta de cintas y videos, los programas especiales y las actividades para reunir fondos. El presupuesto de 1976 es una muestra de cuán importantes han llegado a ser los programas turísticos para el centro, ya que el 87% del total de sus ingresos provino de esta fuente (Centro Qosqo 1976). Esta institución ha sufrido una profunda crisis financiera desde mediados de la década de 1980, debido a la caída del turismo en el país por la violencia política.

La rama cuzqueña del IAA fue creada en 1937 gracias a la participación de los indigenistas del Cuzco en el Congreso de Americanistas que tuvo lugar ese año en Buenos Aires. El renombrado indigenista Uriel García, que participó en dicho congreso, reunió un grupo «selecto» de otros intelectuales de la ciudad, algunos de los cuales pertenecían al Centro Qosqo, y fundó el IAA con el objetivo principal de trabajar por el Cuzco, defendiendo sus valores y su patrimonio cultural. Las palabras usadas por un temprano miembro ya difunto del IAA, con quien me entrevisté en 1990, fue que «Uriel García convocó a lo más granado de la intelectualidad de entonces y constituyó el Instituto Americano de Arte del Cusco».¹⁹ Las actas de la primera sesión de la rama cuzqueña del IAA afirman que su tarea inmediata era «defender, propagar y dar un estímulo al arte en el Cusco» (IAA 1935; 5 de octubre).

El desarrollo internacional y local de disciplinas académicas como la arqueología, la antropología y el folklore, influyeron en particular en el primer tipo de actividades propuestas por esta institución. Su desarrollo asimismo estimuló la creación, en el Cuzco, de otras organizaciones con una mayor

¹⁹ No doy los nombres de mis informantes.

orientación académica.²⁰ Los intelectuales cuzqueños pensaban que la recolección y clasificación de los materiales de su región podían servir para los fines comparativos de estas disciplinas, que varios de ellos estaban interesados en desarrollar localmente. Al mismo tiempo, el Cuzco tenía la oportunidad de hacerse importante no sólo a nivel nacional sino también internacionalmente, mostrando que tenía altos desarrollos culturales en el pasado y que actualmente contaba con una rica «cultura popular». La noción de esta última que entonces se desarrolló, y que sigue siendo válida para este tipo de institución, es la de lo «popular» como algo contrapuesto a la de las clases altas educadas de las ciudades.²¹

Primero recolectaban y/o conservaban elementos de la cultural material tales como artesanías, disfraces y monumentos incaicos y coloniales (sobre todo fortalezas y templos incaicos, e iglesias coloniales). Un ejemplo crucial fue el trabajo que hicieron para crear el concurso en la exposición navideña del *Santurantikuy* (literalmente, «compra de santos»). Esta tradición local de compra y venta de estatuas religiosas en Navidad desarrollaba la tradición del arte religioso de los artesanos cuzqueños, que databa de la época colonial. Los miembros del IAA deseaban promover este «arte popular». La institución creó un «museo de arte popular» en donde sus integrantes reunían estatuas (las cuales adquirían en el *Santurantikuy*), disfraces, máscaras, instrumentos y otros elementos del «arte popular» y el «folklore». Tanto el museo como el *Santurantikuy* siguen siendo atracciones turísticas.²²

En segundo lugar, los miembros del IAA crearon y reinventaron las celebraciones y símbolos públicos que al concentrarse en la imaginería del glorioso pasado incaico, pasaron a ser distintivas de la identidad cuzqueña.

²⁰ Por ejemplo, la organización llamada Tradición, que tuvo una importante publicación de orientación etnográfica y antropológica entre 1950 y 1958. También la Sociedad Peruana de Folklore. Véase en Tamayo Herrera 1980: 299-326, un detallado listado de este tipo de actividades de orientación más académica en el Cuzco de ese entonces.

²¹ Véase, en la introducción de Rowe y Schelling 1991, un análisis del surgimiento histórico del concepto de cultura popular.

²² Durante mis visitas realizadas en los veranos de 1996, 1997 y 1998 fue triste ver que el museo había tenido que cerrar porque no podía pagar a una persona para que lo mantuviera abierto al público. Sin embargo, en mi última visita en el 2000, me alegró constatar que este se había reabierto.

Ellos mostraban una sed de resultados «materiales y tangibles» de la prédica indigenista acerca de la identidad cuzqueña (Tamayo Herrera 1981: 172).²³ Humberto Vidal Unda, uno de los principales dirigentes del Instituto, ya había comenzado a trabajar en pos de la materialización de los nuevos símbolos del cuzqueñismo cuando dirigió la creación de la *Hora del charango*, varios meses antes que se creara la rama cuzqueña del IAA.

Este programa radial semanal, escuchado por muchos residentes de la ciudad del Cuzco por los parlantes colocados en la plaza principal, fue decisivo para la aceptación del charango como una tradición cuzqueña urbano-mestiza (Aparicio 1994: 136). Hasta las primeras décadas del siglo pasado, tocar el charango era algo que se identificaba sólo con el campesinado, pero éste pasó a ser un emblema de la identidad regional mestiza a medida que el estilo urbano-mestizo «evolucionaba» y la práctica de este instrumento se hacía más aceptable entre los pobladores de la ciudad (Turino 1984). Este intento de encontrar emblemas para los elementos de «sangre mixta» del Cuzco, denominados «cholos» (como el uso del charango), subrayando así el contraste entre costa y sierra, fue consistente con una nueva dimensión de la corriente indigenista conocida como neoindianismo (de la Cadena 1995: 188-241).

Vidal Unda mismo fue el miembro del IAA que tuvo la idea de crear una fiesta especial en honor del Cuzco, y un ritual central que representara el cuzqueñismo. Como vicepresidente de esta institución y miembro del Centro Qosqo, Vidal Unda fue el promotor principal de la creación de ambos eventos. Él también fue el principal propulsor de la creación de concursos folklóricos en estas fiestas, y quien merece todo el crédito por haber estimulado la participación en ellas de grupos de fuera de la ciudad. Esto es evidente en una serie de notas entre los grupos folklóricos participantes y Vidal Unda, y entre éste y las instituciones locales que financiaban los viajes y subsistencia de los grupos competidores (Vidal Unda s.f.). Él señaló claramente sus intenciones cuzqueñistas: «No se trata de agregar un día más en el calendario cívico, para que este transcurra ante la indiferencia popular y se reduzca a algunos actos oficiales. Se trata de mover una *verdadera*

²³ Tamayo Herrera (1981: 279) llama a este anhelo el «neoindigenismo práctico».

revolución espiritual en los hijos del Cuzco y del país con respecto a la significación de nuestra tierra». ²⁴

Posteriormente, en 1944 se escogió como los símbolos principales del cuzqueñismo a la fiesta ya establecida del Día del Indio del 24 de junio, y el ritual incaico del solsticio de invierno, el Inti Raymi, que según las crónicas se celebraba en dicha fecha. Un comité organizó la celebración y el Inti Raymi fue escenificado por vez primera en las ruinas incaicas de Saccsayhuamán. ²⁵ Ese mismo año el gobierno nacional oficializó no sólo al Día del Cuzco, sino también a su semana, la del 24 de junio. Posteriormente, todo este mes pasó a ser el «mes jubilar» del Cuzco y se establecieron una serie de distintas actividades que exaltaban el cuzqueñismo, como concursos y desfiles. La Comisión Organizadora de los Festejos del Cuzco, organizada primero por Vidal Unda, se convirtió en el principal órgano rector de estos eventos.

El Centro Qosqo estuvo a cargo de organizar el Inti Raymi desde 1944 hasta finales de los años cincuenta. Sus danzantes, músicos y otros miembros conformaban el personal principal de los participantes en la presentación del ritual. Esta institución diseñó el guión, basado en las crónicas coloniales, y las características de la música y danzas presentadas durante la ceremonia. Después de los primeros quince años el Centro se alternó con otras instituciones de la ciudad, participando en un proceso de selección organizado por la Comisión Organizadora, en el cual la mejor propuesta para la representación del ritual ganaba la oportunidad de tomar a su cargo el evento. Finalmente, en los primeros años de la década de 1980 se llevó a cabo un foro con la participación de antropólogos, arqueólogos, artistas y escenógrafos locales para diseñar un guión definitivo y unificar los criterios a seguir en la representación del ritual. Después de tres años, el foro preparó un guión oficial que sigue siendo la base de la representación, aunque constantemente se le hacen modificaciones.

²⁴ Humberto Vidal Unda, «Cuzqueñismo, la filosofía de la ciudad abuela de América», *Expreso*, no. 5697, 24 de junio de 1977, citado por Tamayo 1981: 172; subrayado mío.

²⁵ Según los cronistas, esta ceremonia solía tener lugar, no allí sino en donde actualmente se alza la plaza central de la ciudad del Cuzco.

En 1990 participé en una reunión convocada por el comité a cargo del evento. Allí, investigadores, artistas y escenógrafos seguían intentando mejorar la representación, dándole una mayor base «histórica» y un mayor significado para los cuzqueños contemporáneos. Los organizadores estaban preocupados por los difundidos comentarios de que este ritual se había convertido mayormente en un espectáculo turístico y había perdido significado para los pobladores locales. El ritual evoca la subyugación del pueblo de las cuatro partes del imperio incaico al Sol, su deidad suprema, y al Inca, su supremo representante en la tierra.

Si bien el IAA sigue operando como una sociedad que congrega a intelectuales y artistas locales, hoy ella no es la principal organizadora o promotora de las actividades que celebran el cuzqueñismo. Esa función ha sido asumida por una institución municipal a la cual luego me referiré. Ello no obstante, sus miembros y los del Centro Qosqo siguen siendo considerados como especialistas locales en folklore, y constantemente se les consulta y llama para los eventos y concursos públicos locales y regionales.

Desde que se dieron los primeros esfuerzos por promover el folklore a través de concursos y presentaciones escenificadas, ha quedado en claro que en lugar de conservar o recuperar viejas formas, esta empresa ha generado nuevos estilos y modelos de tradiciones. Con todo, la creencia de los mestizos urbanos de que se debiera rescatar lo vernacular de su inevitable extinción, sigue inspirando este tipo de actividades promocionales. De este modo, los miembros de las instituciones se han convertido a sí mismos en los intermediarios culturales entre el campesinado y los públicos urbanos y costeños. Para estos dos últimos, ellos han pasado a ser los representantes de lo vernacular.

El nuevo Cuzco después del terremoto: confrontaciones, reformas y el surgimiento del turismo

Poco después que los artistas e intelectuales locales hubiesen iniciado y desarrollado los nuevos símbolos cuzqueños —el Día del Cuzco, el Inti Raymi e incluso el propio himno del Cuzco—, un desastre natural añadió

nuevas dimensiones a estas perspectivas.²⁶ El 21 de mayo de 1950, un sismo destruyó o dañó la mayor parte de los edificios de la ciudad. La reconstrucción posterior alteró su naturaleza y aceleró los cambios que venían dándose en la región. También atrajo un renovado interés nacional e internacional por los monumentos incaicos y coloniales del Cuzco, estimulando el desarrollo del turismo en la región.

Para 1945, el Cuzco había ingresado a una segunda etapa en el proceso de transformación de sus estructuras sociales y productivas, procesos relacionados con el desarrollo del capitalismo en el Perú y la transformación de las relaciones de poder en las zonas rurales del departamento (Tamayo Herrera 1981).²⁷ La migración a las principales ciudades y las nuevas zonas de colonización en las tierras bajas del departamento, la presión campesina sobre las tierras de las haciendas, la pauperización del campo y los movimientos sindicales campesinos, habían todos comenzado en la región antes del terremoto de 1950. Sin embargo, la reconstrucción de la ciudad del Cuzco y la promoción de la economía regional que siguió a este desastre natural indudablemente marcaron esta nueva era. El Estado nacional y las organizaciones internacionales tomaron parte en esta reconstrucción y promoción.

El general Odría, el presidente peruano en el momento del terremoto, tuvo un particular interés por la reconstrucción del Cuzco, brindando respaldo legal y económico y promoviendo la ayuda internacional para el desarrollo económico de la región. En 1951, el gobierno peruano firmó un acuerdo con las Naciones Unidas para que ésta brindara asistencia técnica para la reconstrucción de la ciudad. En 1952 se creó la Junta de Reconstrucción y Fomento gracias a las primeras inspecciones realizadas por los asesores técnicos norteamericanos, teniendo como objetivos principales la restauración de la ciudad, el desarrollo del potencial industrial de la región y la promoción del desarrollo técnico de la agricultura. Esa institución regional fue la primera

²⁶ La gloria del imperio y la «raza» incaicos, así como el dios Sol, son elementos centrales del himno del Cuzco. Véase en Rozas 1992 una documentación completa de la historia, letra y música de este himno.

²⁷ Tamayo Herrera (1981) la llama la «segunda modernización».

de las diversas organizaciones de desarrollo regional que surgirían en el Cuzco, principalmente en la década de 1960. Desde los años cincuenta, éste pasó a ser un centro receptor de la ayuda financiera y técnica internacional (en especial de los Estados Unidos), sobre todo después de la revolución cubana de 1959 y la creación de la Alianza Para el Progreso en 1961 (Brisseau et al. 1978: 28-29).²⁸

El nuevo carácter de la ciudad capital como un centro turístico y urbano rodeado de asentamientos marginales comenzó a plasmarse debido a la reconstrucción después del sismo. Por primera vez se promovió la industria de *souvenirs*, se crearon diversos museos y hubo un interés particular por la restauración de las edificaciones incaicas y coloniales (templos, fortalezas y calles incas, así como iglesias y conventos católicos, y las viejas casas coloniales de familias nobles). Al mismo tiempo se incrementaron las diferencias económicas y sociales entre la burguesía urbana y los crecientes sectores pobres de la ciudad (en gran parte migrantes del campo), y se hicieron más evidentes con la aparición de las primeras barriadas. La inversión nacional e internacional en la reconstrucción de la ciudad favoreció principalmente a la burguesía urbana, la cual especuló con estos fondos.

En 1956 la Junta de Reconstrucción se convirtió en la CRYF, la Corporación de Reconstrucción y Fomento. El papel de esta organización en la vida económica y política de la región duró hasta 1972. Desde su origen como la junta, la CRYF congregó a varios intelectuales y artistas de la ciudad del Cuzco que habían sido miembros del Centro Qosqo y el IAA. En general, ella tuvo un papel central en todos los distintos aspectos sociales, económicos y culturales de la reconstrucción de la región del Cuzco, en particular de la capital, una reconstrucción que enfatizó sus características como un centro folklórico y turístico. Por lo tanto, los miembros de tanto

²⁸ Como señalan Brisseau et al. (1978: 28-29), el Cuzco había pasado a ser uno de los puntos más «calientes» del continente, pues entre 1947 y 1965 hubo una fuerte sindicalización campesina, se invadieron las tierras de las haciendas y surgió un movimiento guerrillero. Durante el gobierno de Fernando Belaunde Terry (1964-1968) fue evidente que para calmar los brotes de violencia era necesaria la intervención extranjera y el respaldo a las reformas imprescindibles.

el IAA como el Centro Qosqo buscaron su respaldo para varios de sus proyectos institucionales en forma regular. La CRYF fue la primera corporación regional del país. Ella articuló el duradero anhelo cuzqueño de independencia administrativa y económica.

Si bien la industria turística del Cuzco había estado creciendo desde la década de 1950 con el respaldo estatal e internacional, no fue sino hasta los años setenta que la ciudad y sus ruinas incaicas cada vez más famosas de Machu Picchu se convirtieron en paraísos turísticos.²⁹ En esta década, la ciudad capital se convirtió en una ciudad cosmopolita repleta de hoteles, restaurantes y tiendas de *souvenirs*. El Estado tuvo un papel activo en la promoción de esta industria entre 1973 y 1977, creando el proyecto conjunto Peru-UNESCO conocido como el «Plan COPESCO». Con él se emprendió una serie de proyectos de infraestructura, tales como la construcción o la mejora de carreteras, la instalación de sistemas de alumbrado público y alcantarillado, y el desarrollo del sistema de transporte en zonas vinculadas al turismo.³⁰ Además de este respaldo institucional estatal y extranjero, el capital privado también ha contribuido al desarrollo del turismo desde los años setenta. Tamayo Herrera (1981) señala que un boom hotelero tuvo lugar entre 1971 y 1976, financiado por capitales locales en su mayor parte provenientes de la antigua elite terrateniente (véase *infra*). Una nueva fase en el desarrollo del turismo cuzqueño se inició a partir de 1976, con las inversiones extranjeras y limeñas en hoteles, restaurantes y empresas exportadores de artesanías.

La sociedad rural del Cuzco estuvo al borde del conflicto abierto y violento durante el periodo de reconstrucción de la capital. Debido a la pobreza del campo, miles de familias emigraron a las principales ciudades

²⁹ Las ruinas de Machu Picchu han sido conocidas por los arqueólogos y viajeros del mundo desde que fueran «descubiertas» por Hiram Bingham en 1911. En 1921 Alberto Giesecke, un intelectual estadounidense que tuvo una gran influencia en el desarrollo académico de las ciencias sociales en el Cuzco, intentó desarrollar el turismo en el departamento explotando el potencial de Machu Picchu y otros monumentos incaicos.

³⁰ La ciudad del Cuzco y los valles del Huatanay y Urubamba fueron las zonas que más se beneficiaron con estos proyectos.

del país y a la provincia oriental de La Convención entre 1940 y 1961, creando así las condiciones para la organización política (Rénique 1988: 176-177).³¹ Gracias a esta activa vida política se formaron dos de los principales sindicatos de la región, la Federación Provincial de Campesinos de La Convención, en 1958, y la Federación Departamental de Campesinos del Cuzco, en 1961. Los dirigentes de los principales partidos políticos peruanos de izquierda, algunos de los cuales eran cuzqueños, participaron en la organización de las luchas campesinas en contra de la clase terrateniente dominante del Cuzco. El crecimiento de los sindicatos urbanos a nivel nacional, así como las victorias de las revoluciones boliviana y cubana, conjuntamente con sus subsiguientes reformas agrarias, brindaron un contexto favorable para que los campesinos cuzqueños presentaran sus demandas.

La clase terrateniente había quedado debilitada seriamente para 1963, cuando tuvieron lugar las masivas invasiones de haciendas por parte de los campesinos. Debido a estas presiones internas y las concomitantes presiones externas, durante su primer gobierno (1963-1968) el presidente Fernando Belaunde Terry dio un decreto legislativo que normaba la reforma agraria. Sin embargo, ninguna transformación real se dio hasta después que el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) diera la Ley de Reforma Agraria de 1969. Además, debido a la creciente presión de los sectores provincianos, Belaunde respaldó el paso a una administración política y económica menos centralizada. Desde por lo menos 1940, las clases media y alta del Cuzco habían presionado en favor de la descentralización administrativa. La creación del CRYF en el Cuzco fue un paso hacia esa autonomía. Belaunde siguió respaldando las organizaciones de desarrollo regional como esa. También restableció las elecciones municipales, eliminadas en el Perú durante el gobierno de Leguía. Sin embargo, estas organizaciones indepen-

³¹ A finales de la década de 1940, el valle de La Convención, en la provincia del mismo nombre, surgió como un centro de crecimiento económico en el departamento. Como lo explica Rénique (1988: 186), «Debido al boom en las exportaciones de materias primas provocado por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea, La Convención se convirtió en la única zona agraria no costeña directamente vinculada con el mercado internacional. Un producto clave en esta inesperada expansión fue el café».

dientes y las elecciones municipales fueron suprimidas por Velasco, quien buscaba minar el poder de las élites regionales.

El golpe militar de octubre de 1968 que llevó al general Velasco al poder debe ser comprendido en el contexto de una lucha de largo plazo que involucraba la modernización del sistema político peruano y el deseo de transformar las estructuras de poder dominantes (Rénique 1988: 212-307). La «revolución militar» de Velasco surgió, de un lado, como una alternativa al fracaso de los partidos políticos, conformados por las emergentes clases medias, en reformar el sistema oligárquico. Del otro buscaba impedir una revolución radical desde abajo. El gobierno militar tuvo como sus principales objetivos cambiar una estructura social rígida, evitar la ruptura de un aparato económico con una incipiente capacidad productiva, y eliminar la subordinación de la economía peruana al capital extranjero mediante el desarrollo de una industria nacional. Los dos medios principales para alcanzar estos objetivos finales eran la reforma agraria y el desarrollo de una política regional firmemente ligada al gobierno central. La sierra, y el Cuzco en particular, pasó a ser un receptor privilegiado de las políticas reformistas, en parte debido a que «desde la década de 1960, la situación social del Cuzco despertó el temor en los militares de que éste podía ser un campo fértil para un intento revolucionario» (Rénique 1988: 212).

En el Cuzco, al igual que en otras partes del Perú, la reforma agraria fue drástica pero no tan rápida o eficiente como para evitar la descapitalización de las haciendas y la transferencia de estos capitales a otras áreas de inversión. Los límites de la «revolución» de Velasco eran evidentes para finales de los años setenta, a medida que los antiguos terratenientes lograban recuperar el poder a través de cargos públicos, el comercio y la industria turística (Rénique 1988: 305-306; Tamayo Herrera 1981: 265-266). Para comienzos de los años setenta las inversiones en el turismo, y en los hoteles en particular, se volvieron atractivas para los antiguos hacendados.

Durante el gobierno de Velasco, el crecimiento de la burocracia estatal y la educación pública, el desarrollo de nuevas áreas comerciales y el incremento en el transporte público y privado contribuyeron a la expansión de la clase media en el Cuzco. El número de profesionales, pequeños comerciantes, profesores de colegio, burócratas y transportistas se incrementó en la ciudad

entre las décadas de 1950 y 1960. Durante los años setenta y ochenta, esta clase creció bastante y se desarrolló en distritos de la provincia del Cuzco como San Jerónimo, y otros. Los integrantes de este sector social serán los principales protagonistas en el análisis de las comparsas en los siguientes capítulos.

El final del sistema de hacienda en el campo cuzqueño debido a la reforma agraria de Velasco, derribó una serie de barreras sociales que habían constituido la base de la dominación que las élites terratenientes ejercieron sobre la mayoría campesina. Sin embargo, el intento global de este jefe militar por efectuar una revolución desde arriba fracasó. Las nuevas estructuras creadas por los militares fueron rápidamente sobrepasadas por las movilizaciones populares llevadas a cabo por los partidos izquierdistas (Rénique 1988: 305).

La organización corporativa nacional más importante para el desarrollo de las políticas militares a nivel regional fue el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). Creado en 1971, el SINAMOS tenía como su objetivo declarado promover la autonomía regional a través del surgimiento de instituciones y políticas gubernativas regionales y locales, que serían controladas directamente por «los pueblos y las comunidades del Perú» (Rénique 1988: 215). El SINAMOS participó en la promoción «cultural», organizando eventos folklóricos en el Cuzco y a nivel nacional. El interés del gobierno militar por promover la cultura y el folklore andinos no debiera sorprender, considerando su ideología nacionalista y populista. Como lo muestra una declaración de Velasco, el gobierno concebía la «problemática peruana como una totalidad. Esto implica una visión integral e integrada de las manifestaciones sociales, económicas y culturales» (1972, retraducido de Turino 1991: 273).

Antes que Velasco tomara el poder y lanzara un renovado esfuerzo por promover el folklore, los concursos y festivales regionales promovidos por las organizaciones de la ciudad del Cuzco habían comenzado a tener un papel clave en la producción de las formas expresivas cuzqueñas. Si bien las instituciones indigenistas habían estado caracterizando y categorizando estas danzas «tradicionales» cuzqueñas desde la década de 1920, dichas características y categorizaciones se hicieron más definidas y su difusión e

influencia creció con la proliferación de concursos y festivales folklóricos hacia finales de los años sesenta.

Concursos, festivales y el repertorio contemporáneo de danzas indígenas y mestizas

El primer concurso folklórico con un amplio impacto regional en el Cuzco, tuvo lugar en la ciudad capital en 1967. Dicho evento fue organizado por la recién fundada Comisión Municipal de la Semana del Cuzco, que desde ese entonces reemplazó a la Comisión Organizadora de los Festejos del Cuzco en su papel como organizadora de las celebraciones por la semana de la ciudad. Aunque este evento se denominó Concurso Folklórico Departamental, contó con participantes de los vecinos departamentos de Puno y Apurímac. El trofeo fue llamado Inti Raymi por el símbolo central de las celebraciones. Este y los subsiguientes concursos, así como los festivales promovidos por el Estado desde la década de 1970, han usado, popularizado y desarrollado aún más los modelos de las tradiciones y el folklore cuzqueños promovidos por las instituciones.

Un fenómeno interesante iniciado por estos concursos y festivales folklóricos fue que gradualmente se comenzó a consolidar un repertorio regional de danzas folklóricas, algunas de ellas clasificadas como «indígenas» y otras como «mestizas», que las poblaciones campesinas y urbanas compartían. Ambas poblaciones han usado este repertorio según sus propios fines. Los campesinos quechua-hablantes interpretan danzas «mestizas» en sus festividades locales y en los lugares de sus peregrinajes regionales a fin de ganar popularidad y prestigio, haciéndose a sí mismos menos indios. Los cuzqueños castellano-hablantes y urbanos interpretan las danzas «indígenas» en escenarios urbanos tales como colegios, universidades y celebraciones patrióticas a fin de promover y preservar esta identidad indígena como una fuente de identidad regional. Los grupos urbanos y rurales también usan este repertorio para representarse a sí mismos en los eventos folklóricos, esto es, los primeros interpretarán danzas «mestizas» y los segundos otras «indígenas» (fotografía 1).

Desde el inicio de la dramatización del Inti Raymi en la década de 1940 —y gracias al ímpetu de cuzqueños de corazón como Vidal Unda—, este

ritual y toda la semana que rodea al evento se han convertido en una ocasión en la cual presentar música y danzas «vernaculares» o «tradicionales». Las más estilizadas de estas formas expresivas fueron presentadas como parte de la reconstrucción del ritual incaico mismo por parte de artistas cuzqueños, como los que pertenecían al Centro Qosqo. En los concursos llevados a cabo por la Comisión Organizadora se daban otras presentaciones de música y danzas folklóricas, como las que eran presentadas en la ciudad capital por grupos *ad hoc*, a menudo formados por municipios locales. Los términos «vernacular», «tradicional» e «indígena» se usan indistintamente en la documentación referida a las danzas llevadas del campo a la ciudad por vez primera para que participaran en estos eventos celebratorios. El término usado en el primer programa del día del Cuzco fue «típicas» (Vidal Unda 1944). Los eventos celebratorios de la Semana del Cuzco también fueron el telón de fondo de concursos de belleza andinos, primero para buscar la *Qoya* (la reina Inca) y posteriormente la *Hatun Acella* (la gran concubina virgen incaica).

Como ya se mencionó, en 1967 grupos folklóricos de Puno y Apurímac tomaron parte en las celebraciones cuzqueñas al realizarse el primer Concurso Folklórico Departamental.³² Para finales de la década de 1970, el concurso ganaba popularidad nacional y atraía a grupos folklóricos de todo el Perú a medida que el turismo se incrementaba en el departamento. Por último, en 1989 la competencia oficial quedó restringida a los representantes de los departamentos del Cuzco, Apurímac y Madre de Dios, los cuales ahora forman la Región Inca.³³

El Concurso Folklórico Departamental generó una serie de otros eventos subregionales que eventualmente ganaron importancia regional y/o sirvieron como base para la promoción estatal. Por ejemplo, fue así que el festival de Raqchi llegó a ser uno de los eventos folklóricos más importantes de toda la

³² El concurso fue realizado por vez primera en ese año y posteriormente en el Estadio Garcilaso, en donde algunos de los concursos anteriores habían tenido lugar. Su actual equivalente, el concurso de la Región Inca, se celebra en coliseos deportivos de la ciudad del Cuzco.

³³ Las prohibiciones formaban parte de un conflicto más amplio que discriminaba las formas expresivas puneñas (véase el capítulo 6).

región. En 1968, en el pueblo de Raqchi (provincia de Canchis), donde se encuentra un importante grupo de monumentos incaicos, un grupo de mujeres y conjuntos folklóricos compitieron por la oportunidad de participar en las finales, a realizarse en la ciudad del Cuzco, y ganar el título de *Hatun Acclla* y el trofeo Inti Raymi, respectivamente (*El Sol*, 15 de junio de 1968).

Si bien durante estos años las principales promotoras del folklore fueron las entidades privadas y municipales, a comienzos de los años setenta el gobierno militar de Velasco fomentó su propio programa para incorporar la música y danzas folklóricas a la construcción de «...una verdadera cultura nacional integrada que asuma plenamente nuestra realidad pluricultural» (Instituto Nacional de Cultura 1977: 7). Consciente de la multiplicidad de formas expresivas en el Perú, Velasco deseaba crear «canales permanentes de interrelación cultural» a los cuales deseaba controlar, en la misma forma que a sus reformas económicas y políticas, a través de instituciones administradas por el Estado para así unificar la nación (Instituto Nacional de Cultura 1977: 3). El SINAMOS, el sistema educativo y el recién fundado Instituto Nacional de Cultura (INC) tuvieron un papel central en la creación de estos canales.³⁴

Algunos de los más importantes eventos de danzas folklóricas que este gobierno organizó a nivel nacional fueron los Encuentros Inkarrí.³⁵ Éstos comprendían competencias primero a nivel distrital, luego al provincial y departamental, y por último a nivel nacional en las finales en Lima. Los encuentros intentaron hacer que las comunidades campesinas interpretaran sus propias danzas sin necesidad de intermediarios culturales como el Centro Qosqo. Con todo, esta promoción estatal directa fracasó en el Cuzco después de unos cuantos años y no transformó, sino más bien reforzó, el modelo

³⁴ El instituto fue fundado en 1972 y se convirtió en la organización que coordinaba las actividades y la formulación de políticas culturales a nivel regional y nacional. Esta institución tuvo su predecesora en la Casa de la Cultura, creada en 1962.

³⁵ Inkarrí es el personaje central de un ciclo mítico recogido por los antropólogos en ciertas partes de los Andes peruanos, que para ellos y el Estado pasó a simbolizar la identidad y la resistencia indígena. La relevancia dada a esos mitos ha sido ya bastante criticada como una construcción antropológica de la identidad nativa.

del folklore y las tradiciones cuzqueñas promovido por las instituciones privadas, cristalizado en eventos tales como el Concurso Departamental.

La promoción estatal más amplia y duradera del folklore permaneció en manos del INC local.³⁶ Durante los gobiernos militares de Velasco (1968-1975) y Morales Bermúdez (1975-1980), y los siguientes gobiernos civiles, se instituyeron nuevos concursos y eventos folklóricos principalmente a través de esta institución estatal.³⁷ Dicha promoción y respaldo del folklore por parte del Estado estimuló la creación de nuevas instituciones culturales privadas y el uso de presentaciones y concursos folklóricos por parte de casi toda institución de los centros urbanos (colegios, ministerios, ligas deportivas, clubes y parroquias) y las organizaciones campesinas.³⁸ La proliferación de concursos y presentaciones folklóricas locales y regionales en el Cuzco durante la década de 1970 parece haber sido influida por los intentos de Velasco por darle un nuevo valor a la cultura andina.³⁹ Uno de sus actos más simbólicos para revalorizar el estatus de la población serrana fue el de cambiar el nombre del Día del Indio a Día del Campesino, dadas las conno-

³⁶ Thomas Turino (1991) sostiene que hubo una diferencia importante entre los primeros «funcionarios culturales», esto es, personas que formaban parte de las instituciones patrocinadas por el Estado, y los primeros indigenistas que se convirtieron en intérpretes de la música serrana. Los funcionarios fomentaron la interpretación por parte de la misma población rural andina, «brindándoles así la posibilidad de un mayor autocontrol» (272). Según Turino, la posición de estos administradores culturales podía ser vista como algo ambigua porque de un lado luchaban por el reconocimiento nacional y la conservación de las formas expresivas serranas y, del otro, reconocían el mayor prestigio de las instituciones urbanas y los valores occidentales, aceptando así que estos contextos son el campo de prueba definitivo para las formas expresivas serranas, y remozando algunos estereotipos acerca de esta población campesina.

³⁷ Durante el gobierno de Morales Bermúdez se fundó una de las instituciones carnavalescas actualmente más importantes, el Festival Carnavalesco de Coya. Posteriormente, el régimen de Alan García (1985-1990) estableció en 1986 el Encuentro de Integración Nacional «Raymi Llaqta», y en 1987 el primer Festival de Autores y Compositores Andinos.

³⁸ Durante el régimen militar se fundaron algunas instituciones folklóricas actualmente importantes, como Rickchariy Wayna y Filigranas Peruanas.

³⁹ Véase en Turino 1991: 272-281, la revalorización de la cultura andina durante el régimen velasquista.

taciones peyorativas del primer término. Ese día, el 24 de junio, Velasco proclamó la ley de reforma agraria, un año después del golpe.

En forma similar a los anteriores intentos estatales por hacer que las comunidades campesinas se representaran a sí mismas en los concursos, en 1989 la Federación Departamental de Campesinos del Cuzco, el sindicato campesino más importante de la región, organizó el Concurso Departamental de Música y Danza Andinas. Si bien éste sólo duró cuatro años, incluso en los años noventa fue especialmente interesante ver el papel central que los artistas e intelectuales de la ciudad seguían jugando en la definición de las tradiciones y el folklore cuzqueños. Pude apreciar la «particularidad» de esta situación porque formé parte del jurado de este concurso regional en 1989 y 1990. En muchos casos los dirigentes campesinos de la FDCC, que había sido una de las federaciones izquierdistas más radicales de la región, solicitaban que los artistas e intelectuales urbanos que integraban el jurado les enseñaran la forma «correcta» de interpretar sus propias tradiciones.

En base a esta experiencia me interesé bastante por participar en los concursos folklóricos locales y regionales, por reunir información acerca de los criterios usados para juzgar a los competidores, y por aprender las características que se esperaban de una interpretación folklórica adecuada. Pude discutir estos criterios y características esperadas en situaciones de grupo y en entrevistas personales con artistas e intelectuales del Cuzco, que eran regularmente llamados a formar parte de los concursos regionales. Asimismo reuní materiales impresos sobre el mismo tipo de temas (esto es, lineamientos), utilizados desde el primer concurso departamental. Por último, reuní extensos materiales en video y audio en esos eventos, los cuales he utilizado en mi análisis. Combinando esta información con los criterios aplicados por los miembros de las comparsas locales para plasmar su propia actuación, establecí que el Concurso Folklórico Departamental y los concursos subsiguientes fijaron por lo menos dos grupos complementarios de características que dan forma a cómo los cuzqueños producen y categorizan a las danzas folklóricas.

El primer grupo de características corresponde al contexto en el cual se les interpreta: en una competencia escenificada con limitaciones de tiempo. Para ser competitivas, las danzas deben lucir tres cualidades en un tiempo

sumamente limitado (un máximo de veinte minutos fue el primer límite; Villasante 1989): la coordinación del grupo, disfraces apropiados y uniformes, y una «coreografía» creativa y variada. El segundo grupo es una consecuencia de la diferenciación étnico/racial trazada por los artistas e intelectuales urbanos de los jurados: hay danzas «indígenas» y «mestizas». En ambos casos ellas deben lucir rasgos característicos o «tradicionales» de su lugar de origen. Esto es, los intérpretes deben mostrar que las danzas son representativas de dichos lugares.

Es obvio que los organizadores del Concurso Departamental de 1967 asumían que las danzas clasificadas por ellos como indígenas, y las que consideraban mestizas, habrían de competir entre sí. En otras palabras, aunque los artistas e intelectuales urbanos que organizaban el evento pensaban que las danzas mestizas e indígenas eran distintas —correspondiendo las primeras a sus prácticas y las segundas a las de los campesinos—, ambas podían considerarse folklóricas dada la forma en que ellos comprendían el término. Aquí queda al descubierto una de las principales contradicciones en el uso que los cuzqueños urbanos hacen del concepto de folklore: varias de sus propias prácticas rituales actuales son igualadas con las de la población indígena rural de las cuales intentaron diferenciarse.

Para los fines del primer concurso, y los subsiguientes, se consideró que las danzas indígenas y mestizas eran comparables. Se asumía que las dos podían cumplir con los criterios establecidos para estos concursos a fin de que pudieran participar bajo la categoría de folklore. Los lineamientos del primer concurso departamental explícitamente invitaban la participación de los «grupos de danza folklóricos», cuyas danzas fuesen «indígenas» o «mestizas» (Villasante 1989: 179). Ello no obstante, los jurados establecieron los criterios con los cuales juzgar qué era válido o correcto en cada tipo de actuación. Aquí la diferencia era de grado y tema. Se suponía que la música y danza indígena era menos elaborada, no debía tener huellas de materiales industrializados (esto es, sintéticos) en sus disfraces y parafernalia, y de preferencia debían representar escenas que correspondieran al «auténtico» ethos del campesinado andino desarrollado por los miembros indigenistas de las primeras instituciones: un espíritu agresivo, una bucólica y pacífica existencia comunal, y un espíritu festivo y lascivo.

En cambio, a las danzas mestizas se les permitía lucir disfraces elaborados y sintéticos, así como coreografías obviamente estilizadas. Les estaba permitido evocar temas que podrían haber pasado a ser cuzqueños gracias a la influencia española (esto es, temas coloniales), o que representasen aspectos de la vida urbana en el pasado. Sin embargo, para ser consideradas folklóricas, estas danzas supuestamente debían estar arraigadas en la tradición local; haber formado parte del repertorio cuzqueño por cierto tiempo y ser capaces de establecer una continuidad con el pasado local y regional. Los instrumentos musicales y las melodías utilizadas en las danzas mestizas podían aprovechar extensamente las tradiciones criolla (costeña) y andina urbana. Por ejemplo, podían usar guitarras, acordeones y trompetas, e incorporar marineras —un género de danza-música costeño (véase el capítulo 4)— o huaynos de estilo urbano.

El nuevo repertorio que surgió así fue configurado bajo los parámetros de los concursos y presentaciones folklóricas. En primer lugar, una danza folklórica debe tener una «coreografía» observable. Esto es, para ser atractiva ella necesita una variedad mínima de pasos y movimientos coordinados a través del espacio, «haciendo figuras» tales como círculos o líneas que se cruzan. Los disfraces, más estilizados en el caso de las danzas mestizas, deben ser uniformes. Si las danzas son indígenas, deben predominar los tres temas arriba mencionados (el agresivo espíritu guerrero, la bucólica y pacífica existencia comunal y el espíritu festivo y lascivo). Esto se puede ver en danzas como *ch'iaraje*,⁴⁰ que incluye combates y latigazos; en las *qhaswas* o carnavales, donde el deseo sexual y la felicidad son un elemento central (ejemplo de video 11); y en danzas que muestran la siembra o la cosecha (ejemplo de video 12). Las danzas «mestizas» que se han vuelto especialmente populares son aquellas con coreografías y disfraces sumamente elaborados, que representan temas de la historia andina tales como la Guerra del Pacífico (esto es, *aucca chileno*) o el papel de los arrieros y llameros en el comercio colonial y republicano (esto es, *majeños* [fotografías 11-20] y *qbapaq qollas* [fotografías 3 y 4]).

⁴⁰ El así llamado combate ritual del *Ch'iaraje*, «nombrado por el lugar de la puna... en donde grupos de hombres combaten con hondas y látigos, a veces tomando prisioneros y en ocasiones dándoles muerte» (Orlove 1994: 133), ha sido un tema de análisis por parte de los científicos sociales: véase la bibliografía en Orlove 1994: 134.



Fotografía 3. Danzante *qhapaq qolla* de Paucartambo, luciendo su estilizado disfraz mestizo. Paucartambo, Cuzco, 1996.

Fotografía de Zoila Mendoza.

Las *qhaswas* y danzas semejantes claramente han pasado a ser el ejemplo por excelencia de las danzas y estilos musicales indígenas en los concursos y festivales contemporáneos (ejemplo de video 11; ejemplo de audio 1). El nombre quechua *qhaswa* se ha usado desde la época colonial para denotar un estilo de danza indígena que se interpreta en un círculo, con los danzantes tomados de la mano.⁴¹ En los eventos folklóricos del Cuzco actual, el término se utiliza comúnmente para denotar una danza carnavalesca campesina que no siempre es ejecutada en círculos, pero que invariablemente incluye parejas que juegan y coquetean entre sí. Es evidente la connotación sexual de las *qhaswas* actualmente representadas en concursos y presentaciones escenificadas.

La *qhaswa* se danza con música de quenás u otras flautas verticales o traversas de caña, como los *pitus* y *pinkullus*, acompañadas por tambores de dos cueros llamados cajas o tambores.⁴² En contraste con el uso de la quena por parte de los músicos del Centro Qosqo, estos instrumentos de viento son tocados por los campesinos y pastores del Cuzco con un tono denso y que es más típico de un estilo andino (Turino 1997: 232). Estos músicos campesinos asimismo tocan en ritmos altamente sincopados, en forma distinta que el Centro Qosqo, combinando ambos instrumentos con una voz femenina aguda y creando una heterofonía (ejemplo de audio 1). Dada su vinculación con los antecedentes prehispánicos, su identificación con la cultura campesina y su sonido más «rústico» o «menos refinado», tal como lo percibe el público urbano, este tipo de estilo musical sigue siendo considerado por los cuzqueños como «auténticamente indígena», tanto en las competencias como fuera de ellas.

Uno de los elementos más característicos de la música de *qhaswa* es que las letras se refieren metafóricamente y explícitamente a la fertilidad y el apareamiento. Por ejemplo, hay un difundido uso metafórico de la fruta madura o la flor para referirse a las mujeres, y muchas veces hay un llamado sumamente explícito para encontrar una pareja del sexo opuesto. Es probable que la

⁴¹ Esta definición aparece en los diccionarios quechuas. Véase a Hornberger y Hornberger 1983: 196.

⁴² Los conjuntos de flauta y tambor eran típicos en los Andes en la época prehispánica y en otras partes de América Latina (Turino 1997: 232).

qhaswa interpretada en la década de 1920 por la Misión de Arte y el Centro Qosqo haya tenido también alusiones sexuales y reproductivas, puesto que se llamaba *t'ika qhaswa* (*qhaswa* de las flores).

En el Cuzco, las danzas mestizas de Paucartambo han alcanzado un reconocimiento regional especial. Esto ha sido más evidente desde que ganasen el trofeo Inti Raymi y el título de «Provincia Folklórica», después de ganar tres de los concursos departamentales. Las «danzas de Paucartambo», como gradualmente se las llegó a conocer en la región, estaban caracterizadas ya en el primer concurso departamental por una música y coreografía sumamente sofisticadas, y disfraces muy elegantes y costosos. Esto era tan obvio que los paucartambinos añadieron el adjetivo quechua *qhapaq* (el cual puede significar «rico», «poderoso» o «elegante») al nombre de algunas de sus danzas. Los mestizos de Paucartambo que habían emigrado al Cuzco, o estaban familiarizados con la cultura urbana regional y nacional, incorporaron elementos de estos contextos a su música y danzas en festividades religiosas desde por lo menos la década de 1940. Conocidos como famosos artesanos y danzantes, los pobladores del pueblo de Paucartambo convirtieron la fiesta de su santa patrona en un centro de atracción para los forásteros.

Entre las danzas paucartambinas que fueron premiadas o consideradas entre los principales finalistas del concurso departamental tenemos a los *sagras* (una alusión al diablo católico), que ganó el primer concurso (ejemplo de audio 2); la *contradanza* (fotografías 5 y 6), ganadora del segundo concurso; los *qhapaq qollas* (llameros y comerciantes ricos de la zona del Collao; fotografías 3 y 4); el *qhapaq ch'uncho* (los pobladores «salvajes» ricos o poderosos del bosque tropical); y los *qhapaq negros* (esclavos negros elegantes; fotografías 7 y 8; ejemplo de audio 3). Algunos competidores y residentes de la ciudad del Cuzco acusaron a los mestizos de Paucartambo de ser artesanos «arreglistas» (alguien que «arregla» una pieza para que se vea o suene mejor) y «arribistas» (Ramos Carpio s.f.: 3). Estas acusaciones surgieron porque sus danzas no parecían ser tradicionales ya que contaban con demasiados elementos nuevos. Sin embargo, esta novedad parece haber sido algo crucial para su subsiguiente popularidad regional. Las «danzas de Paucartambo» fueron asimismo promovidas a través de la fiesta patronal de dicho lugar, la cual ingresó al circuito



Fotografía 4. Danzante *qhapaq qolla* de Paucartambo, Cuzco, 1996.
Fotografía de Zoila Mendoza.

turístico en la década de 1970.⁴³ Los jeronimianos incorporaron estas danzas a su fiesta desde los años cuarenta. Dos capítulos del presente libro tratan extensamente de danzas que han pasado a ser «tradicionales» en San Jerónimo: los *majeños* y los *qollas*.

Los indicadores de la identidad mestiza e indígena arriba descritas se han fusionado con ciertos aspectos de las prácticas corporales enfatizadas en la interpretación de las danzas folklóricas. Aquí deseo subrayar dos aspectos de esta práctica que, para los miembros del jurado y los intérpretes, parecieran tener un papel central en la diferenciación de los cuerpos de indios y mestizos: el primero de ellos se relaciona con la postura y el segundo con el movimiento.

Encontré que una postura erguida, movimientos lentos y a veces ondulantes, y un zapateo mínimo —el zapateo es característico de la danza andina— están muchas veces asociados con lo que se considera una interpretación mestiza, no sólo en los concursos y presentaciones escenificadas, sino también en la actuación ritual de las comparsas (ejemplos de video 13 y 14). De otro lado, las danzas indígenas son muchas veces interpretadas con una postura encorvada, agachándose casi hasta el suelo y con movimientos espasmódicos y rápidos (fotografía 1). En las danzas indígenas casi siempre hay también vueltas individuales y en parejas. Son igualmente característicos de este estilo un zapateo fuerte, rápido y marcado, así como pequeños y rápidos saltos (ejemplo de video 11). Estos indicadores casi siempre son más exagerados cuando personas que no son campesinas interpretan las «danzas indígenas» (ejemplo de video 12).

⁴³ Los recursos naturales de Paucartambo también llegaron a ser una atracción para los turistas, pues alrededor del momento de la fiesta podían dirigirse a un lugar llamado Tres Cruces de Oro para observar un amanecer espectacular. Los paucartambinos acomodados, algunos de ellos antiguas familias de hacendados, invirtieron en la industria turística, en particular en la promoción de su pueblo.



Fotografía 5. *Machu* o jefe de la *contradanza* de Paucartambo, una danza mestiza que representa a su contraparte europea. Paucartambo, Cuzco, 1996. Fotografía de Zoila Mendoza.



Fotografía 6. Intérprete de la *contradanza* de Paucartambo en la fiesta patronal de ese pueblo. Paucartambo, Cuzco, 1996.
Fotografía de Zoila Mendoza.



Fotografía 7. *Qbapaq negros*, una danza mestiza de Paucartambo en la fiesta patronal de ese pueblo. Paucartambo, Cuzco, 1996.
Fotografía de Zoila Mendoza.

En el análisis subsiguiente de la danza los *majeños* mostraré como entre los cuzqueños, el conservar una postura erguida dentro y fuera de la danza está asociado no sólo con un aire de arrogancia y altanería, sino también con una talla alta y con lo blanco. De otro lado, la postura encorvada o agachada está asociada con una actitud servil y con las actividades agrícolas, y por lo tanto con el campesinado indígena. Mostraré, en particular, como el tipo de movimientos considerados característicos de los mestizos son vistos por los jeronimianos como más controlados, y por ello más «elegantes» y «decentes». En el capítulo sobre los *gollas* revelaré que los movimientos espasmódicos, rápidos y con vueltas, considerados algo característico de las personas indígenas, son visto como algo descontrolado y nada pulido. En el contexto de las competencias y presentaciones escenificadas de la ciudad del Cuzco y otros eventos folklóricos regionales, estos movimientos de tipo indígena, sobre todo el agacharse, coinciden muy bien con los temas de las actividades agrícolas y la borrachera de las danzas indígenas, lo cual hace que los «indios» estén «más cerca de la tierra» (Orlove 1998).



Fotografía 8. *Qhapaq negros*. Fotografía de Zoila Mendoza.

Parece que el uso de pañuelos en las danzas mestizas y de *warak'as* (hondas tejidas con lana) en las indígenas subrayan este contraste del movimiento y la postura. La forma suave y estilizada en la cual se usa a los pañuelos en las danzas mestizas enfatiza los movimientos más lentos y ondulantes de los intérpretes (ejemplos de video 13 y 14). El uso de *warak'as* para azotar o atar a una pareja de danza con un movimiento muchas veces rápido e inesperado, da forma a la idea de la agresiva y descontrolada identidad indígena (ejemplo de video 11).

A lo largo de la historia de los concursos folklóricos en el Cuzco, han surgido conflictos entre los competidores, entre los miembros del jurado, entre estos últimos y los primeros, y entre el jurado y el público en general por los criterios utilizados para evaluar las danzas folklóricas y escoger un ganador. En el fondo de ellos yace la vulnerabilidad de los criterios con los cuales se distingue 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 acerca de la forma no tradicional de las danzas de Paucartambo. Otro ejemplo es un desacuerdo surgido entre los integrantes del jurado en uno de los concursos organizados por la federación campesina —del cual formé parte—, acerca de la autenticidad de algunos disfraces que usaban materiales sintéticos. Un último ejemplo es la queja siempre presente del público, cuando los jurados eligen una danza especialmente bien coordinada, llena de movimientos y adornos escoreotípicos que representan la «identidad indígena», prefiriéndola a otra que no tiene una coreografía tan buena y está más cerca de una interpretación ejecutada por la población rural cuya identidad está supuestamente representada por la otra danza.

Si bien las instituciones culturales públicas y privadas han intentado establecer fronteras en torno a las formas y significados de la música y danzas de la sierra, clasificándolas como folklóricas y configurándolas según unas «tradiciones inventadas», estas formas expresivas constantemente han sobrepasado dichos límites incluso en el contexto de los concursos y otras presentaciones escenificadas. Fuera de este contexto, los intérpretes que consideran folklóricas a su música y danzas, han usado este concepto para validar sus esfuerzos creativos y ganar nuevos espacios y reconocimiento a

su actuación. Gracias a este reconocimiento dentro del ámbito regional y nacional, los intérpretes de la música y danzas andinas han logrado dar nuevos significados a estas actuaciones. Y si bien el concepto del folklore ha marcado peyorativamente a la interpretación de las mismas a nivel nacional (sobre todo porque se supone que estas formas representan a los serranos), y varios estereotipos de género y étnico/raciales han sido fomentados a través de los eventos folklóricos, este concepto a pesar de todo ha ayudado a legitimar un campo en donde algunos sectores de la sociedad cuzqueña pueden cuestionar la identidad étnico/racial, de género y de clase social.

Los artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco enfrentaron una paradoja crucial en su intento de configurar su identidad: si bien deseaban consolidar una cultura regional, también necesitaban establecer diferencias entre ellos mismos y la población «indígena» y campesina. Ante esta paradoja, encontraron un medio efectivo con el cual definir a su identidad en el concepto de folklore, y su idea de las auténticas tradiciones cuzqueñas que idealizan y romantizan el pasado incaico y el presente rural. Al hacer esto plasmaron nuevas formas y conceptos, tales como las danzas mestizas e indígenas que se refieren y dan forma específica a la identidad étnico/racial en el Cuzco y en el Perú. Dichas formas y conceptos influyeron y han sido influidos por las prácticas simbólicas a nivel local, como las de las comparsas de San Jerónimo y Paucartambo, que buscaban redefinir las distinciones e identidades locales.

CAPÍTULO 3

LOS POBLADORES DE SAN JERÓNIMO, SUS VIDAS Y SU RITUAL MÁS IMPORTANTE EN UNA PERSPECTIVA REGIONAL E HISTÓRICA

Los pobladores de San Jerónimo viven una vida que no es del todo rural o urbana; como lo dijera el alcalde del pueblo en 1994, ellos «[e]stán permanentemente entre la ciudad y el campo» (Centro Guamán Poma de Ayala 1994: 15). Durante el transcurso de mis investigaciones, la mayor parte de ellos seguía practicando una agricultura de pequeña escala a medio tiempo, al mismo tiempo que tenían una o más ocupaciones que frecuentemente les llevaban a la ciudad del Cuzco, a la cual llegan tras media hora de viaje en ómnibus. Esta posición intermedia y el movimiento de ida y vuelta ha tenido importantes implicaciones en términos de las identidades étnico/raciales y de clase de los jeronimianos. En el Cuzco el mundo rural, que aún es una fuerte presencia en la vida de los habitantes de este pueblo, está asociado con la «indianidad» y lo urbano con la «mesticidad» (véase el capítulo 1). Esta situación étnico/racial algo ambigua de los jeronimianos parece haber hecho que para los miembros de los grupos socioeconómicos emergentes, fuera aún más imperativo interpretar danzas «mestizas» en sus rituales públicos más importantes. A través de esta actuación, los miembros de la nueva pequeña burguesía local han dedicado sus esfuerzos a borrar las diferencias entre ellos y las élites urbanas cuzqueñas. Al hacer esto también han distinguido a sí mismos de los demás jeronimianos y pasado a ser los nuevos «mestizos» locales.

La parroquia de San Jerónimo: Iglesia, poder local e identidad durante el periodo colonial

La organización colonial civil/religiosa configuró la organización social y las prácticas rituales contemporáneas de los Andes. El pueblo o aldea de San Jerónimo fue fundado como parte de la reorganización civil/religiosa

de la población, llevada a cabo por el virrey Toledo en la década de 1570. San Jerónimo fue la cabeza de la doctrina del mismo nombre, una de las siete pertenecientes a la ciudad del Cuzco. La historia de la zona en donde los españoles fundaron este pueblo ha estado marcada por su cercanía a esta ciudad desde el periodo Inca.¹ Como se explicara en el capítulo 1, las zonas circundantes a la capital incaica fueron ocupadas por los incas de privilegio, grupos conquistados a los cuales se concedieron tierras en el valle y que periódicamente debían ser representados en la corte del Inca (Zuidema 1990).² Los miembros de la nobleza incaica y los incas de privilegio que sobrevivieron a la drástica caída demográfica después de la conquista, pasaron a integrar parroquias «indias» y fueron reubicados en pueblos de tipo hispano o reducciones.

Durante el colonialismo español, las parroquias de San Jerónimo y San Sebastián fueron conocidas como hogar de los descendientes de la nobleza inca (Blanco 1974, vol. 2: 113). Los actuales pobladores de ambos distritos comentan orgullosamente este pasado noble, señalando que aún tienen apellidos incaicos.³ La adopción de estos últimos y el sostener haber formado

¹ Sin embargo, los incas no fueron los primeros en establecerse en la zona. Los arqueólogos y etnohistoriadores han mostrado que hubo una larga historia de desarrollo de culturas preincaicas en el valle del Cuzco antes que ellos conquistasen la zona. Si bien es cierto no hay ningún acuerdo sobre el particular, es probable que los incas hayan fundado la ciudad entre los siglos XI y XII; véase a Brisseau et al. 1978. Ello no obstante, un punto en el cual todos los autores coinciden es que la gran expansión del imperio tuvo lugar menos de un siglo antes de la invasión española (véase a Mannheim 1991: 16; van de Berghe y Primov 1977: 32). En las partes más elevadas de San Jerónimo hay restos de asentamientos preincaicos; el mejor conocido de ellos es el complejo denominado Racay-racay. Según un historiador de San Jerónimo (y alcalde del pueblo entre 1993 y 1998; Ccoanqui s.f.), estos restos se encuentran en las partes altas porque en ese entonces las zonas bajas todavía eran pantanosas.

² En San Jerónimo aún pueden verse restos de los sistemas de terrazas preincaicas en los sectores denominados Larapa, Kaira y Pata Pata. Algunos canales de regadío de esa época siguen siendo usados con fines agrícolas.

³ Por ejemplo, en San Jerónimo los pobladores todavía tienen apellidos tales como Sinchi Rocca y Túpac Yupanki, ampliamente conocidos en Cuzco y Perú como nombres incaicos. Estos nombres aparecen en los libros de texto utilizados en las escuelas como nombres de incas.

parte de la nobleza inca fueron estrategias desarrolladas durante el periodo colonial para evitar diversas cargas impuestas a los «indios» del común y tener acceso a diversos privilegios. Ello no obstante, los cargos políticos importantes asignados a pobladores nativos reubicados en estas aldeas, y el acceso de sus hijos a una educación formal en los colegios especiales que los españoles crearon para la nobleza incaica, revelan que sí lograron establecer una ascendencia inca (Blanco 1974, vol. 2: 113).

En poco más de un año que pasó en el Cuzco, Toledo preparó detalladas «ordenanzas» que intentaban reglamentar casi todo aspecto de la vida civil y religiosa. Durante el periodo colonial los dos ámbitos, el civil y el religioso, estuvieron estrechamente entrelazados.⁴ Por ejemplo, sus ordenanzas crearon estructuras que combinaban cargos civiles y religiosos en la organización local, la cual llegó a ser conocida como el «sistema de cargos» (Fuenzalida 1976; véase el capítulo 1). En cada parroquia el cura era asignado como el principal representante de la misión «civilizadora» asumida por los españoles. Los sacerdotes vivían entre los «indios» a fin de evangelizarles a través de los sacramentos católicos (bautismo, confesión, matrimonio, misa dominical y velorios) y los rituales comunales públicos (Spalding 1984: cap. 8).

Durante la mayor parte del periodo colonial (desde el siglo XVI hasta 1759), la parroquia de San Jerónimo fue asignada a la orden de «predicadores», también conocida como la de los dominicos (Ramos s.f.: 5).⁵

⁴ Como Karen Spalding (1984: 126) lo resumiera elocuentemente, «La estructura de la aldea y la parroquia era esencial para el plan toledano... Idealmente, cada pueblo debía constituir una sola parroquia, con un sacerdote católico residente que enseñara y prepara a 'estos bárbaros', como los llamase Toledo, a respetar a un Dios cuyos representantes en la tierra eran escogidos y colocados por el Estado hispano para que le ayudasen a conservar su autoridad en este mundo. Juan de Matienzo, uno de los principales seguidores de los programas toledanos, insistió en el papel de la Iglesia al argumentar a favor de la necesidad de reasentar a la población nativa, 'pues no se les puede instruir en la Fe ni pueden convertirse en hombres si no están reducidos en pueblos'. La reducción también le permitió a Toledo organizar las diversas ordenanzas que convirtieron los vagos contornos de una estructura política nativa en un organizado sistema político local. La aldea y la doctrina recibieron, cada una, sus funcionarios nativos bajo la supervisión de la burocracia provincial española, el corregidor de indios y el cura».

⁵ Como lo explica Ramos (s.f.), para estudiar la Iglesia colonial debe distinguirse analíticamente entre el cabildo eclesiástico, que comprendía a las autoridades eclesiásticas locales

Además de estar a cargo de esta parroquia, la orden tenía una estancia llamada Pata Pata en la jurisdicción de San Jerónimo. Según un informe de su cura doctrinero, en 1690 había cuatro haciendas y dos estancias en la parroquia. Las cuatro primeras pertenecían a españoles residentes en la ciudad del Cuzco, una de las dos estancias era propiedad de los dominicos y la otra de los mercedarios.⁶ En este mismo periodo (1690), la principal actividad económica de esta parroquia de indios (solamente había tres familias españolas de un total de 450 personas que vivían en esta jurisdicción) era la producción agrícola, sobre todo maíz, algo de trigo y otros vegetales (Ramos s.f.). Para comienzos del siguiente siglo, los dominicos habían incrementado el tamaño de su propiedad en San Jerónimo y su estancia era ahora la hacienda Pata Pata.⁷

San Jerónimo era una parroquia rica y el puesto de cura debe haber sido activamente buscado por el clero local. En la colonia, convertirse en cura doctrinero era por lo general una de las formas más efectivas de acumular una riqueza personal. A las parroquias se les asignaba tierras, ganado y trabajadores indios. En San Jerónimo, más de la mitad del ingreso de la parroquia provenía de la producción de sus tierras, las cuales eran trabajadas por los miembros de la comunidad local (Ramos s.f.: 6). El cura también cobraba los derechos que sus feligreses debían abonar por los servicios eclesiásticos (esto es, en matrimonios, funerales y fiestas) y contaba con sirvientes personales que cuidaban sus propiedades. El cobro de estos derechos y servicios parece haber sido un importante beneficio

encabezadas por el obispo y administraba todos los recursos económicos adscritos a su institución (los curas doctrineros eran los representantes locales de esta jerarquía), y las órdenes religiosas, que tenían una fuerte cohesión interna y eran independientes casi por completo de la Iglesia institucional o cabildo eclesiástico.

⁶ La diferencia principal entre una estancia (un rancho o lugar de pastoreo) y una hacienda (una propiedad agraria de tamaño considerable, que normalmente combinaba el cultivo y la ganadería) era el tamaño de la propiedad. La primera era más pequeña.

⁷ En 1702, una gran área de pastoreo y cultivo en San Jerónimo fue vendida por un hacendado español a la orden dominica. En la década de 1940, esta zona fue comprada a la orden por Pícol Orcopuquio, la comunidad campesina más grande del lugar (Zambrano 1971; Alviz Montañez 1989).

para los curas y por ese motivo una oportunidad para abusar de los pobladores locales.⁸

Se necesita investigar más la relación entre las propiedades de la parroquia, las cofradías (véase el capítulo 1) y la organización comunal de todo el periodo colonial y la temprana república en el Cuzco. Hay indicios de que durante el primero de éstos, los integrantes de las comunidades locales contribuyeron con una gran cantidad de trabajo y riqueza material a su parroquia (Ramos s.f.: 21). Si bien no está claro qué parte de la población local fue obligada (en oposición a ofrecerse voluntariamente) a trabajar en las tierras de la parroquia o a usar parte del producto de las suyas para financiar las festividades religiosas, en San Jerónimo pareciera haber habido una masiva participación de la población local en las actividades económicas de la Iglesia.⁹

Celestino y Meyers (1981) han mostrado para el caso de los Andes centrales del Perú, que la transferencia de propiedades a la Iglesia, como presente a la parroquia o a la cofradía, fue usada por las comunidades locales como una estrategia para conservar sus propiedades bajo su control. Estos autores

⁸ Estos pagos y servicios que los curas recibían no eran registrados en la documentación parroquial. Sin embargo, hay quejas oficiales sobre los abusos que éstos cometían al cobrarlos. En 1706, los pobladores de San Jerónimo se quejaban de que «nos pedía el cura... sesenta pesos diciendo que cada año por la fiesta del patron avia de convidar al correxidor de la ciudad del Cuzco porque benia a asistir a la fiesta y juntamente a elegir alcaldes lo qual davamos indispensablemente porque nos cobraba con mucha crueldad a fuerza de portasos y asotes siendo asi que el dicho correxidor no benia jamas a dicha parroquia sino que nosotros ibamos a la ciudad del Cuzco a nuestra elección de alcalde... que cada año por la fiesta de nuestro patrón le diésemos por fuerza dies mulas de leña rajada, treinta gallinas, treinta pollos y quinientos huevos que nos cobrava como si fuera deuda a fuerza de rigores y aprisionando a algunos indios tan prontos lo que les pertenecían de prorrata...» (Ramos s.f.: 21).

⁹ En 1796, el cura doctrinero de San Jerónimo anotó que «...los indios trauajan de balde en los retejos anuales del templo, y en todas las obras de refacción que en él ocurren. Así lo experimenté desde mi ingreso, pues a los pocos días se cayó el techo de la capilla colateral del ayllu Anahuarq [sic] y el cacique e indios del dicho ayllu lo volvieron a levantar sin gravar a la fábrica de esta iglesia en cosa alguna. Hallo también que los yndios siembran, cultivan y recogen la cosecha del mais de la chacra de la yglesia sin pensionar a esta en nada. Ellos ademas con el producto de unas chacras que en sus propias tierras destinan anualmente, costean la cera que en todo el año se gasta en la iglesia: las hostias, el incienso, y el aseyte para la lampara del Santísimo» (ibid: 8).

asimismo han mostrado que las cofradías ofrecieron un medio importante para la organización de la vida colectiva local y la reorganización de las comunidades locales antes existentes, denominadas ayllus, que fueron reunidos en las parroquias coloniales. Los antropólogos y etnohistoriadores han realizado un esfuerzo considerable para definir el concepto clave del ayllu, que es fundamental para la comprensión de la organización social andina a lo largo de un extenso periodo, desde tiempos preincaicos al presente.¹⁰ Si bien el concepto definitivamente ha cambiado con el paso del tiempo, ahora está claro que él fue más flexible de lo que inicialmente pensarán los cronistas y los primeros andinólogos, incluso en el periodo prehispánico.¹¹ Como lo muestran los estudios más recientes, «La frontera social del ayllu es inminentemente —y del todo literalmente— política en la medida en que se adapta a sí misma a las necesidades de un contexto o situación dado» (Poole 1984: 146). En San Jerónimo los ayllus, a veces denominados parcialidades (cuando se enfatizaba su aspecto territorial), brindaron la base organizativa político-administrativa para la participación de la población indígena local en las obligaciones civiles y religiosas impuestas por el Estado colonial.

En San Jerónimo, durante el periodo colonial, la relación entre la parroquia local y los ayllus no fue fácil. Para comenzar, los recursos que Toledo asignó a aquella habían pertenecido antes a estos últimos. Es difícil encontrar la documentación que podría mostrar cómo fue que las propiedades de la parroquia se expandieron durante el periodo colonial; a ésta no le interesaba llevar un registro cuidadoso de este proceso y en sus documentos ella tendía a esconder el monto real de las propiedades que tenía (Ramos s.f.: 9). Ello no obstante, la existencia de juicios entre los ayllus y su parroquia por la posesión de tierras, y los cargos presentados contra el cura local por robar

¹⁰ El ayllu había existido como unidad de organización social desde tiempos preincaicos. Los incas adoptaron y desarrollaron aún más este concepto como parte de su sistema sociopolítico, a fin de vincular la población local con el Estado. Los cronistas españoles y los primeros andinólogos subrayaron los aspectos del linaje de su organización. Este énfasis dado por los cronistas se debió a su propia preocupación con las genealogías.

¹¹ El concepto de ayllu fue usado por los andinos de forma sumamente flexible, incluso para las clasificaciones de parentesco, cambiando según el contexto y el estatus social, edad e identidad del «ego» (Poole 1984: 140).

las joyas de la iglesia (compradas con el producto del trabajo comunal), indican una relación conflictiva entre estas dos instituciones en el pueblo de San Jerónimo (íbid: 10, 14).

Aquí, al igual que en otros pueblos andinos, la cofradía parece haber sido el medio o la institución negociadora que facilitaba las transacciones entre la Iglesia y la población local.¹² Si bien las primeras de ellas fueron impuestas (porque según Toledo, cada parroquia debía instituir por lo menos una cofradía para celebrar la advocación local, el nombre dado a la parroquia por un «santo» católico), estas hermandades laicas pronto proliferaron en los pueblos andinos y San Jerónimo no fue la excepción. Esa institución parece haber mediado conflictos no sólo entre la Iglesia y las comunidades locales, sino también entre estas últimas. En 1689 había por lo menos doce cofradías en San Jerónimo, y este número siguió incrementándose hasta comienzos del periodo republicano.

Durante el periodo colonial, las mismas fiestas católicas auspiciadas por las cofradías, en particular las danzas interpretadas en esos rituales, se convirtieron en un espacio de confrontación y negociación de prácticas simbólicas e identidad. Como se explicase en el capítulo 1, la participación masiva de la población indígena en los rituales católicos a través de la interpretación de danzas, y la constante preocupación con (y a veces represión de) estas formas, ha sugerido a algunos investigadores del tema que durante este periodo, dichas formas expresivas canalizaron la capacidad de cuestionamiento y acomodación de esta población (Ares Queija 1984; Poole 1990a; Estenssoro 1992).

Después de la independencia, la documentación de la parroquia de San Jerónimo no reconoce la existencia de cofradías. Todas las propiedades destinadas al culto de las imágenes parecen haber sido reunidas con las

¹² Esta negociación también era cierta a nivel político/económico, en donde, como lo mostrase Karen Spalding (1984: 219), «los españoles no podían intentar crear su propia jerarquía de autoridad entre los indios sin arriesgarse a perder el acceso a la sociedad india y el control sobre ella... Frente a la resistencia india, las autoridades hispanas se vieron obligadas a incorporar a la jerarquía andina tradicional en el modelo de gobierno local, definido por las leyes y reglamentaciones coloniales».

demás propiedades parroquiales bajo una sola administración (Ramos s.f.: 35).¹³ Ello no obstante, todavía en 1935 se llevaba una cuenta separada en los registros parroquiales de las propiedades de por lo menos veinte imágenes locales honradas en el pueblo (Parroquia de San Jerónimo 1935, 1956).

San Jerónimo y la ciudad del Cuzco: los cambios ocurridos desde la década de 1940

Desde los años cuarenta, diversos procesos interrelacionados transformaron la región del Cuzco, creando oportunidades para que los pobladores de San Jerónimo reconfiguraran sus identidades étnico/raciales y de clase. Los más relevantes de ellos fueron el gradual desplazamiento del eje de la economía regional hacia la ciudad capital (marcado con mayor claridad después del crecimiento de la ciudad y las modificaciones que siguieron al terremoto de 1950), el colapso del sistema de haciendas en la región y el surgimiento de nuevos sectores socioeconómicos vinculados al crecimiento del Estado y a la mejora de la infraestructura (esto es, carreteras, colegios) en las zonas circundantes a la capital.

Si bien la independencia de España había sido algo oficial hacía más de un siglo, y aunque San Jerónimo fue reconocido como distrito a poco de ello (1825; Centro Guamán Poma de Ayala 1994: 18),¹⁴ a comienzos de la década de 1940 la élite terrateniente aún dominaba el pueblo política y económicamente.¹⁵ Setenta a ochenta por ciento de la tierra cultivable era propiedad ya fuera de las órdenes religiosas o de los mistis (también cono-

¹³ Como se dijese en el capítulo 1, el nuevo gobierno republicano combatió la existencia de las cofradías, para así controlar la administración eclesiástica y la acumulación de riqueza.

¹⁴ La actual organización del país, explicada en el capítulo 1, data de la independencia.

¹⁵ Según el censo nacional de 1940, el 72% de la población de San Jerónimo era india. La población total del pueblo en ese momento era de 4,485 personas. Como se explicase en el capítulo 1, la categoría de indio, en contraposición a la de mestizo o blanco (según el mismo censo, el 28% restante de la población del distrito era o bien blanca o mestiza), indica un estatus relativo de subordinación con respecto a estos miembros de la sociedad. Este censo fue el último que tomó la raza como una categoría clasificatoria de la población (Ministerio de hacienda y Comercio 1940).

cidos como hacendados o gamonales; Rodríguez 1942: 10-11). Al igual que en la mayor parte del Cuzco, esta clase terrateniente había crecido en el distrito desde finales del siglo XIX. Los integrantes de este nuevo grupo social, los cuales desarrollaron innovadores mecanismos culturales y económicos con los cuales consolidar su poder local, habían expandido sus haciendas, por lo general a expensas del campesinado local (Poole 1988). Durante este periodo se desarrolló la noción de una clara división entre el terrateniente poderoso y el campesino servil, no obstante existir una variedad de relaciones laborales en las haciendas (Tamayo Herrera 1981: 50).¹⁶

Este cuadro de San Jerónimo comenzó a cambiar a mediados de los años cuarenta. Si bien los hacendados permanecieron allí hasta los años setenta, desde la primera de las fechas mencionadas los miembros de los ayllus locales, cuyos derechos habían sido reconocidos por las instituciones estatales promovidas por los indigenistas, comenzaron a luchar y ganarles litigios a los hacendados por la posesión de la tierra.¹⁷ Al mismo tiempo, los miembros de este distrito comenzaron a diversificar sus actividades económicas y un nuevo sector socioeconómico, una pequeña burguesía, comenzó a crecer como el núcleo de una nueva clase media local. Este sector, aún inci-

¹⁶ Aunque algunos historiadores tradicionales han pintado esta relación como feudal (Tamayo Herrera 1981: 50), recientes estudios han cuestionado la imagen tradicional de la relación patrón-cliente en las haciendas de los Andes del sur, mostrando que campesinos y hacendados muchas veces tenían una relación desigual pero esencialmente simbiótica. Véase a Jacobsen 1993. Con todo, no puede negarse que la imagen de una relación asimétrica y la naturaleza abusiva del hacendado fue una realidad para los andinos de todas partes. Como se verá en el capítulo 4, ella es recreada en la danza los *majeños*.

¹⁷ La institución estatal que mediaba en las disputas por tierras y otros conflictos entre hacendados era la Dirección General de Asuntos Indígenas. En sus disputas, los ayllus o parcialidades usaron el estatus legal de comunidades de indígenas. En 1946 varios ayllus — o comunidades de indígenas, como legalmente se las conoce— reclamaron gran parte de las tierras de la hacienda dominica de Pata Pata (Zambrano 1971). En esta disputa, la Dirección General de Asuntos Indígenas pagó a la orden dominica por las tierras que las comunidades habrían de recibir. La disputa tuvo una temprana fase de violentas confrontaciones entre los pobladores que administraban la hacienda y los miembros de las comunidades. Las órdenes religiosas comenzaron a vender sus propiedades en San Jerónimo a partir de la década de 1940: los mercedarios vendieron su hacienda Kaira al Estado y los dominicos iniciaron un proceso mediante el cual sus aparceros podían comprar sus tierras a cambio de trabajo.

piente en los años cuarenta, se desarrolló debido al papel cada vez más importante que San Jerónimo tenía como abastecedor de bienes, servicios y trabajadores para la ciudad del Cuzco, la cual en ese entonces estaba emergiendo como el mercado más importante de la región. Si bien el comercio había sido una actividad importante en San Jerónimo desde la época colonial, un segmento más grande de la población se involucró en esta actividad durante esta y las siguientes décadas. Obviamente no todos podían beneficiarse por igual con esta actividad económica en expansión. Los que tenían los medios para combinar el comercio y la propiedad de vehículos motorizados (que iban surgiendo como la forma más importante de transporte) podían obtener una posición más ventajosa dentro del nuevo sector económico.

Estas tendencias locales y regionales se acentuaron durante la reconstrucción de la ciudad del Cuzco luego del terremoto de 1950, lo cual llevó a unas transformaciones aún más profundas durante la década de 1970. La ciudad ofreció aún más oportunidades para que los pobladores de San Jerónimo ganaran un salario como jornaleros (en la construcción o en instituciones estatales y privadas) y ofrecieran sus servicios como artesanos (esto es, albañiles, carpinteros y sastres). Los jeronimianos tenían un fácil acceso al mercado de la ciudad, en donde vendían lo que producían y compraban o intercambiaban en provincias más remotas. El pueblo de San Jerónimo, la capital distrital, se ganó un reconocimiento regional gracias a su mercado de los domingos. El pueblo asimismo comenzó a beneficiarse gradualmente con las mejoras infraestructurales y sanitarias realizadas en el valle del Huatanay gracias a las inversiones extranjeras y estatales.¹⁸

Si bien la diversificación económica creció en San Jerónimo durante la década de 1960, los pobladores del distrito seguían luchando contra la élite terrateniente. En 1963 hubo nuevos intentos de tomar parte de las tierras de las haciendas de Pata Pata y Larapa, que todavía pertenecían a la orden

¹⁸ La introducción de pesticidas y la subsiguiente mejora en las condiciones de salubridad y producción de los pobladores de San Jerónimo sigue siendo recordada por quienes vivieron allí en la década de 1950. En 1958, el núcleo central del pueblo también recibió agua potable.

dominica (Centro Guamán Poma de Ayala 1994: 19). Para finales de la década y bajo una incipiente ley de reforma agraria, implementada por el presidente Belaunde, la comunidad campesina más grande, en ese entonces todavía conocida como comunidad de indígenas, había estado conformada por diversos ayllus antiguos y recibido la posesión oficial de una gran parte de los derechos a la tierra y el agua. Además, los antiguos aparceros de la hacienda Pata Pata firmaron un arreglo final de venta para convertirse en los dueños oficiales de las bien irrigadas tierras de la orden dominica. Por último, en esta década los proyectos estatales (como la promoción de créditos para el campesinado y la expansión del sistema educativo) comenzaron a beneficiar a la clase media de San Jerónimo.¹⁹

Durante la siguiente década (los años setenta) y bajo las reformas más radicales del gobierno del presidente Velasco, se cristalizaron varios de los cambios que estaban dándose en San Jerónimo. Las grandes haciendas privadas dejaron de existir en el distrito y sus tierras fueron vendidas ya sea a compradores privados o concedidas a las comunidades de indígenas reconocidas, las cuales fueron denominadas como comunidades campesinas en el nuevo estatuto de Velasco. En ambos casos, las antiguas tierras cultivables del valle fueron repartidas para nuevos proyectos de vivienda o como pequeñas parcelas de tierra en manos de centenares de pequeños agricultores organizados en comunidades. Durante esta década, las actividades económicas urbanas crecieron entre los jeronimianos, los cuales se beneficiaron con la creciente importancia económica que la ciudad del Cuzco tenía en la región. Las actividades económicas de esta ciudad crecieron durante los años setenta con el turismo, la nueva industria en auge. A inicios de esta década el pueblo de San Jerónimo ya brindaba una amplia gama de servicios a la ciudad a través del comercio, el transporte, el trabajo asalariado y las artesanías. La mayoría de las mujeres del pueblo estaban involucradas en el comercio al menudeo, y la mayor parte de los varones eran artesanos

¹⁹ Para finales de esta década, la educación formal era más accesible para una mayor parte de la población de San Jerónimo, pero ella permaneció a nivel primario; en 1963 había dos escuelas primarias en el pueblo. Para las cifras exactas del nivel educativo véase Dirección Nacional de Estadística y Censos 1972.

(sastres, carpinteros, zapateros, sombrereros, albañiles y así por el estilo), camioneros, empleados estatales, sirvientes domésticos y jornaleros. La mayoría de los habitantes del pueblo combinaba estas empresas con la agricultura a pequeña escala y una crianza de ganado limitada (van de Berghe y Primov 1977: 203).

Los sociólogos Pierre van de Berghe y George Primov (1977: 204) describieron el pueblo de San Jerónimo a comienzos de los años setenta:

Si no fuera por nuestra renuencia a usar el término, la etiqueta más simple con la cual podríamos describir a San Jerónimo sería la de *cholo*. El pueblo muestra la mayoría de las características que los antropólogos han asociado con este término: el 85 a 90 por ciento de la población urbana no es ni claramente mestiza ni india, sino algo en el medio de este continuum... Las características culturales del pueblo tienen un sabor híbrido, claramente distinto tanto de la ciudad del Cuzco como de las más remotas áreas indias.

Si bien van de Berghe y Primov explican las divisiones locales de estatus según líneas «étnicas» y de «clase» (especificando además que *cholo* es un término que los jeronimianos utilizan para designar a persona de un estatus más bajo que el suyo propio), ellos señalan que «en ninguna parte de ese amplio continuum de estatus se encontrarán clivajes categóricos, nada ambiguos y consensualmente aceptados» (205). Si bien su descripción de los indicadores del estatus es bastante exacta, su análisis de la identidad local en San Jerónimo tiene por lo menos una limitación importante. Estos autores no analizaron los mecanismos mediante los cuales los pobladores locales daban nuevos significados y manipulaban a estos indicadores, para así ubicarse a sí mismos dentro de la sociedad local y regional. En otras palabras, el análisis de van de Berghe y Primov es estático en la medida que una vez establecidos los indicadores y las categorías del estatus, y asignándoles cierta realidad fija y objetiva, ellos intentan explicar cuántos pobladores encajan en estas categorías. Este tipo de análisis les impide comprender la compleja realidad social y cultural de San Jerónimo, como lo muestra el que digan que el pueblo tiene un «sabor híbrido».

Yo sostengo que para los habitantes de este pueblo, la fiesta de su santo patrón y sus comparsas han sido ámbitos importantes en donde se redefinieron las distinciones e identidades locales. La formación de comparsas

y ser los principales promotores de la fiesta ritual central del pueblo permitió a los integrantes de los grupos sociales emergentes distinguirse entre sí y de los restantes grupos sociales. También les permitió dar un significado local a las categorías en base a las cuales se construye esta distinción. Para finales de los años cuarenta, los integrantes de una incipiente pequeña burguesía urbana local hicieron su primer intento por convertir a la fiesta del santo patrón en un lugar en donde podían introducir los nuevos valores locales que ellos encarnaban. Este grupo, encabezado por los transportistas-ganaderos, formó la comparsa los *majeños* e interpretó una danza por vez primera en la fiesta del santo. Fue sólo en los años setenta que la fiesta misma pasó a ser un ámbito importante en el cual los *majeños* y otras comparsas locales podían ser auspiciadores rituales centrales, y gracias a su actuación comenzar a ser reconocidos como grupos específicos dentro del pueblo.

El pueblo de San Jerónimo a finales de los años ochenta

A lo largo de la década de 1980 siguieron siendo válidas varias de las características y tendencias de la realidad social y cultural del pueblo de San Jerónimo a comienzos de los años setenta, descritas por van de Berghe y Primov (1977). Los pobladores siguieron llevando una vida que no era plenamente rural (como en los pueblos más pequeños en las zonas más remotas del departamento) ni urbana (como en la ciudad del Cuzco). Con todo, para finales de los años ochenta se había expandido el uso que los jeronimianos hacían del castellano en su vida cotidiana; habían alcanzado niveles más elevados de educación formal;²⁰ un mayor porcentaje de la población había pasado a formar parte de la pequeña burguesía urbana; y la fiesta patronal del pueblo estaba dominada por las danzas mestizas. Por lo tanto, la mayoría de los cuzqueños y científicos sociales coincidirían en que la mejor caracterización étnico/racial del pueblo sería la de mestizo.

Desde los años setenta, el papel que el pueblo tenía en el distrito ha cambiado. Hasta ese entonces, el poblado colonial y su radio urbano (a

²⁰ San Jerónimo tuvo su primera escuela secundaria a finales de la década de 1970, y otra más fue abierta a mediados de la siguiente década.

todo lo cual llamo el pueblo de San Jerónimo) contenían a la mayor parte de la población urbana del distrito. El resto de su territorio lo constituían sobre todo tierras parceladas y altas montañas parcialmente cultivadas.²¹ Pero desde la década de 1970, la creciente población urbana del distrito y del valle del Huatanay como un todo, ha poblado nuevos asentamientos construidos en las tierras antes parceladas; estos son conocidos como «asentamientos humanos». A finales de los años ochenta, tan sólo la mitad de los veinte distintos asentamientos podía ser llamado urbano con propiedad. Esta mitad tenía acceso al agua potable, electricidad y sistemas de alcantarillado (Posta Médica de San Jerónimo 1990; Proyecto Ununchis s.f. a, b, c).

Los asentamientos de San Jerónimo y los pertenecientes al distrito de San Sebastián han levantado una cadena entre la capital y el pueblo.²² Este gran incremento poblacional durante la expansión urbana de la ciudad del Cuzco (que desde 1979 incluye oficialmente a los distritos de San Jerónimo y San Sebastián) se debió a la inmigración procedente de otras provincias del departamento y, en menor medida, de otros departamentos de la sierra sur.²³ Aunque ningún estudio demográfico del distrito de San Jerónimo ha considerado este aspecto, establecí con un censo que buena parte de la población que vive en los nuevos asentamientos, aproximadamente el 30% de la población del distrito, no es originaria del mismo y se mudo allí en los últimos veinte años (Mendoza 1990).

Para finales de los años ochenta, el pueblo de unas 8,000 personas seguía teniendo a aquellos que originalmente eran de San Jerónimo o habían con-

²¹ El área total del distrito es de 93.58 kilómetros cuadrados, o 9,358 hectáreas. Las montañas más importantes dentro del territorio del distrito son Machu Pícol, Wayna Pícol y Ccumu, cuyas cimas están a más de 3,600 metros sobre el nivel del mar.

²² Los asentamientos que propiamente pueden ser denominados urbanos son prácticamente suburbios de la ciudad del Cuzco y están habitados principalmente por profesionales de dicha ciudad.

²³ Desde la década de 1970, el crecimiento demográfico promedio de toda esta zona ha sido del 5.6% anual, lo cual es más que el promedio nacional de 2.5%, y que el de Lima, la ciudad con el crecimiento más rápido de todo el país, que fue 5.5% en esta década (Proyecto Ununchis s.f. a, b, c; Instituto Geográfico Nacional 1989).

traído matrimonio con personas de este distrito.²⁴ La mayor parte de las familias que residían en este pueblo, aproximadamente el 80%, eran miembros de una de las cuatro comunidades campesina más grandes.²⁵ Sin embargo, el hecho de que estas personas pertenecieran a una comunidad esconde el hecho de que la mayoría de ellas sólo practica una agricultura de pequeña escala a tiempo parcial. El peso que esta actividad tenía en la economía familiar variaba, claro está, entre los miembros de estas comunidades y entre estas últimas según el tamaño de las parcelas o el acceso al riego.²⁶ Con todo, la gran división de las tierras cultivables en pequeñas parcelas y los precios deprimidos de los productos agrícolas, hacían que la agricultura sólo fuese una actividad económica complementaria para estas familias.²⁷

²⁴ El pueblo y su radio urbano, la zona en donde vivía la mayor parte de los pobladores en los cuales mi estudio se concentró, cubre aproximadamente 67 hectáreas.

²⁵ El resto del territorio del distrito, que no corresponde a su radio urbano y a los asentamientos humanos, está dividido entre ocho comunidades campesinas, una cooperativa agraria del Estado, una granja experimental de la Universidad del Cuzco y dos anexos, o comunidades más pequeñas, sin autonomía político-administrativa. Las cuatro comunidades más grandes son Pícol Orconpuquio, Succso Aucaylle, Collana Chahuancosqo y Pata Pata. Si bien esta última está reconocida como una «asociación de conductores directos» y no como comunidad campesina, con lo cual la administración de la tierra y la legislación aplicable a ella es distinta de la de las demás comunidades, en el distrito se la sigue conociendo como la comunidad de Pata Pata. Para ser miembro de una de estas comunidades hay que pertenecer a una familia local que haya residido en el pueblo por varias generaciones, o contraer matrimonio con un miembro de alguna de ellas. La pertenencia a las comunidades ha sido más reglamentada desde la reforma agraria de 1970, cuando las tierras fueron redistribuidas entre las familias locales y las comunidades se vieron favorecidas con un nuevo estatus legal.

²⁶ Por ejemplo, los miembros de Pata Pata tienen las tierras mejor irrigadas, y si bien la dimensión de sus campos es aproximadamente la mitad de las de otros, ellos pueden criar cultivos más rentables y cosechar más veces cada año que los miembros de otras comunidades.

²⁷ Incluso en las comunidades sus miembros, los comuneros (jefes de familia), poseen sus campos individualmente. Los consejos administrativos de las mismas organizan la distribución del agua, las zonas de pastoreo comunal o bosque, y las cuadrillas de trabajo comunal, a las cuales se les llama sobre todo para limpiar los canales de regadío. Los miembros de los consejos son elegidos democráticamente cada dos años y son representantes ante el gobierno municipal y otras instituciones administrativas estatales o privadas, como bancos y agencias

Para el aproximadamente 20% de esta población que practica la agricultura, esta actividad representa la mitad de sus ingresos, y para el 45% apenas una cuarta parte o menos (Mendoza 1990). Si bien la agricultura no es una actividad económica lucrativa en el Cuzco o en el Perú, es más rentable para aquellos como los jeronimianos que logran comercializar directamente sus productos. Ellos pueden venderlos fácilmente en sus propios mercados los domingos o todos los días en la ciudad del Cuzco. Las mujeres del pueblo están a cargo de la mayor parte de esta comercialización.

Fuera de la agricultura, en la cual hombres y mujeres participan en forma más o menos igual, las otras actividades económicas del pueblo de San Jerónimo están divididas clara pero no estrictamente por género. Tal como las describieran van de Berghe y Primov para la década de 1970, para finales del siguiente decenio la mayoría de la mujeres seguían estando involucradas en algún tipo de comercio al menudeo.²⁸ Ellas están a cargo de la mayor parte de las tiendas de abarrotes, chicherías y restaurantes. Hay por lo menos 464 de estos establecimientos comerciales en el pueblo.²⁹ Como ya se mencionó, las mujeres están a cargo de la comercialización de la mayor parte de los productos agrícolas excedentes que se venden en el mercado local o en el Cuzco, junto con otros artículos comprados. Un producto muy popular que los jeronimianos venden es la carne, usualmente adquirida en otra provincia por el marido o un pariente varón de la vendedora. Las mujeres a cargo de los establecimientos comerciales también venden productos al por menor, bebidas y comida en el mercado dominical del pueblo.

de asistencia internacionales. El tamaño promedio de una parcela es de dos *topos*. Ésta es una unidad de medida local de aproximadamente un tercio de una hectárea.

²⁸ Según una encuesta realizada en 1990, por lo menos el 60% de las madres del pueblo estaban involucradas en el comercio, pero este porcentaje sin duda debe ser mayor porque al responder, muchas personas no deben haber considerado al mismo como una actividad económica de la madre, con lo cual simplemente podrían haber dicho que su principal actividad es cuidar del hogar (Mendoza 1990).

²⁹ Esta cifra es la registrada por la municipalidad, pero es probable que haya aún más establecimientos comerciales.

Una de las características que aún distingue a San Jerónimo de la ciudad del Cuzco es la marcada y visible presencia de las placeras.³⁰ A lo largo de las décadas estas mujeres, llamadas *cholas* en la literatura antropológica (Seligman 1989) y por los habitantes de la ciudad, y mestizas por los jeronimianos, han desarrollado una naturaleza sumamente marcada. Dado el papel económico y cultural clave de estas placeras como mediadoras entre la sociedad rural y urbana (esto es, vendiendo productos agrícolas del campo en la ciudad), ellas han permanecido como un grupo específico y visible. Por todo el Cuzco, las placeras «sobresalen con sus altos sombreros blancos de copa, con una ancha banda negra o de color; sus varias *pulleras* de algodón o pana; las chompas de poliéster de colores brillantes;... y sus monederos que sobresalen debajo de las faldas» (Seligman 1989: 703). En el transcurso de mis investigaciones, la mayoría de las mujeres de San Jerónimo de más de cuarenta años de edad encajaban más o menos con la descripción de Seligman (fotografía 9); también eran bilingües y el lenguaje que usaban era sobre todo el quechua. En general, las mujeres adultas del pueblo han tenido un acceso sumamente limitado a una educación formal; la mayoría de ellas, aproximadamente el 70%, sólo tiene educación primaria (Mendoza 1990). Esto necesariamente ha limitado su competencia castellana, pues en el Perú, la educación formal es impartida en castellano y la escuela es el medio a través del cual la mayoría de los pobladores de la sierra ha mejorado su uso de esta lengua por encima del nivel funcional.

A menudo, las actividades económicas de estas mujeres no son conceptualizadas como trabajo, ya sea por los varones o las mujeres. Como argumenta de la Cadena (1991), en las jerarquías de género establecidas por la ideología cuzqueña dominante, las actividades que las mujeres realizan en la casa (lo cual incluye la administración de chicherías, restaurantes y tiendas) y en los mercados no son consideradas como trabajo. Según esta ideología, ellas son consideradas menos capaces de trabajar o incapaces de realizar un «trabajo mejor», pues de un lado el «trabajo bueno» requiere de fuerza física, y del otro necesita que la actividad esté ligada a ciertas actividades

³⁰ Es posible ver placeras en la ciudad, pero su presencia está limitada a ciertas partes (como el mercado y ciertos barrios) y no es tan predominante como en San Jerónimo.

urbanas (por ejemplo, manejar) y actividades especializadas (por ejemplo, conocimientos técnicos). Como lo explica de la Cadena (1991), en la región del Cuzco, las ideologías del género y la etnicidad se juntan en una jerarquía que establece la capacidad para el trabajo de una persona. En la base a menudo se encuentran las mujeres «indias» y en la cima el varón urbano. Según estas ideologías, las personas urbanas saben cómo trabajar «mejor» que las «indias» (aquí un sinónimo de campesina) y las mujeres no son tan fuertes o eficientes como los varones para efectuar un «buen» trabajo (ibid.).



Fotografía 9. Mujeres de San Jerónimo preparando cuyes para una fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990. Fotografía de Zoila Mendoza.

Para finales de los años ochenta, con el incremento de la educación formal entre la población femenina, las mujeres de treinta y sobre todo las de veinte años comenzaron a cuestionar algunos aspectos de esta ideología dominante. Gracias a la educación superior y la enseñanza técnica algunas mujeres, aún no la mayoría, comenzaron a tener acceso a ocupaciones urbanas

calificadas (entre ellas la contabilidad, la enseñanza y la enfermería).³¹ Las jóvenes han comenzado a participar en gran número y en forma más activa en los eventos públicos, primero a través de clubes deportivos y sociales (desde mediados de los años setenta) y luego en las comparsas (desde comienzos de los ochenta). Antes eran excluidas u ocupaban un papel más pasivo en ellos. Debe también señalarse que si bien la brecha generacional es mucho más visible entre las mujeres, también resulta clara en el caso de los varones, quienes al igual que ellas, han adoptado una perspectiva mucho más cosmopolita que las generaciones mayores gracias a un acceso más fácil a la educación superior, las ocupaciones urbanas calificadas y la creciente influencia de los medios de comunicación masiva nacionales e internacionales. Esta novedosa perspectiva cosmopolita entre los jóvenes es también evidente en las comparsas, a través de las cuales éstos luchan por imponer su opinión sobre la ideología regional dominante de las tradiciones cuzqueñas (véase el capítulo 6).

Las ocupaciones de los pobladores adultos han seguido diversificándose desde comienzos de los años setenta. Ello no obstante, a lo largo de los ochenta la pequeña burguesía (formada por profesionales, ganaderos, propietarios y conductores de camiones, ómnibus y carros, por lo general en combinación con el comercio al por mayor en el caso de los camioneros; empleados en los sectores privado y estatal; y técnicos) creció hasta conformar aproximadamente la mitad de la población (Mendoza 1990). Dentro de este amplio grupo se ha consolidado una nueva elite local y las comparsas han jugado un importante papel en su configuración social y cultural. Desde mediados de la década de 1970, las comparsas y su fiesta patronal pasaron a ser un importante medio para que los miembros de esta pequeña burguesía urbana se volvieran

³¹ Según una encuesta realizada en el pueblo en 1990, en las unidades domésticas contemporáneas el 40% de los padres (45 años de edad en promedio) y el 60% de las madres sólo tenían educación primaria. En estas mismas unidades, el 32% de los hijos mayores (25 años de edad en promedio) había estudiado o seguía estudios superiores o capacitación técnica, y 56% del mismo había terminado la secundaria. Aunque los varones siguen recibiendo más educación que las mujeres (esto es, los padres invierten más en ellos enviándolos a la universidad o la escuela técnica que en ellas), en esta generación, ambos reciben una educación primaria y secundaria en número casi igual gracias a los colegios mixtos locales (Mendoza 1990).

instrumentales para la incorporación del pueblo en la cultura regional mestiza, para ganar un reconocimiento social local y para trazar distinciones entre ellos mismos. La mitad restante de varones adultos que sigue trabajando como artesanos (esto es, sastres, albañiles, carpinteros y fabricantes de tejas) o jornaleros no calificados (esto es, obreros en hospitales, la granja experimental del distrito, las universidades o municipalidades; o como cobradores) tienden a tener una participación más limitada en las comparsas en la fiesta patronal.³²

El transporte es una de las actividades que más ha crecido en San Jerónimo desde comienzos de los años setenta. Para 1990, el 20% de la población tenía en él su principal actividad económica (Mendoza 1990). De este porcentaje, quienes más se benefician con dicha actividad son los propietarios de los medios de transporte, que siguen siendo menos de la mitad. Resulta interesante señalar que las cuatro comparsas principales del pueblo, dos de ellas formada por adultos y dos por jóvenes, tienden a contar con personas que trabajan ya sea en el transporte o son sus hijos. Durante mis investigaciones, tres de las cuatro comparsas eran claramente conceptualizadas por los jeronimianos como pertenecientes a los transportistas. Los *majeños* es considerada la comparsa de los «propietarios de carro», lo cual quiere decir dueños de camiones, ómnibus o automóviles. Los *qollas* es considerada como una comparsa de algunos propietarios y sobre todo de choferes de camión. Por último, la *tuntuna* es tenida como la comparsa de los hijos de los conductores de ómnibus.

A finales de los años ochenta, las condiciones de vida y el ambiente físico del pueblo de San Jerónimo siguieron siendo tanto rurales como urbanos. Las casas de dos pisos (características de la ciudad, por oposición a las de un piso en los poblados más rurales) habían comenzado a predo-

³² Estos artesanos y trabajadores no calificados forman comparsas para el peregrinaje regional a Qoyllurit'i (que históricamente ha estado dominado por la participación de campesinos y pastores, aunque esto viene cambiando; véase a Poole 1988), o participan marginalmente en ellas. Si forman toda una comparsa, como en el caso de los miembros de la comunidad de Pillao Matao, su participación en el ritual es sumamente limitada y no es lo suficientemente constante a lo largo de los años, como si lo son las comparsas que son los actores centrales del ritual.

minar (aproximadamente el 60% del total de casas del pueblo), pero ellas seguían reproduciendo algunos de los viejos patrones de distribución del espacio: un gran espacio abierto (una suerte de patio) se encuentra al medio y las habitaciones no son especializadas o individualizadas (esto es, varios hijos de distintas edades duermen en la misma habitación, a veces con sus padres). La mayor parte de las unidades domésticas cría algunos animales, sobre todo para consumo (el 85% criaba cuyes y el 66% gallinas), y para cocinar alternan entre estufas de querosene y las tradicionales de madera (73% de las familias siguen usando las estufas de madera y el 63% alternaba entre el querosene y la madera). La mayoría de las casas tenía un rudimentario sistema eléctrico (90%), un televisor de blanco y negro (80%), una radio (100%) y una grabadora (80%). El acceso al agua potable variaba según la ubicación de la casa, pero menos de la tercera parte de la población tiene acceso a ella todo el día, y la mayoría de las casas (75%) cuenta tan solo con un caño, por lo general ubicado en el patio.³³

El pueblo de San Jerónimo está rodeado por extensas áreas de tierra despoblada (contando las laderas de las altas montañas ubicadas en el distrito), parte de la cual está cultivada y algunas extensas áreas están sembradas con pinos, sobre todo al norte. San Jerónimo está bien conectado con la ciudad mediante taxis y líneas de ómnibus públicas y privadas, la mayor parte de las cuales son propiedad o son conducidas por jeronimianos.³⁴ El flujo entre ambos puntos es constante, aunque durante la semana éste es más fuerte del pueblo a la ciudad. Los fines de semana ocurre lo contrario, los domingos en particular, puesto que la mayoría de los jeronimianos se quedan en el pueblo y los cuzqueños van a los restaurantes locales (las chicherías) y más a menudo al mercado. Éste es sumamente popular por la carne y vegetales buenos y baratos que allí se venden. Un intenso flujo diario de

³³ Alrededor del 25% de la población no tiene baño y otro 25% sólo cuenta con una letrina (Mendoza 1990).

³⁴ Desde el inicio de su primer gobierno (1990), el presidente Alberto Fujimori permitió que las furgonetas particulares recorrieran esta ruta. Los dueños de los taxis y líneas de ómnibus locales se quejan de esto porque personas ajenas al pueblo están aprovechando esta oportunidad.

cientos de camiones, ómnibus y carros viajan por la avenida Manco Ccápac, la más importante de San Jerónimo, que también es una de las principales arterias comerciales de la región y une a la ciudad del Cuzco con otros importantes centros comerciales de la misma.

Es solo desde 1980 que San Jerónimo puede elegir democráticamente a su gobierno municipal y participar plenamente en las elecciones nacionales.³⁵ La escena política comenzó a cambiar en los años setenta, cuando los universitarios locales, afiliados a partidos políticos izquierdistas nacionales y a la federación estudiantil de la Universidad del Cuzco, organizaron protestas y exigieron diversas reformas políticas y económicas al gobierno departamental y a las élites locales.³⁶ Cuando efectuaba mi investigación, el alcalde ocupaba el cargo desde 1981 (en aquel año reemplazó al que fuera elegido en 1980, y había sido reelegido desde 1983). Entre 1980 y 1988 este alcalde fue un representante de la coalición izquierdista nacional de Izquierda Unida. En 1989 pasó a ser representante de Izquierda Popular, la facción más radical que se separó de Izquierda Unida a nivel nacional.³⁷ En las elecciones locales todos los partidos políticos más importantes del país han tenido representantes, pero desde 1980 Izquierda Unida (y en 1989 tanto ésta como Izquier-

³⁵ Las elecciones presidenciales han tenido lugar intermitentemente desde el inicio mismo del Estado republicano. En 1968, el gobierno de facto de Velasco las suspendió y fueron restablecidas por Morales Bermúdez en 1980. Fue sólo a partir de dicho año que los analfabetos pudieron votar en el Perú.

³⁶ Van de Berghe y Primov (1977: 210) señalan como a comienzos de la década de 1970, los estudiantes universitarios izquierdistas capturaron el liderazgo de las tres principales comunidades del distrito. Asimismo, la mayoría de los pobladores recuerda vívidamente una violenta confrontación entre los transportistas locales y los radicalizados estudiantes universitarios locales en 1978. Estos últimos protestaban por el incremento en los pasajes a la ciudad del Cuzco y los transportistas, temerosos de que se boicoteara a sus líneas, llamaron a la policía cuzqueña, la cual reprimió a los estudiantes. No se reportó ningún caído pero la brutalidad de la represión, que hirió a algunos y asustó a todo el pueblo, hizo que la mayoría de los pobladores locales se enojaran aún más con los transportistas de lo que lo habían estado antes de que subieran los pasajes. Este enfrentamiento desató los esfuerzos locales por abrir una empresa de transporte comunal, la cual fracasó después de unos cuantos años.

³⁷ El alcalde que le sucedió entre 1993 y 1998 es un intelectual/periodista local que no pertenece a ningún partido político y se llama a sí mismo independiente.

da Popular) recibió la mayoría de los votos. Sin embargo, en las elecciones nacionales de 1990 la población votó abrumadoramente a favor de Alberto Fujimori (1990-2000), luego de la crisis de los partidos izquierdistas a nivel nacional y de una tendencia que rechazaba a los partidos políticos tradicionales del país.³⁸

Aunque como ya se mencionó en el capítulo 1, el movimiento terrorista de Sendero Luminoso no logró obtener un fuerte respaldo en la región del Cuzco, en el transcurso de mis investigaciones el temor a las incursiones terroristas y a la represión estatal, así como a las cada vez peores condiciones de vida debido a la severa crisis económica del país, evidentemente fueron parte de la realidad de San Jerónimo y de la mayoría de los peruanos. Mientras viví en el pueblo se me advirtió que no socializara con uno o dos varones que se sospechaba habían sido reclutados por Sendero. Jamás vi ni oí prueba alguna de esto; es probable que estos jóvenes simplemente fueran políticamente obstinados y que respaldasen los ideales izquierdistas. Asimismo hubo esporádicos comentarios sobre los intentos de este movimiento terrorista por reclutar jóvenes de San Jerónimo, del mismo modo que lo había hecho en varias partes de los Andes peruanos.

San Jerónimo y su fiesta en el pueblo

San Jerónimo ha sido el santo patrón local desde la fundación del pueblo. La representación física de este santo que se venera en la fiesta —la *imagen*— es una gran e impresionante estatua (2.17 m de altura) tallada por un escultor indígena en el periodo colonial (Rodríguez 1942: 11).³⁹ En esta estatua, San

³⁸ El respaldo para Fujimori fue fuerte en San Jerónimo desde la primera vuelta de las elecciones presidenciales de 1990. En ambas vueltas recibió el 80% de los votos.

³⁹ Durante el periodo colonial, esta estatua sufrió una restauración, u «operación», como la llaman los pobladores locales (Blanco 1974, vol. I: 224). Los pobladores siguen comentando esto, afirmando que la razón de la misma fue que la estatua era tan alta que no era fácil meterla o sacarla de las iglesias. Este comentario a menudo se hace con orgullo, pues como se verá en el capítulo 4, una gran talla es tenida como una característica fenotípica deseable. Blanco asimismo observa que la operación se realizó porque la estatua era demasiado grande y pesada, y añade que durante la misma se encontraron «cinco libras de oro». En la iglesia hay

Jerónimo está retratado como un hombre blanco alto, de mediana edad y mejillas sonrosadas, cabellos negros crespos y una larga y espesa barba. Lleva un sombrero de ala ancha, guantes y una larga túnica roja y blanca que llega a sus pies e imita la de un cardenal. San Jerónimo está erguido de pie y sostiene un su brazo izquierdo una réplica en plata de la iglesia del pueblo encima de una Biblia. Su mano derecha está levantada y sostiene una pluma dorada. Esta imagen es conocida y admirada regionalmente como uno de los participantes más majestuosos de la fiesta del Corpus de la ciudad del Cuzco (fotografía 10). Los pobladores de San Jerónimo participan orgullosamente en este ritual regional, recreando la importante posición que su parroquia y su imagen tuvieron en relación con la ciudad del Cuzco, el centro administrativo civil/religioso colonial. La imponente figura de San Jerónimo corresponde a su ampliamente conocida y respetada personalidad como un doctor de la Iglesia.⁴⁰ A través de sus oraciones, cantos e historias de milagros y castigos, los jeronimianos de hoy reconocen a este santo como un poderoso y potencialmente peligroso intermediario entre lo desconocido (esto es, la muerte, la enfermedad, la buena fortuna) y su vida cotidiana.

Durante el año, la imagen es guardada en un altar separado en el lado izquierdo de la nave de la iglesia. A lo largo de esta nave hay varios otros altares, pero el del santo patrón sobresale claramente por su arreglo y por la cantidad de flores y de velas encendidas en su honor. La imagen es retirada de este altar dos veces al año, para la fiesta del Corpus en el Cuzco y para su fiesta local. Sólo unas personas escogidas —los patrocinadores del ritual o

una segunda representación de San Jerónimo, también de origen colonial, a la cual se conoce como el San Jerónimo «penitente». En ella el santo está retratado como un hombre pálido viejo, arrodillado y apenas vestido, que mira hacia arriba. La imagen recuerda la parte de la vida del santo cuando éste hacía penitencia en el desierto. Aunque la imagen está colocada en un altar individual a un costado, los pobladores no prestan mucha atención a este ícono y rara vez prenden algunas velas en su honor incluso durante la fiesta.

⁴⁰ Como se explicó en el capítulo 1, la prédica evangelizadora y la iconografía han sentado las bases para el desarrollo local del significado de estos santos como signos-imágenes. Los textos evangelizadores actualmente en circulación describen la personalidad del santo y sus poderes. Además, cada año el sermón principal de la misa central de la fiesta señala la personalidad de San Jerónimo. Sus cualidades como un reconocido erudito que ocupó un lugar privilegiado en la jerarquía de la Iglesia, son enfatizadas tanto en su iconografía como en la prédica. Se supone que representa un ideal que los jeronimianos debieran imitar.

las que están a cargo de cuidar las posesiones del templo (esto es, el ecónomo)—tienen el honor de tocar la imagen mientras cambian sus ropas o la colocan en las andas.



Fotografía 10. La imagen de San Jerónimo durante la procesión del Corpus Christi. Ciudad del Cuzco, 1990. Fotografía de Fritz Villasante.

Para los jeronimianos, la imagen ha pasado a ser un símbolo central de su identidad como habitantes de este pueblo, y su fiesta es la quintaesencia de la «tradición» de San Jerónimo. Pero las «tradiciones» siempre son guardadas, «inventadas» o recreadas por grupos específicos de la sociedad. En el caso de San Jerónimo las comparsas, al igual que las cofradías antes que ellas, no sólo se han convertido en las principales auspiciadoras y promotoras de esta fiesta, sino que sus danzas han pasado a ser el centro de atención de jeronimianos y forasteros en el transcurso de la fiesta.⁴¹ En su discurso

⁴¹ Hasta la década de 1940, esta fiesta patronal no tenía comparsas. En el capítulo 4 refiero los cambios ocurridos en el pueblo que llevaron al surgimiento de esta fiesta como la más importante del pueblo y el principal ámbito de actuación de las comparsas.

acerca de su papel principal como auspiciadores rituales e intérpretes de las danzas, los miembros de las comparsas del pueblo exaltan su posición clave como intermediarios en un doble sentido: como representantes de sus paisanos ante el santo patrón de los jeronimianos, y como representantes del «folklore» local.

Durante mis investigaciones de 1989 y 1990, unas señales claras de que la fiesta se acercaba comenzaban a darse un mes y medio antes de su fecha central (el 30 de setiembre). Los fuegos artificiales, la música grabada y en vivo de la danzas locales y la conmoción alrededor de la iglesia y la plaza principal, anuncian a los jeronimianos que los preparativos para este evento se están llevando a cabo. En este momento, los pobladores que ya sabían aproximadamente quiénes eran los principales auspiciadores de la fiesta para ese año y quiénes habían de unirse a una comparsa, comenzaban a confirmar su información. El municipio local convocó a reuniones en donde participan los dirigentes de todas las organizaciones del pueblo (rituales y las que no lo eran), así como todas las autoridades locales civiles y militares, el párroco incluido. En estas asambleas, conocidas como «reuniones multisectoriales», el alcalde intentaba establecer un consenso general en torno a los lineamientos a seguir para llevar a cabo la fiesta en forma ordenada y sin conflictos, y anunciaba unas disposiciones municipales que los participantes no tenían mucho espacio para cuestionar.⁴²

Un elemento que se hizo evidente en estas reuniones y que fue abiertamente discutido por los participantes, fue que los jeronimianos habían perdido interés por ser mayordomo o «lentradero», los cuales tradicionalmente habían sido los dos papeles auspiciadores más importantes. Estos cargos aún existen, habiendo sido tomados en los últimos años por personas que no son jeronimianas (de Puno en particular), pero han pasado a ser marginales en comparación con el papel que las comparsas han asumido como auspiciadoras. Ahora se adquiere el reconocimiento social y el estatus siendo el *carguyoc* o principal auspiciador de una comparsa en la fiesta. Esta tendencia

⁴² Por ejemplo, la forma en que el comercio debiera llevarse a cabo durante la fiesta, los impuestos que los vendedores deben pagar, la obligación de participar en el desfile cívico y así por el estilo.

regional marca la creciente importancia del papel que éstas han asumido. En San Jerónimo, para ser carguyoq uno debe formar parte de la comparsa. Este no siempre es el caso en otros pueblos del Cuzco, pero cuando no son miembros de ellas son parientes cercanos o amigos de un integrante. Algunas comparsas tienen más prestigio que otras y asumen papeles más o menos importantes en el ritual, según sus posibilidades. En San Jerónimo, la comparsa los *majeños* ha asumido el papel de principal organizadora y coordinadora del ritual. Los *qollas* son sus principales contrincantes y resisten sus reglamentaciones en la medida de lo posible. Con todo, los habitantes del pueblo y las autoridades locales reconocen ampliamente a los *majeños* como la comparsa que muy probablemente cumplirá mejor con el papel.

En el transcurso de mi investigación, los *majeños* convocaron a reuniones con todos los carguyoqs en forma paralela a la reunión multisectorial, para coordinar el orden de las novenas y el amarre de la imagen.⁴³ Las novenas, que siempre tienen lugar antes de una fiesta católica, son una serie de misas realizadas nueve días antes de la fecha central de la celebración. Para San Jerónimo, las novenas deben comenzar por lo menos un mes y medio antes de la fecha central, pues hay varias comparsas y unos cuantos auspiciadores individuales que desean participar en ellas. Los auspiciadores deben realizar el amarre antes de las novenas. El mayordomo y los lentraderos solían estar a cargo de esta práctica, pero ahora la han asumido los *majeños*. El amarre consiste en retirar la imagen de su altar, vestirla con una de sus ropas festivas y atarla a las andas. Firmemente ligada a éstas, ella es movida al altar mayor de la iglesia. Cuando estuve allí, la imagen estaba rodeada por arreglos de platina colorida y brillante, luces fluorescentes, flores y velas. Los fuegos artificiales en la plaza anunciaban que el amarre se estaba llevando a cabo dentro de la iglesia. Una vez terminado el arreglo de la imagen, los participantes comieron y bebieron en el atrio. A partir de ese día el templo, cerrado por lo demás de día, estaba usualmente abierto para que los devotos le rezaran a su santo patrón.

La primera misa de la novena tuvo lugar al día siguiente a las 6:00 a.m., anunciada por cuetones que se escucharon por todo el pueblo. Después de

⁴³ Los *qollas* se resistían a asistir a estas reuniones.

la misa, el auspiciador a cargo de ella ofreció alimentos y bebidas a los participantes. Como éste contaba con los medios con que pagarle, una banda tocaba para que los participantes bailasen frente al templo. Las celebraciones prosiguieron en casa del auspiciador hasta el final del día. Los *majeños* han asumido el papel de ofrecer la primera novena de la fiesta; a menudo tienen una banda ese día. Para los integrantes de la comparsa, es un honor tener la oportunidad de ofrecer la primera misa de la novena que le corresponde al grupo. Para los *majeños* es incluso un privilegio aún mayor, pues ella será la primera de toda la fiesta comunal. Todas las comparsas a su vez auspician novenas y la serie termina con la que ofrece el mayordomo. El inicio de cada novena es una celebración especial para el grupo que la brinda. Con todo, para los auspiciadores de las siguientes ocho misas se trata de una ocasión especial, para la cual ellos o ellas intentan congregiar tantos de sus amigos y parientes como les sea posible.

Mientras las novenas comienzan en el pueblo, las comparsas dan inicio a sus reuniones organizativas y ensayos de danza más formales. Los dos grupos que comenzaron a reunirse y ensayar primero fueron la *tuntuna* y los *mollos*, las dos comparsas de la joven generación.⁴⁴ Alrededor de este momento, los *carguyoqs* de cada comparsa comienzan a reunir los bienes o dinero que les fuera prometido, ya sea por los integrantes de la comparsa o por amigos y parientes que tomaron ese compromiso con la *jurk'a*.

La *jurk'a* es un acto en el cual los auspiciadores del ritual visitan la casa de un amigo o pariente y le ofrecen una bebida y un tipo de pan especial. El auspiciador le ruega a dicha persona que prometa corresponder en forma de una contribución en los días de la celebración. El tamaño o la forma de la ayuda prometida a través de la *jurk'a* varía enormemente, desde el pagar por los fuegos artificiales o una gran parte del costo de la banda, a unos cuantos cuyes o medio saco de papas a ser cocinados durante la fiesta. Por lo menos la mitad de las familias actualmente residentes en el pueblo han sido *jurk'adas* para una fiesta patronal (Mendoza 1990). Las *jurk'as* del siguiente año se inician a poco de terminar las festividades. Los patrocinadores

⁴⁴ La edad promedio fluctúa entre quince y veintidós años.

las llevan a cabo en unos cuantos días. Las últimas *jurk'as* tienen lugar en abril o mayo del siguiente año. Las reuniones y ensayos de las comparsas son muchas veces organizadas por el miembro de la comparsa que cuenta con la casa más espaciosa. Si bien las reuniones organizativas en las cuales se toman decisiones importantes son exclusivamente para los integrantes de las comparsas, se me invitó a todas ellas porque para ese entonces ya se me había dado la bienvenida como una persona con un auténtico interés por sus danzas. Parte de su reconocimiento se debió a mi participación en la fiesta del Corpus con la comparsa de los *majeños*.⁴⁵ Los ensayos tendían a ser algo más abiertos, pero el grado en que se permitía observar a otros habitantes del pueblo variaba de una comparsa a otra. La *tuntuna* y los *majeños*, las dos más prestigiosas, tendían a tener ensayos cerrados. La cantidad de ensayos necesarios antes de la fiesta asimismo variaba de una a otra. Como ya mencioné, la *tuntuna* y los *mollos* comenzaban antes con sus ensayos. Éstos son los grupos que cada año incorporan la coreografía más innovadora. En las dos semanas antes del evento central, ambos cambiaron la frecuencia de sus ensayos, ya sea a todos los días o a uno sí y otro no. La mayor parte de ellos tenía lugar con música grabada. Sólo era probable que los *qollas*, cuya música en el ensayo (no en la fiesta) requiere únicamente de un quenista y un acordeonista o violinista (ambos fáciles de encontrar en el pueblo por una paga mínima o ninguna), ensayaran con música en vivo.

Alrededor del 20 de setiembre, diversas instituciones locales comenzaron a realizar su celebración anual o algún evento público para recaudar fondos. Entre los más importantes de ellos se contaban la fiesta del aniversario del colegio más importante de la localidad, el 22 y el 23, y el «día familiar» organizado por los *mollos*.⁴⁶ La celebración del colegio secundario comprendía desfiles y concursos de danzas típicas, un desfile nocturno con antorchas

⁴⁵ Esto también me hizo tener un mal comienzo con la comparsa los *qollas*, pues como posteriormente me dijeran, ellos habían estado sumamente celosos de que bailase con los *majeños*. Estuvieron aliviados cuando les dije que no iba a bailar nuevamente con ellos ni con ninguna otra comparsa; simplemente les acompañaría y bailaré con todos ellos.

⁴⁶ Durante mi trabajo de campo los *qollas* no organizaron un día familiar, y los *majeños* así como la *tuntuna* organizaron los suyos en distintos momentos del año.

y el encendido de las iniciales del colegio en la cima de Ccumu, una de las montañas más altas que rodean al pueblo. El día familiar es una suerte de quermese o fiesta en la cual las personas juegan unos juegos de azar, pero sobre todo comen, beben y bailan. Los fondos recaudados son utilizados por las comparsas para ayudar a financiar la fiesta.⁴⁷

Las dos o tres semanas antes de la fiesta son el periodo auspicioso para que los jeronimianos abran un negocio, funden un club, contraigan matrimonio o bauticen a sus hijos. De este modo, la ocasión festiva más importante del pueblo enmarca a muchas otras celebraciones más pequeñas. Algunos auspiciadores se casan y algunos integrantes de las comparsas son escogidos como padrinos. Además, en los días antes de la fiesta se organizan matrimonios masivos en la municipalidad y la parroquia local, en donde varias parejas, alrededor de unas veinte, se casan en la misma ceremonia, facilitando así la sanción civil y religiosa de las acostumbradas uniones libres.⁴⁸

En la mañana del 29 se inició el programa oficial de la celebración (anunciado e impreso por el municipio). Al igual que los eventos centrales de la fiesta, éste tuvo lugar en la plaza en donde se encuentran la iglesia y la municipalidad. La plaza ya estaba rodeada por vendedores de alimentos y bebidas, que permanecieron allí los cuatro días de la fiesta. Los discursos comenzaron luego de izarse el pabellón nacional y la supuesta bandera incaica, y de cantarse el himno nacional. Ellos estuvieron a cargo de importantes personalidades locales y regionales. El desfile cívico comenzó al concluir los discursos, acompañado por música de una gran banda militar traída desde la ciudad del Cuzco.

⁴⁷ Los *majeños* tuvieron su día familiar sólo para miembros de sus propias familias y no pensaban reunir fondos con este evento. Solamente jugaron un partido de fútbol y comieron y bebieron entre ellos.

⁴⁸ Es común que una pareja comience a vivir y tenga hijos antes de que pase por las ceremonias civil y religiosa. La mayoría de los miembros de las elites locales cuyos padres pueden pagarles la ceremonia antes que la pareja se establezca así lo hacen. Los matrimonios y bautismos son celebraciones sumamente costosas; si una persona tiene que realizar un «cargo» (una responsabilidad auspiciadora), se ahorrará dinero si otra ceremonia tiene lugar al mismo tiempo que éste se lleva a cabo.

Las autoridades locales que presidieron el desfile incluyeron a los miembros del gobierno municipal, el gobernador local y los jueces, el párroco y el jefe de la guardia civil. Les siguieron la policía forestal, una institución que cumple un papel importante en el distrito. La tercera ubicación la tuvieron todos los colegios locales; las dos escuelas secundarias desfilaron con sus propias bandas. Cuartas estuvieron todas las asociaciones ocupacionales como las habaceras (vendedoras de mercado), los abarroteros, artesanos, tratantes de ganado y otros. En quinto lugar tuvimos a los representantes de todos los asentamientos humanos, sexto a toda las instituciones de servicio tales como el banco local, los transportistas y la posta médica; en séptimo lugar estuvieron los clubes locales como los de deportes y de jóvenes, y las asociaciones de madres de familia (organizadas en torno a proyectos municipales). El último contingente lo conforman las comunidades campesinas.

Mientras el desfile seguía su curso, los integrantes de las comparsas, varios de los cuales en algún momento u otro participaron en él, se apresuraban a terminar con los últimos detalles para la *entrada*, el inicio formal de la celebración religiosa que tendría lugar esa tarde. Algunas comparsas llevaban a cabo su ensayo final ese día, junto con la banda que les acompañaría durante los tres días siguientes. Todos sus integrantes se reunieron en el mismo lugar, por lo general en la casa del carguyoq o en aquella donde ensayaban, y se colocaron los disfraces juntos. Este momento fue un punto de transición clave entre sus identidades individuales fuera de la actuación y su identidad grupal como danzantes. Mediante juegos, bromas y el beber y comer juntos, los integrantes comenzaron a asumir su papel como representantes de toda una unidad social y danzante, la comparsa.

La presencia de la banda y la constante repetición de la melodía con la cual danzarían se sumó a las fuertes emociones experimentadas por los intérpretes mientras se colocaban disfraces y máscaras. En el caso de los *majeños* y *gollas* (que llevan estas últimas), la transformación se completó cuando estuvieron totalmente enmascarados. En este momento los intérpretes comenzaron a exagerar y a hacer bromas sobre las características de los personajes que representaban. Todas las comparsas pasaron por un momento de intenso nerviosismo antes de iniciar su actuación anual. Esta sensación se intensificó claramente al ponerse los disfraces. Ellos sabían que

iban a ser examinados y juzgados desde el primer instante en que salieran a la calle.

La entrada, estrechamente reglamentada por el municipio, marcó el inicio de las vísperas, el preludeo a la celebración principal del día siguiente. Este desfile era nuevamente encabezado por las autoridades locales, seguidas por los devotos que han hecho grandes donativos a la imagen (esto es, túnicas, capas, joyas y ciriones), el mayordomo y los letrados, y todas las comparsas con sus carguyoqs al frente, mostrando sus estandartes distintivos.⁴⁹ La entrada comenzó en un campo en las afueras del pueblo, pasó por la avenida principal (asimismo la principal carretera de la región) y prosiguió a lo largo de una de las pocas calles empedradas del pueblo que llevan a la plaza principal. La entrada terminó cuando todos los grupos ingresaron a la iglesia a saludar la imagen, concluyendo después de caída la noche. Las comparsas pasaron luego a los lugares asignados alrededor de la plaza, comiendo, bebiendo y bailando con sus amigos y familiares. Esta celebración pública en la plaza se convirtió en una evidente competencia por establecer quien servía el mejor *chiri uchu*,⁵⁰ un plato local especial; quien podía ofrecer las bebidas más costosas y sofisticadas (como cerveza embotellada, vino o champán), y quién tenía la mejor banda. Algunas comparsas prosiguieron entonces con una celebración privada en una casa. Cada comparsa tuvo un lugar fijado para sus banquetes y bailes privados, a menudo la casa del carguyoq u otra prestada o alquilada por el auspiciador para ser utilizada durante la fiesta.

Después que los integrantes de la comparsa se habían retirado y guardado cuidadosamente sus disfraces en sus puntos de reunión, se unieron al resto

⁴⁹ Grupos de colegiales a veces también participan en la entrada con danzas típicas.

⁵⁰ El plato festivo de los cuzqueños, que los jeronimianos sostienen haber inventado, es el *chiri uchu*, que en quechua significa ají frío (ají es el nombre dado a cualquier tipo de guiso). Es un plato servido en toda celebración importante, como el Corpus Christi del Cuzco, o en matrimonios y bautizos en el pueblo. Este plato tiene una variedad de carnes horneadas y sancochadas (cuyes, pollo, salchichas, pato), un pedazo de queso, un tipo especial de pan frito, maíz tostado o cancha, yuyos y huevera. Se le considera algo exquisito, aunque la calidad de la porción puede variar enormemente.

de los pobladores en la plaza a ver los fuegos artificiales. Para calentarse, la mayoría de ellos bebió ponche de habas, una de las especialidades de San Jerónimo.⁵¹ Junto con la entrada, este espectáculo nocturno constituye uno de los eventos más populares que atrae espectadores de la ciudad del Cuzco y los distritos aledaños. En el transcurso de mis investigaciones, los jóvenes organizaron bailes sociales para recaudar fondos en cada noche de la fiesta, incluyendo a esta de la víspera, a través de su asociación del colegio secundario o clubes privados. Los géneros de música/danza interpretados en estos eventos fueron la cumbia, la salsa y la chicha, todos costeños y los dos primeros ritmos originalmente afrocaribeños que son sumamente populares entre toda la población andina del país (véase el capítulo 6).⁵² Estas formas contrastaban claramente con las danzas y bailes de la generación adulta, los *majeños* y los *qollas*, cuyo repertorio sigue estando dominado por los más tradicionales huaynos y marineras (véase el capítulo 4).

Las comparsas se turnaron ofreciendo una misa a San Jerónimo desde las 4:00 a.m. en el día central de la fiesta. Los primeros, claro está, fueron los *majeños*. Los cuetones despertaron a los pobladores anunciando la misa de gallo, la primera en honrar al santo en su día. Antes o después de ofrecer la misa, cada comparsa interpretó un pequeño fragmento de su coreografía en el atrio de la iglesia. A continuación recorrieron las calles principales del pueblo, danzando con sus bandas. La misa central de la fiesta tuvo lugar alrededor del medio día. El sermón principal en ella alabó la personalidad de San Jerónimo, recordando a los pobladores por qué motivo este personaje es particularmente reverenciado por los católicos, y por los jeronimianos en particular. Sus cualidades como un pensador erudito, que le ganaron el título de doctor de la Iglesia, fueron señaladas. A los jeronimianos se les recordó

⁵¹ San Jerónimo es conocido en la región por su importante producción de hortalizas como las habas. Su apodo regional es *pluspis*, que en quechua quiere decir habas sancochadas. Este ponche se hace con habas secas cocinadas con hierbas y azúcar; en el momento en que se sirve esta bebida se le agrega una dosis de un aguardiente fuerte y dulce.

⁵² En estas ocasiones la música es usualmente tocada por conjuntos que usan instrumentos electrónicos. Ella es fácilmente distinguible de la que interpretan las bandas de la fiesta. Para un análisis de estos bailes dentro del contexto de una fiesta véase a Romero 1989.

que su santo protector tradujo los escritos bíblicos, dedicando gran parte de su vida a este tipo de empresa académica y a la meditación. Se dijo que su dedicación a la vida intelectual y a los asuntos espirituales le ganaron un lugar privilegiado en la jerarquía eclesiástica, y por lo tanto uno más cerca de Dios que los demás seres humanos.

La procesiones principales se iniciaron al concluir la misa. Sólo en el día central de la fiesta hubo dos de ellas. La primera la encabezó el párroco, retirando el Santísimo Sacramento del altar principal de la iglesia y luego portando este ícono alrededor de la plaza (las procesiones de la fiesta solamente van alrededor de la plaza, siempre en sentido antihorario). La presencia del santísimo en una fiesta patronal no es común en las restantes fiestas de la región. En San Jerónimo, su papel se deriva del hecho que la importancia regional de la imagen de su santo está sumamente ligada a su participación en la procesión del Corpus en el Cuzco, en la cual el Santísimo es el ícono central. Su presencia en la fiesta local hace que ella sea más solemne para los jeronimianos y los forasteros. La música que acompañó a esta y otras procesiones fueron marchas religiosas interpretadas por una banda (ejemplo de audio 4). Al igual que la imagen de San Jerónimo en la segunda procesión, el ícono se detuvo varias veces para rezar en los altares temporales colocados alrededor de la plaza por las instituciones y grupos locales.⁵³ La multitud que le siguió estaba claramente encabezada por un grupo de autoridades, el mayordomo, los letrados, los carguyos de las comparsas y los donantes de objetos para la imagen. Después de este grupo vinieron las comparsas y luego el resto de los pobladores.

La imagen de San Jerónimo fue sacada para la segunda procesión después de que el Santísimo regresó a la iglesia. Todas las comparsas y demás devotos tuvieron el privilegio de cargar las andas brevemente. Las comparsas

⁵³ Hasta la reforma agraria, colocar estos altares solía ser una obligación de los distintos ayllus o parcialidades del distrito. El altar más grande e importante, el altar Wiracocha (Señor), solía ser patrocinado por una de las familias locales más ricas y respetadas. Hoy en día, distintas comunidades o asociaciones locales se turnan la oportunidad de estar a cargo de este altar. Unos cuantos altares más pequeños siguen siendo colocados voluntariamente por grupos familiares de algunas parcialidades.

que no cargaban la imagen formaba filas llamadas «cadenas» a ambos lados de la procesión. Además de detenerse en los altares, San Jerónimo fue encerrado por unos cuantos segundos dentro de las «salas», unas estructuras de madera levantadas alrededor de la plaza. Ellas fueron financiadas por pobladores que adquirieron este compromiso a través de la *jurk'a*, a pedido del mayordomo y los dos letrados. Las salas estaban rodeadas por cuetones y al final de la procesión éstos estallaron por turnos cuando la imagen les miraba desde el atrio. Hubo dos o tres salas en cada procesión. La actuación más importante de las comparsas se inició después de explotar los cuetones. En el primer y el último día de la fiesta, la imagen fue colocada fuera de la puerta del templo para ser honrada con las danzas interpretadas en frente suyo.

Cada año hay riñas con motivo de esta actuación central. Este es uno de los aspectos más importantes que el alcalde intenta arreglar en la reunión multisectorial, pero sobre el cual sólo pueden haber acuerdos parciales. Se supone que cada comparsa actuará por turnos en el atrio, frente a la imagen. Por varios años los *majeños* (la más poderosa y prestigiosa de ellas) danzaron primero. Durante mi investigación otras comparsas, que no deseaban esperar a que los *majeños* hubiesen terminado, dieron inicio a su coreografía en otra parte de la plaza.⁵⁴ Ellas también danzaron en otras partes de la plaza antes y después de sus turnos. La multitud rodeó a cada una de ellas y las comparsas se esforzaron por captar la mayor parte de la atención de los participantes en la fiesta. Este momento intenso de la celebración, con música en vivo, danzas, risas, bebidas y grandes multitudes, así como chismes y otros comentarios verbales, era abrumador, y la mayoría de los jeronimianos considera que éste es el clímax de la fiesta. En este momento tienden a predominar emociones fuertes, que van desde un profundo sentimiento de

⁵⁴ El primer año que vi la fiesta, los *majeños* completaron su coreografía en el atrio y los *gollas*, que se suponía debían ir segundos, no esperaron y comenzaron la suya en un lugar distinto de la plaza. El segundo año los *majeños* solamente hicieron una breve presentación en el atrio y luego pasaron a otro lugar, más espacioso, para presentar su coreografía íntegra. Ese año los *gollas* esperaron a que los *majeños* la terminaran y luego interpretaron la suya en el mismo lugar que ellos.

camaradería entre los integrantes de una comparsa, o entre ellos y sus admiradores, al odio y la ira entre los de distintas comparsas o entre dos pobladores. No cabe duda que la experiencia sensual y emotiva de los participantes se intensificó en particular en esta parte de la fiesta.

Después de esta actuación central los carguyoqs de las comparsas, el mayordomo y los lenraderos ofrecieron sus banquetes principales de la fiesta en sus puntos de reunión privados. Es un honor ser invitado a cualquiera de ellos, y los pobladores y autoridades prestigiosas son invitadas a varios. En estas celebraciones privadas hubo bastante baile, comida y bebida. Esta fue una de las ocasiones más importantes en que los pobladores mostraron sus lealtades sociales, similar a aquella en la noche de las vísperas. En otras palabras, para los jeronimianos, pasar la mayor parte del tiempo con una comparsa y acompañarla durante la interpretación principal de su danza y en sus reuniones privadas en estos dos momentos, fue el mejor indicador de que una persona estaba asociada con dicho grupo social y se identificaba con él.

Las comparsas volvieron a bailar por las calles y a interpretar su danza principal en la plaza, una vez terminado el banquete principal. En el caso de los *majeños* y *gollas*, una parte específica de su coreografía estaba diseñada para este momento. La música, la danza, el baile, la bebida y la comida prosiguieron en la plaza y en privado para los jeronimianos, hasta bien entrada la noche. Los integrantes de las comparsas se cuidaron de guardar sus disfraces antes de que se arruinaran durante esta noche de fiesta. En su segunda noche hubo otro baile social. Estos bailes, que fueron principalmente para adolescentes, se efectuaron en el salón municipal o en otro local alrededor de la plaza. Los jeronimianos consideran que estas celebraciones nocturnas son sumamente peligrosas para las mujeres solteras. Ellos asumen que la cantidad de bebida y licencia social que se dan en ellos hacen que las jóvenes sean un blanco fácil para la seducción. Las que desean evitar los chismes se aseguran de retirarse a casa temprano, o de estar siempre acompañadas por un adulto o por grupos de amigas.

La secuencia de los eventos se desarrolló en forma bastante similar el 1 de octubre, el tercer día del festival. La diferencia más importante es que parte de la mañana fue dedicada a una visita al cementerio. Las comparsas fueron a visitar las tumbas de los miembros difuntos del grupo, o de sus

parientes cercanos. A veces se ofrece una misa frente a la tumba, en otras tan solo una breve oración o discurso. Después, algunas comparsas se dirigieron a un gran campo frente al cementerio. Con sus amigos y parientes comieron y bebieron algo, y en algunos casos bailaron. Ésta fue una de las pocas oportunidades en la cual *qollas* y *majeños* fraternizaron bebiendo juntos. Ello no obstante y sobre todo en las ocasiones que observé, las tensiones entre ambos grupos pronto se hicieron evidentes, pues a los primeros les molesta la actitud condescendiente de los segundos (ejemplo de video 6).

También el 1 de octubre, los integrantes de una comparsa visitaron a los de las otras en su casa, y cada uno de ellos fue a visitar a las personas que hicieron donativos importantes para el grupo, o que habían sido sus seguidores por algún tiempo. El «arranque de gallos» tuvo lugar ya avanzada la tarde. Ésta es una versión sumamente abreviada y modificada de una práctica que solía hacerse en forma más completa hasta finales de la década de 1970, cuando la plaza principal fue empedrada. Originalmente, varios jóvenes a caballo intentaban alcanzar un gallo vivo que colgaba de una cuerda; ganaba quienquiera que se lo llevase.⁵⁵ Hoy unos cuantos jóvenes van alrededor de la plaza a caballo y con un pollo en una mano. Un auspiciador especial está a cargo del arranque y se le conoce como el «gallo capitán» (ejemplo de video 10).

El cuarto y último día de la fiesta tuvo como sus características particulares a la «bendición» y el *cacharpari* (despedida; ejemplo de video 10). Después de la procesión, la imagen se inclinó hacia los cuatro puntos cardinales (un efecto realizado por los portadores de las andas) y regresó a la iglesia hasta el siguiente año; después de esto, todas las comparsas interpretaron su danza de despedida. La imagen fue regresada a su altar esa misma noche. En la tarde, los integrantes de todas las comparsas y otros auspiciadores individuales fueron a recolectar sus *malqanchis* («colgaduras», en quechua) de las personas que se las prometieron con la *jurk'a*. Éstos son arreglos de frutas y pequeños objetos útiles, tales como canastas de paja y platos de plástico que son colocados, atados, alrededor del cuerpo de los actores centrales

⁵⁵ Esta práctica originalmente formaba parte de la celebración local cuando la imagen era traída de vuelta del Corpus Christi del Cuzco. Entonces fue incorporada a la fiesta por los *majeños* a finales de la década de 1940. El gallo fue reemplazado en cierto momento por otros artículos. Para finales de los años sesenta le reemplazaron unas flores.

del ritual (esto es, el mayordomo, los carguyoqs y los miembros de las comparsas) como una suerte de recompensa a un trabajo bien hecho (fotografías 25 y 32).

Después que se les habían colgado sus *walqanchis*, estas personas se unieron a un baile comunal en la plaza. Este fue el único momento en que los danzantes de las distintas comparsas, y éstas y el público en general, se fundieron en trencitos y rondas. Los *Majeños* y *Qollas* tuvieron una parte distintiva de su coreografía y música para esta ocasión, la cual interpretaron justo antes del *cacharpari* comunal final. Al igual que el clímax de la fiesta en su día principal, esta despedida fue sumamente emotiva. El sentimiento predominante entre las comparsas era de tristeza porque la fiesta había terminado, y de felicidad y satisfacción por lo logrado, al haber cumplido con su deber público.

Para los jeronimianos, la incorporación dinámica en la economía y la vida urbana de la ciudad del Cuzco, así como el surgimiento de nuevas elites locales, han hecho que la fiesta del santo patrón sea la principal celebración comunal del pueblo. Entre todas las fiestas públicas católicas en la cual las comparsas solían actuar, los grupos sociales emergentes del pueblo eligieron a la fiesta patronal (en forma más clara desde mediados de la década de 1970) como el ámbito principal en donde las distinciones e identidades locales son redefinidas mediante la danza. En los capítulos que siguen nuestro cómo se da esta redefinición a través de la interpretación de las danzas, y a través de otras actividades, rituales o no, de los integrantes de las comparsas.

La ideología y cultura regional del Cuzco respaldan y promueven la existencia de fiestas y comparsas como actuaciones «folklóricas» positivas. Esta ideología regional también permitió a los jeronimianos hacerse más mestizos mediante la interpretación de danzas mestizas. El proceso a través del cual los habitantes de San Jerónimo han logrado formar parte de las elites locales y regionales, dejando atrás a su pasado campesino o «indígena», no fue algo fácil o exento de ambigüedades. Los integrantes de las comparsas han negociado su identidad pública y redefinido sus categorías socioculturales locales a través de sus danzas en la fiesta del santo patrón. Las cualidades creativas de las danzas en este ritual fueron fundamentales para que los miembros de estas organizaciones constituyeran distinciones e identidades locales.

CAPÍTULO 4

LA COMPARSA LOS MAJEÑOS:

PODER, PRESTIGIO Y MASCULINIDAD ENTRE LOS MESTIZOS

Cuando la procesión del día central de la fiesta llega a su fin y la estatua de San Jerónimo es colocada cuidadosamente afuera de la puerta de la iglesia, un grupo de diecinueve danzantes completamente enmascarados y disfrazados se aseguran de tomar la explanada vacía frente al templo, a fin de ser los primeros en danzar en honor a su patrón. Ellos son los integrantes de la comparsa los *majeños*. Sólo hay una mujer entre ellos, la *dama*, a la cual el jefe del grupo lleva del brazo. Ella viste una falda vueluda hasta las rodillas, sandalias de taco alto y un largo manto bordado atado en el pecho que cubre la mayor parte de su blusa de mangas largas. Su máscara tiene mejillas sonrosadas, ojos azules y una sonrisa sumamente discreta; también lleva un sombrero de copa blanco. Dos de los varones integrantes de la comparsa, vestidos en forma bastante distinta del resto, están a cargo de mantener a la multitud fuera del espacio vacío para que la actuación pueda tener lugar. El resto de los danzantes masculinos, el jefe incluido, visten idénticamente con botas, cinturones y sacos de cuero marrón, pantalones de montar y sombreros de ala ancha. Sus máscaras llaman la atención por sus grandes mejillas sonrosadas, ojos azules, nariz extremadamente larga, grandes mostachos de pelo de caballo y una amplia sonrisa que muestra sus dientes. Cada uno de ellos tiene una botella de cerveza en una mano. Cuando su banda inicia su melodía semejante a una marcha, se organizan en dos filas, con el jefe y la *dama* yendo de adelante para atrás al medio, y comienzan a oscilar sus cuerpos suavemente, conservando una postura bastante erguida y girando sus cuerpos a derecha e izquierda. A medida que hacen esto se pasan la botella de cerveza de una mano a la otra. La expectativa del público crece al saber lo que va a suceder. Pasando a una melodía con un ritmo mucho más rápido, las dos líneas se vuelven un círculo y los *majeños* comienzan a rociar su cerveza hacia arriba y hacia fuera, mojando a las filas delanteras del público; los asistentes gritan y ríen.

En este capítulo analizo las características históricas y contemporáneas de los *majeños*, la comparsa que ha llegado a ser la más poderosa y prestigiosa de San Jerónimo. A través de su actuación ritual de una danza particular y de

su asociación, sus integrantes se han constituido a sí mismos como una élite local definida. Al colocar la actuación ritual en el centro de la actividad de su grupo, sus miembros han usado sus recursos culturales, económicos y sociales (Bordieu 1987) para establecer una posición superior en las relaciones de poder locales, reemplazando así a las viejas elites. A través de su actuación ritual y su asociación, ellos han redefinido y dado un significado local a categorías tales como «decencia», «elegancia» y «madurez», que atraviesan algunas categorías regionales y nacionales étnico/raciales, de clase, género y generacionales, y que se refieren a un campo sociocultural previo. Los *majeños* han dado forma y encarnado a estas categorías no sólo en su actuación ritual, sino también en su vida cotidiana a través de su asociación. En un esfuerzo por afirmar la hegemonía, los miembros de la comparsa han hecho de su asociación y danza un símbolo altamente condensado del poder económico, el prestigio social y la masculinidad.

Considero que los integrantes de la comparsa los *majeños* son «bricoleurs» exitosos (Lévi-Strauss 1966; Hebdige 1985) que han usado la capacidad significadora del simbolismo ritual, y que han logrado dar forma localmente a su danza y generarle nuevos significados. Al reunir una serie de símbolos icónicos (esto es, las casacas de cuero, la música de banda, los sombreros de ala ancha y las botellas de cerveza) y gracias a unas comparaciones metafóricas (esto es, con los arrieros, hacendados, su santo patrón y los pobladores de la ciudad), los *majeños* de San Jerónimo han reunido creativamente distintos ámbitos (etnicidad/raza, clase y género) y contextos situacionales específicos (su ubicación estratégica cerca de la ciudad del Cuzco, la extinción del sistema de haciendas y la promoción del «folklore») para formular «argumentos» convincentes mediante la actuación ritual (Fernandez 1974, 1977, 1986; Fernandez y Durham 1991).¹ Con ella, los *majeños* han mediado entre

¹ Fernández (1986) define este proceso de juntar distintos dominios en forma creativa como el «argumento de las imágenes». Él explica que «la comparación metafórica es una forma principal de ese argumento. Pero no es la única, pues la predicación de un dominio de experiencia sobre otro es de varios tipos. Se diversifica por la variedad del juego de tropos» (VIII). Fernández sostiene que uno de los objetivos de nuestros poderes argumentativos es persuadir a otros a que reconozcan nuestras actuaciones y nuestro lugar en el mundo. En un trabajo más reciente, Fernández y Durham (1991) desarrollan aún más la noción del «argumento de las imágenes».

lo ideológico y la encarnación práctica de dichos ámbitos y contextos situacionales específicos, configurando categorías locales que son la base sobre la cual redefinir distinciones e identidades locales.

Al hacer de su atavío (los disfraces y las máscaras) corporal y la danza (movimientos individuales y grupales configurados, acompañados de música) el foco de su acción ritual, los *majeños* han hecho de esta actuación una experiencia especialmente transformadora y creativa dentro del ritual.² Este tipo de praxis o técnicas corporales complejas dentro del ritual ha permitido a los jeronimianos explorar las ambigüedades y potenciales no realizados de sus vidas. En sus rituales y mediante la ejecución de una danza, ellos han sido movidos a participar en un ámbito en donde ciertas «verdades vivenciales» se establecen a través de actos que «hablan más alto y más ambiguamente que las palabras» (Jackson 1990: 132-135).

Desde que apareciera por vez primera en el pueblo de Paucartambo en la década de 1920, en la región del Cuzco, la danza los *majeños* ha sido el vehículo para la «invención» y «reinención» de las tradiciones locales y regionales (Hobsbawm 1983). Esta danza-drama ha pasado a formar parte del repertorio cuzqueño del «folklore» mestizo (tal como se le definiera en el capítulo 2) y es ahora interpretada en diversos rituales regionales y locales por los pobladores de la ciudad del Cuzco y otros pueblos pequeños. Las comparsas de San Jerónimo y Paucartambo son las dos que se han ganado el reconocimiento regional como los mejores intérpretes de la danza los *majeños* y que han dado forma a su versión actual.³ Estas comparsas rivales han hecho un esfuerzo particular por incorporar los personajes de su danza a la reconstrucción de su pasado local. Como representantes bien conocidos del folklore

² Véase en el capítulo 1 una explicación de las diferencias entre los conceptos de las danzas interpretadas por una comparsa local como acto ritual, baile y danza típica.

³ Paucartambo es la capital distrital de la provincia del mismo nombre, situada en la parte sudoriental del departamento del Cuzco. Actualmente se puede ir a este pueblo desde la ciudad del Cuzco (a 110 km de distancia) por una carretera parcialmente asfaltada en aproximadamente seis horas. Hasta la década de 1970, toda la provincia de Paucartambo era conocida por tener un carácter «étnico» y distinciones de clase sumamente marcadas entre una elite terrateniente blanca y mestiza, y una mayoría campesina «india». Véase a van de Berghe y Primov 1977: 212-218.

local y regional, ellos han recreado el discurso de las instituciones culturales (explicado en el capítulo 2), asumiendo el papel de defensores de una «tradicón» local y de maestros de un pasado local y regional.

Los significados locales que la comparsa de San Jerónimo ha generado entre los jeronimianos desde el momento en que la danza fue incorporada en la tradición local a finales de los años cuarenta, han estado ligados con los que los paucartambinos crearon desde la década de 1920. Estos dos grupos han competido por el reconocimiento regional a partir de los años setenta, cuando ambas comparsas fueron resucitadas luego de un lapso de veinte años en el cual la danza no había sido interpretada en las fiestas locales. Desde entonces, los dos se consideran a sí mismos como los mejores intérpretes e innovadores de los disfraces y la coreografía. Esta rivalidad ha hecho que cada uno incorpore casi de inmediato a los elementos introducidos por el otro grupo. Es más, si bien los primeros jeronimianos que introdujeron la danza en el pueblo dicen abiertamente que ellos trajeron la danza de Paucartambo, los actuales *majeños* jeronimianos intentan negar esto. Una estrategia que usaron para intentar convencerme de que la danza era originaria de San Jerónimo fue describirme las viejas danzas locales, que ya no se interpretan, como los antecedentes «reales» de su danza los *majeños*.

Los significados de la danza que las comparsas han generado en ambos pueblos se basaron en las distinciones e identidades regionales y nacionales étnico/raciales, de clase y género, que comprenden dicotomías tales como hacendado/sirviente, blanco/indio y urbano/rural. En este capítulo exploraré como, a través de su danza, los miembros de ambas comparsas han dado una forma y un significado local a estas dicotomías y hecho asociaciones innovadoras en la actuación ritual (esto es, disfraces y formas de bailar) a través de una serie de símbolos icónicos. La competencia establecida entre ambas comparsas hace que sea difícil determinar qué grupo introdujo primero las distintas modificaciones que la danza ha experimentado. A pesar de ello, estos significados locales pueden ser analizados siguiendo el énfasis relativo que los integrantes de la comparsa han dado a aspectos particulares de la danza. Por último mostraré la relevancia actual que este tipo de asociación «folklórica» tiene en la región del Cuzco, a través de un examen detenido del papel que los aspectos organizativos de la comparsa de San Jerónimo han tenido para que ella fuera reconocida como la más poderosa del pueblo.

El hacendado y el arriero se fusionan a través de la actuación ritual: los primeros danzantes *majeños* del Cuzco

La «invención» de las «tradiciones» de los *majeños* en Paucartambo y San Jerónimo debe comprenderse en el contexto de los cambios e innovaciones que se han dado en el Cuzco desde las primeras décadas del siglo pasado.⁴ Como se detallase en los capítulos 2 y 3, para los años veinte la región del Cuzco estaba viviendo varias transformaciones, las que se aceleraron después del sismo de 1950 y se desarrollaron aún más en los años setenta. Tres procesos interrelacionados comenzaron a afectar a toda la región: el desplazamiento gradual del eje de la economía regional hacia la ciudad capital, la extinción del sistema de hacienda y el surgimiento de nuevos sectores socio-económicos vinculados con la expansión de la infraestructura estatal (esto es, carreteras, escuelas y burocracia). Desde la década de 1920, las tradiciones regionales fueron «inventadas» y la «folklorización» de las danzas promovida por instituciones culturales, lo cual llevó a la definición de un repertorio regional de danzas «indígenas» o «auténticas», de un lado, y de «mestizas», del otro.

Una transformación particular directamente relacionada con el tercer proceso arriba mencionado resulta especialmente relevante para el análisis de la invención y la re-creación de la tradición de los *majeños* en el Cuzco: la construcción de carreteras y el concomitante reemplazo gradual del arriaje por los vehículos motorizados. Esto comenzó en los años veinte pero ganó fuerza en los cuarenta. Los habitantes de pueblos como San Jerónimo, estratégicamente bien ubicados en relación a las principales rutas comerciales de la región y cerca de su nuevo eje económico, podían aprovechar estas transformaciones regionales más que otros. Al principio sólo un pequeño sector de estos pueblos privilegiados, como aquellos que contaban con los medios económicos y tenían un contacto más frecuente con la sociedad urbana, pudieron aprovechar la nueva actividad económica emergente: el transporte por camión. Las personas que participaron en esta nueva actividad

⁴ Hobsbawm (1983: 2) sostiene que las tradiciones inventadas son «respuestas a situaciones novedosas que toman la forma de una referencia a situaciones antiguas, o que establecen su propio pasado mediante una repetición cuasiobligatoria».

económica eran conscientes de que, en San Jerónimo como en otros pueblos andinos, las danzas y fiestas eran medios locales privilegiados para obtener un estatus social, y eligieron estos ámbitos para definir su identidad local.

Tanto en San Jerónimo como en Paucartambo, la danza de las comparsas de *majeños* representa a un grupo particular de arrieros que comerciaban bebidas alcohólicas tales como vino y aguardiente, entre los departamentos de Arequipa y Cuzco. Se dice que estos arrieros provenían originalmente de Majes (un valle en el departamento de Arequipa), de ahí el nombre de la danza: *majeño*. Durante el periodo colonial y la temprana república, los arrieros tuvieron un importante papel económico y cultural en toda América del Sur (véase a Flores Galindo 1977; Glave 1989). Ellos transportaban mercaderías y eran los principales intermediarios en el intercambio de noticias y elementos culturales entre lugares distantes entre sí. Estos miembros bilingües, físicamente móviles y a menudo ricos de la sociedad frecuentemente innovaban la cultura local de los pequeños poblados andinos a través de la introducción de nuevos elementos (esto es, licores, alimentos) llevados desde la metrópoli o de los valles costeros.⁵

Durante el periodo colonial y la temprana república, el Cuzco fue uno de los más importantes centros de producción e intercambio de los Andes del sur (incluyendo lo que hoy son Argentina y Bolivia). El Cuzco producía hojas de coca, textiles de lana, azúcar y alimentos consumidos en los centros urbanos y mineros (Mörner 1977). Los valles alrededor de Paucartambo tuvieron un papel particularmente central en el mercado trasandino. Entre 1860 y 1920, el flujo de arrieros que iban de Arequipa al Cuzco se incrementó debido al auge del comercio de lanas (Flores Galindo 1977). Es probable que hasta la década

⁵ Debe distinguirse entre los arrieros, que usan mulas como medio de transporte, y los llameros, que para el mismo fin utilizan llamas, la bestia de carga nativa. Para el siglo XVII, los arrieros dominaban las rutas comerciales importantes que pasaban por el Cuzco. Ello no obstante, los llameros perduraron hasta el siglo XX, desplazándose a lo largo de rutas distintas que los arrieros no cubrían. Estos llameros eran culturalmente distintos que los arrieros puesto que por lo general eran miembros de comunidades «indias» y hablaban las lenguas nativas (quechua y aymara); también comerciaban productos mayormente indígenas (véase a Glave 1989). Desarrollaré estas diferencias étnico/raciales entre arrieros y llameros en el capítulo 5, pues la comparsa los *gollas* representa a estos últimos.

de 1920, los arrieros de Majes hayan tenido un papel central en el comercio que tenía lugar en Paucartambo y que pasasen por este pueblo en forma regular.

A partir de los años veinte, cuando estos arrieros comenzaron a ser desplazados por los nuevos tipos de transporte, los hacendados locales de Paucartambo se apropiaron de la memoria de este grupo de comerciantes que había alcanzado el reconocimiento regional. Resulta difícil saber si esos terratenientes habían participado antes en las danzas, pero para esa década tenían una presencia importante gracias a la presentación de su comparsa de *majeños* (Villasante 1989). Ciertamente que desde los años veinte, los mestizos urbanos comenzaron a participar activamente en la interpretación del folklore, apropiándose de viejas formas expresivas y creando otras nuevas que podían ser definidas como tales. Los hacendados de Paucartambo formaban parte de la cultura urbana del Cuzco porque tenían muchos vínculos con esa ciudad en tanto miembros de la elite regional. Algunos de ellos incluso vivían en el Cuzco la mayor parte del año y ciertamente enviaban a sus hijos allí a la escuela secundaria. Algunos de estos últimos llegaron a formar parte del movimiento nativista del indigenismo y se involucraron en la promoción del folklore regional.

A través de su actuación ritual, estos hacendados paucartambinos se asociaron con la figura re-creada del arriero por lo menos desde la década de 1920. Toda la información indica que los primeros *majeños* de Paucartambo fueron una comparsa de hacendados. Los paucartambinos que vieron la fiesta en las primeras décadas del siglo pasado dijeron que la danza fue interpretada sólo por los «potentados». Este último concepto se concentra en la idea del poder social, económico y político, tres atributos que los hacendados definitivamente tenían. Los informantes incluso usaron la palabra «omnipotentados» para describir a las personas que actuaron en la comparsa los *majeños* de Paucartambo en los años cuarenta. El prefijo «omni» enfatiza aún más los atributos arriba mencionados. En 1941 José María Arguedas (1987: 113), uno de los más conocidos antropólogos peruanos, describió la danza los *majeños* de Paucartambo como una en la cual solamente participaban los mestizos ricos, elegantes y castellano-hablantes.

Estos hacendados tuvieron éxito en establecer una continuidad entre su actuación ritual y la reconstrucción de la historia local, una característica de

las tradiciones inventadas. Los terratenientes lograron borrar la frontera entre las memorias de lo que los arrieros «reales» hacían en la fiesta y lo que ellos mismos comenzaron a hacer a través de su comparsa, una vez que aquellos no volvieron a aparecer más. El siguiente testimonio de un paucartambino que vio la comparsa en la década de 1940 y que encabezó su reinención en los años setenta resulta representativo:

«Bueno, la historia del majeño a lo que sé es: dice que realmente de Majes venían unos arrieros, éstos estaban de paso para Q'osñipata y de paso traían aquí de venta vinos y alfajores, todo lo que ellos producen allá en el valle de Majes. Y se iban al valle, a Q'osñipata, en que por entonces, esa época, yo no sé que época todavía, en Q'osñipata habían 360 haciendas y la mayor parte producían aguardiente, coca, todo eso, ¿no? Y a la salida de los arrieros *majeños*, que por supuesto no había pues carretera, sino iban vía herradura, por Tres Cruces entraban. Y, o sea, hacían coincidir el regreso de estos arrieros con la Virgen del Carmen... se cuenta así. Bueno, entonces de este tiempo como Paucartambo, como otras provincias, como otros departamentos eran pura hacienda, entonces los hacendados, bueno, hacían pues, ya no venían los *majeños*, por alguna causa posiblemente y ellos bailaban, los hacendados».

Los hacendados inventaron la danza los *majeños* con nostalgia, glorificando la memoria de estos arrieros y escogiendo una imagen apropiada de viajeros benefactores. Es probable que aquellos se hayan identificado con estos últimos porque tenían varias características en común. Al igual que ellos, los arrieros montaban a caballo, hablaban castellano y eran económicamente poderosos, y lo más importante de todo, ellos eran recíprocamente interdependientes en términos económicos. La apropiación de la reconstrucción idealizada de los arrieros a través de la actuación ritual permitió a los hacendados locales capitalizar nuevos símbolos de poder. Esta apropiación fue facilitada por la relación icónica que los terratenientes lograron establecer con los arrieros. Por lo tanto y como lo ejemplifica su característica melodía y su evocación de la borrachera (véase *infra*), establecer relaciones icónicas pareciera ser un principio que ha guiado la interpretación de la danza los *majeños* desde sus orígenes en Paucartambo.

En los años cuarenta surgió en San Jerónimo un pequeño grupo de propietarios/conductores de camión que comerciaban en ganado; en términos locales, un grupo de transportistas-ganaderos. En un intento por ganar

reconocimiento social como un grupo local definido, este sector de la pequeña burguesía escogió la danza los *majeños*, un prestigioso elemento simbólico procedente del ritual principal del pueblo de Paucartambo (con el cual tenían contacto a través de sus actividades comerciales), y la introdujeron como una tradición local en su propia fiesta patronal. Este grupo de jeronimianos consideraba que esta danza era «decente» y «elegante» por razones que luego analizaré. Además de ser interpretada por prestigiosos miembros de la sociedad paucartambina (los hacendados), la danza misma era una personificación de otro grupo regionalmente prestigioso y económicamente importante del pasado reciente: los arrieros de Majes. Las motivaciones que los transportistas-ganaderos tuvieron para elegir esta danza como el vehículo principal con el que definir su identidad local nos permitirá comprender los elementos que hicieron que dicha danza fuera especialmente adecuada para sus fines.

Los primeros *majeños* de San Jerónimo: la re-creación del concepto de decencia en la identidad mestiza emergente

En San Jerónimo, Cuzco y el Perú, varias diferencias cruciales étnico/raciales y de clase son definidas en torno al concepto de *decencia*. Casi todo estudio de los poblados andinos ha encontrado que las elites locales son a menudo definidas como la «gente decente» o los «decentes» (véase a van de Berghe y Primov 1977; de la Cadena 1995). Esto implica que sus integrantes son los que logran comportarse en la forma más decente dentro de la sociedad. La decencia es un concepto a través del cual podemos explorar los aspectos del nivel hegemónico o de «sentido común» de las construcciones sociohistóricas que reciben esa denominación.⁶ En San Jerónimo, ese concepto es definido en términos de unas jerarquías étnico/raciales y de clase. En este pueblo, una persona es decente si se viste y comporta como la elite local o regional. Para los miembros de la comparsa, su danza es decente porque a través de su música, disfraces y coreografía se la reconoce como represen-

⁶ Véanse las definiciones de ideología y hegemonía en el capítulo 1, «Indios, cholos y mestizos...».

tativa del grupo de estatus alto. La decencia ha pasado a ser un concepto central que los sectores sociales poderosos han intentado configurar y apropiarse en un intento por afirmar su hegemonía. El juicio moral de una conducta limpia, recta y buena que el término implica legitima el estatus de quienes controlan los signos de la «decencia».

El estudio de la comparsa los *majeños* permite analizar algunos de los significados específicos del concepto de decencia en el Cuzco y el Perú, y cómo un grupo particular de jeronimianos ha construido y se ha apropiado de dichos significados a través de la actuación ritual. También permite explorar cómo los integrantes de este grupo específico han intentado definirse a sí mismos como decentes en su vida diaria. Para desentrañar estos significados resulta central el simbolismo condensado y altamente elaborado presente en la actuación ritual de la danza, tales como el énfasis dado a ciertos aspectos de los disfraces, la música, los movimientos corporales, la postura y la parafernalia.

Si bien para finales de la década de 1940, San Jerónimo ya había comenzado a experimentar transformaciones importantes y una pequeña burguesía había comenzado a emerger, los hacendados aún existían como una elite local: los «decentes» del lugar. Las jerarquías locales eran evidentes en la fiesta del santo patrón del pueblo y los decentes contaban con la mayor parte de los privilegios del auspicio. Ellos estaban a cargo de las salas y el altar principal de la plaza (el altar Wiracocha) en las procesiones (a la cual encabezaban), y gozaban la música de la banda contratada para la ocasión. Wiracocha es el nombre quechua de una deidad prehispánica que pasó a ser un sinónimo de «caballero». Para esta fiesta, todos los ayllus (comunidades indígenas campesinas) estaban obligados a colocar pequeños altares alrededor de la plaza para la procesión. Además sus autoridades, los *varayoqs*, debían pagar la banda, que tocaba sólo para que baile la elite local.

Los pobladores viejos recordaban esta fiesta como un ritual sumamente solemne. Ellos dijeron que «era como un Corpus», aludiendo al magnífico y jerárquicamente estructurado ritual de la ciudad del Cuzco. Sin embargo, un elemento principal diferenciaba a esta fiesta de las restantes dos festividades importantes en honor de los «santos» locales. La del santo patrón no tenía danzas. En San Jerónimo, la danza no formaba parte de la tradición

de los decentes locales, sino mas bien de aquellos que estaban mayormente excluidos de los privilegiados papeles auspiciadores de los decentes. En realidad, las danzas estaban excluidas de la fiesta central del pueblo.

Los dirigentes del primer grupo de *majeños* jeronimianos, los transportistas-ganaderos, dicen abiertamente que escogieron la danza paucartambina porque era decente. Es más, para su primera actuación, hacia finales de los años cuarenta (los recuerdos de los viejos danzantes fluctuaban entre 1947 y 1949), eligieron el espacio en donde los decentes, los caballeros del pueblo, ocupaban un lugar preeminente: la fiesta del santo patrón. Las siguientes declaraciones indican los elementos que hacían que la danza fuera decente para los dirigentes de la primera comparsa, una que sólo los decentes interpretarían.

«Vimos la danza que era bien elegante, con sus fajas, bolsillos, sombrero, y con su música de banda... Vimos la entrada, todos iban a caballo, entre ellos iba una mestiza... Llegaban con recua, sus envases de licor... Se nos ocurrió: 'que tal si nos juntamos para el 30'... es un baile de caballeros, con decencia, allí bailaban la buena gente, la misma música es bonita, decente, botas, bien vestido».

«Me ha gustado y dije: '¿por qué no puedo hacer en San Jerónimo?'... Porque era en banda, el único en banda, más decente era, las otras comparsas era con orquesta, en queñas, la vestimenta era más decente, la entrada era en caballo».

En estas versiones, así como en otras de los integrantes de la primera comparsa de *majeños* de San Jerónimo, los danzantes subrayaron los mismos elementos que hacían que esta danza fuera particularmente atractiva: música de banda, cabalgar a caballo, ropa de montar (esto es, pantalones de montar, botas), sombreros de ala ancha y sobre todo que era interpretada por los hacendados, los decentes de Paucartambo, y representaba unos personajes importantes del pasado reciente, los arrieros. Estos empresarios encontraron así una danza cuyos símbolos centrales estaban asociados, dentro y fuera del ritual, con dos grupos masculinos regionalmente prestigiosos, los hacendados y los arrieros. Además, el hecho de que la danza tuviera al consumo de licor como uno de sus elementos coreográficos centrales la hacía aún más atractiva a ojos de estos jeronimianos. Los *majeños* siempre tenían una botella de aguardiente en sus manos y sus mulas cargaban este licor en barriles que entonces ofrecían a los participantes en la fiesta. Además, sus

movimientos configurados simulaban la borrachera. Este aspecto «etílico» de la danza le añadía un elemento masculino pues la conducta pública de los varones estaba asociada con la bebida, y sigue estándolo.

La danza de los *majeños* en Paucartambo, y la forma en que fue interpretada por la primera comparsa de San Jerónimo, era mucho más como una danza-drama de lo que actualmente es. Los participantes de la fiesta asimismo estaban involucrados de modo mucho más directo en la actuación. Los *majeños* solían bailar y jugar «con» los participantes de la fiesta, más que «para» ellos. La mayor parte de la actuación imitaba las actividades y la personalidad de los arrieros, tal como se les recordaba. Los intérpretes simulaban el arribo desde Q'osñipata, el descargar de las mulas y la camaradería de los arrieros con los pobladores. En esta reconstrucción se subrayaba la generosidad y vivacidad de estos personajes. Esta claramente era una representación idealizada en la cual esos arrieros eran presentados como benefactores locales. La interpretación de la danza subrayaba los disfraces y la parafernalia correctos.

El pasacalle de los *majeños* (movimientos grupales coordinados a lo largo de las calles), realizado sobre todo a caballo, estaba acompañado por una característica melodía «vacilante» que aún hoy se conserva (véase *infra*). Cuando llegaban a la plaza central y terminaban con la reconstrucción del arribo de los arrieros, los *majeños* danzaban huaynos y marineras mestizas con las mujeres del pueblo (véase la definición de estos dos géneros *infra*). Cuando los *majeños* aparecieron en Paucartambo, la marinera aún era una novedad en las fiestas andinas, danzada principalmente por la población castellano-parlante. En San Jerónimo, los *majeños* fueron también los primeros en hacer de la marinera una parte central del repertorio de danzas locales.

El lugar de origen de los arrieros es otro elemento simbólico central de esta danza, que la hacía decente a ojos de los transportistas-ganaderos. Esto es particularmente importante porque ello subraya el elemento de etnicidad y racismo en esta construcción de las distinciones e identidades locales. Como ya señalé, se suponía que los arrieros eran de Arequipa. Este departamento peruano no sólo es conocido por los peruanos y científicos sociales como uno de los centros del poder económico regional a lo largo de los periodos colonial y republicano, sino también como uno de los centros más «blancos»

y «aristocráticos» del país. Ello se debe a los patrones de asentamiento prehistóricos (en esa zona hubo menos población indígena), colonial (una gran población hispana estuvo concentrada aquí) y de la temprana república (muchos otros inmigrantes europeos se establecieron allí), así como al desarrollo económico de la zona (Flores Galindo 1977). La «blancura» sigue siendo reconocida como una característica de los arequipeños, a pesar del mestizaje y los procesos migratorios en éste y otros centros económicos y políticos del Perú. La identidad históricamente construida de los arequipeños sigue siendo definida en relación a la característica fenotípica de lo «blanco», lo cual para muchos peruanos es una señal de superioridad.

Si fuésemos a elaborar una jerarquía regional del prestigio relativo de los departamentos del sur andino en base a la ideología dominante cuzqueña, Arequipa estaría en la cima, le seguiría el Cuzco y Puno estaría al fondo. En esta clasificación juegan un papel central el racismo, así como el poder económico y político. Muchas bromas populares aluden a Arequipa como un país extranjero y a la supuesta altanería de su población. En el Perú, ser extranjero es muchas veces una fuente de prestigio social, en particular si se tiene rasgos fenotípicos blancos. Según las jerarquías regionales y nacionales, un «blanco» es mucho más decente que un «indio» o un cholo. Las elites cuzqueñas consideran que la población puneña es mucho más «india» que ellas. Esto tiene una implicación directa en la elaboración simbólica de la comparsa de los *gollas*, la cual representa a un grupo de Puno (véase el capítulo 5).

La apropiación de la danza de los *majeños* (que tenía características decentes y personificaba a la gente decente de Paucartambo) y su actuación ritual en la fiesta patronal (dominada por los decentes de la localidad) fue uno de los medios principales con los cuales los miembros de la pequeña burguesía fueron gradualmente aceptados como decentes locales. A través de la asociación metafórica ritual de su grupo con los arrieros y los hacendados, los integrantes de la comparsa redefinieron su identidad local como decentes. Como lo sostuviera James Fernandez (1977: 101-102), las «metáforas proporcionan imágenes organizadoras que la acción ritual implementa. Esta ritualización de la metáfora permite que los pronombres que participan en el ritual experimenten integraciones y transformaciones adecuadas en su experiencia».

Al trazar comparaciones metafóricas y reunir distintos ámbitos en formas creativas, los *majeños* han usado el «argumento de las imágenes». Fernández sostiene que una de las misiones de nuestros poderes argumentativos es persuadir a los demás de que reconozcan nuestras actuaciones y nuestro lugar en el mundo (Fernández 1974, 1986). Esto vale para la comparsa de los *majeños* de San Jerónimo, cuyos integrantes siempre han luchado por ser aceptados como decentes y caballeros.

La primera actuación de esta comparsa tuvo un impacto especialmente fuerte en el pueblo porque la fiesta patronal era un espacio privilegiado en donde las jerarquías locales eran recreadas anualmente y en donde los anteriores grupos de elite afirmaban su preeminencia. Los primeros *majeños* abrieron un espacio para la interpretación de danzas en este ámbito exclusivo. Todo esto fue ayudado por las cambiantes nociones de identidad nacional y regional, que fetichizaron al folklore y su interpretación artística.

En San Jerónimo, no cualquiera podría haberse apropiado esta danza y haberla interpretado exitosamente en la fiesta. La ejecución involucraba varios desafíos, pero los transportistas-ganaderos del pueblo lograron sortearlos a todos porque contaban con el capital social, cultural y económico necesario (Bordieu 1987). Para este primer grupo de empresarios económicos y culturales, interpretar una danza en la fiesta patronal era una innovación retadora. Ellos desafiaron a quienes se oponían a su actuación, como el párroco que deseaba impedir que la fiesta se «paganizara». Según estos viejos danzantes, los pobladores pensaban que ella podía ser un mal augurio y que tal vez provocaría un mal año agrícola. Pero «nos encaprichamos», dijeron. Estaban identificados con la danza y estaban convencidos de que podían llevar a cabo la actuación con éxito.

Gracias a sus actividades económicas, esta pequeña burguesía emergente tenía frecuentes contactos con los hacendados de Paucartambo y San Jerónimo. A través del comercio de ganado y otros productos, eran intermediarios entre ellos y los mercados urbanos regionales. Su trato con estas elites se daba en términos mucho más igualitarios que los integrantes de los ayllus locales gracias a su propiedad de los medios de transporte y a otras habilidades, tales como el dominio del castellano (a pesar de lo cual su lengua materna seguía siendo el quechua) y el conocimiento de los códigos de vestimenta y conducta de esas elites. Este papel de intermediarios econó-

micos y culturales era otro elemento de identificación con la danza. Ellos sostuvieron que el hecho de poseer un camión y remitir productos en ellos les convertía en el equivalente de lo que los arrieros antes habían sido.

El hecho de conocer a los decentes de Paucartambo permitió que este grupo de jeronimianos pudiese solicitar a los miembros de la comparsa de los *majeños* de ese lugar que les enseñaran su danza. Un par de paucartambinos incluso actuó en la fiesta local de San Jerónimo. Para esta actuación fue crucial el acceso a buenos caballos y, claro está, el saber como cabalgarlos. Ello no fue difícil para estos ganaderos, que fácilmente podían tomar caballos prestados de los hacendados locales, y que además sabían muy bien como montarlos porque el comercio de ganado comprendía el cabalgar. Además, algunos de estos empresarios o sus padres habían trabajado en las haciendas locales como capataces y aprendieron como montar. Dada esta asociación con el montar a caballo y las haciendas, también tenían acceso al tipo especial de botas y cinturones que los *majeños* de Paucartambo usaban en su actuación. Por último, interpretar a los *majeños* requería de dinero para contratar una banda y comprar licor. Para estos empresarios jeronimianos, eso era algo posible.

El primer grupo de *majeños* de San Jerónimo tuvo éxito; en sus propias palabras, la actuación «cayó bien». Los pobladores del Cuzco fueron a verles. «Gustamos a todos» y «nos admiraron» son algunas de las expresiones que los integrantes de esta primera comparsa usaron para referirse a sus primeras presentaciones. Ésta también es la opinión de varios de los demás residentes que vieron esas presentaciones. Asimismo señalaron que esta danza era distinta de las restantes danzas locales. Ambos grupos coinciden en que la presencia de los *majeños* en la fiesta del santo patrón fue una gran innovación, no sólo porque en ella no habían comparsas, sino también porque la danza tenía varios elementos novedosos.

Además de la vestimenta y artículos semejantes a los de los arrieros/hacendados, una característica que atrajo a varios de los pobladores fue la banda. Hasta ese entonces, todas las demás comparsas de San Jerónimo eran acompañadas por los conjuntos de pitu o quena y tambores, los cuales estaban asociados con el campesinado y que para ese entonces habían sido sancionados por las instituciones culturales como algo «auténtico» y característico de los «indios». Al igual que hoy, la música de las bandas era un

símbolo de estatus porque ellas estaban asociadas con el poder económico, la burguesía europea y la cultura peruana urbano/costeña. Ella hizo que la danza fuera aún más decente. Sin embargo, hubo una característica más de la banda de los *majeños* que contribuyó a la popularidad de la comparsa.

Los primeros *majeños* dicen que su banda se hizo sumamente popular porque «cualquiera» podía bailar con ella. Como ya mencionásemos, antes sólo la elite local danzaba con una de estas bandas en la fiesta. Interpretar una danza con esta música era una estrategia audaz con la cual captar la atención de los pobladores. Esto no sólo se debía a que ella hacía más decente a la danza, sino también porque la comparsa tomó uno de los derechos exclusivos de los principales auspiciadores de la fiesta. Con esto, los *majeños* parecen haber introducido un nuevo tipo de estatus basado en la posibilidad de incorporar grupos antes marginalizados a la fiesta. Los *majeños* iniciaron la participación de los grupos socioeconómicos emergentes del pueblo en el auspicio y la actuación ritual, en honor del santo patrón.

Los *majeños* tomaron el primer y crucial paso para que las comparsas de San Jerónimo gradualmente obtuvieran el papel auspiciador central que ahora tienen en el ritual principal del pueblo. Pero para los integrantes de la comparsa, aún más importante fue que su actuación pionera les otorgó un lugar preeminente en la actuación ritual local. Gracias a esta acción sin precedentes, el grupo ha obtenido una serie de privilegios en la fiesta patronal y en la octava de Corpus que otras comparsas no han podido quitarles. Al acercar varios privilegios antes en manos de la elite a la mayor parte de los pobladores, los *majeños* establecieron su supremacía sobre los restantes grupos locales.

La popularidad que esta comparsa había alcanzado entre los jeronimianos se vio cuando ella fue enviada en representación del pueblo a una celebración regional sumamente importante. En 1953, después de tres años de luto por el sismo que destruyó buena parte de la ciudad del Cuzco, las instituciones culturales y el municipio decidieron reiniciar las fiestas locales con una grandiosa celebración de carnavales. Para esta ocasión, las municipalidades del departamento fueron invitadas a que enviaran a la ciudad capital una «reina» y una comparsa representativa de su distrito. Como recuerdan los pobladores más viejos, este fue un gran evento para los pobladores de San Jerónimo, pues era la primera vez que tenían una reina del carnaval. Asimismo conside-

raban que la celebración era la mejor oportunidad para impresionar a la región con su folklore local. Por ello eligieron a la comparsa los *majeños* para que escoltase a la reina, pues era la más apropiada y decente.

La selección de los *majeños* como representante local fue un indicador de que esta danza apelaba a la nueva identidad mestiza que iba surgiendo en el pueblo y en toda la región. En San Jerónimo, los primeros integrantes de esta comparsa dieron forma a esa identidad, con lo cual se convirtieron en los «nuevos mestizos», los nuevos decentes del pueblo. Los elementos que la danza introdujo en la actuación ritual (esto es, un nuevo repertorio musical interpretado por una banda, caballos, ropa y parafernalia de montar) fueron vistos por los jeronimianos como algo innovador y menos indígena que aquellos que caracterizaban a las viejas danzas. Interpretar a los *majeños* en la celebración especial del carnaval en la ciudad del Cuzco era una forma efectiva para que los pobladores de San Jerónimo hicieran que el resto de la región les reconociera como mestizos y decentes. Lograron esto utilizando signos que eran más identificables como parte de un repertorio nacional, con elementos metropolitanos (por ejemplo, danzando marineras y huaynos de estilo urbano con una banda).

La primera comparsa de *majeños* dejó de actuar ritualmente luego de introducir exitosamente esta tradición en San Jerónimo y el valle del Cuzco en general, y de conservar su popularidad hasta mediados de la década de 1950. No está claro por qué motivo otros pobladores no continuaron con ella. Pero el hecho de que sólo los parientes de los viejos *majeños* y otros transportistas exitosos hayan logrado recrear la danza en la década de 1970, nos indica que ya en los años cincuenta ella era considerada como una propiedad exclusiva de la nueva elite local. Según los viejos danzantes, no había «nadie» que pudiera reemplazarles cuando ya eran demasiado viejos y estaban demasiado cansados para danzar. Su grupo socioeconómico seguía siendo pequeño en el pueblo y sus hijos eran demasiado jóvenes para interpretar esta danza que, como explicaré luego, es idónea sólo para varones «maduros».

Los integrantes de la primera comparsa de *majeños* comenzaron a interpretarla cuando ya eran de mediana edad (la mayoría tenía alrededor de cuarenta años de edad) y económicamente estables. Formaban parte de un grupo social regional emergente que estaba dejando atrás una identidad indígena marcada por la vida rural. Estos transportistas-ganaderos, intermediarios

económicos y culturales entre los polos rural y urbano del Cuzco, tomaron la iniciativa en la exploración de nuevas identidades locales. Ellos dieron forma local a unos símbolos poderosos que les quitaron a las antiguas elites y re-crearon a través de la actuación ritual en su pueblo. Los habitantes siguieron interpretando otras danzas en otras fiestas locales y ocasionalmente para su santo patrón, pero nadie interpretaba a los *majeños*.

Los hacendados de Paucartambo también dejaron de interpretar la danza en la fiesta de su santa patrona a mediados de los años cincuenta (Villasante 1989: 144-145). La desaparición de su comparsa coincidió con la extinción del sistema de haciendas en la región, y con el nuevo centro de interés de los hacendados en las áreas de inversión económica surgidas en la ciudad del Cuzco luego del terremoto de 1950.

La reinención de la tradición de los *majeños*: el contexto regional y los nuevos *majeños* paucartambinos

La tradición de los *majeños* fue reinventada después de mediados de los años setenta, tanto en Paucartambo como en San Jerónimo, por miembros de la creciente pequeña burguesía regional (esto es, comerciantes, transportistas y empleados estatales), un sector que se expandió enormemente en el Cuzco a partir de 1950 (véanse los capítulos 2 y 3). En San Jerónimo, esta reinención por parte de un grupo de transportistas mostraba una continuidad en el sector social que originalmente interpretó la danza en el pueblo. Sin embargo, en Paucartambo hubo un cambio: los hacendados ya no danzaban. Profesores de colegio, empleados estatales y pequeños comerciantes tomaron el lugar y el símbolo ritual de esta elite terrateniente. Pero estos miembros pequeño-burgueses de la comparsa paucartambina no llegaron a conformar una nueva elite local. Ésta se encontraba conformada por profesionales y personas que trabajaban y vivían en la ciudad del Cuzco, pero que seguían participando en forma muy activa en los asuntos locales, principalmente en la fiesta de su santa patrona.

Varias de las transformaciones en curso en la región se aceleraron durante la reconstrucción de la ciudad del Cuzco y la promoción de la economía regional luego del sismo de 1950. La migración a esta ciudad y a las nuevas zonas de colonización en la selva (dentro del departamento), la presión

campesina sobre las tierras de las haciendas, la pauperización del campo y el sindicalismo campesino, se incrementaron a lo largo de este periodo. Otro cambio regional fue la reforma agraria llevada a cabo durante el gobierno del general Velasco (1968-1975), que marcó el fin del sistema de hacienda en la región, subrayando simbólicamente el fin del dominio que la elite terrateniente tenía sobre las mayorías campesinas. Durante el régimen velasquista, la clase media cuzqueña se expandió gracias al crecimiento de la burocracia estatal y la ampliación de la educación pública, el desarrollo de las nuevas áreas comerciales y el incremento en el transporte público y privado. En este periodo en particular, el número de pequeños comerciantes, profesores de colegio, burócratas y transportistas se incrementó enormemente en otras provincias y distritos fuera de la ciudad del Cuzco.

Además, entre las décadas del cincuenta y setenta cristalizó el nuevo carácter de la ciudad capital como un atractivo turístico y como el nuevo eje de la economía, remozando así los espacios donde actuar identidades locales frente a un público. A mediados de la década de 1970, esos espacios fueron fortalecidos por la promoción privada y estatal del folklore, que se hizo algo difundido en la región. El Estado había tomado un interés particular e intervino directamente en ella a través de concursos y festivales folklóricos locales, regionales y nacionales (véase el capítulo 2). Los colegios también se convirtieron en un canal a través del cual se enseñaba el «folklore» como un medio con el cual construir la identidad nacional. En este contexto, la preocupación de las instituciones culturales estatales y privadas con la construcción de identidades regionales y nacionales se combinó con la de los grupos sociales emergentes en los pueblos de San Jerónimo y Paucartambo, preocupados con la redefinición de su propia identidad local y regional. La fusión del recuerdo de un grupo idealizado que hacía algún tiempo que había desaparecido (los arrieros), con el de otro sector prestigioso que en ese entonces estaba en decadencia (los hacendados), permitió que los dos nuevos grupos de *majeños* re-crearan y formularan «argumentos» (Fernandez 1986) sobre su identidad local. Esta identidad recreaba los tres principios centrales enfatizados por las viejas comparsas: poder, prestigio y masculinidad.

Para mediados de los años setenta, diversas danzas interpretadas por los paucartambinos habían alcanzado una popularidad regional, en el contexto de los concursos y presentaciones folklóricas regionales. Los habitantes

urbanos de ese distrito se apropiaron de una serie de danzas de Paucartambo y de otros distritos del departamento (San Jerónimo inclusive), al punto que ellas pasaron a ser conocidas regionalmente como «danzas de Paucartambo». Los paucartambinos hicieron un gran esfuerzo por innovar sus danzas (esto es, componer música y crear disfraces y «coreografías» para ellas) y popularizar la fiesta de su santa patrona (que hoy es una meca para turistas y cuzqueños), hasta el punto que los demás pobladores del departamento les tildaron de «arribistas».

Las danzas de Paucartambo han surgido como las principales representantes del folklore «mestizo» regional. Como se explicó ya en el capítulo 2, las instituciones culturales distinguen las danzas de este tipo de las «indígenas» o «auténticas». Las danzas mestizas por lo general lucen disfraces elaborados y sintéticos, así como coreografías evidentemente fabricadas y estilizadas. Después de ganar premios en los concursos organizados por las instituciones culturales de la ciudad del Cuzco, Paucartambo obtuvo el título de Provincia Folklórica en 1972. Desde entonces, «sus» danzas han sido incorporadas profusamente en las tradiciones locales, en un esfuerzo por recrear la identidad local usando el modelo «mestizo» que los paucartambinos han propagado.

Los paucartambinos que resucitaron la danza de los *majeños* se consideraban a sí mismos como parte de un grupo que había alcanzado el importante papel de defensores, no sólo del folklore local, sino también del regional. Sin embargo, la elección de la danza de los *majeños* fue configurada por las motivaciones locales de un grupo de sus habitantes. Ellos explican así su estímulo: «...una emoción social, una emoción social que nos llevó a esto... [p]orque por entonces nosotros habíamos vivido subyugados al hacendado... [E]so no nos gustó a estas tres personas [los promotores de la reinención]. Dijimos: 'si los hacendados antes tenían los mejores caballos, y nosotros ¿por qué no?; ¿por qué no podemos tener los mejores caballos, los mismos caballos?; pues ¡qué renazca!'; y salió el *majeño* ese primer año».

Como lo subraya este testimonio de uno de los impulsores de la reinención de la tradición de los *majeños* en Paucartambo, el grupo que decidió danzarla la vio como una oportunidad de tomar un elemento simbólico que había sido un privilegio de los hacendados. Después de la reforma agraria, este grupo antes poderoso desapareció casi por completo de la zona. La mayor parte de sus integrantes emigró a la ciudad del Cuzco, y los

pocos que se quedaron perdieron su antigua preeminencia. Los nuevos *majeños*, un grupo de profesores de colegio, pequeños comerciantes y empleados públicos locales de mediana edad, no intentaron cuestionar o transformar las características hacendadas de la danza; por el contrario, deseaban enfatizarlas. Estos miembros de la pequeña burguesía local que habían visto la vieja comparsa cuando jóvenes, se vieron atraídos también por las características de la vieja comparsa porque ella había sido interpretada por varones adultos y «maduros». Por lo tanto, la apropiación de la danza los *majeños* les permitiría recrear su identidad local como varones prestigiosos y maduros.

Al igual que las comparsas de San Jerónimo (tanto la de los años cuarenta como la de los setenta), la nueva comparsa de Paucartambo buscó representar a dos personajes de su historia local: los arrieros de Majes y los hacendados locales. Ellos deseaban interpretar esta danza tan bien o, de ser posible, mejor que estos últimos. Es más, incluso intentaron parecerse físicamente a ellos. En el proceso de recreación, las características fenotípicas y otras étnico/raciales de la antigua elite terrateniente se convirtieron en algo digno de ser imitado: el cuerpo, las máscaras y los disfraces de los danzantes fueron diseñados para que semejaran las características tanto de los arrieros como de los hacendados. De este modo, al «argumentar» exitosamente a través de su actuación ritual, los integrantes de este nuevo grupo de *majeños* lograron recrear su propia identidad local.

Una preocupación inicial de estos nuevos *majeños* paucartambinos fue que los cuerpos de los danzantes se parecieran a los de los hacendados. Los paucartambinos, y en particular los que recrearon la danza, coincidían en que la mayoría de los hombres que interpretaban esta danza eran altos y corpulentos. La nueva comparsa necesitaba reunir hombres que tuviesen ese tipo de cuerpo pero, conscientes de que eso no iba a ser posible, exigieron que por lo menos el *caporal* (el equivalente del *machu* de San Jerónimo; véase *infra*), el jefe de la danza, encajara con ese estereotipo. En otras palabras el *caporal*, a través de la actuación ritual y el uso de la metáfora y de tropos afines, se convirtió en el hacendado, el arriero y en representante de todo el grupo. El siguiente testimonio expresa su preocupación: «Nuestra primera preocupación era encontrar una persona que pudiera ser el *caporal*. El *caporal* tenía que ser más alto que nosotros. Tenía que sobresalir por su talla; su talla

sobre todo, un hombre corpulento que tenga aire de ser el dueño, el dueño de la situación y así. Entonces después de nuestra conversación fuimos a buscar al señor Luis Vargas, el único hombre prototipo para ser *caporal*, un capitán... Felizmente no nos rechazó».

En el Cuzco y en el Perú en general, se ve a la talla como una de las características fenotípicas deseables de europeos y norteamericanos, o de personas de esa ascendencia. Según la opinión local, las características que indicaban la «blancura» de los hacendados era su talla y su fuerza física. Tal como se le recrease en la imaginería local, el prototipo del hacendado o del patrón era un varón alto y fuerte. De otro lado, el indio o sirviente prototípico era pequeño y débil. En la danza éste era representado por el personaje llamado *maq't'a*.

Al elaborar las máscaras para la danza, se enfatizaron las supuestas características fenotípicas «blancas» de los arequipeños y de los hacendados locales. Uno de los danzantes de Paucartambo que reinventó la danza explicó el origen de las máscaras en los rasgos de los hacendados locales. «...[A]ntes los afincados eran pues con esa cara... entonces de eso pues lo sacaron [los mascareros]... Trujillos por ejemplo, Palominos, entonces la cara de esos lo copiaba, el mascarero».

En el transcurso de mi investigación se hizo evidente que la máscara de los *majeños* es una de las piezas centrales del disfraz y que ella ha pasado a ser un elemento diferenciador entre las comparsas de Paucartambo y San Jerónimo. Si bien en ambos lugares tienen ojos de color claro (a menudo azules), piel blanca, vello facial (mostachos y barbas), grandes y sonrosadas mejillas y una amplia sonrisa, las narices de los *majeños* paucartambinos son más pequeñas y menos fállicas que las de sus pares de San Jerónimo (fotografías 11 y 12). Estas últimas semejan más la máscara del Caporal de Paucartambo, que se supone tiene una nariz y un mostacho más grandes.

Se supone que la máscara de los *majeños* semeja el rostro de un hombre mayor y maduro. En las de Paucartambo, este rasgo es más claro que en las de San Jerónimo porque tienen mostachos y chivas canosas, lo cual hace que los rostros sean como los de viejos. Aquí sale a la luz otra peculiaridad de las comparsas de *majeños*, tanto en Paucartambo como en San Jerónimo. Los personajes representados y los danzantes mismos son hombres maduros. El concepto de madurez debe ser comprendido no sólo con respecto a la

edad, sino principalmente al estatus social. Un varón maduro es aquel que tiene una fuerte base económica y/o una actividad económica estable que le permite cumplir con todas las exigencias involucradas en la actuación y el patrocinazgo ritual. Además, un hombre llega a la madurez social al contraer matrimonio y fundar su propia familia nuclear.

En Paucartambo y San Jerónimo, a menudo se alude a la danza de los *majeños* como una de personas maduras y serias. Aquí se entremezclan las características de los danzantes, la danza misma y las de los personajes representados. Como lo dijera un paucartambino que danzó tanto en la comparsa de los *qollas* como en la de los *majeños*, éstos «no son tan típicamente chistosos. Con los *qollas* tienes que ser gracioso, más ágil, en tanto que el *majeño* es como una danza madura; eso es». Durante la interpretación de la danza los movimientos suaves y pausados, pero al mismo tiempo firmes, de los danzantes hacen que a los ojos de los pobladores, ella sea señorial y característica de varones maduros.

Los paucartambinos están de acuerdo en las etapas que los danzantes pasan al crecer y convertirse en varones plenamente socializados o maduros. En la escuela secundaria participan en danzas que son consideradas mucho más juguetonas, graciosas, satíricas y atléticas. Ellas muchas veces carecen de cualquier tipo de organización duradera. Luego, al hacerse más maduros, pueden unirse a una comparsa más organizada o a otras que requieran de un fuerte estatus económico. Como lo señalara el testimonio anterior, la danza de los *qollas* es considerada más juguetona y menos madura que la de los *majeños*, tanto en Paucartambo como en San Jerónimo (véanse los capítulos 5 y 7). Las danzantes femeninas no pasan por estas etapas. A comienzos de la década de 1990, sólo había en Paucartambo una comparsa que contaba con un grupo de danzantes femeninas, y todas ellas debían ser solteras.⁷ Las mujeres casadas no danzan en las comparsas, ni se habla de mujeres «maduras».

⁷ Las *chunchuchas*, una nueva comparsa íntegramente conformada por mujeres, apareció en Paucartambo unos cuantos años después de mi extenso periodo de investigación en el Cuzco. Siguen teniendo que ser solteras para danzar.



Fotografía 11. *Majeño* de Paucartambo montado a caballo, en la entrada de la fiesta de la santa patrona. Paucartambo, Cuzco, 1996.

Fotografía de Zoila Mendoza.



Fotografía 12. *Majeño* de San Jerónimo colocándose su disfraz en el primer día de la fiesta del santo patrón. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Fritz Villasante.

Otra gran preocupación de los paucartambinos que reinventaron a los *majeños* fue que debido a sus características principalmente dramáticas, su danza «no tenía una coreografía». Contar con una coreografía era un prerequisite para hacer que la danza fuese atractiva local y regionalmente. Localmente se entiende por coreografía a una secuencia de figuras grupales coordinadas sobre el espacio, tales como círculos o líneas que se cruzan. La incorporación de este prerequisite en la danza de los *majeños* puede ser considerada como un resultado del desarrollo, en el Cuzco, de modelos de folklore y tradiciones regionales. Sobre este punto, los *majeños* recibieron la asesoría de especialistas locales en el tema. Esos especialistas les ayudaron a añadir nuevas melodías a la danza y a crear su propia coreografía. Los *majeños* de Paucartambo dicen que ellos introdujeron la sección del *taqracocho* y el *cacharpari* (desarrollados *infra*). Los artistas locales incluso compusieron letras para la danza, pero era imposible cantarlas con la máscara puesta.

Esta nueva comparsa recreó varias de las viejas características de la antigua versión, como la simulación del arribo de los arrieros desde Q'osñipata y el ofrecer licor a los pobladores. La comparsa se esforzó más por dar un aire de realismo a esta parte de su actuación que la de San Jerónimo. Para su entrada tomaron el camino que une al pueblo con Q'osñipata (supuestamente el que los arrieros usaban cuando tan solo era un camino de herradura). Trajeron consigo varias mulas con barriles de licor. Al arribar a la plaza, ofrecieron vino a los pobladores a su alrededor y luego invitaron a los participantes en la fiesta a que danzaran con ellos. A diferencia de la actuación en San Jerónimo (desarrollada luego), el paso básico de la danza de Paucartambo simula la borrachera, supuestamente imitando el estado en que danzaban los arrieros del pasado. En la mayoría de mis entrevistas con los *majeños* de Paucartambo, éstos criticaron a los de San Jerónimo por hacerlo «demasiado tiesos».

Tal como fueran recreadas en Paucartambo, las personalidades idealizadas de arrieros y hacendados condensaban muchas características de un varón exitoso, cuyo poder se deriva de sus rasgos fenotípicos, su estatus económico y su posición privilegiada sobre sus subordinados. Establecer una conexión entre las características de los personajes representados y las del danzante facilitó el proceso mediante el cual, a través de la actuación ritual, los integrantes de la comparsa podían ser reconocidos como varones maduros y decentes de la localidad.

La recreación de los *majeños* en San Jerónimo: una comparsa «moderna» de «caballeros» y la ejecución de una danza de estilo «elegante»

Para finales de la década de 1970, los transportistas de San Jerónimo, un sector local que había crecido desde los años cincuenta (conjuntamente con la expansión urbana y el desarrollo del transporte público), tomaron a su cargo el auspicio de la fiesta patronal de la localidad. Los propietarios de camiones y ómnibus habían comenzado a desempeñar el papel de mayordomo (tradicionalmente, el auspiciador principal de la fiesta) y el de letrados (tradicionalmente, sus auspiciadores secundarios), en tanto que otros propietarios y choferes de camión habían formado comparsas que interpretaban las danzas de Paucartambo: los *gollas* y *sagras*. En este periodo decayeron otras fiestas locales que acostumbraban contar con danzas y la fiesta patronal pasó a ser el centro de la actuación de las comparsas. En este contexto fue que en 1978, los parientes y amigos cercanos de los viejos *majeños* decidieron recrear la versión local de la danza, movidos tal vez por su reinención en Paucartambo y ciertamente estimulados por su identificación con ella y el recuerdo de la exitosa presentación de sus predecesores.

Desde su recreación, la nueva comparsa los *majeños* tendió a incluir a jeronimianos que sobresalían del resto de los pobladores, no sólo en términos económicos sino también sociales, culturales y simbólicos. Todos los transportistas que conformaron el primer grupo eran propietarios de vehículos motorizados (camiones, ómnibus o automóviles). Desde ese entonces, esta comparsa fue conocida como la de los «dueños de carro», porque ese era uno de los principales atributos de sus dirigentes. La educación era otro rasgo distintivo. Entre los miembros de la nueva comparsa, la mayoría había completado la secundaria y algunos incluso tenían algunos años de educación superior o preparación técnica. Todos venían de familias bien conocidas en San Jerónimo. Un par de ellos se habían mudado a la ciudad del Cuzco o habían contraído matrimonio con familias de esa ciudad. Todos hablaban fluidamente el cástallano y varios conducían automóviles personales, además de los camiones u ómnibus con los cuales se ganaban la vida. Sus actividades económicas muchas veces les llevaban a las ciudades más importantes del país, a Lima inclusive. Posteriormente, como se explicará luego, este grupo comenzó a incorporar a los profesionales del pueblo. Cuando esta comparsa fue oficial-

mente convertida en una «asociación folklórica» en la década del ochenta, quedó claro que para estos jeronimianos, esa organización había pasado a ser uno de los principales medios con los cuales conformarse a sí mismos como una clase local distinta, una nueva elite.

Según los que re-crearon a los *majeños* en San Jerónimo, ninguna de las danzas que otros transportistas habían comenzado a interpretar era lo bastante adecuada o decente para honrar a su santo patrón. Ellas no estaban al nivel de los elegantes *majeños*; su danza, decían, era la más idónea para acompañar a la imagen porque era una danza de «caballeros». Este grupo se identificaba con ella porque, como señalaron, «des nació». Esta expresión fue usada a menudo por los miembros de las otras comparsas para explicar por qué motivo se identificaban con la danza que interpretaban. Sin embargo, en el caso de los *majeños*, esta identificación era muchas veces explicada como si «la llevaran en la sangre», como si la hubiesen heredado de sus parientes como un privilegio (dos de los integrantes más ricos y poderosos de la nueva organización eran hijos de uno de los dirigentes de la primera comparsa, en los años cuarenta). Desde su reinención, sus integrantes siguen pensando que esta danza es la que mejor va con su personalidad porque es decente y adecuada para caballeros.

Cuando recreaban la danza, quisieron hacerlo «a la moderna». Esta afirmación tiene varias implicaciones. En primer lugar significaba implementar una «coreografía», al igual que en Paucartambo. Sin embargo, otros dos aspectos de la «modernidad» eran más importantes para los integrantes de la comparsa jeronimiana que en el otro caso. En primer lugar, los jeronimianos introdujeron nuevos símbolos del poder y prestigio mestizo, varios de los cuales representaban a la cultura urbana; esto es típico de una tradición «inventada» que usa criterios metropolitanos para captar la dignidad asumida de la «antigüedad».⁸ Dos elementos fueron especialmente importantes: la introducción de la cerveza embotellada como uno de los símbolos centrales de la danza y la innovación en los disfraces.

⁸ Como se explicase ya en el capítulo 1, actualmente la dicotomía rural/urbano marca los dos polos importantes en la definición de la identidad étnico/racial. En el Cuzco, todo lo que queda identificado con la cultura urbana, como una forma particular de vestirse o un género musical, se convierte también en un elemento que puede hacer que una persona sea más mestiza y menos indígena.

El segundo aspecto de la modernidad que los integrantes de la nueva comparsa deseaban desarrollar era una institución duradera estrictamente organizada, que les permitiera establecer una continuidad entre su actuación ritual y su vida social fuera de ella: la Asociación de Comparsa los *Majeños*. Fueron legalmente reconocidos como tales en el Registro de Asociaciones de la ciudad del Cuzco alrededor de 1985. Si bien les tomó aproximadamente cinco años consolidar la asociación, esta institución ha pasado a ser un mecanismo esencial para la conservación del poder y prestigio social que la comparsa ha ganado en el pueblo. Al mismo tiempo que sirve para controlar fuertemente quienes ingresarán al grupo, la Asociación les brinda respetabilidad porque es la única institución «folklórica» oficialmente reconocida del pueblo. Ella ha dado a sus integrantes una identidad social fuera del ritual, en base a los tres principios más importantes que la danza condensa: poder, prestigio y masculinidad. Su interpretación de la danza en el ritual es lo que actualmente hace que estos principios o valores sean visibles y tangibles, convirtiéndolos en algo real y parte de la personalidad de los danzantes.

Las bebidas alcohólicas han sido uno de los símbolos centrales de la danza desde que se inventó la tradición de los *majeños*. Este elemento la hace aún más masculina gracias a una asociación metonímica. Además de llevar mulas cargadas con aguardiente, los integrantes de las comparsas originales en Paucartambo y San Jerónimo también llevaban en sus manos una botella llena con este licor.

El aguardiente era lo que los arrieros de Majes fletaban y comerciaban. Aún así, los *majeños* de San Jerónimo decidieron reemplazarlo con cerveza embotellada. Según ellos, el aguardiente no era una bebida característica de caballeros. En lugar de eso era un licor usualmente consumido por los campesinos, por ejemplo durante las faenas agrícolas. La cerveza embotellada — un costoso producto industrial originalmente procedente del Cuzco urbano —, en oposición al aguardiente o la chicha de maíz, (otro trago asociado con la cultura rural y producida localmente), había pasado a ser la bebida más costosa y prestigiosa que se consumía en las celebraciones públicas y privadas de los pueblos del Cuzco. En San Jerónimo, tanto la botella como la cerveza misma han cobrado importancia en la danza. En Paucartambo tan solo la botella, llena con aguardiente, forma a veces parte de su parafernalia, pues esta comparsa considera que es importante permanecer fiel a la vieja tradición.

En San Jerónimo, una de las partes más ostentosas y esperadas de la coreografía *majeña* es el «jaleo», descrito brevemente al final de la toma introductoria y que será detallado en la siguiente sección. En esta parte de la danza, algo único en la danza de San Jerónimo, los *majeños* hacen gala de su habilidad para manipular la botella de cerveza. En Paucartambo, los danzantes echaban parte del aguardiente sobre la multitud que les rodeaba al final del pasacalle, pero esta no era parte de una sección coordinada de la danza ni era tan ostentosa como en San Jerónimo. La mayor parte de los participantes en la fiesta jeronimiana y los mismos *majeños* son conscientes de que el jaleo es una parte controvertida de la danza porque se la puede tomar como prueba tanto de su agresividad como de su altanería. La ambivalencia de los *majeños* con respecto al jaleo se hace evidente en sus reuniones organizativas antes de sus actuaciones. Aunque todos son conscientes de que el rociado de cerveza puede incomodar o molestar a algunas personas, también saben que ello captará la atención de la mayor parte de los pobladores.

Es igualmente ambivalente la actitud que los otros participantes en la fiesta tienen con respecto al jaleo. Si bien a menudo critican a los *majeños* por rociar cerveza encima de la gente, ellos gozan con esta parte de la danza y admiran su habilidad. Sea cual fuere la reacción de la multitud ante el jaleo, queda claro en todas las actuaciones públicas y privadas de los *majeños* (esto es, en sus banquetes durante la fiesta, en su visita al cementerio y durante la danza) que la cerveza embotellada ha pasado a ser un símbolo central de su poder económico y de sus habilidades masculinas.

Desde que la danza fuera re-creada, el nuevo grupo de *majeños* jeronimianos también ha enfatizado la innovación en el disfraz. Tres prototípicas figuras centrales del varón prestigioso han tenido un papel crucial: el hacendado, el mestizo urbano y la imagen del santo patrón. Las tres han servido como fuentes de inspiración con que recrear los elementos viejos e introducir los nuevos al disfraz de los *majeños*. Cuando se refieren a sus disfraces, los *majeños* de San Jerónimo llaman a su danza de «tipo hacendado». Al igual que en Paucartambo, ellos deseaban personificar a los hacendados pero «a la moderna», dando a entender que sus disfraces debían hacer que se vieran como prestigiosos mestizos contemporáneos. Ellos sentían que los nuevos indicadores introducidos en el disfraz, y en la danza como un todo, debían hacerles más «elegantes» según la cultura urbana de ese entonces.

Los antiguos danzantes *majeños* habían usado ponchos que los nuevos reemplazaron con sacos de cuero que llegan a la cadera. Los ponchos de distinta calidad y forma han sido usados en los Andes por campesinos, mestizos de los poblados y hacendados. Sin embargo, debido a su asociación con la cultura serrana y rural, el poncho gradualmente se convirtió en una señal de indianidad a nivel nacional, y en un ícono simbólico asociado con el campesinado (esto es, que comenzó a usársele como símbolo en eventos políticos y folklóricos organizados por el Estado). Los mestizos de la ciudad del Cuzco los usan en sus desfiles y fiestas anuales organizadas para exaltar el cuzqueñismo. Como se explicase en el capítulo 2, la construcción del cuzqueñismo se basó en las nociones idealizadas y romantizadas del pasado indígena prehispánico y el presente rural.

De otro lado, un saco de cuero es una vestimenta costosa que no es usualmente usada por los campesinos. Los *majeños* lo vieron como una señal de elegancia porque es distintivo de los mestizos urbanos. El cuero, un material no indígena (las vacas originalmente vinieron de Europa), también era considerado algo característico de la vestimenta de los arequipeños (que en la ideología dominante de la región son los «blancos» y «aristócratas» de los Andes del sur). Los arequipeños son conocidos por sus industrias relacionadas con el ganado (esto es, la leche y el trabajo fino en cuero) desde comienzos del siglo XX. Por lo tanto, el cuero también podía ser asociado con el lugar de origen de los arrieros.

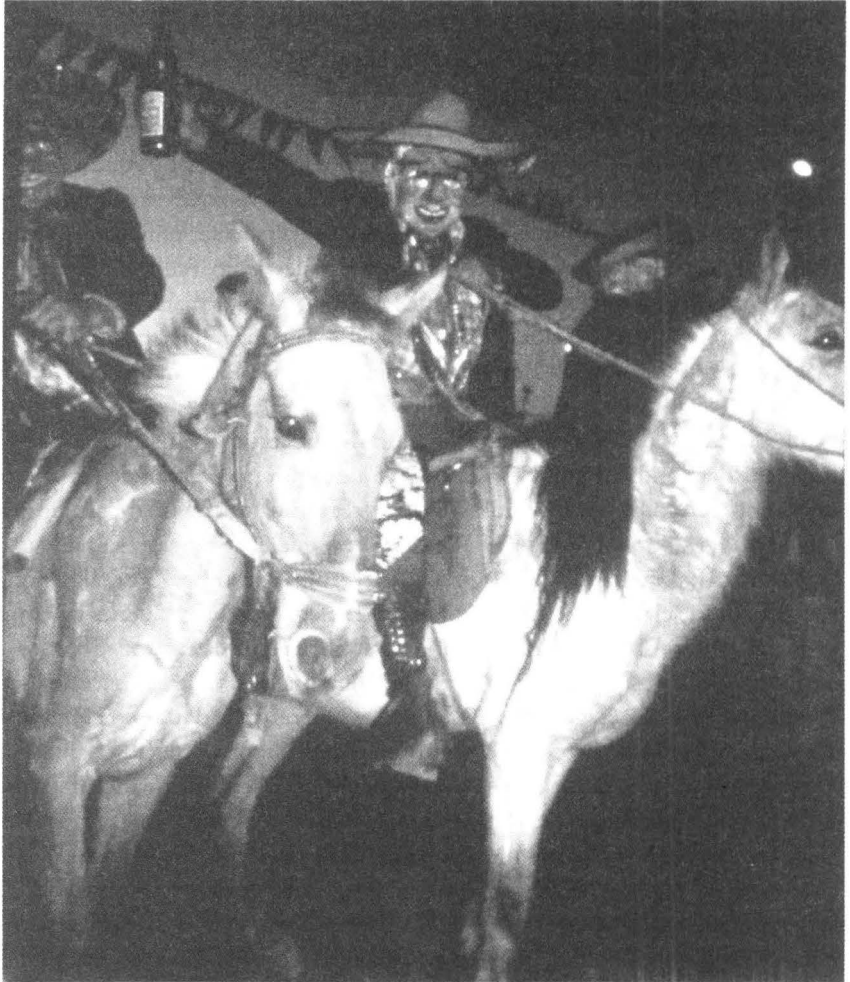
Los jeronimianos dijeron que el reemplazo del poncho de lana con el saco de cuero haría que la danza fuese aún más históricamente exacta, puesto que los arrieros «en realidad» los usaban. También dijeron que los hacendados locales usaban sacos de cuero. Haya sido así o no (aunque es probable), esta vestimenta tenía connotaciones étnico/raciales y de clase de las cuales los *majeños* eran sumamente conscientes. El saco de cuero de gran calidad que llega a la cadera es difícil de conseguir y costoso incluso para los actuales integrantes de la comparsa. Definitivamente se trata de una de las partes más apreciadas del disfraz. Por algunos años, los nuevos miembros de la comparsa muchas veces tienen que tomar prestado uno de los danzantes retirados, hasta que logran comprarse el suyo.

Los nuevos indicadores del estatus social y la «modernidad», introducidos por los *majeños* de San Jerónimo como parte de un elaborado disfraz ri-

tual, han tomado una forma exagerada. Por ejemplo, han ido cambiando los colores, patrones y material de sus pantalones de montar y de sus camisas. Durante mi investigación, los primeros no estaban hechos con lana de color natural como los que usaron sus predecesores y la comparsa de Paucartambo. Los nuevos pantalones fueron hechos con un costoso y brillante corduroy de color mostaza. Al igual que los sacos de cuero, en el Cuzco actual los pantalones de corduroy son considerados piezas de vestir elegantes. El material mismo es representativo de la vestimenta urbana. Sus camisas, igualmente distintas de las camisas simples de algodón blanco usadas por la comparsa de Paucartambo, están hechas de un poliéster brillante y colorido. Era claro que estas elaboradas y llamativas camisas y pantalones estaban pensados para ser utilizados por los miembros de la comparsa como disfraces rituales y no fuera de la danza. Con todo, el origen obviamente industrial y sintético de los materiales y colores indicaba la naturaleza urbana y cosmopolita de la danza, haciendo que fuera más elegante que aquellas que utilizan materiales hechos a mano y de color natural en su vestimenta.

Los *majeños* de San Jerónimo asimismo modificaron algunas de las características del sombrero. El que se usaba antes era uno de paja de ala ancha que sigue siendo popular entre los *majeños* de Paucartambo. En San Jerónimo, el ala ha sido extendida hasta el punto en que el sombrero se parece al de los charros mexicanos (fotografías 13 y 14). El sombrero de ala ancha fue visto desde el principio como una señal de elegancia. Para quienes llevaron la danza al pueblo por vez primera, éste hacía que ella fuera decente y elegante porque ese tipo de sombrero era algo distintivo de los hacendados y mestizos urbanos en general. Para quienes recrearon la danza en el pueblo, la exageración del ala hizo que el sombrero fuera aún más elegante y masculino. De este modo, hacer que se pareciera al del charro mexicano hizo que la danza fuera más elegante y masculina. Gracias a la televisión, la figura del elegante y «macho» charro mexicano es muy conocida en el Perú desde hace algunas décadas. La asociación de los *majeños* con la personalidad de los charros se hace igualmente evidente cuando la banda interpreta la melodía del jarabe tapatío, mientras los *majeños* practican con sus caballos antes de la entrada. En San Jerónimo, éstos le añadieron al sombrero un material bordado que hace que semeje aún más a los sombreros mexicanos. En Paucartambo, sólo el del Caporal se parece al de los *majeños* de San Jeró-

nimo. Por último, la comparsa jeronimiana se refiere a su sombrero como una característica que les hace parecerse a su santo patrón. Esto confirma una vez más que el sombrero es un símbolo de elegancia.



Fotografía 13. *Majeños* de San Jerónimo mostrando su destreza ecuestre durante la entrada de la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Fritz Villasante.

La identificación de la comparsa los *majeños* con la imagen de su santo patrón ha tenido un papel importante en la re-creación de la danza en San Jerónimo. Como se explicase ya en el capítulo 3, este ícono es conocido y admirado regionalmente como uno de los componentes más majestuosos de la fiesta del Corpus de la ciudad del Cuzco. Eso queda claro en los comentarios que otros cuzqueños hacen de esta imagen durante la celebración y en la literatura local. Estas fuentes indican que los pobladores de San Jerónimo están sumamente orgullosos de su elegante santo patrón y su imagen de poder. Sus costosas y finamente bordadas túnicas y capas, su sombrero de ala sumamente ancha y rasgos faciales blancos hacen que a ojos de los cuzqueños, esta imagen sea un caballero decente. Los *majeños* a menudo se refieren a sus sombreros y máscaras como elementos que les asemejan a su santo patrón.

La fama de San Jerónimo como doctor de la Iglesia, una referencia a sus logros académicos como el traductor de los escritos bíblicos, y como una figura reconocida en la jerarquía eclesiástica, en la cual fue un cardenal, hacen que esta imagen particular sea un símbolo aún más altamente condensado de la decencia y el poder. Su fama como doctor y cardenal de la Iglesia fueron enfatizados no sólo en los sermones sino también por las características específicas de este ícono cuzqueño. La imagen sostiene en su brazo izquierdo una réplica en plata del templo de San Jerónimo encima de la Biblia, y su mano derecha está levantada y sostiene una pluma de oro, un símbolo de su erudición (ejemplo de video 1; fotografía 10). Los jeronimianos admiran los logros académicos de San Jerónimo. Sus habitantes le llaman el «doctor» (siempre en el sentido académico y no en el médico) como señal de gran respeto. Esta característica del santo ha dado fuerza a la idea del poder que la imagen transmite, pues a lo largo de toda su vida, estos pobladores aprendieron que en el Cuzco y el Perú, la educación formal es un medio importante para trascender su posición subordinada.

Resulta interesante que mientras que San Jerónimo está vestido como un cardenal, el estilo de su sombrero no encaja con la vestimenta acostumbrada. Éste se parece más al que es característico de un mestizo andino acomodado. La posición erguida de San Jerónimo, tal como esta retratado en esta imagen, también le añade un aire de superioridad y arrogancia al ícono. Esta postura y aire son elementos sumamente importantes que los *majeños* enfatizan en su actuación. Ambas les distinguen de los *maq'as*, sus sirvientes, que siempre son

presentados agachados como señal de servilismo. En el transcurso de la danza, la arrogancia y altanería de los *majeños* es asimismo enfatizada por otros dos elementos más. En primer lugar, ellos muestran su control de la cerveza embotellada en el jaleo, sosteniendo siempre en sus manos a este símbolo del poder económico. Segundo, y como se describe en la siguiente sección, ellos se llevan el saco hacia atrás mientras danzan y colocan una mano en la cintura, imitando una desafiante postura masculina.

Los *majeños* sostuvieron repetidas veces que su danza era la que mejor calzaba con la imagen de su santo patrón. Aquí, sus elaboraciones locales de los conceptos de decencia, elegancia y poder sirvieron para formular un «argumento» convincente gracias a la asociación metafórica entre ellos y el santo. De igual modo, el elemento del género ha sido central para la identificación de estos jeronimianos y el santo. A partir de su asociación metafórica con este último, los *majeños* tomaron otro paso más en dirección a su transformación en prototipos de los caballeros locales, respetables y decentes. Es más, esta asociación simbólica les ha ayudado a defender su posición privilegiada en las actuaciones rituales en las cuales la imagen está involucrada, la octava de Corpus y la fiesta patronal. En ambos casos, los *majeños* actúan como si fueran los líderes del ritual y la escolta oficial de la imagen.

Durante mi investigación intensiva, en la octava, la comparsa de los *majeños* fue el único grupo que interpretó su danza para escoltar a la imagen desde el Cuzco hasta el pueblo (ejemplo de video 1). Ellos comenzaron a hacer esto en 1983 y ninguna otra comparsa había logrado hacer lo mismo. Los *majeños* encabezaron la procesión de vuelta al pueblo, interpretando su pasacalle y versiones abreviadas del jaleo (sin el rociado de cerveza) en la avenida principal que une la ciudad capital con el pueblo. Al llegar al vecino pueblo de San Sebastián danzaron su coreografía completa para los pobladores locales y luego prosiguieron encabezando la procesión hacia San Jerónimo. Al llegar allí interpretaron la danza para los jeronimianos y tuvieron su propio banquete y celebración en la plaza. En la octava en el pueblo ellos también fueron la única comparsa que danzó, y la única en tener una gran celebración. Los *majeños* sobresalieron entre los demás auspiciadores de esta actuación ritual por tener la celebración más suntuosa en la plaza.⁹

⁹ El mismo mayordomo y los lentraderos de la fiesta del santo patrón tienen que realizar algunas obligaciones rituales en la octava, como conducir una novena, contratar una banda



Fotografía 14. Detalle del sombrero de un *majeño* de San Jerónimo y perfil de la máscara. Los sombreros fueron hechos para que semejaran los de los charros mexicanos. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Fritz Villasante.

En lo que respecta a la fiesta patronal, descrita en el capítulo 3, los *majeños* han asumido el liderazgo en diversos eventos preparatorios y una posición privilegiada durante la actuación central del ritual. Por ejemplo, ellos se han hecho cargo del amarre (la colocación y el arreglo del ícono en el altar principal de la iglesia) de la imagen, de la primera novena (serie de misas diarias) y de la misa del gallo (la primera misa en el día central de la fiesta). Los *majeños* han logrado establecer la tradición local de ser la primera comparsa en danzar frente a la imagen después de las procesiones. Cada vez que su posición privilegiada en este ritual fue cuestionada por otros pobladores, ellos trajeron a colación el hecho de que su comparsa fue la primera y, durante unos cuantos años la única, en danzar en la fiesta patronal.

Los *majeños* también se designaron a sí mismos como los defensores y principales representantes del folklore en el pueblo. Esta es una de las razones principales por las cuales les resulta difícil aceptar que su danza originalmente provino de Paucartambo. A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, durante las controversias regionales con motivo de la así llamada invasión de «danzas foráneas», fueron ellos quienes encabezaron la lucha contra la popularidad local de éstas entre los jóvenes jeronimianos. Esas danzas son originarias de la región del Altiplano (Puno-Bolivia) y dos comparsas integradas por la generación joven las danzaron en la fiesta patronal. En el capítulo 6 examino las confrontaciones entre esta generación que defendía sus danzas, y grupos como los *majeños*, que tenían posturas chauvinistas con respecto al folklore local y regional.

La actitud autoritaria de los *majeños* ha sido muchas veces criticada por otras comparsas, autoridades locales y por los pobladores. Aún así, la mayor parte de los privilegios que ellos consiguieron en los rituales más importantes

para la procesión y ofrecer comida y bebida a los pobladores que acompañan la imagen desde el Cuzco. Como se explicase en el capítulo 3, los cargos tradicionales de la fiesta, como el de mayordomo y lentradero, han perdido importancia para los jeronimianos y han pasado a ser secundarios con respecto al patrocinazgo de la fiesta como *carguyoq* de una comparsa. La octava parece haber estado experimentando un proceso similar al de la fiesta patronal, mediante el cual las comparsas han pasado a ser los principales patrocinadores del ritual y los actores más importantes de la fiesta. Véase en Roca 1966 una detallada descripción de la fiesta de la octava en San Jerónimo, a mediados de la década de 1960.

del pueblo les fueron concedidos porque se les reconocía en la localidad como autoridades en materia del folklore, reconocimiento éste ganado principalmente gracias a su organización. Esta comparsa evidentemente es la más organizada, estricta y por lo tanto respetada del pueblo. Su habilidad para construir y conservar una sólida asociación es reconocida como una prueba de que sus recursos económicos, sociales y culturales les han convertido en una elite local. Es claro que su asociación ha consolidado el poder local de los *majeños* como la comparsa más importante de San Jerónimo. Esa institución también ha sido un medio importante a través del cual ellos han conservado su identidad como un grupo distinto y superior. Las demás comparsas y asociaciones voluntarias frecuentemente les mencionan como un modelo para sus propios esfuerzos por convertirse en instituciones respetadas en el pueblo. Esta reputación local de los *majeños* fue reforzada cuando pasaron a ser la única institución «folklorica» local oficialmente inscrita en los registros públicos de la ciudad del Cuzco, aproximadamente entre 1984 y 1985. Desde entonces han asumido el papel de autoridades locales en folklore y son la contraparte local de las instituciones culturales de la capital departamental.

Esta poderosa asociación es uno de los elementos más importantes que distingue a esta comparsa de la de Paucartambo. En el Cuzco era claro que la forma más efectiva de conseguir el reconocimiento y el poder local era contar con una asociación que no sólo permitiera preparar una buena actuación para la fiesta, sino que además brindara una estructura con la cual los integrantes de la comparsa pasaran a formar parte de un grupo social definido fuera del ritual. En Paucartambo, las dos comparsas locales más poderosas son las que han conformado asociaciones sólidas. Al igual que en San Jerónimo, allí es evidente que pertenecer a una de las dos comparsas bien organizadas —la de los *qhapaq negros* o la de la *contradanza*— es una prueba de contar con sustanciales recursos económicos, sociales y culturales. La pertenencia a uno de estos grupos define a un paucartambino como miembro de una elite local definida. En Paucartambo, esta elite esta conformada principalmente por profesionales, la mayor parte de los cuales trabajan y viven en la ciudad del Cuzco, y unos cuantos en otras ciudades importantes del país. Algunos de ellos son parientes de los viejos hacendados de la zona. Ambas comparsas llevan a cabo una serie de reuniones sociales (esto es,

fiestas y banquetes organizados) en la ciudad del Cuzco a lo largo del año. Formar y mantener una organización folklórica o «cultural» bien organizada en esa ciudad, es interpretado como una señal de una actitud urbana y cosmopolita con respecto a las formas expresivas locales.

Los *majeños* de Paucartambo no cuentan con una organización «folklórica» que desarrolle actividades a lo largo del año. Todos ellos viven en el pueblo y son parte de su pequeña burguesía. Si bien es cierto que para interpretar a los *majeños* en ese pueblo, los varones debían ser reconocidos como paucartambinos maduros que podían hacer frente a las responsabilidades de la danza ritual, es claro que no sobresalen en la fiesta como la elite local. Los viejos habitantes de Paucartambo, entre ellos algunos de los *majeños* actuales, se quejan muchas veces de que quienes viven y trabajan fuera del pueblo han tomado el control de la fiesta patronal y monopolizado el espacio del prestigio local. Sin embargo, también alaban la buena organización y suntuosas actuaciones de esas comparsas, pues ellas fortalecen la fama regional de Paucartambo como la «provincia folklórica del Cuzco».

La interpretación de la danza los *majeños* de San Jerónimo

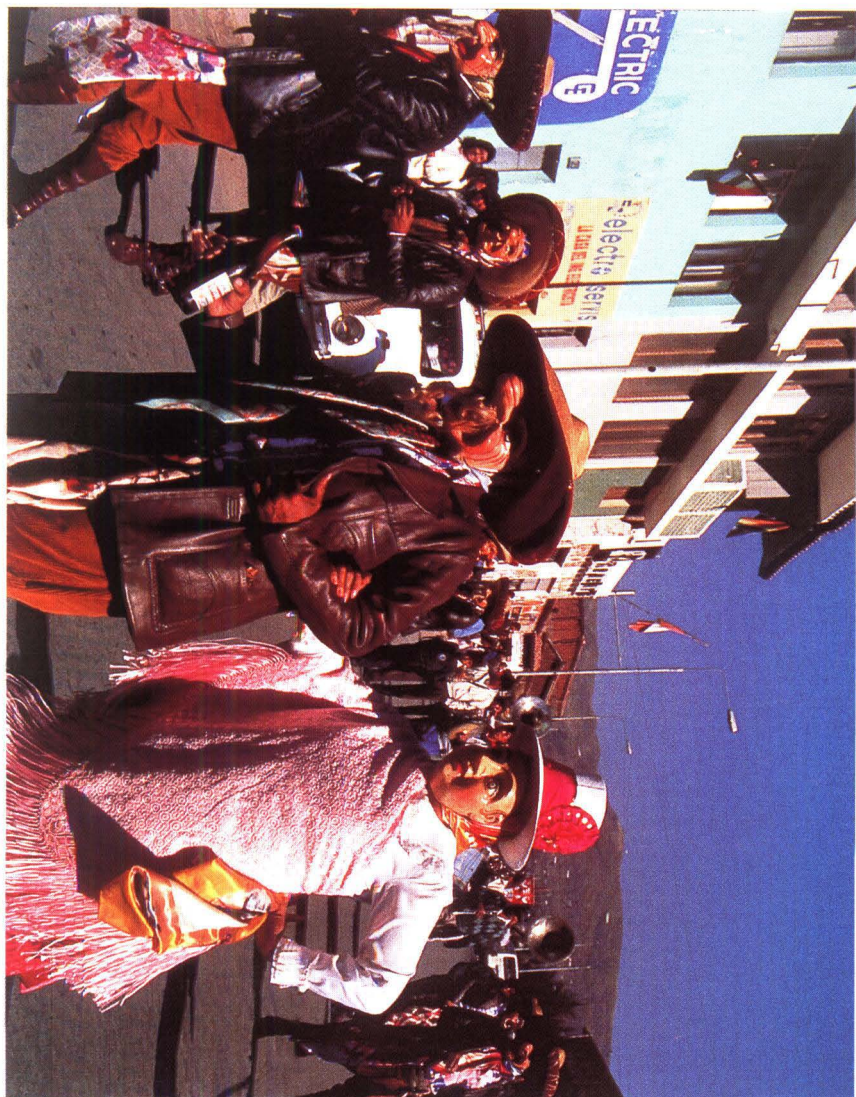
Entre 1989 y 1990, los *majeños* de San Jerónimo danzaron en dos ocasiones cada año. Una de ellas fue en la octava del Corpus (una fiesta de un día en junio), cuando los pobladores llevaron de vuelta la imagen de San Jerónimo del Cuzco al pueblo (ejemplo de video 1). En esta ocasión los *majeños* fueron la única comparsa. La segunda y más compleja ocasión fue durante los cuatro días de la fiesta patronal, descritos en el capítulo 3. La siguiente descripción está basada en la actuación en la fiesta.

Durante los cuatro días, la danza fue interpretada por diecinueve varones y una mujer, todos íntegramente disfrazados y enmascarados. La música estuvo a cargo de una banda conformada por instrumentos de viento tales como tubas, trompetas y trombones, y por instrumentos de percusión como los tambores (entre ellos un bombo) y platillos. Esta banda fue contratada para la actuación y no formaba parte de la comparsa. Tres personajes eran físicamente distinguibles en la danza: el *majeño*, interpretado por la mayoría de los hombres (fotografías 12-17); la *dama*, interpretada por la mujer (fotografía 15); y los *maq'as* o cholos, interpretados por dos hombres visiblemente

más bajos que los demás (fotografías 18 y 20). La mayoría de las máscaras usadas por los personajes estaban hechas con un tipo de papel mache y pintadas con un barniz luciente de color brillante. Pocas eran de yeso.

Entre los *majeños* figuraba uno llamado el *machu* («viejo» en quechua) y dos *caporales* que no eran distinguibles por su aspecto sino por su posición en la danza. El *machu* era el jefe de todo el grupo y el único que danzaba con la *dama* (fotografía 15). Cada uno de los *caporales* encabezaba una de las dos filas que conformaban la estructura básica de la danza (ejemplo de video 1). Todos los *majeños* vestían disfraces iguales: botas de cuero marrones con espuelas, pantalones de montar, correas anchas de cuero marrón (cinchos), camisas de manga larga y botones, sacos de cuero que les llegan hasta la cadera, sombreros de ala ancha de paja (como los charros mexicanos) y coloridos pañuelos (fotografías 12 y 14). De estos pañuelos, uno cubría los cabellos, el segundo era usado como corbata y el otro colgaba del cinturón. Sus máscaras tenían grandes mejillas sonrosadas y la mayoría ojos azules; su nariz era extremadamente larga (hasta veinte centímetros) y fállica, con un voluminoso lunar negro casi en el extremo. Largos mostachos (de aproximadamente 18 centímetros de largo) hechos de crines de caballo salían de las fosas nasales. Todas las máscaras tenían grandes sonrisas que se extendían a lo largo de casi todo el rostro, mostrando sus brillantes dientes blancos y uno de oro, así como sus brillantes labios rojos (fotografía 16). Los dientes de oro son un símbolo de estatus entre los andinos. Los lunares y los vellos faciales son considerados características propias de la gente blanca. Cada *majeño* llevaba una botella de cerveza que pasaba de una mano a otra mientras danzaba (ejemplo de video 1; fotografía 17)

La *dama* lucía un atuendo sumamente estilizado de una placera de San Jerónimo. En este pueblo se llama mestiza a las placeras y no chola, el término muchas veces utilizado por los andinólogos (véase a Seligman 1989). Esta *dama* llevaba botines o sandalias de taco alto, medias transparentes, una pollera (una falda vueluda) que le llega a las rodillas con varios «centros» (enaguas) debajo; una blusa bordada de mangas largas, un largo manto de seda, un sombrero blanco de copa con una ancha banda de color, y dos coloridos pañuelos (del mismo tipo que los de los *majeños*): uno para cubrirse la cabeza y el otro en su mano derecha para danzar. La *dama* tenía dos largas trenzas atadas con lazos de listones anchos. Su máscara semejaba el rostro de una mujer blanca de tez clara con ojos azules, una nariz de mediano tamaño perfec-



Fotografía 15. *Machu* de San Jerónimo, el jefe de la danza, con la *dama* danzando cogida de su brazo. Octava de Corpus, ciudad del Cuzco, 1990.
Fotografía de Zoila Mendoza.



Fotografía 16. Máscara de majeño de San Jerónimo, con una amplia sonrisa que muestra unos brillantes dientes blancos y un solo diente de oro. San Jerónimo, Cuzco, 1990. Fotografía de Fritz Villasante.

tamente recta y mejillas sonrosadas con un pequeño lunar en una de ellas. Tenía una sonrisa sumamente discreta que mostraba dientes absolutamente parejos, uno de los cuales era de oro (fotografía 15). La vestimenta de la *dama* era bastante similar a la que llevan las mujeres que interpretan danzas folklóricas mestizas en los eventos promovidos por las instituciones culturales (fotografía 2).

Los dos *maqt'as*, también llamados cholos, estaban vestidos en la forma que los «indios» o campesinos son presentados en las presentaciones folklóricas escenificadas (fotografía 1). Llevaban ojotas (sandalias de goma hechas con llantas, usadas por los campesinos para trabajar en los campos) sin medias, pantalones negros que les llegan hasta la rodilla hechos de bayeta (un material burdo de lana), coloridas fajas de algodón hechas a mano, camisa de manga larga, chaleco de bayeta bordada, coloridos chullos (sombrosos con orejeras tejidos a mano) y *warak'as* (hondas de lana hechas a mano) atadas alrededor de la cintura y el pecho. Aunque los colores de sus máscaras no eran muy distintos de las de los *majeños*, los rasgos del rostro del *maqt'a* sí difieren bastante. Su rostro exageraba dos de los rasgos principales que se considera son característicos de un fenotipo «indio»: la nariz aguileña y los prominentes pómulos. Su nariz curva contrastaba con las largas y rectas narices fálicas de los *majeños*. Su rostro sonreía pero la boca era más pequeña que en el caso de los *majeños* y no mostraba los dientes (fotografía 18). Además no tenían vello facial alguno. Gracias al contraste entre las características de los *majeños* y el *maqt'a*, los integrantes de la comparsa escenificaban exageradamente las alternativas —los polos del sistema de indicadores— y se ubicaban a sí mismos en una nada ambigua posición dominante.

La actuación completa de la danza fue diseñada para las distintas secuencias de la fiesta patronal. En la tarde del 29 de setiembre, el día de la entrada, los *majeños* se reunieron en casa del presidente de la asociación. Con la música de su banda como fondo, se colocaron sus disfraces y máscaras y tomaron algo de cerveza. Cuando estuvieron listos se dirigieron al estadio local, en donde sus caballos y dos mulas habían sido estacionados. Cada *majeño* y la *dama* montaron un caballo, en tanto que los *maqt'as* fueron a pie, jalando una mula con dos grandes barriles adornados con *walqanchis* (colgaduras; fotografías 19 y 20). El grupo se unió a las otras comparsas para la entrada, en donde mostraron su habilidad ecuestre oscilando de lado a lado sobre sus caballos, como si estuvieran danzando mientras cabalgan (ejemplo de video 2, fotografías 11 y 13).

El 30, el día central de la fiesta, los *majeños* tuvieron su misa del gallo a las 4:00 a.m. Al terminar ésta, tomaron bebidas y aperitivos en el atrio de la iglesia. Cuando la comparsa de los *qollas* terminó su propia misa y salió del templo, se invitó a sus miembros a que se unieran a los *majeños* para un trago. Al mediodía, estos últimos danzaron toda su coreografía frente al atrio de la iglesia. Esto se llevó a cabo cuando terminó la procesión y la imagen de San Jerónimo fue colocada afuera de la puerta del templo. Por la tarde de este mismo día, los *majeños* salieron a la plaza del pueblo llevando grandes botellas llenas de cambray (un licor dulce de caña de azúcar, parecido al vino) y, después de interpretar su coreografía, lo ofrecieron a algunos participantes de la fiesta que habían estado observando su danza.

El 1 de octubre, el tercer día de la fiesta, los *majeños* visitaron el cementerio y celebraron misas en frente de las tumbas de los miembros de la comparsa, parientes, amigos cercanos y seguidores fallecidos. Luego se dirigieron a un campo afuera del cementerio y comenzaron a beber cerveza. Después de llegar los *qollas*, los *majeños* les invitaron a que se les unieran a beber (ejemplo de video 6). En ese momento se hicieron algunos discursos sobre la importancia de estar siempre unidos en su causa común de conservar vivo el folklore de San Jerónimo. Aquí surgieron tensiones entre las comparsas, al igual que en la invitación que los *majeños* hicieron después de la misa del gallo. Ellas se debieron a la actitud condescendiente que estos últimos tuvieron para con los *qollas*, esto es, mostrar sus abundantes y costosas bebidas. Después de la procesión del día, los *majeños* nuevamente interpretaron toda su coreografía. Finalmente, el 2 de octubre, el último día de la fiesta, los *majeños* danzaron su cacharpari o despedida después de interpretar toda su coreografía luego de la tradicional «bendición» que la imagen da a los pobladores.

La coreografía de la danza tuvo las siguientes partes: pasacalle, jaleo, *taqra-cocha* y marinera con fuga de huayno.¹⁰ El pasacalle era el movimiento grupal coordinado a lo largo de las calles que la comparsa ejecutaba en dos filas paralelas, encabezadas siempre por el *machu* y la *dama* con sus brazos entrelazados (ejemplo de video 1). Estas filas estaban organizadas jerárquicamente por talla y antigüedad. Los más altos y quienes habían estado más tiempo en

¹⁰ Durante mi investigación, la mayoría de los miembros de la comparsa no sabían los nombres de las distintas partes de la coreografía. Ellos fueron recogidos gracias a diversas entrevistas con distintos danzantes de Paucartambo y San Jerónimo.



Fotografía 17. *Majeños* de San Jerónimo con la botella de cerveza, un símbolo central de la danza. Octava de Corpus, ciudad del Cuzco, 1990. Fotografía de Zoila Mendoza.

la comparsa tendieron a estar adelante. Por lo tanto, los *caporales* tenían estas dos características: definitivamente eran los más altos y unos de los integrantes más antiguos. El orden de las filas jamás se pierde durante la danza.

El paso básico usado en el pasacalle y en otras secciones era un suave movimiento oscilante del cuerpo, acompañado por pasos largos y firmes. El *majeño* giraba su cuerpo a derecha e izquierda, siguiendo la estructura de llamada y respuesta de la melodía acompañante. Esta melodía semejante a una marcha de ritmo terciario es conocida local y regionalmente como algo característico de la danza los *majeños* (ejemplo de audio 5; ejemplos de video 1 y 2). Como ya se mencionase, en el movimiento de los danzantes de Paucartambo, la melodía tiene una relación icónica con la sugerencia de borrachera y se le podría llamar una «melodía tambaleante» (Turino 1997: 227). Los *majeños* levantaban su brazo izquierdo que sostenía la botella de cerveza a medida que giraban a la derecha, y se detenían brevemente antes de voltear a la izquierda. Al mismo tiempo colocaban la mano derecha en la cintura y empujaban los sacos hacia atrás. Luego hacían el mismo gesto con el brazo opuesto cuando giraban hacia la izquierda. Aunque doblaban ligeramente sus cuerpos mientras giraban, los danzantes intentaban conservar una postura sumamente erguida, dándole así a la danza un aire definido de arrogancia. Siguieron haciendo el mismo tipo de movimiento detenidos, luego de llegar al lugar en donde deseaban continuar con la coreografía. La siguiente sección, el jaleo, se inició con un cambio de melodía.

La melodía del jaleo (celebración) fue interpretada a un paso considerablemente más rápido que el del pasacalle (ejemplo de audio 6; ejemplo de video 3). En el jaleo las dos filas formaron un círculo que giraba en sentido contrario a las agujas del reloj. Después de completar una vuelta de 360 grados giraron una vez en sentido horario. Mientras iban formando el círculo comenzaron a rociar la cerveza hacia arriba y hacia afuera, en forma coordinada, dando la impresión de un geiser en erupción, lo cual hizo que la multitud se abriera. Lograron este efecto haciendo un pequeño agujero en la tapa de la botella y luego sacudiéndola. Mientras se formaba el círculo el *machu* y la *dama* entraban y salían de él, siempre con los brazos entrelazados. Los movimientos corporales de los *majeños* siguen siendo controlados y lentos mientras efectúan el jaleo, desplazando sus cuerpos de un lado al otro arrastrando o deslizando sus pies sobre el suelo, apenas levantándolos. El círculo se rompió después de terminadas las dos vueltas y los danzantes volvieron a su formación inicial en dos filas. El *tagracocha* comenzó entonces con un cambio de melodía.



Fotografía 18. *Maq't'a* de San Jerónimo, que representa al sirviente indígena de los *majeños*. Octava de Corpus, ciudad del Cuzco, 1990. Fotografía de Zoila Mendoza.



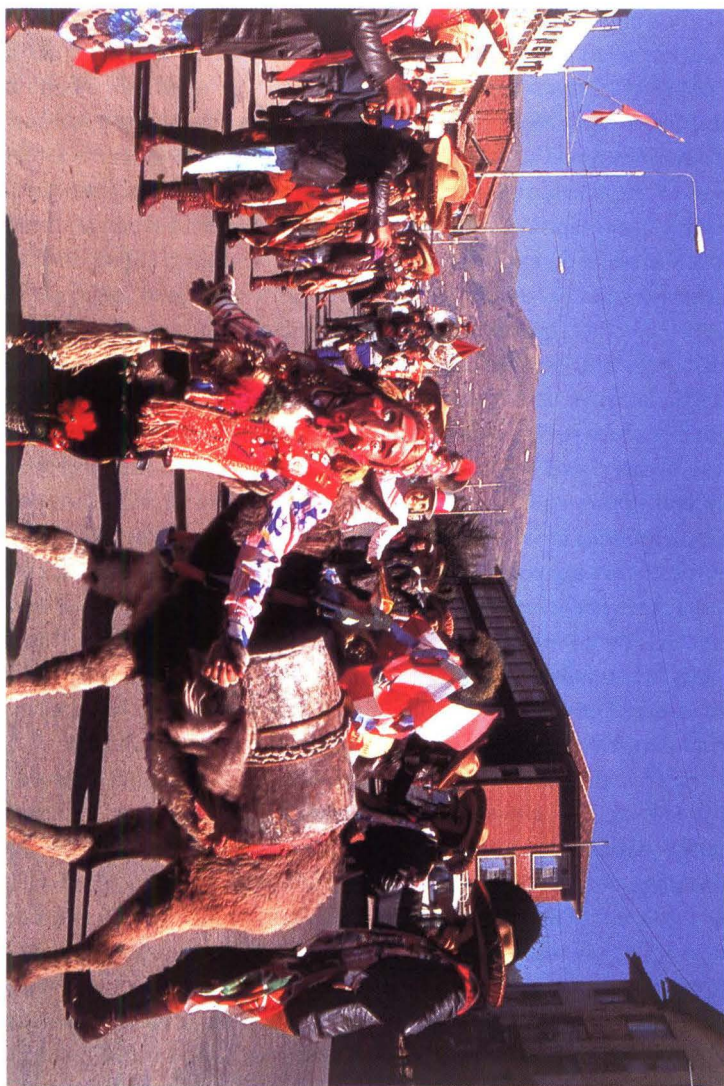
Fotografía 19. *Dama de los majeños* de Paucartambo, montando a caballo antes de la entrada. Paucartambo, Cuzco, 1996.
Fotografía de Zoila Mendoza.

Taqracocha es el nombre del huayno que acompaña esta parte de la coreografía (ejemplo de audio 7; ejemplo de video 3). El huayno (también *wayño* o *wayno*) es uno de los más importantes géneros mestizos de canción-danza en el Perú y otros países andinos (Turino 1993, 1997).¹¹ La estructura básica de la danza del huayno mestizo cuzqueño consta de un paseo (danza más lenta) seguido por un zapateo efectuado por parejas (por oposición a la danza en grupos; Roel Pineda 1959).¹² En el Perú, la música del huayno «oscila ambiguamente entre un ritmo binario y uno terciario, dentro de un compás de 2/4 o 4/4» y se caracteriza por estrofas cantadas que muchas veces mezclan el castellano con una de las dos principales lenguas indígenas, el quechua o el aymara (Turino 1993; 1997: 233).

Con sus diversas subsecciones, el *taqracocha* de los *majeños* semejaba un huayno mestizo sumamente estilizado. En esta interpretación del huayno no se cantó. Las dos filas de *majeños* se pusieron frente a frente e iniciaron un lento movimiento de sus pies hacia delante y hacia atrás, repetido alrededor de ocho veces con cada uno. Luego giraron cuidadosamente sus cuerpos en 360 grados con un zapateo sumamente rápido y casi imperceptible; este giro se hace con un movimiento oscilante. En la segunda subsección, una fila se aproximó a la otra hasta encontrarse, con los danzantes nuevamente casi arrastrando los pies: se supone que este tipo de movimiento aplanado de los pies da una impresión de refinamiento. Al encontrarse, cada pareja juntó sus narices e hizo un giro de 360 grados sobre el mismo lugar. Luego la fila que hizo el movimiento inicial regresó a su lugar y la otra lo repitió. Esta segunda subsección enfatizó claramente el tamaño de las narices, que sirvieron como el eje de su giro en el medio. En la tercera subsección formaron un círculo e hicieron una vuelta completa en ambas direcciones, al igual que en el jaleo. En esta subsección y al igual que en el jaleo, la *dama* y el *machu* entraban y salían del círculo, así como los *maq'tas*.

¹¹ Como lo explica Turino (1993: 272), en el Perú el término huayno debe comprenderse según contextos etnográficos específicos y en algunos casos, como en el de las canciones nativas de Conima que él estudiase, se le puede usar como sinónimo de «música» o «canción» (273).

¹² Véase en Roel Pineda 1959 una detallada descripción y análisis del género del huayno en el Cuzco, con un énfasis en las diferencias en los aspectos performativos. Roel Pineda explica las diferencias entre los estilos de huaynos «mestizos» e «indígenas». También rastrea sus raíces prehispánicas.



Fotografía 20. *Maq'ta* de San Jerónimo jalando una mula que lleva el supuesto barril de aguardiente, para simular el arribo de los arrieros en el pasado. Octava de Corpus, ciudad del Cuzco, 1990.

Fotografía de Zoila Mendoza.

Por último llegó la marinera con fuga de huayno (ejemplos de audio 8 y 9; ejemplo de video 3). Ella es un género originado en la tradición costeña llamada criolla, alrededor de finales del siglo XIX (Romero 1985). Al igual que el huayno mestizo, se trata de una danza de parejas cuya música por lo general tiene un compás de 6/8" y en el cual una de sus características típicas es la manipulación de pañuelos. Ambos géneros, la marinera y el huayno, fueron gradualmente fusionados en diversas combinaciones por los andinos, la más común de las cuales es hoy la marinera con fuga de huayno. Como es típico de las fugas, la sección final de la marinera de los *majeños* contrasta con la pieza principal y es tocada a un ritmo mucho más rápido.

Los *majeños* interpretaron su marinera y huayno con una estructura de dos filas, por momentos aproximándose y cruzándose entre sí. Para esta parte colocaron sus botellas de cerveza en el bolsillo de sus sacos y danzaron con uno de sus pañuelos, por momentos ondeándolos con la mano derecha y en otros sosteniéndolos con ambas manos. Para interpretar el huayno no entrelazaron sus brazos o pañuelos, dos cosas que son características del huayno de estilo cuzqueño (Roel Pineda 1959). Al igual que en el *tagracocha*, su zapateo fue sumamente suave y leve, y siempre se movían en forma bastante lenta y controlada. Al terminar el huayno los *majeños* abrazaron a su pareja, imitando una risa sumamente gruesa. Luego realizaron el pasacalle de vuelta a casa o hasta otra parte del pueblo, en donde volvieron a danzar.

El *cacharpari*, interpretado en el último día de la fiesta patronal, también estuvo acompañado por una melodía semejante a un huayno. Al igual que en el pasacalle, las dos filas de *majeños* se desplazaron a lo largo de las calles y sobre todo alrededor de la plaza central. Sin embargo, el paso básico era distinto. Éste semejaba un trote más rápido que el característico paso *majeño*. Los danzantes hacían adiós con sus pañuelos a los participantes en la fiesta y las filas se aproximaban y separaban sin cruzarse entre sí.

El *maqt'a* tuvo un papel marginal, semejante al de un sirviente/bufón durante toda la actuación de los *majeños*. Ellos jalaban las mulas, abrían un espacio en la multitud para la danza, bromeaban con el público para hacerle reír y sobre todo permanecían fuera de las figuras coreográficas trazadas por los *majeños* (como los círculos formados en el jaleo y el *tagracocha*), sin tomar un papel particular. Los *maqt'as* movían sus cuerpos en una forma que contrastaba con la de los *majeños*: hacían movimientos abruptos, rápidos,

repentinos e incontrolados, tales como saltar arriba y abajo, empujarse entre sí y exagerar el zapateo cuando danzaban el huayno. Siempre agachados como señal de servilismo, su postura también contrastaba con la de los *majeños*. Ellos marcaban las diferencias en todo sentido y actuaban como un contraste a la dignidad de los *majeños*, enfatizando así algunos estereotipos usados en las danzas folklóricas escenificadas.

El *majeño* ideal de San Jerónimo

Los *majeños* de San Jerónimo consideraban que su comparsa era ejemplar no sólo en asuntos del folklore local, sino también en términos de la decencia y la urbanidad locales. Sus integrantes siempre tenían bastante cuidado con su imagen pública, no sólo durante el ritual y otras actuaciones públicas grupales, sino también en su vida cotidiana. Ellos se consideraban a sí mismos miembros de una «familia» exclusiva, una elite cerrada que tenía que darle el ejemplo al resto del pueblo. Los *majeños* estaban obligados a ayudarse y respaldarse mutuamente en cualquier caso de necesidad. Según las normas institucionales, cada miembro se hacía responsable por comportarse como una respetable y correcta persona social que jamás deshonraría el nombre de la institución. Esta conducta responsable en todas las circunstancias, era uno de los criterios principales que los miembros de la comparsa mencionaban cuando se les preguntaba por su estricto proceso de selección de los nuevos integrantes. Cada nuevo miembro debía ser cuidadosamente escogido, probado y respaldado por dos de los miembros más antiguos. Estos dos debían asegurarse de que el candidato encajase con las características del *majeño* «ideal», dentro y fuera de la actuación ritual.¹³

La primera característica importante del danzante *majeño* (no del *maqt'a*), necesaria para convertirse en parte de la comparsa, era que pueda demostrar una base económica sumamente segura —un buen ingreso— que le permitiera cubrir todos los gastos necesarios no sólo para la danza ritual, sino

¹³ Utilizo «ideal» derivándolo de «idealismo», esto es, derivado de la actitud mental que enfatiza la perfección. No lo uso en el sentido de los «tipos ideales» definidos por Max Weber, aunque sí me refiero a la construcción de arquetipos.

también para todas las actividades sociales que la comparsa efectúa durante todo el año. El *majeño* debía ser capaz de costear el costoso disfraz, la gran cantidad de cerveza bebida durante la danza, las cuotas para contratar la banda y, cuando le llegara el turno, un cargo suntuoso. Era claro que ser el carguyoq de esta comparsa era uno de los papeles auspiciadores más prestigiosos de toda la fiesta, dados los grandes gastos involucrados. Los *majeños* siempre debían tener dinero que gastar en las reuniones, partidos de fútbol, parrilladas y demás reuniones sociales de su asociación, realizadas a lo largo de todo el año.

Como ya se mencionó, varios de los recreadores de la comparsa eran prósperos propietarios de camión. Aunque para ese año, 1978, el grupo de jeronimianos cuya principal actividad económica era el transporte (propietarios o conductores de ómnibus, automóvil, camioneta y camión) había crecido, los dueños de vehículos motorizados seguían siendo una elite económica en el pueblo. Los más prósperos de ellos habían logrado combinar esta actividad con el comercio al por mayor y al por menor, como en las tiendas de madera y ferretería. Al igual que el primer grupo de *majeños* del pueblo, los transportistas integrantes de la comparsa actualmente se ven a sí mismos cumpliendo el mismo papel que los antiguos arrieros. Ellos sostenían que poseer los medios de transporte, trabajar en el comercio y ser ricos les hacía su contraparte moderna. De hecho, en una conversación que tuve con dos transportistas *majeños*, se refirieron a la camioneta en la cual estábamos viajando como «el caballo», usando así una comparación metafórica sumamente explícita con esos comerciantes. Su control del espacio gracias al constante desplazamiento entre los puntos comerciales, y en general su papel clave como intermediarios entre la ciudad y el campo, y con la selva, la sierra y la costa, les otorga un papel privilegiado en la sociedad. Al igual que los arrieros en la época colonial y la temprana república, ellos son los intermediarios en asuntos económicos así como culturales.

Después de sus primeros años, la comparsa comenzó a incorporar miembros de una nueva elite emergente en el pueblo, los profesionales, un sector que sigue siendo pequeño en San Jerónimo. Allí, éstos son los que han completado la educación universitaria o han adquirido algún tipo de preparación técnica. Hoy, los profesionales han tomado algunos papeles centrales en la comparsa. Durante los años en que llevé a cabo mi trabajo de campo, el

presidente de la Asociación era un arquitecto, el secretario era un técnico electricista que tenía su propia tienda y el presidente anterior era un técnico forestal que trabajaba en una institución estatal. Mas a pesar de la incorporación de estos profesionales y de otros exitosos empleados de instituciones estatales o privadas, la comparsa sigue siendo conocida como la de los dueños de carro.

Cuando llevé a cabo mi investigación, la membresía en la comparsa estaba determinada no tanto por la ocupación como por otros criterios. Al igual que en Paucartambo, se consideraba que una actividad económica estable, con un fuerte ingreso, era uno de los principales indicadores de la madurez. Un *majeño* debe ser un hombre maduro, también igual que en Paucartambo. Ello no obstante, en San Jerónimo se enfatizaba mucho más la capacidad de los miembros para lucir su riqueza tanto dentro como fuera de la danza. Para los jeronimianos, pertenecer a la comparsa los *majeños* es un indicador claro del poder económico. Algunos de los habitantes del pueblo me comentaron que les gustaría convertirse en *majeños* pero que aún no contaban con suficiente dinero, y que seguían ahorrando. En varias ocasiones los jeronimianos dijeron de algún integrante de la comparsa que «[e]s un *majeño*, tiene plata». Pero para los habitantes, ser un *majeño* también tiene otras implicaciones. Ellos son muy conscientes de que no es fácil convertirse en uno, de que esta comparsa es muy cerrada y exclusiva, y que sus miembros son sumamente estrictos con respecto a quién admiten. Saben incluso que son bastante rígidos incluso con respecto a sus jerarquías internas. La falta de recursos económicos es una de las razones más importantes por las cuales los integrantes que interpretan a los *maqt'as* no son considerados lo suficiente maduros para ser *majeños*. Es interesante que la traducción literal de esta palabra sea «adolescente, hombre joven» (Hornberger y Hornberger 1983: 126).

Un segundo criterio importante para ser admitido entre los *majeños* es la pertenencia a una familia «tradicional» de San Jerónimo que ha vivido en el pueblo por varias generaciones. Este criterio se ha vuelto central en el contexto de una fuerte migración al distrito por parte de personas provenientes principalmente de otras provincias del departamento, y de fuera de éste (véase el capítulo 3). Durante mi investigación, los pocos integrantes de la comparsa que no eran jeronimianos eran parientes cercanos de una de las

familias locales (esto es, uno estaba casado con una jeronimiana y el otro era primo de un miembro antiguo). El parentesco jugaba un papel importante en la membresía. Entre los integrantes de la comparsa hay grupos de hermanos, primos y algunos cuñados. Además, como ya se dijo, dos de los actuales dirigentes son hijos de uno de los fundadores de la comparsa en los años cuarenta.

Una tercera característica importante del *majeño* ideal era mostrar que tenía la capacidad para comportarse como un patrón o jefe en cualquier situación. Un *majeño* debía mantener una postura autoritaria y condescendiente, tanto dentro como fuera de la actuación ritual. Los integrantes de la comparsa a menudo tenían una actitud condescendiente durante los preparativos y actos rituales, y con respecto a las demás comparsas o autoridades locales. Como ya dijésemos, con su actitud paternalista ellos se designaron a sí mismos los defensores del folklore «tradicional» de San Jerónimo y el Cuzco, oponiéndose drásticamente a la introducción de las danzas del Altiplano por parte de las dos comparsas de jóvenes jeronimianos. Por algunos años incluso interpretaron brevemente otra danza mestiza «tradicional» del Cuzco durante la fiesta, a fin de «enseñar» a la joven generación el modelo que debían seguir.¹⁴ También realizaban actividades públicas fuera de sus actos rituales para mostrar su generosidad institucionalizada a los habitantes del pueblo. En esos eventos intentaban mostrar que eran una elite local benefactora. Por ejemplo, en Navidad organizaron una chocolatada para los niños pobres del pueblo.

Dentro de la danza, esta generosidad institucionalizada era mostrada cuando ofrecían el cambrey (el licor que llevan en las botellas grandes la tarde del día principal) a los participantes en la fiesta. Con esto reconstruían la memoria idealizada de los arrieros y al mismo tiempo mostraban a sus paisanos que ellos, los *majeños* actuales, también sabían compartir sus riquezas. La invitación a beber el cambrey no es una simple «representación» o

¹⁴ La interpretación de esta otra danza, el *ancca chileno*, provocó ciertos problemas y controversias entre los miembros de la comparsa, pues algunos *majeños* pensaban que ella distraía a los participantes de la interpretación principal de la suya. Por lo tanto, ella desapareció después de unos cuantos años.

«imitación» de lo que los arrieros hacían. Era un acto que mostraba claramente que gracias a su poder económico, los integrantes de la comparsa podían costear el interpretar esta costosa danza. En otras palabras, gracias al simbolismo icónico y la comparación metafórica, los integrantes de la comparsa de los *majeños* se convertían en una elite local benefactora a través de la actuación ritual.

Durante los cuatro días de la fiesta, los *majeños* realizaron una serie de actos públicos condescendientes para establecer su superioridad y lo que ellos llaman su «caballeridad». El blanco principal de estos actos era la otra comparsa de varones adultos del pueblo, aquella que también se ha convertido en una comparsa «tradicional» de San Jerónimo: los *qollas*. Conformada mayormente por camioneros y carniceros, esta comparsa enfatizaba varias de las características opuestas a los rasgos elegantes, decentes y caballerescos de los *majeños* a través de una danza carnavalesca y grotesca. Estas dos comparsas se fastidiaban mutuamente cada vez que sus caminos se cruzaban durante el acto ritual. Los *qollas* llamaban «patrón» y «hacendado» a los *majeños* y éstos les daban nombres despectivos tales como «cholo», «sirviente» o «indio». En el ritual, estas comparsas se trataban mutuamente como «otros» sociales y étnicos completamente opuestos (véanse los capítulos 5 y 7).

Hubo varios momentos en los cuales los *majeños* intentaron mostrar a los *qollas* y a todo el pueblo que ellos eran «caballeros» y que podían compartir con otro grupo de menos riqueza y poder. Uno de ellos fue cuando las dos comparsas se encontraron después de sus misas el día central de la fiesta. Los *majeños* invitaron a los *qollas* a su parte del atrio a que bebieran ponche de habas (que fuera descrito en el capítulo 3) y comer pasteles. Otro momento fue su encuentro fuera del cementerio el 1 de octubre, cuando los *majeños* tomaron el primer paso e invitaron a los *qollas* a tomar cerveza. La tensión entre ambos grupos fue evidente en ambas oportunidades, especialmente de parte de los *qollas*, a quienes les molestaba la actitud condescendiente y autoritaria que los *majeños* tenían en la fiesta. Si bien unos breves discursos mostraban que varios integrantes de ambos lados pensaban que los dos grupos debían aliarse para conservar su fiesta regionalmente popular y tradicional (esto es, interpretando danzas cuzqueñas en lugar de las del Altiplano), la actuación global durante la celebración mostraba claramente la rivalidad y las diferencias entre ellas.

La relación asimétrica y las características contrastantes entre un patrón/hacendado y un sirviente/peón indígena son asimismo evidentes dentro de la danza de los *majeños* a través de la relación *majeño-maqt'a*, y en particular en la relación *machu-maqt'a*. Como se señaló ya en la descripción de la danza, máscaras, disfraces y posturas (rasgos faciales blancos/rasgos indígenas, vestimenta urbana costosa/ropa campesina barata hecha a mano o burda, postura erguida y arrogante/actitud agachada y servil) subrayaban las diferencias étnico/raciales entre *majeños* y *maqt'as*. A estos últimos les correspondía cargar, descargar y jalar a las mulas que supuestamente cargaban el aguardiente durante la entrada en la fiesta patronal y de vuelta de la ciudad del Cuzco de la octava. El *maqt'a* también despejaba la calle para que los *majeños* cabalguen sus monturas, marchen por las calles en su pasacalle e interpreten su coreografía en la plaza. Los *maqt'as* no montaban a caballo ni formaban parte del movimiento grupal coordinado. La mayor parte del tiempo permanecieron marginales, ya fuera despejando el camino o delimitando las fronteras durante la interpretación de la coreografía (a veces ingresando dentro de la figura trazada, pero permaneciendo afuera de ella la mayor parte del tiempo). A menudo actuaban también como bufones, haciendo que el público ría, pero conservando siempre una posición marginal en la actuación.

El personaje del *maqt'a* debe ser analizado dentro de un contexto regional mayor. Muchas danzas de todo el Ande, y ciertamente la mayoría de las actuales danzas cuzqueñas, cuentan con *maqt'as* o personajes cuya función en la comparsa es similar a la suya entre los *majeños* (las danzas más campesinas tiene a los *ukukus*). Estos personajes usualmente desempeñan el papel de figuras en la frontera entre lo domesticado y lo no domesticado, y al mismo tiempo tienen rasgos humorísticos y subversivos. En el Perú pueden verse comparsas íntegras con estas características (Mendoza 1989). Entre ellas tenemos a los *gollas*, a los cuales analizaré en el capítulo 5.

En la comparsa de los *majeños*, la actuación de los *maqt'as* subrayaba más el lado domesticado, inofensivo, gracioso y servil de este personaje limítrofe. Los *majeños* también llamaban «cholos» a los *maqt'as*. En esta danza, ese término étnico/racial nacional se había fundido con el de «indio». Si bien a través de sus ropas, máscaras y posturas, los *maqt'as* son retratados como el prototípico «indio-campesino» de las presentaciones folklóricas y libros de

colegio, se les llama «cholos» debido a su relación subordinada con un personaje decente. Como se explicase ya en el capítulo 1, *cholo* ha pasado a ser un término étnico peyorativo que implica un bajo estatus social y fragmentación cultural; en la ideología peruana dominante sugiere una asimilación incompleta a la cultura urbana de la costa. Cuando los *majeños* describían el papel de los *maqt'as* en su danza, muchas veces decían «Son nuestros sirvientes, nuestros cholos»,¹⁵ y a menudo les llamaban así cuando les daban órdenes.

En comparación con los *maqt'as* o personajes similares de otras danzas de la región, el de los *majeños* muestra una actitud más respetuosa para con los personajes principales. En otros casos, estos personajes bufonescos fastidian al jefe de la danza (el *machu* o *caporal*) pellizcándole, golpeándole e intentando pasarse de listo con él. El *maqt'a* de los *majeños* minimizaba este papel. La mayor parte de las bufonadas que se daban para hacer reír a la gente tenían lugar entre los *maqt'as* y no entre éstos y el *machu*. Aunque si había cierto acoso juguetón, se enfatizaba el respeto que el *maqt'a* debía mostrarle al *machu*. Por ejemplo, en lugar de intentar robarse a su mujer, como sucede en la coreografía del *aucca chileno*, los *maqt'as* respetuosamente escoltaban y protegían a este personaje femenino. Durante los ensayos fue evidente el deseo de minimizar las características grotescas y subversivas de los *maqt'as*, al aconsejárseles que fuesen graciosos pero no irrespetuosos.

En Paucartambo, la relación entre *maqt'as-majeños* y *maqt'a-machu* era similar a la de San Jerónimo. Con todo, allí los *maqt'as* de todas las comparsas tenían un papel sumamente importante que era fastidiar a los participantes en la fiesta y hacerles reír con sus obscenidades. Los *maqt'as* de todas las comparsas se movían en forma más o menos libre y por momentos formaban grupos para improvisar algo gracioso. Por lo tanto, si bien los *maqt'as*

¹⁵ En San Jerónimo, al igual que en el resto del Cuzco y del Perú, los transportistas siempre tienen dos o tres «ayudantes» a los cuales dan órdenes, maltratan y hacen que hagan los trabajos más duros. Muchas veces se les denomina «cholos» o «chulillos» (sirvientes). Además, los cuzqueños de clase media y alta siempre tienen sirvientes de bajo estatus, y a veces *pongos* (sirvientes semejantes a siervos), a los cuales también dan nombres peyorativos. En el Cuzco y todo el Perú es común el maltrato dado a los sirvientes personales y otras personas consideradas de estatus inferior, debido a su clase o identidad étnico/racial.

de los *majeños* de Paucartambo guardaban un papel servil similar al de San Jerónimo, allí tendían a ser más grotescos y juguetones que en este último pueblo.

Al igual que en la actuación ritual, durante el año los *majeños* de San Jerónimo intentaban ejercitar y hablar de su poder sobre los restantes sectores sociales y étnico/raciales de la sociedad, las mujeres incluidas. En sus reuniones institucionales (mensuales, y dos o tres veces a la semana en los meses de las actuaciones centrales) e informales (esto es, una fiesta privada o una conversación en una cantina), relataban situaciones en las cuales pudieron usar su poder económico o sus conexiones sociales. En estas reuniones era asimismo evidente la posición más poderosa que algunos miembros tenían sobre otros. Este poder era más claro con los integrantes que interpretaban a los *maqt'as*, a los cuales se les ordenaba, se les enviaba a que hicieran tareas duras y sirvieran a los demás (esto es, llevar las cajas de cerveza y servir la comida y las bebidas).¹⁶ Evidentemente se les consideraba integrantes de segunda clase de la comparsa y se les trataba como sirvientes. Los *maqt'as* de San Jerónimo admitían que para ellos era difícil ser «promovidos» a *majeños* porque carecían de las cualidades necesarias para desempeñar ese papel en la danza y en la Asociación: no eran lo suficientemente maduros.

La configuración que los *majeños* hacen de la distinción de géneros dentro y fuera de la danza, puede asimismo ser comprendida como parte de su actitud de «amos de todo». En sus reuniones privadas muchas veces mencionaban la importancia de ser «el hombre de la casa» —el amo— y de permanecer independientes de sus esposas. Se burlaban de los miembros (ausentes o presentes) que en alguna forma habían mostrado estar bajo el dominio de su mujer. Aunque las esposas eran incluidas en unas cuantas actividades de la comparsa, sobre todo haciéndose cargo de la comida y atendiendo a los invitados, ellas eran excluidas de las reuniones de la asociación.

¹⁶ En Paucartambo, los *maqt'as* de las comparsas también están a cargo de servir a los principales ejecutantes. Ello no obstante, esta relación asimétrica sigue siendo parte de la actuación durante la fiesta y no de la relación entre los miembros de la comparsa fuera del ritual, como sí sucede entre los *majeños* de San Jerónimo.

ción, de los ensayos y de las decisiones. La *dama*, la única mujer que participaba en la danza, también estaba excluida de estos espacios. Ella participó en apenas un par de ensayos. La *dama* era la nieta de uno de los integrantes de la vieja comparsa local de los *majeños*. Tenía veinticinco años de edad y era soltera. Como ya se dijo, en el Cuzco el ideal es que si a una mujer se le permite participar en una comparsa, ella debe ser soltera. Esto ha comenzado a cambiar en San Jerónimo, como se verá en los capítulos 6 y 7.

Según los *majeños*, la danzante *dama* no necesitaba ensayar mucho. Ella sólo tenía que seguir los movimientos del *machu*. Obviamente su papel dentro de la danza, al igual que en la Asociación, era sumamente pasivo. Los *majeños* decían que su tarea principal era vestirse como una mestiza elegante y comportarse y danzar como una «dama» respetable, como lo implica el nombre de su papel en la danza. Lo que esto significaba era, en primer lugar, que jamás estaba libre de su «marido», ya que se supone que es la esposa del *machu*: éste siempre la llevaba del brazo y todo lo que debía hacer era seguirle y ser garbosa. En segundo lugar significaba que como patrona, la esposa del patrón, ella siempre era protegida y servida por los *maq'tas*, sus sirvientes. La mayor parte del tiempo actuaba como un adorno hermoso y pasivo de la danza. Su estatus como mujer de elite y esposa del *majeño* era realzado por el ocio que encarnaba.

Tuve la oportunidad de experimentar la pasividad de este papel femenino porque lo interpreté con la comparsa de San Jerónimo en la octava de la fiesta del Corpus de 1989. En los ensayos y en las presentaciones públicas constantemente se me desalentó de que tomase cualquier iniciativa en la danza o que dejara el brazo del *machu*. Durante nuestra actuación ritual y cuando no danzábamos no podía irme a cualquier parte; siempre era escoltada por los *maq'tas*, que constantemente me preguntaban si necesitaba algo de ellos.

El personaje de la *dama* ha cambiado desde la década de 1940, cuando era representado por un varón que interpretaba una mujer mucho más arriesgada y coqueta, algo que los *majeños* actuales consideran no es correcto. Algunas danzas de San Jerónimo, como la de los *qollas*, y también en otras partes del Cuzco, han retenido esta característica travestita para conservar la naturaleza grotesca y juguetona de las mismas. Los *majeños* no aprobaban este aspecto de inversión de roles en la danza porque para ellos

no era decente y hacía que ella fuera menos elegante. En este contexto y al igual que en otros aspectos de la danza, el hecho de pensar que este aspecto carnavalesco la haría menos decente y elegante quería decir dos cosas. Primero, que gracias a las presentaciones y concursos folklóricos, esta característica carnavalesca ha quedado asociada con la población campesina del Cuzco. Segundo, que ella contrarrestaría los intentos que los *majeños* hacen para que la naturaleza de los personajes de la danza sea consistente con la de los integrantes de la comparsa fuera de ella. A diferencia de la actuación de los *gollas*, ellos minimizan la inversión y las imágenes grotescas en un esfuerzo por subrayar las continuidades entre las características de la danza y su vida cotidiana. Ello no obstante, ciertos elementos como sus largas narices fálicas y algunos aspectos de la naturaleza del *maqt'a*, le dan cierta cualidad carnavalesca típica de muchas otras danzas rituales andinas.

Podemos ver la reconstrucción del papel de la *dama* como un esfuerzo por parte de los *majeños* para vincular los principios de la masculinidad y la decencia que la comparsa propugna. Darle el papel a una mujer real hizo que la danza fuera más decente porque, según ellos, ningún aldeano respetable (por oposición a los campesinos) debe vestirse como una mujer, ni siquiera en el ritual. Aquí se hicieron evidentes los esfuerzos que los integrantes de la comparsa hacen para que la danza sea consistente con lo que ellos consideran es el código social correcto. Además, eliminar la naturaleza burlesca de la *dama* disminuía las posibilidades de que ella cuestionara a los *majeños*. La hermosa, casta y dependiente *dama* reafirma la superioridad del varón poderoso que encarna el personaje del *majeño*, y sobre todo el *machu*, del mismo modo que el servil *maqt'a*. Para los *majeños*, la nueva y respetable *dama* simultáneamente pasó a ser estéticamente correcta y una tranquilizadora reafirmación de su control sobre las mujeres.

Los integrantes de los *majeños* de San Jerónimo han condensado varios símbolos de la masculinidad en su danza. Uno especialmente gráfico es la característica más saltante de sus máscaras: sus largas y rectas narices fálicas (fotografías 12 y 14). El artista regionalmente conocido que hace la mayoría de las máscaras de los *majeños* de San Jerónimo y Paucartambo ha explicado la intencionalidad particular que esta característica tiene para los

jeronimianos.¹⁷ Él recuerda que los danzantes de San Jerónimo siempre exigían que hiciera sus narices especialmente largas y fállicas, como las de los personajes *machu* de diversas danzas de la región (fotografía 5). El artista aclaró que ese largo estilo nasal se convirtió entonces en el «estilo de San Jerónimo», conjuntamente con los largos mostachos colgantes de crin de caballo. Aunque el *caporal* de Paucartambo tiene una máscara como la de los *majeños* de San Jerónimo, el resto de los danzantes tiene las narices más pequeñas y no tan fállicas, y sus vellos faciales (mostachos más pequeños y algunas chivas) han sido dibujados en la máscara misma (fotografía 11). En Paucartambo se consideraba que una gran nariz de forma regular, así como los vellos faciales, las mejillas sonrosadas y los ojos claros eran característicos de los arrieros y hacendados blancos.

En el caso del personaje *machu* (a veces llamado el *caporal*) de las danzas cuzqueñas, su larga nariz fállica claramente simbolizaba su estatus como el varón de mayor edad y desarrollo del grupo. El concepto subyacente es que a medida que un hombre crece se hace más hábil social, económica y sexualmente. En otras palabras, su nariz es un símbolo central de la madurez del personaje, un símbolo que subraya las connotaciones sexuales de sus características sociales plenamente desarrolladas. Los *majeños* de San Jerónimo se apropiaron este símbolo particular e hicieron que su propia interpretación de la danza fuera un símbolo más condensado de su madurez masculina. Ese símbolo reafirma su superioridad sexual y social.

En varias ocasiones, los *majeños* de San Jerónimo explicitaron la referencia a sus largas narices como representaciones fállicas. Ellos bromeaban entre sí acerca de sus distintos tamaños. Durante la fiesta se acercaban a las mujeres e intentaban asustarlas con sus narices, o preguntándoles «¿Les gusta?» mientras se las tocaban. Una de las características de la nariz es que siempre tiene un gran y abultado lunar en su extremo. En una oportunidad, un *majeño* me dijo «Esto es lo que impide» mientras señalaba el lunar, lo que era

¹⁷ Santiago Rojas, un escultor y fabricante de máscaras originario de Paucartambo, es un famoso artista cuzqueño que vive en la ciudad del Cuzco. Sus estatuas y máscaras se encuentran en museos nacionales e internacionales. Los *majeños* de San Jerónimo se las compran a él porque es un símbolo de prestigio poder adquirir una dado lo caras que son.

una obvia alusión sexual. Me gané la confianza de la comparsa porque dancé con ella. Este factor, así como el hecho de que ellos consideraban que estaba más cerca de sus personalidades masculinas que cualquier otra mujer cuzqueña o incluso peruana (esto es, mis conocimientos, mi experiencia en viajes, mi forma de vestir y comportarme), les permitía hacer referencias sexuales explícitas frente o dirigidas a mí. En otros lugares, las largas narices también constituyen «símbolos de todo el ethos orgulloso de los varones» (véase a Bateson 1958: 164). En el caso de los *majeños*, la exageración de este rasgo masculino en particular podría ser vista como un esfuerzo por resaltar su capacidad reproductiva a través del juego ritual. Esta capacidad se vuelve un símbolo de la superioridad social de los *majeños* a través de la metonimia y la sinécdoque.

Una cuarta característica importante del integrante ideal de la comparsa de los *majeños* era que éste debía ser alto. Como ya se examinase en el caso de Paucartambo, la talla es un rasgo fenotípico importante que indica la «blancura» y, por lo tanto, la superioridad étnico/racial de los idealizados hacendados y arrieros. Se trata de una característica que era crucial representar en la danza, por lo menos a través de la persona que personificaba al *caporal*. Sin embargo, en San Jerónimo este indicador de la superioridad étnica ha cobrado una relevancia aún mayor. No es sólo que se prefería estéticamente a un danzante alto a uno bajo sino que, desde que la Asociación se institucionalizara oficialmente, la talla ha pasado a ser un prerequisite para ingresar a la comparsa. Como lo explicase el presidente de la Asociación, todos los miembros incorporados en los últimos años eran altos. Los pocos integrantes bajos del grupo eran aquellos que habían reiniciado la danza cuando el requisito no era cumplido en forma tan estricta, o los que personificaban a los *maq'tas*. Éstos son notablemente más bajos que el *majeño* promedio. Los integrantes de la comparsa que desempeñaban este papel mencionaron su talla como una de las razones principales por las cuales les era casi imposible ser «promovidos» al personaje del *majeño*.

La talla de los integrantes era también uno de los criterios principales para determinar la posición que cada uno ocuparía en la estructura en filas de la danza. Se decía que este criterio era combinado con el de la antigüedad, puesto que los miembros antiguos supuestamente estaban más cerca

al frente con el paso de los años. Sin embargo, la talla era el aspecto más enfatizado en el momento en que ellas se estructuraban. Había algunos miembros antiguos que permanecían casi al final de la fila debido a que eran bajos. Colocar a los danzantes más altos adelante era una estrategia deliberada para dar la impresión visual de que todos lo eran, una medida que funcionaba. Los jeronimianos a menudo comentaban que los *majeños* eran todos «grandazos» o «altotes». Esa característica añade un elemento de excelencia y elegancia a la danza. Ese elemento estético, basado en la supuesta superioridad del varón blanco, sigue siendo celosamente conservado por la Asociación. Cuando dancé con ellos, y todas las muchas veces en que intentaron convencerme de que volviera a hacerlo, subrayaron lo bien que encajaba en su danza por lo alta que soy. Mido 1.73 m, lo cual es bastante más que el varón peruano promedio y ciertamente bastante más alto que la mujer andina media.

Otro comentario que los pobladores de San Jerónimo repetían acerca del aspecto físico de los *majeños* era que tenían grandes barrigas porque tomaban demasiada cerveza. Esta es otra característica que unía simbólicamente, a través de la actuación ritual, al arriero, el hacendado y al integrante de la comparsa los *majeños*: los tres supuestamente eran grandes bebedores. Esta característica resaltaba tanto la superioridad socioeconómica del grupo (su capacidad para consumir) como su masculinidad. La ingestión de licor está asociada con el comportamiento público masculino. A pesar de ello, en San Jerónimo la Asociación ha intentado regular este elemento potencialmente perturbador, exigiendo que sus miembros muestren una buena «conducta ética» tanto dentro como fuera del ritual.

Cuando tomaban, los *majeños* se cuidaban de no causar disturbios públicos, pelear o desmayarse, una conducta usual en San Jerónimo y en particular durante la fiesta. Ellos consideraban que esto indicaba un mal gusto y era algo característico de los pobladores indígenas. Su buen comportamiento mientras bebían debía ser lucido durante los días de la fiesta y sobre todo cuando vestían sus disfraces. No se les permitía dejar el grupo y tomar con otros amigos cuando celebraban sus banquetes públicos en la plaza o en otras reuniones públicas que involucraban la bebida (esto es, afuera del cementerio). Ellos eran controlados todos por sus compañeros de comparsa. Tenían la regla de que si en una de estas reuniones públicas,

uno de ellos tenía que ir al baño o realizar una diligencia importante, debía estar acompañado por uno o dos integrantes de la comparsa, los cuales serían responsables por su comportamiento. Se podían soltar más y embriagarse cuando iban a sus lugares de reunión privados, pero varios de ellos eran posteriormente sancionados y criticados si pasaban los límites de un comportamiento aceptable. La conducta ética de un miembro potencial de la comparsa es siempre cuidadosamente evaluada y observada antes de que se le acepte oficialmente.

Por último, para juzgar si un poblador podía ser un buen danzante *majeño*, los integrantes de la comparsa verificaban su habilidad para conservar una postura correcta y hacer lo que llamaban «movimientos elegantes», ambos esenciales para interpretar la danza. El intérprete debía poder dar pasos largos y firmes mientras oscilaba su cuerpo en forma nada apresurada y controlada, casi tiesa, conservando siempre una postura erguida con un aire altanero. Este tipo de control corporal es otro elemento que distinguía a la actuación de los *majeños* de San Jerónimo de los de Paucartambo, los cuales tropezaban y simulaban estar borrachos. Esa imitación de la intoxicación mediante los movimientos corporales fue eliminada por los jeronimianos porque según su código de conducta ética, ella elimina el aire de superioridad y majestuosidad que desean dar con su danza.

Los *majeños* creían que sus movimientos suaves, nada apresurados y controlados les distinguían de las formas características de danza de los campesinos. Por ejemplo, cuando interpretaban el huayno minimizaban el zapateo. En el estilo campesino-indígena tradicional más difundido de interpretar el huayno, tal como se le representa en el repertorio regional del folklore «auténtico», el zapateo consiste en un movimiento sumamente rápido del pie, levantándolo bastante (uno a la vez) y luego pisando fuertemente el piso. Cuando los *majeños* zapateaban apenas si levantaban sus pies del suelo y los colocaban suavemente, con un movimiento casi imperceptible. Este zapateo era incluso más sutil y estilizado que en el estilo mestizo del folklore regional. En los ensayos, los miembros más antiguos de la comparsa corregían a los nuevos danzantes cuando éstos zapateaban con demasiada fuerza o hacían movimientos rápidos y saltarines. Les enseñaban cómo controlar sus cuerpos para que hicieran movimientos suaves y oscilantes y a dar pasos suaves. Les enseñaban cómo pasar de una posición a la

otra, casi arrastrando los pies. Los nuevos danzantes no eran los únicos a los cuales se les corregía. Otros integrantes de la comparsa sorprendidos haciendo el movimiento equivocado eran a veces criticados, diciéndoles que estaban danzando como «cholos».

Siguiendo su identidad india-chola, los *maq'as* exageraban el huayno de estilo indígena dando saltos graciosos y sacudiendo sus cuerpos, sobre todo sus nalgas. En su análisis del huayno cuzqueño, Roel Pineda (1959) señaló que cuando se bailaba el huayno en el Cuzco, había más movimiento entre las clases rurales populares que entre la elite y las clases medias de la ciudad. Como se discutiera ya en el capítulo 2, las presentaciones escenificadas de folklore, sobre todo aquellas interpretadas por mestizos, enfatizan la forma estereotípicamente «india» de danzar haciendo movimientos abruptos y descontrolados y conservando una postura agachada (ejemplo de video 12). Otros elementos diferenciaban la coreografía de los *majeños* de la de otras danzas cuzqueñas, así como del estilo más campesino del huayno. Por ejemplo, salvo por el *machu* y la *dama*, los *majeños* no se tomaban de las manos ni se enlazaban con sus pañuelos, *warak'as* o varas, ni tampoco ejecutaban un patrón en zigzag o el *yawar mayu*, que es típico en la actuación de las comparsas de estilo más campesino (Roel pineda 1959; Poole 1990a).

No todos los integrantes de la comparsa de los *majeños* tenían igual riqueza, conexiones familiares, actitudes autoritarias o condescendientes, características físicas, conducta ética o habilidad en la danza. Aún así, habían ciertos atributos ideales que estos danzantes conscientemente guardaban, resaltaban o intentaban adquirir si no los tenían. De hecho, algunos de los miembros eran considerados por el resto del grupo como encarnaciones de todas estas cualidades ideales. Estos *majeños* particulares tendían a tener más poder sobre los demás miembros de la danza y se convertían en dirigentes de la comparsa, imponiendo sus puntos de vista sobre los aspectos organizativos y expresivos del grupo. Sin embargo, para los demás habitantes del pueblo, todos ellos eran miembros de una poderosa, prestigiosa y cerrada elite masculina.

Con el ejemplo de la comparsa los *majeños* he mostrado cómo, a través de la actuación ritual, los jeronimianos y paucartambinos han logrado plasmar las distinciones e identidades locales. Los *majeños* han redefinido y dado una

forma y significado locales a categorías tales como la decencia, la madurez y la elegancia a partir de distinciones étnico/raciales, de clase y de género regionales y nacionales. Hicieron esto inventando y reinventando una danza basada en el recuerdo idealizado de los arrieros de Majes y los hacendados, asociándolos con una emergente identidad mestiza. Gracias al uso de «argumentos de imágenes» (Fernandez 1986) en la actuación ritual —en otras palabras, a través de la actuación de los *majeños* en la fiesta—, jeronimianos y paucartambinos han experimentado física y conceptualmente la redefinición y negociación de las identidades locales en torno a las categorías de la decencia, la madurez y la elegancia. Estas tres categorías, que los intérpretes de los *majeños* han recreado y se han apropiado, se basan bastante en, y dan una reinterpretación local de, la realidad de la «blancura» en contraposición a las de la «indianidad» y la «choledad». Usando estos dos polos de referencia, la danza ha pasado a encarnar la identidad mestiza masculina para los integrantes de una pequeña burguesía emergente.

En San Jerónimo, la actuación exitosa así como la estricta y organizada Asociación permitieron a los *majeños* convertirse en una élite local masculina distintiva, un grupo de «nuevos mestizos». Esta identidad mestiza significó dejar atrás una identidad indígena/rural y adquirir una posición más ventajosa en las relaciones étnico/raciales y de clase, locales y regionales. Los *majeños* obtuvieron su estatus local superior no sólo mediante la actuación ritual, sino también a través del comportamiento grupal e individual fuera del ritual. Establecer una conexión entre los rasgos de los personajes que los *majeños* personifican y los de los intérpretes, permite a los miembros de la comparsa asimilar a su propia identidad los aspectos deseables de su actuación. Su interpretación de la danza en el ritual, en especial el uso que hacen de símbolos tales como las máscaras con rasgos fenotípicos blancos, el montar a caballo, la rigidez corporal, la postura erguida, los movimientos oscilantes, la cerveza embotellada, los huaynos y marineras de estilo mestizo interpretadas por una banda, permiten a los integrantes del grupo encarnar principios tales como la decencia, la elegancia y la madurez, haciendo de ese modo que sean reales y parte de la personalidad del danzante.

CAPÍTULO 5
GENUINOS PERO MARGINALES:
PERTENENCIA CULTURAL, SUBORDINACIÓN SOCIAL
Y LO CARNAVALESKO EN LA ACTUACIÓN DE LOS *QOLLAS*

Es temprano en la tarde del día principal de la fiesta y los miembros de la multitud cada vez más grande en la plaza principal apenas si logran conservar sus lugares alrededor del espacio dejado en medio para la actuación del siguiente grupo de danza. Tres trompetistas, un baterista y un acordeonista ingresan rápidamente y comienzan a tocar una melodía pentatónica sincopada familiar, que tiene un timbre denso. Alrededor de diecisiete danzantes masculinos toman su lugar en el espacio vacío, vistiendo pasamontañas, sombreros planos y rectangulares finamente bordados, chalecos de lana, pequeñas llamas disecadas colgadas a su espalda, pantalones azules y pesadas botas de trabajo. Una vez organizados en dos filas, los danzantes comienzan a hilar un pedazo de lana que llevan en las manos y dan unos lentos pasos al trote, inclinando su cuerpo a derecha e izquierda. Al mismo tiempo cantan una serie de estrofas en quechua con una voz sumamente tensa; una de ellas dice: «Ahora pues, cuéntanos padre [San Jerónimo], a tus hijos *qollas* salvajes, somos tan solo *qollas*, somos tan solo llameros». Repentinamente la melodía cambia a otra también familiar con un ritmo más rápido, los danzantes inmediatamente se quitan el sombrero y forman un círculo tomándose de las manos. Ha comenzado uno de los números o juegos más populares de los muchos que los *qollas* interpretarán durante los varios días de la fiesta: el jefe de la danza persigue al único personaje femenino, un papel interpretado por otro miembro del grupo exclusivamente conformado por varones. Durante la persecución y los varios números que siguen, la multitud aplaude a los *qollas* y ruge encantada con sus ingeniosas bromas.

La danza de los *qollas* es una de las más populares y difundidas en el Cuzco actual. Para los cuzqueños, su interpretación ha pasado a ser un medio con el cual explorar la identidad «indígena», que apela a la pertenencia y la legitimidad cultural, pero que también implica un estatus bajo y la marginalidad social. Aunque en el presente capítulo me concentro en la comparsa de los *qollas* de San Jerónimo, actualmente uno de los dos grupos «tradicionales»

de este pueblo,¹ también analizo los significados que esta danza tiene en contextos regionales y nacionales. Mi análisis de esta danza demuestra que a través de la actuación ritual se reflexiona, re-trabaja y hace visibles a las contradicciones sociales, y que esta actividad creativa encarna discursos claves del orden social y las nociones de la persona.

Los *qollas* personifican a llameros/comerciantes de la región del Collao, una elevada meseta afuera del departamento del Cuzco cuya población, según la ideología dominante, epitomiza a los habitantes rústicos de la sierra, pobres pero «genuinos» o «auténticos». Para finales de los años ochenta, al enfatizar lo carnavalesco en sus actuaciones públicas y apelar a la identificación de los espectadores con la cultura serrana, los *qollas* habían asociado —en el Cuzco— a la identidad indígena con la ambivalencia de los estratos inferiores del cuerpo y la sociedad (Stallybrass y White 1986) y la naturaleza inacabada o siempre cambiante de la vida humana (Bakhtin 1984).²

Los pobladores del Cuzco han identificado la personalidad de los *qollas* con categorías étnico/raciales tales como indio, campesino y cholo, todas las cuales son utilizadas para designar peyorativamente a las poblaciones con un pasado indígena/serrano en el Cuzco y el Perú. Es más y tal como puede deducirse de las afirmaciones que los intérpretes hacen del estatus de los personajes a los cuales representan, *qolla* mismo es una categoría étnico/racial que condensa diversos significados asociados con estas otras categorías peyorativas.

Como los *qollas* personifican al «genuino» pueblo indígena y a la cultura autóctona, los intérpretes han logrado apelar, y expresar creativamente, a un amplio repertorio cultural compartido por la mayor parte de los pobladores del Cuzco. Mediante esta identificación con lo que la mayoría de los

¹ Véase en el capítulo 2 un examen del concepto de tradición en el Cuzco.

² Mi análisis de la representación de lo inferior corporal y los estratos sociales bajos, así como su papel central en la definición de la identidad personal y social ha sido informado por el análisis de Bakhtin (1984) del carnaval en la Edad Media y el Renacimiento, y por la discusión que Stallybrass y White (1986) hicieron de la obra de Bakhtin, así como por sus propias investigaciones de las representaciones culturales del «otro inferior». En el presente capítulo uso parte del análisis de Bakhtin. En el capítulo final utilizaré el estudio de Stallybrass y White para mis conclusiones analíticas.

cuzqueños comparten, y gracias al uso de dinámicas imágenes grotescas, los *qollas* también han logrado invocar y explorar los sentimientos y deseos más profundos de estos pobladores andinos en la fiesta. Pero precisamente porque encarnan y exploran esta autoctonía o autenticidad, ellos desnudan una de las principales contradicciones o paradojas que se encuentran en el centro del regionalismo cuzqueño, y del nacionalismo peruano y de buena parte de América Latina (Knight 1990; Wade 1993). Esto es, que la «raza india», la fuente de «autenticidad», es vista con excesiva facilidad como algo atrasado e inferior en términos de la modernidad global.

En el transcurso de mi investigación en San Jerónimo, los integrantes de la comparsa los *qollas* eran especialmente conscientes de esta paradoja. Ellos la subrayaban resaltando aún más la naturaleza ambivalente y carnavalesca de la danza, e iniciando un proceso de des-estilización. Con esto último han ido en contra de la corriente promovida por las instituciones culturales en el contexto de los concursos y presentaciones folklóricas (véase el capítulo 2). Es más, en algunos pasajes de su actuación y al enfatizar la personalidad subversiva, ingeniosa y graciosa del *qolla*, los jeronimianos subvierten los estereotipos acerca de la identidad «indígena» fomentados por las elites regionales y nacionales.

Los *qollas* de San Jerónimo explican mejor su naturaleza con un contraste con la comparsa de los *majeños*. Ellos son vistos como la encarnación del nivel o lado inferior de una sociedad jerárquica en la cual el *majeño* epitomiza el extremo superior. Aunque estos últimos se apropiaron de diversas señales del poder económico y la superioridad social en un intento por definirse a sí mismos como la elite local, los *qollas* han creado su propio «bricolage» (Lévi-Strauss 1966; Hebdige 1985) incorporando signos que, según la misma ideología dominante, corresponden a la población indígena dominada pero no menos hábil e ingeniosa.³ En sus actuaciones, los integrantes de ambas comparsas definen su masculinidad conjuntamente con otras categorías sociales y

³ Considero «bricoleurs» a los *qollas*, los cuales construyeron, a partir de su propia historia y realidad sociocultural, y trabajando mediante signos, un nuevo y significativo todo a partir de su danza. Este nuevo todo, que expresa muchos «contenidos prohibidos» en «formas prohibidas», es capaz de generar múltiples significados (Stallybrass y White 1986).

étnico/raciales. Pero mientras que los *majeños* enfatizan su rigidez social y corporal, y su auto-controlada «decencia» y «elegancia» al interpretar su identidad masculina, los *qollas* subrayan la trasgresión y la confrontación física para así definir, según ellos, su virilidad «pecadora» y traviesa, pero corajuda.

Los *qollas* son similares a los personajes sumamente populares de muchas danzas de todo el Ande, que bajo distintos ropajes encarnan figuras ambiguas que en tanto tienen rasgos humorísticos y subversivos, ocupan la frontera entre lo humano y lo animal, y lo domesticado y lo silvestre (Salomon 1981; Mendoza 1988; Poole 1990a, 1991).⁴ La naturaleza ambivalente e inacabada de estos personajes andinos parece darle un sentido de transformación y renovación a la actuación ritual (Poole 1991) y desnudar algunas contradicciones sociales y paradojas históricas (Mendoza 1988). Estos personajes bifrontes a veces encarnan comportamientos sexuales ideales, opuestos pero complementarios (esto es, masculino/femenino), y hacen visibles las asociaciones entre identidades de género y étnicas (esto es, femenino/indígena; Harvey 1994).

En la fiesta los *qollas* combinan y juegan con extremos y fronteras; ellos personifican a peregrinos fieles así como a pecadores subversivos; juegan en las márgenes de lo humano y lo animal, de lo social y lo salvaje; hacen que las personas rían y lloren; encarnan los placeres corporales así como el dolor, el nacimiento y la muerte. En el centro de esta exploración de opuestos y de fronteras, y bajo el tema central de los llameros/comerciantes del Collao, los *qollas* reúnen en cada actuación a una serie de conceptos (esto es, indígena, autóctono, genuino, estrato social bajo), de símbolos icónicos de por sí ya cargados de significados culturales (esto es, las llamas, el quechua, los latigazos, los intercambios no monetarios o el trueque) y de profundos sentimientos y deseos (esto es, la Fe, el temor a la muerte, el placer sexual, el dolor, la reproducción y la tristeza). Por lo tanto, a través de su actuación ritual, los integrantes de la comparsa y los participantes en la fiesta exploran la relación entre estos distintos niveles de la experiencia social, cultural y personal.

⁴ El personaje bufón/sirviente del *maq'a*, analizado en el capítulo 4, también cae dentro de esta categoría. En el caso del *maq'a*, su marginalidad está definida en términos étnico/raciales y de su edad, pues la traducción literal del vocablo es «muchacho, adolescente varón» (Hornberger y Hornberger 1983: 126).

De transportistas y llameros

Como se explicase ya en el capítulo 4, a finales de los años cuarenta la primera comparsa de *majeños* de San Jerónimo —un grupo conformado por negociantes en ganado/propietarios de camión y choferes— hizo el primer intento de convertir a la fiesta patronal en un espacio en el cual pudiesen introducir los nuevos valores locales que ellos encarnaban. Para comienzos de la década de 1970 se habían formado otras dos comparsas de transportistas. La primera de ellas, la de los *qollas*, establecida en 1973, estaba conformada principalmente por conductores de camión, unos cuantos propietarios y varios ayudantes.⁵ La segunda, formada un par de años después de la anterior, fue la de los *sagrás* (una alusión al diablo católico), constituida exclusivamente por conductores (no dueños) de camión y ayudantes.⁶ Solamente los *qollas* han mantenido una presencia constante en la fiesta. Desde el momento en que la comparsa de los *majeños* fuera revivida en 1978, éstos y los *qollas* han tenido una relación competitiva, desarrollando su reputación como las comparsas «tradicionales» de San Jerónimo.

Para 1973, la estilizada versión paucartambina de los *qbapaaq qollas* (*qollas* ricos o elegantes) se había hecho ampliamente conocida como una representante sobresaliente del folklore «mestizo» regional gracias a los concursos y

⁵ En San Jerónimo, un propietario de camión es muchas veces también chofer, pero varios de éstos no lo son. En sus asuntos comerciales, los dueños establecen distintos tipos de sociedad con sus conductores. Esta sociedad es muchas veces asimétrica, siendo el dueño quien se beneficia más. Las sociedades son a menudo establecidas con parientes más jóvenes o pobres. El propietario/chofer o el conductor siempre cuentan con un ayudante que a veces les asiste en el manejo, pero que casi siempre está a cargo sólo de vigilar y mantener el camión, y de cargarlo y descargarlo.

⁶ La comparsa de los *sagrás* tuvo una existencia sumamente errática y los pobladores no la consideran una comparsa tradicional de San Jerónimo. Luego de unos cuantos años cambiaron su danza por otra, el *sjilla*; posteriormente no actuaron durante unos años y finalmente, hace poco reactivaron la danza y han tenido una presencia sumamente limitada en la fiesta (esto es, sólo actúan una o dos veces en ella). Su composición socioeconómica también ha cambiado a lo largo del tiempo y ahora está conformada principalmente por pobres ladrilleros y fabricantes de tejas. En la región, los *sagrás* son conocidos como una de las danzas mestizas de Paucartambo.

festivales folklóricos (fotografías 3 y 4). Ello no obstante, esta danza se basaba en temas que a diferencia de la de los arrieros y hacendados *majeños*, podían rastrearse al periodo prehispánico y que de distintos modos encarnaban la identidad «indígena», tal como ésta había sido sancionada por las instituciones culturales. Los *gollas* personifican a los llameros de las punas (la meseta más elevada y árida de la sierra, por lo general a más de 3,500 metros sobre el nivel del mar), y más específicamente a los de la meseta del Collao, que intercambian productos con los pobladores de los valles.

Los estudios etnohistóricos de los Andes han mostrado la importancia de un intercambio bien establecido y necesario entre los agricultores andinos de los valles y los pastores de puna, un intercambio que ha existido desde el periodo prehispánico. Esos estudios mostraron no sólo los aspectos económicos de esta relación simbiótica, sino también los ideológicos y rituales. Es más, ellos han señalado el papel central que esta oposición y complementariedad entre las identidades económicas, sociales y culturales de gran y baja altura, han tenido en la configuración del concepto de dualidad de la cosmología andina (Duviols 1973).

Los llameros, al igual que los arrieros personificados por los *majeños*, tuvieron un papel importante en diversas partes del Perú en el transporte de minerales, alimentos y otros bienes durante el periodo colonial, y hasta bien entrado el siglo XIX (Glave 1989; Deustua s.f.). En la sierra sur, los arrieros dominaban las rutas comerciales importantes que pasaban por el Cuzco ya en el siglo XVII. Aún así, los llameros sobrevivieron hasta el siglo XX, movilizándose por las rutas que los arrieros no cubrían. Desde tiempos coloniales hubo varias diferencias entre los papeles e identidades de estos dos grupos. Ellas se derivan del distinto tipo de bestias de carga usadas, las rutas cubiertas, los distintos productos que tendían a comercializar y sus distintos pasados culturales y sociales (Deustua s.f.).

Los llameros tendían a viajar a lo largo de rutas intrarregionales y a ofrecer a los valles los productos de la puna, tales como lana o artículos de auquénido (camélidos nativos como la llama y la alpaca): *ch'arki* y cecina, y ollas de barro. También se les conocía por conservar fuertes vínculos con sus comunidades de origen, lo cual les identificaba como indígenas. Los arrieros por lo general estaban más desarraigados de su lugar de origen y cubrían grandes distancias por las rutas comerciales interregionales, a las cuales sus caballos

y mulas se adaptaban mejor. Por lo general, la población de la sierra les identificaba como mestizos.

Los intérpretes *qollas* no solo personifican a los llameros sino también a las llamas mismas, a través de varios aspectos de su vestimenta y coreografía. Los cronistas documentaron la personificación de las llamas en los rituales andinos desde tiempos prehispánicos. Ellos describieron actuaciones denominadas «llama-llama», que tenían lugar en el contexto de unas ocasiones festivas. Las descripciones no explican si estas «comedias», que es como el cronista Santa Cruz Pachacuti denomina a una de ellas (Jiménez Borja 1955: 115), representaban a los llameros o sólo a las llamas. Sin embargo, en una de estas descripciones es evidente que los yungas, los pobladores de los valles bajos y la costa, eran quienes interpretaban la llama-llama (Jiménez Borja 1955: 115). La asociación de los llameros con sus animales es sumamente estrecha, ya sea desde la perspectiva de los residentes en las zonas bajas o de la de los habitantes de la puna (Flores Ochoa 1979). Esta relación metonímica es puesta en escena en diversos aspectos de la actuación de los *qollas*.

En la década de 1930, una danza «folklórica» llamada *los llameros* formaba parte del repertorio interpretado por el Centro Qosqo, la institución cultural más importante del Cuzco. En Paucartambo ha habido una danza llamada *qollas* desde por lo menos los años finales del siglo XIX (Villasante 1989: 75). El origen de esta danza es remontado aún más atrás por los paucartambinos —algo característico de las «tradiciones inventadas» (Hobsbawm 1983)—, a la época colonial cuando, según las versiones locales, los comerciantes *qollas* llevaron la imagen de su santo patrón al pueblo (Villasante 1989: 118-121).⁷ En 1967 esta danza, ya en su versión estilizada de los *qbapaq qollas*, fue interpretada por los paucartambinos en el concurso departamental, el certamen folklórico regional más importante, donde ocupó el tercer lugar. En los años subsiguientes, esta danza siguió siendo escogida como una de

⁷ Véase en el capítulo 2 un mayor examen de la noción de «tradición inventada», tal como la formulase Hobsbawm (1983). Villasante (1989: 118-121) presenta las distintas versiones de las leyendas referidas a la aparición de la imagen de la Virgen patrona de Paucartambo, según las cuales fueron los *qollas* quienes la llevaron al pueblo por vez primera.

las finalistas de este evento. Hoy ella forma parte del repertorio de danzas folklóricas de las presentaciones diarias del Centro Qosqo en la ciudad del Cuzco. Esta danza también figura en los desfiles que anualmente celebran la semana del Cuzco.

Aunque los estilizados *qhapaq gollas*, con sus elaborados disfraces, cantos complejos y movimientos estereotipados, han influido en la mayoría de las actuales comparsas de *gollas* de los pueblos del Cuzco, la variedad de dimensiones involucradas en la interpretación de esta danza permitió que los grupos locales enfatizaran, descartasen y añadiesen nuevos elementos a sus propias interpretaciones, como se verá en el caso de San Jerónimo. La danza de los *gollas* pareciera estimular a sus intérpretes a que aprovechen todo el potencial del ritual como un espacio en el cual todos los participantes, intérpretes y público por igual, se involucran de distintas formas en unas prácticas simbólicas altamente elaboradas a través de las cuales exploran diversos aspectos de su experiencia personal, social y cultural. De otro lado, los *gollas* reviven una dimensión de los *taquis* prehispánicos (capítulo 1) que casi se ha perdido en las danzas mestizas: ellos combinan las canciones, la música y la danza en una actuación. Además, los intérpretes desarrollan plenamente el lado carnavalesco de la fiesta, usando, en términos bakhtinianos, un «realismo grotesco» que muestra en forma «alegre y amena» los «elementos cósmicos, sociales y corporales» como parte de un «mundo indivisible» (Bakhtin 1984: 19).

Lo que muchos cuzqueños han encontrado especialmente atractivo en los *gollas* es la dimensión carnavalesca de la danza. Varias partes de la misma apenas si pueden ser llamadas así, ni siquiera por los mismos integrantes de la comparsa. Sus intérpretes les denominan «juegos», «números» o simplemente «travesuras». Lo que los *gollas* de San Jerónimo tienden a enfatizar más en sus actuaciones, y lo que resulta más atractivo para los pobladores, son estos juegos o actos traviesos en los cuales exhiben sus habilidades, ingenio y coraje, y sobre todo su capacidad para involucrar a los espectadores.

Los inicios de la comparsa en San Jerónimo

«Es que me ha gustado pues, le tuve bastante cariño... cariño a lo que hacen los números, los números que hacen con tanta gracia para el público, es lindo... En el atrio siempre el público espera la travesura de los *gollas*, porque los *gollas* tienen travesuras, cualquier cantidad, y el público aplaude».

Al preguntar acerca del origen de la comparsa de los *gollas* en San Jerónimo, sus integrantes y habitantes por igual señalaron unánimemente a una persona como el padre fundador y principal promotor de la comparsa en sus primeros años; le llamaré el Sr. Martínez.⁸ Cuando éste, cuyo testimonio aparece citado arriba, encabezó la formación de la comparsa los *gollas* en San Jerónimo en 1973, él y los otros transportistas jeronimianos que se le unieron habían visto por varios años el reconocimiento que las danzas de Paucartambo habían ganado entre el público de la ciudad del Cuzco. Estos jeronimianos habían visto varias danzas de Paucartambo, pero la de los *gollas* despertó su interés por razones distintas a la popularidad regional de la danza. El Sr. Martínez, un propietario y chofer de camión que viajaba con frecuencia a Paucartambo por sus negocios en Q'osñipata (un distrito en esa provincia), así como otros camioneros jeronimianos que también recorrían esa ruta, eran amigos cercanos de los integrantes de la comparsa de los *gollas* de ese pueblo, varios de los cuales también eran conductores de camión. Por lo tanto, para este dirigente y sus seguidores, la elección de esa danza tenía dos motivos intrínsecamente relacionados entre sí. El primero, explícito en el testimonio arriba citado del Sr. Martínez, era que les atraía en especial el carácter carnavalesco de la danza. La segunda razón era que las personas que la interpretaban formaban parte de su propio mundo social y cultural, transportistas que hablaban el quechua fluidamente y que también se identificaban con el carácter informal, juguetón y participativo de la actuación ritual.

Siguiendo un patrón común en la forma en que los cuzqueños introducen danzas nuevas en sus festividades patronales, los jeronimianos invitaron a sus amigos de la comparsa paucartambina a que danzaran con ellos en sus primeras presentaciones.⁹ San Jerónimo había tenido la exitosa presentación de una danza en la fiesta patronal local, como ya se describió en el capítulo 4. Esta fiesta, una excepción con respecto a las demás celebraciones locales

⁸ Mantengo el anonimato de los informantes. Cuando sea necesario referirme a uno en particular usaré un seudónimo, como en los casos del Sr. Martínez y el Sr. Pinto (véase *infra*).

⁹ Tres de los miembros de la comparsa de Paucartambo fueron a actuar en San Jerónimo, el *caporal* incluido.

y regionales, no había tenido comparsa alguna hasta que un grupo de transportistas-ganaderos formó la de los *majeños* a finales de los años cuarenta. El Sr. Martínez encabezó la formación de la primera comparsa de *gollas* de San Jerónimo estimulado por ese precedente, que confirió prestigio social a ese primer grupo de jeronimianos; por el reconocimiento ganado por los *qbapaq gollas* a nivel regional; y por la identificación personal con esta danza interpretada por sus camaradas laborales.

Si bien para la década de 1970 el transporte como actividad económica había crecido en San Jerónimo, entonces, como ahora, distintos grupos de sus transportistas contaban con diferentes capitales —en el sentido que Bordieu (1987) da al concepto— económicos, sociales y culturales. Algunos de estos transportistas poseían los medios de transporte, en tanto que otros solamente eran conductores o ayudantes; algunos tenían más educación formal que otros; unos pertenecían a familias locales más prestigiosas que otras; algunos hablaban castellano fluidamente y lo usaban a menudo en su vida cotidiana, en tanto que otros, aunque bilingües, hablaban principalmente quechua en el trabajo y en su casa. Por último y ligado a esta última diferencia en su uso del lenguaje y estilo de vida, algunos transportistas viajaban a centros metropolitanos con mayor frecuencia y por lo general vivían vidas más integralmente urbanas (esto es, conducían automóviles privados a la ciudad del Cuzco y contraían matrimonio con mujeres castellano-hablantes de la ciudad), mientras que otros viajaban por rutas más rurales hacia la selva y estaban más ligados a la vida rural local (esto es, participaban más en las actividades agrícolas y sus esposas sólo eran placeras y hablantes funcionales del castellano).

A diferencia de los *majeños*, que se hicieron conocidos como la comparsa de los dueños de carro porque contaron con un gran número de propietarios de vehículos desde el principio, la comparsa de los *gollas* fue conocida como una de «choferes» o «rutereros» (conductores que no son propietarios y siempre cubren una misma ruta). Aunque había unos cuantos propietarios entre los integrantes de la primera comparsa, como el Sr. Martínez, en el grupo predominaban los conductores de camión que viajaban a Q'osñipata y posteriormente a lo largo de la ruta a Maldonado (ambos lugares en las tierras bajas tropicales del oriente). Varios ayudantes también formaron parte de la primera comparsa.

Durante los primeros años que los *majeños* y *qollas* interactuaron en la fiesta, las distinciones entre los estratos socioeconómicos de sus dirigentes y de la mayoría del grupo eran sutiles. La asociación de los integrantes de ambos grupos con distintos antecedentes económicos, sociales y culturales se acentuó más hacia mediados de los años ochenta, cuando los *majeños* oficialmente constituyeron su asociación folklórica y otros jeronimianos de otras ocupaciones se unieron a estas comparsas. Los miembros de la de los *qollas* pasaron a ser conocidos por pertenecer a un estrato social más bajo, incluso en contextos no rituales.

El elemento simbólico que ambos grupos de transportistas jeronimianos eligieron para definir su identidad local reveló sus alianzas económicas, sociales y culturales. Tanto los *qollas* como los *majeños* personificaron a comerciantes, escogiendo por ello una danza icónica de su propio papel como empresarios locales en asuntos simbólicos tanto como culturales (esto es, llevaban danzas y artículos materiales de un pueblo o lugar a otro). Sin embargo, los *majeños* eligieron la imagen del arriero poderoso, rico y «blanco» que montaba a caballo y venía de un próspero valle a comerciar licores. Los *qollas* eligieron la imagen del «rústico» llamero caminante de las punas, que buscaba intercambiar sus limitados y rústicos productos «indígenas» tales como frazadas, carne seca y ollas de arcilla por valiosos productos del valle.

Los *qollas*, al igual que los *majeños* de los años cuarenta, buscaron ganarse el reconocimiento y el prestigio social a través de la actuación de su comparsa. La actuación de los *qollas* apela a una «genuina» identidad indígena andina, aludiendo a un tema prehispánico de la historia andina, a saber, los intercambios entre los pobladores de valles y punas mediante los llameros; usando instrumentos indígenas como las quenas y cantando en quechua. Los integrantes de la comparsa de San Jerónimo podían fácilmente ligar esta «tradición» recién inventada con su propia historia y patrimonio indígena locales. Aunque la mayoría de los cuzqueños consideraba que la danza de los *qbapaq qollas* era mestiza, para los jeronimianos y los promotores del folklore de la ciudad del Cuzco ella apela a una tradición cultural genuina o autóctona. Aquí queda en claro la paradoja de que la validación última de una «tradición» regional yazca en el «indio» serrano prehispánico, incluso si ese «indio» es estilizado y transformado en un «*qbapaq qolla*» «mestizo».

Ello no obstante, los *qollas* de San Jerónimo buscaron alcanzar un prestigio y reconocimiento local apelando no sólo a la noción de legitimidad o autoctonía que el tema central, los implementos, la instrumentación musical y las letras en quechua de su danza les ayudaban a alcanzar, sino principalmente a través de la técnica de la actuación carnavalesca. Ellos vieron las claves de su éxito en la diversión y las travesuras basadas en la cultura quechua e indígena de las alturas, así como en las imágenes corporales nada pulidas. Para alcanzar esa dimensión atractiva que hacía que la danza de los *qollas* les resultara tan atractiva, los dirigentes debían encontrar intérpretes que pudiesen darle un carácter informal, travieso y juguetón a su actuación. Fue con ese espíritu que el Sr. Pinto pasó a integrar la comparsa y pronto se convirtió en su principal innovador y en promotor de la des-estilización de la danza.

Como lo señala el mismo Sr. Pinto, ellos deseaban que ingresara a la comparsa porque se le conocía como un «cómico-Satanás». En ese entonces aún no era un transportista, pero sí extremadamente popular en su papel como *maq't'acha* de una comparsa jeronimiana que interpretaba la *contradanza* en el peregrinaje regional a Qoyllurit'i. Esta danza solía ser tradicional en San Jerónimo hasta que su popularidad decayó con el surgimiento de las comparsas de *qollas* y *majeños*, y cuando los papeles auspiciadores centrales de la fiesta patronal fueron asumidos por los transportistas.¹⁰ El *maq't'acha* de la *contradanza* tiene un papel semejante al del *maq't'a* de los *majeños*, pero es más subversivo y grotesco. Constantemente intenta engañar al *machu* o jefe, pasándose de listo. El *maq't'acha* realiza bromas obscenas, acosando al *machu* y haciendo reír al público; él intenta subvertir cada movimiento coordinado que el *machu* dirige en la danza. El Sr. Pinto se enorgullece de que interpretando este papel él era un auténtico «Satanás» y que todo el pueblo reconocía su talento, e incluso el arzobispo del Cuzco.¹¹

Todos los dirigentes y el mismo Sr. Pinto recuerdan que él se hizo el difícil cuando los jefes de la comparsa intentaban convencerle de que danzara

¹⁰ Una comparsa de *contradanza* sigue asistiendo cada año a este importante peregrinaje regional, pero la mayor parte de sus miembros son residentes no jeronimianos del distrito.

¹¹ El Sr. Pinto me contó de la vez que su comparsa de *contradanza* bailó en la ciudad del Cuzco durante el Corpus Christi, y el arzobispo se le acercó, le felicitó y dijo «este hombre es genuino».

con ellos. De hecho, él recuerda que fueron las esposas de los integrantes de la comparsa las que, en sus propias palabras, «se mataron» convencién-dole para que se uniera. Esta participación temprana y directa de las esposas refleja su papel más activo en la asociación de sus maridos, que lo que sucede con las de los *majeños*.¹² Cuando finalmente se unió en el segundo año de la actuación de los *qollas*, pasó a ser el principal innovador de la danza (o el único, como lo admitiese el *caporal*, el jefe de la comparsa), creando personajes, actos y estrofas que, según él y el resto de los integrantes de la comparsa, revelan la verdadera y genuina personalidad del *qollavino*.¹³ Enfatizando esta personalidad auténtica, informal y rústica de los *qollavinos* con números, juegos y versos, logró darle a los *qollas* de San Jerónimo ese atractivo carácter carnavalesco que les ha ganado la popularidad local. Como dijese el Sr. Pinto, «nosotros participamos con el pueblo, jugamos con el pueblo, compartimos con el pueblo, con la tribuna que nos especta... por ahí que nos hemos ganado el aprecio a nivel de San Jerónimo».

De los comerciantes *qollavinos* en el Cuzco

Las estrofas quechuas que acompañan a varias de las etapas de la actuación de los *qollas* brindan extensos comentarios sobre los personajes interpretados y las escenas particulares representadas. La música, y sobre todo la organización del texto y las frases melódicas; los ritmos sincopados y el estilo instrumental; su naturaleza pentatónica y el alto rango vocal y tenso timbre usado

¹² En las reuniones, ensayos y actuaciones rituales de los *qollas* era evidente que la voz de sus esposas tenían mayor peso en las decisiones tomadas para las fiestas que las de los *majeños*. Los *qollas* también tienen una ocasión festiva especial en la cual celebran con sus mujeres porque, como dijese los danzantes, ellas no llegan a gozar del todo las festividades del santo patrón debido a todo lo que tienen que cocinar y servir a sus maridos en dicha ocasión. Esta celebración con las esposas tiene lugar cada año en el día de Compadres, dos jueves antes del domingo de Carnaval. «Compadres» se celebra en todo el Cuzco y es una ocasión en la cual las mujeres le toman el pelo a sus parientes o amigos masculinos.

¹³ *Qollavino* es un sinónimo de *qolla*, usado a veces por los danzantes de San Jerónimo para especificar el lugar de origen de sus personajes.

por los cantantes, son representativos de un patrón ampliamente difundido por los Andes peruanos.¹⁴

A mediados de la década de 1970, la música de la comparsa de San Jerónimo era interpretada con quenás y tambor. Este tipo de conjunto de flauta/tambor era típico de los tiempos prehispánicos en los Andes y en otras partes de América Latina. Pero los instrumentos tradicionales han sido reemplazados con otros más ruidosos debido a la competencia con las bandas en el transcurso de las fiestas, y en particular con la de los *majeños*. Hoy el conjunto incluye a tres trompetistas, un acordeonista y un baterista.¹⁵

Las canciones, los disfraces y la mayor parte de la coreografía que las actuales comparsas de *qollas* del Cuzco utilizan en sus actuaciones han tenido como modelo a la versión de la danza de los *gbapaq qollas* de Paucartambo. En San Jerónimo se han añadido estrofas, personajes y «juegos» o «números» para subrayar la naturaleza bromista, ingeniosa, tosca y el bajo estrato socioeconómico de los personajes. Podemos apreciar este énfasis en las estrofas iniciales de la actuación de los *qollas* de San Jerónimo: el pasacalle.

«Niñitas de San Jerónimo
niñitas de San Jerónimo
por favor cómprenos nuestras frazadillas
por favor cómprenos nuestras frazadillas

¹⁴ La mayoría de las canciones de los *qollas* están estructuradas en estrofas de cuatro versos cada una. Los últimos dos versos muchas veces comentan a los dos primeros. Cuando hay un estribillo, se le repite al final de cada estrofa. La mayor parte de ésta y las siguientes descripciones musicales fueron escritas con ayuda de Philip Bohlman. Ello no obstante, soy responsable de todo uso equívoco de los términos o conceptos que aparecen en ellas. Tras analizar la música de las danzas de Paucartambo, la de los *qollas* inclusive, Turino (1997: 233) concluye que la mayoría de ellas «constan de entre dos y cuatro secciones breves, repetidas en formas tales como AABB o AABBC».

¹⁵ En Paucartambo, las comparsas siguen usando quenás pero como parte de un conjunto bastante difundido conocido como orquesta típica, que en el Cuzco usualmente está conformada por quenás, un violín, una mandolina, un acordeón y a veces un arpa. Turino (1997: 233) describe la interpretación de las canciones *qollas* como algo que tiene un «timbre densamente fusionado».

¡Aija!¹⁶

¿Qué nos comprarían?
 ¿cuánto nos comprarían?
 con su sencillo de semilla de aji
 con su dinerito de cáscara de tarwi

¡Aija!

He traído a mi mujer
 he traído a mi mujer
 para cambiarla por maíz blanco
 para cambiarla por maíz blanco

¡Aija!

¿Qué podríamos cambiar?
 ¿cuánto podríamos cambiar?
 cuando nos falta hasta para nuestro ajicito
 cuando nos falta hasta para nuestra salsita

¡Aija!

Qolla qolla me están diciendo
Qolla qolla me están diciendo
 pero que voy a ser yo *qolla*
 si soy hijo de Dios

¡Aija!»

Las dos primeras estrofas provienen de la versión de Paucartambo, adaptadas para que encajen con el pueblo de San Jerónimo.¹⁷ Las tres últimas son exclusivas de este último pueblo.

¹⁶ *Aija* es un vocablo sin ningún significado específico usado entre los versos de la canción, según los intérpretes para estimularse para seguir cantando. Debe considerársele como un equivalente de la expresión «¡Vamos!». El tono de voz con el cual se le pronuncia cambia según los versos (esto es, cuando cantan las estrofas tristes usan una voz doliente).

¹⁷ Cuando la danza *qolla* se incorpora a un pueblo se le deben hacer cambios, pues los versos se refieren a sus pobladores y a la imagen local.

En la primera estrofa de este pasacalle se evidencia la personalidad de los *qollas* como comerciantes de la puna.¹⁸ Aún no se menciona el lugar de origen específico, pero el hecho de que lleven frazadas para intercambiar significa que provienen de una zona productora de lanas, esto es, de la puna. La segunda estrofa es más específica al indicar que los *qollas* son comerciantes tradicionales o indígenas que usan el trueque en lugar del dinero. Los dos elementos mencionados como prendas de intercambio con las mujeres de San Jerónimo (a quienes las primeras dos estrofas van dirigidas) son el ají y el tarwi. Este último es la semilla de una planta leguminosa (genus *Lupinus*) indígena silvestre de las alturas, consumida por la población andina, que desde la perspectiva de las elites regionales o nacionales es considerada una comida campesina o india. En San Jerónimo, la mayoría de sus pobladores comen tarwi. Se le vende principalmente en el mercado por parte de campesinos pobres, mujeres por lo general, que lo recogen en las faldas de las montañas del distrito en donde crece.

El ají, como lo reitera la cuarta estrofa, es un condimento altamente valorado en la cocina serrana, y en la cocina peruana en general. Ají, *uchu* y «picante» son tres palabras comúnmente usadas en el Cuzco para designar platos exquisitos y sabrosos (sobre todo un tipo de guiso servido caliente o frío), que se comen en particular durante las fiestas. El más fino de todos ellos se llama *chiri uchu* («ají frío» en quechua) y se le sirve en la fiesta y en otros eventos sociales importantes, como matrimonios.

El atuendo y los implementos de los *qollas* confirman su identidad como mercaderes del Altiplano, y aún más directamente su asociación con llamas y otros auquénidos. La mayoría de los interpretes (unos diecisiete de veinte) visten atuendos de *qolla* idénticos. Al igual que en la mayoría de las comparsas «tradicionales» del Cuzco, la danza de los *qollas* es interpretada sólo por varones.¹⁹ En las dos fiestas en las cuales participé mientras vivía en San

¹⁸ Como se explicase ya en el capítulo 4, el pasacalle es un movimiento grupal coordinado a lo largo de las calles, usado para pasar de un punto a otro. Al igual que en la mayoría de las restantes danzas cuzqueñas, en el caso de los *qollas* esto se hace en una formación de dos filas.

¹⁹ En el capítulo 6 analizo los cambios que esta «tradición» viene experimentando con la introducción de danzas «modernas» del Altiplano por parte de jóvenes cuzqueños.

Jerónimo, el número de intérpretes variaba en cada una de las presentaciones anuales y de un momento a otro en la fiesta.²⁰ El grupo nuclear estaba usualmente conformado por veinte danzantes, dos de los cuales eran niños pequeños (de unos ocho años). Los restantes dos personajes eran la *imilla* y el *rakhu*. El *caporal* sobresalía entre los *gollas* por su papel dirigente.

El disfraz de los *gollas*, como los intérpretes mismos me indicaron, es una versión altamente estilizada de cómo los cuzqueños, sobre todo los de los valles, perciben a los llameros «genuinos» del Altiplano (fotografía 3, 4 y 21). Visten zapatos negros de trabajo que llegan hasta los tobillos y tienen punta de metal y suelas de goma, a los cuales se conoce en el Perú como «botas de minero». Debajo de ellos llevan delgadas medias blancas (de algodón o poliéster) hasta las pantorrillas que se pueden ver claramente en el espacio entre el extremo de sus pantalones notoriamente cortos y la parte superior de sus botas. El calzado de los *gollas* muestra que su disfraz, incluso estilizado, ha conservado la asociación de los llameros con los trabajadores de estratos bajos. Según sus intérpretes, ellos usan este tipo de bota pesada porque los llameros recorren rutas largas y duras, y este calzado es el más apropiado para esta agitada actividad.

Sus pantalones son de color azul oscuro (lana, algodón o sintéticos) y tienen unos 13 centímetros menos que los de tamaño normal. Los *gollas* explican que el espacio entre ellos y las botas es obligatorio porque tienen que mostrar que no cuentan con ninguna protección especial para los latigazos, una actividad que a menudo estalla en sus actuaciones. Completan su disfraz una camisa abotonada de manga larga (un día blanco, el otro azul) y, encima de ella, un jersey de color borgoña, con cuello en V y tejido a mano. Encima del jersey llevan una serie de elementos atados diagonalmente encima del pecho (fotografía 21).

²⁰ La comparsa usualmente suma uno o dos nuevos miembros cada año, y el mismo número se retira temporal o permanentemente. Además, en el transcurso de la fiesta algunos danzantes se separan del grupo y se van a su casa o bien celebran con algunos amigos, una costumbre sumamente criticada por algunos miembros formales y por los *majeños*, que creen en la disciplina y el orden durante la actuación en la fiesta. Debido a este comportamiento indisciplinado de parte de algunos integrantes de la comparsa, hay veces durante la fiesta en que algunos de ellos están ausentes.



Fotografía 21. *Qollas* de San Jerónimo saliendo de la iglesia con velas. San Jerónimo, Cuzco, 1989. Fotografía de Fritz Villasante.

Primero tenemos al *phullu*, o pequeña frazada rectangular de lana llevada como manto, rojo o marrón con franjas de distintos colores. El *phullu* es doblado en dos triángulos imperfectos y se ata encima del pecho (sobre el hombro izquierdo y debajo del brazo opuesto) con un gran imperdible. Esta frazada-manto, más conocida como *lliklla* cuando se le usa como una pieza de la vestimenta, es utilizada con mayor frecuencia por las campesinas, que la envuelven sobre sus hombros y atan debajo del cuello. Ellas la usan para cargar a sus bebés y/o sus pertenencias. Los campesinos también llevan cosas en *llikllas* cuando trabajan en los campos o viajan.

Sobre el *phullu* atan una *walqa*, también a través del pecho. *Walqa* («collar» en quechua) es una soga de lana de la cual los *qollas* cuelgan una cría disecada de llama o vicuña (un auquénido aún más precioso), coloridas soguillas de lana con pompones en el extremo, y una hilera de pequeñas campanas de metal.²¹ Esta parte del disfraz condensa una serie de símbolos icónicos que asocian a los *qollas* con las llamas y con su actividad como llameros. La cría de llama es el más obvio de ellos.²² La colorida soguilla es una estilización de las cuerdas que los llameros usan para atar la carga en el lomo de la llama. Los pompones son como los que se colocan a estos animales en su oreja cuando se les marca. Las campanas son imitaciones de la campana de las llamas (equivalente al cencerro de las vacas) y se supone que deben sonar como un rebaño de llamas cuando los *qollas* se mueven o corren.

Los danzantes llevan dos *warak'as* y dos *chusp'as* en el pecho, atadas en direcciones opuestas. La primera es una honda de lana que el *qolla*, al igual que los *maqt'as* de la danza de los *majeños*, lleva atada alrededor del pecho o la cintura. Ambos personajes a menudo las usan como látigo. Tanto para *qollas* como *maqt'as*, esta *warak'a* o cualquier otra soga de lana atada alrededor del pecho es una señal que asocia a estos personajes con la identidad indígena, específicamente con el papel de peón o sirviente al cual se vio sometida una

²¹ En este contexto, *walqa* significa un colgajo atado alrededor del cuerpo. Está relacionado con el concepto de *walqanchis*, que son los colgajos que los danzantes y los auspiciadores rituales se atan en el pecho en el momento del *cacharpari*, o despedida de la fiesta.

²² Varios de los intérpretes tienen un animal falso porque es muy costoso y difícil conseguir uno de verdad.

gran parte de la población de la región. Esta soga o *warak'a* es una señal de las duras tareas físicas que los peones o sirvientes de la sierra deben realizar con frecuencia, pues suelen usarlas para atar cargas extremadamente pesadas en su espalda. Luego examinaré el significado de la *warak'a* usada como látigo.

Las *chusp'as* son pequeñas bolsas (aproximadamente 10 por 15 centímetros) coloridas tejidas a mano, usadas por los campesinos principalmente para cargar hojas de coca y *lliph'ta*, el catalizador de las hojas. Los *qollas* llevan otras dos bolsas pequeñas (ligeramente más grandes que las *chusp'as*) denominadas *pukuchus*. Estos monederos de piel de llama cuelgan de sus cinturones, uno al lado derecho y otro en el izquierdo, y los *qollas* les usan para cargar granos de *q'añibua*. Se supone (como lo confirman los versos de la canción analizados luego) que este grano de la puna es la provisión alimenticia más importante de los habitantes del Altiplano, y en particular de los pastores de llamas. Las *chusp'as* y *pukuchus* son señales tanto de una identidad indígena como de un poblador itinerante de la sierra.

Las máscaras de los *qollas*, llamadas *waq'ollos* en quechua, semejan máscaras de esquiar de rostro completo. En el Perú, también se llama pasamontañas a este tipo de máscara de lana tejida a mano, que cubre todo el rostro y deja sólo dos agujeros para los ojos y uno para la boca. Es el mismo tipo de máscara usado por otros personajes de las danzas de la sierra peruana, como los *ukukus* del Cuzco y los *avelinos* del departamento de Junín (Mendoza 1989), que por lo general personifican a bufones subversivos. Es más, en el Cuzco, el *waq'ollo* está asociado con personajes que se mueven entre las fronteras de lo humano y lo animal; es el caso de dos de los más importantes personajes rituales de la región, el *ukuku* mitad humano y mitad oso (véase *infra*) y los *qollas*. El *waq'ollo* de estos últimos está hecho de lana blanca. La parte superior de la cabeza, los ojos, las cejas y los delgados mostachos son resaltados con lana azul. Se usa lana de color rojo para delinear los labios y la punta de la nariz. Los *waq'ollos* hacen juego con las largas bufandas y mitones (guantes que se extienden hasta la mitad de los dedos) tejidos con lana azul y blanca. Los mitones tienen diseños de llamas. Los chalecos, las chalinas y los guantes de lana protegen a los pobladores del Altiplano de las temperaturas extremadamente bajas de las punas.

La pieza más preciada y costosa del disfraz de *qolla* es la montera, una versión altamente estilizada del sombrero plano que algunos campesinos del Cuzco usan.²³ Allí y en todo el Perú, la montera es una señal evidente de una identidad étnica indígena. La de los *gollas* es un rectángulo plano (de aproximadamente 50 por 25 centímetros) finamente bordado con cuentas y lentejuelas brillantes, de donde cuelgan coloridos listones y monedas de plata (fotografía 3, 4 y 25). El aspecto brillante de las monteras imita la nevada en las punas, como lo explica una estrofa de los *gollas*. Éstos atan la montera debajo de su quijada y se la quitan mientras interpretan la mayor parte de su coreografía, juegos o números. Algunas características del disfraz de *qolla*, como la montera y los mostachos trazados en la máscara, indican a las claras que se trata de la actuación de un *qhapaq qolla*.²⁴

Durante su acto, los *gollas* llevan una llama viva a dondequiera que vayan, salvo adentro de la iglesia. Está decorada con coloridos pompones de lana en sus orejas (mostrando a qué rebaño pertenece), una campana de metal le cuelga del cuello y en su espalda está la carga, envuelta en burdas frazadas de lana y atada con sogas de ese mismo material. Los *gollas* atan toscas ollas de arcilla encima de la carga, llenas de paja (ejemplo de video 4).

Otro rasgo que caracteriza a los *gollas* como llameros es el pedazo de lana de llama que simulan hilar mientras realizan su pasacalle. Es más, según los intérpretes, el paso básico del pasacalle mismo, ejecutado mientras cantan e hilan, imita la forma en que caminan tanto las llamas como los llameros. Este paso es un trote lento en el cual los danzantes levantan ligeramente sus pies, girando sus cuerpos a derecha e izquierda mientras avanzan. Esta es una de las varias características de la actuación de los *gollas* en la cual se funden los rasgos de llamas y llameros.

Aunque los disfraces paucartambinos sumamente estilizados retratan un *qhapaq* (rico) *qolla*, las estrofas del pasacalle de los jeronimianos les presentan

²³ Las monteras eran antes usadas por ambos sexos, pero ahora lo son principalmente por mujeres (Poole 1990a: 101).

²⁴ El adjetivo quechua *qhapaq* significa «estatus social elevado». Como se discutiera en los capítulos 1 y 4, los rasgos «blancos» como los vellos faciales (mostachos o barba) indican ese estatus social.

como mercaderes de escasos recursos económicos. Esto queda explicitado sobre todo en la cuarta estrofa, en donde los *qollas* se lamentan porque probablemente no tendrán lo suficiente para intercambiar sus dos condimentos más queridos, a saber, el ají y la sal. Ninguno de estos productos se encuentra en la puna. Las personas de estas zonas de gran altura, para quienes la sal resulta esencial para curar y secar su poca carne, siempre han tenido que conseguirla en regiones más bajas. En su cuarta estrofa, los *qollas* temen que sus productos de la puna no serán lo suficientemente valiosos como para intercambiarlos por los productos de los valles.

Si bien sigue con el tema del comercio o el trueque, la tercera estrofa, exclusiva de San Jerónimo, introduce la personalidad traviesa, graciosa y al mismo tiempo «salvaje» del *qolla* no plenamente socializado que los jeronimianos interpretan. Ellos cantan: «he traído a mi mujer para cambiarla por maíz blanco». El maíz es otro elementopreciado de la dieta serrana que se produce en los valles bien irrigados, como aquel en donde se encuentra San Jerónimo. Al explicarme esta estrofa su compositor, el Sr. Pinto, insistió en que el maíz es el valioso producto jeronimiano que siempre ha resultado más atractivo para los comerciantes qollavinos que llegan al pueblo. También dijo que se suponía que esta estrofa expresaba el carácter «travieso» de un *qolla*.

Los danzantes *qollas* de San Jerónimo a menudo describen al personaje que interpretan como travieso, juguetón o jocoso. También dijeron que se supone que este carácter del personaje se deriva de la informalidad real, la falta de decoro y la identidad no del todo socializada de las personas del Altiplano puneño o de la puna. Según la ideología cuzqueña dominante, los qollavinos epitomizan a los serranos incivilizados «netos». El siguiente testimonio de un *qolla* jeronimiano es representativo del concepto que subyace a la naturaleza de los habitantes del Collao (el Altiplano), que los jeronimianos personifican: «[nuestra danza] es la estilización de un qollavino... [él] es una persona que no habla bien, inclusive el quechua, tiene un acento, se trata de imitar al verdadero *qolla*. Siempre por su naturaleza es una persona un poco jocosa, juguetona y... su personalidad no es casi formal, se pasa el tiempo jugando...». En este testimonio se hacen evidentes las características de la marginalidad o una integración social incompleta —esto es, «no habla bien, inclusive el quechua, tiene un acento»—, y de una personalidad entretenida y atractiva («jocosa» y «juguetona»). La marginalidad y el ingenio fueron dos

características que iban de la mano cuando los intérpretes y pobladores en general me explicaban la personalidad de los *qollas*.

En la última estrofa de su pasacalle, que también es exclusiva de San Jerónimo, hay comentarios perceptivos que subrayan el carácter ambivalente del *qolla*, tal como le pintan los jeronimianos. Primero se lamentan de que les llamen «*qolla*», como si éste fuese un nombre peyorativo: «*Qolla qolla* me están diciendo». Pero inmediatamente responden a esta observación peyorativa diciendo «que voy a ser yo *Qolla* si soy hijo de Dios». Esta respuesta implica una vez más que ser llamado *qolla* significa ser «salvaje» o estar fuera de los límites de la humanidad, pues sugiere que no se le debe llamar así a un hombre que es creyente o religioso o, en otras palabras, si es «civilizado» y merecedor como todos los demás «hijos de Dios». Otra implicación más de esta respuesta, respaldada por las demás estrofas cantadas por los *qollas*, es que los pobladores debieran considerar a éstos seres humanos merecedores e «hijos de Dios», pues después de todo se trata de fieles peregrinos arrepentidos.

Entonces se hace aparente que al retratar a los llameros qollavinos, los jeronimianos recurrieron a los prejuicios regionales y nacionales en contra de los pobladores de la puna en general, y de sus vecinos del Altiplano en particular. Al hacer esto han asociado al personaje *qolla* con el concepto del habitante tosco pero genuino de la sierra. A través de esta asociación entre los pobladores del Collao y la identidad indígena, los jeronimianos han explorado su propia ambivalencia de pertenecer parcialmente a esa identidad indígena, y parcialmente a un mundo urbano que margina a la población india. Por un lado y como se explicase ya en el capítulo 3, el hecho de que la población de San Jerónimo viva una vida que no es ni plenamente rural ni tampoco urbana, ha hecho que para los integrantes de los grupos socioeconómicos emergentes, como los que formaron la comparsa de los *qollas*, resulte imperativo identificarse con la cultura urbana mestiza y dejar atrás los indicadores de una identidad indígena/rural. De otro lado, para los integrantes de esta comparsa de San Jerónimo, su actuación les da la oportunidad de evidenciar y sentirse orgullosos de los indicadores de la identidad indígena que siguen caracterizándoles, a ellos y a muchos otros jeronimianos (por ejemplo, el dominio del quechua). Los *qollas* de este pueblo han explorado esta ambivalencia a través del uso de imágenes grotescas, la subversión

de algunos estereotipos de la elite, y la dimensión carnavalesca de la danza interpretada en celebraciones rituales.

La fuerte tendencia a la estilización de las danzas derivada de las instituciones folklóricas privadas y estatales, sobre todo en el Cuzco dado su papel como centro turístico, ha afectado la interpretación de esta danza en esa región. Es clara la tendencia de algunos paucartambinos, y de las presentaciones folklóricas del Centro Qosqo, a reducir las dimensiones grotescas de la danza. Con todo, algunos pobladores de San Jerónimo y del Cuzco conservan esta dimensión carnavalesca en sus actuaciones rituales, e incluso promueven un movimiento en pos de la des-estilización de la danza. Un ejemplo de este esfuerzo es la creación del personaje del *rakhu* por parte del Sr. Pinto, en San Jerónimo.

El *rakhu* y la imagen del qollavino rústico y genuino

El primer año que el Sr. Pinto danzó con los *qollas* de San Jerónimo, interpretó a un personaje de naturaleza similar a su papel del *maq't'acha* de la *contradanza*. Lo llevó a cabo vestido como un *incacha*.²⁵ Este disfraz es parecido al del *maq't'a*: un vestido indio estilizado y estereotípico.²⁶ Los cuzqueños muchas veces usan estos dos últimos nombres en forma intercambiable para referirse a un personaje masculino de una danza que, vestido con ropas indias, juega un papel ambivalente, bufonesco y subversivo.²⁷ Estos personajes muchas veces inician un combate juguetón con el jefe de la danza, de quien se supone que son sus sirvientes o subordinados. También contrastan

²⁵ *Cha* es una terminación quechua usada como diminutivo para mostrar cariño o subrayar un estatus social inferior, como en el caso del *maq't'acha*. Los tres usos se superponen o subrayan entre sí.

²⁶ El *inkacha* usa pantalones que le llegan a las rodillas, ojotas, un pequeño poncho y una montera. Su máscara varía pero frecuentemente está hecha de lana tejida a mano.

²⁷ Entre los quechua-hablantes del Cuzco también se usa el término *maq't'a* o *maq't'acha* para designar a un hombre joven o no del todo socializado (esto es, soltero); véase a Fuenzalida 1970: 57; Poole 1984: 215-216. La asociación con los términos peyorativos «cholo» o «indio» se basa en la ideología dominante regional y nacional, que considera a ambos como miembros de la sociedad no del todo socializados.

con el grupo principal de danzantes, pues ambos permanecen al margen de su actuación, a veces abriendo un espacio en la multitud para que dancen, en otras oportunidades intentando subvertir la actuación, bromeando con ellos. En San Jerónimo y otros pueblos mestizos, el personaje del *maq't'a* o *maq't'acha*, con su disfraz y rasgos faciales de su máscara específicos, ha remplazado casi por completo a los *inkachas*. Esto parece deberse a la popularidad alcanzada por el *maq't'a* de Paucartambo.

El papel personificado por el Sr. Pinto no fue muy exitoso el primer año de su puesta en escena. Según los integrantes de esa primera comparsa, el vestido del *inkacha*, así como el papel contrastante que se suponía debía desempeñar con respecto al *caporal* y a los demás danzantes, no funcionó con los *qollas*. Como ellos dijera, «No le caía». Parece que estos danzantes y su *caporal*, que interpretaban ya ellos mismos a personajes «indígenas» traviesos, juguetones y subversivos, no eran un campo fértil para la actuación de un personaje definido por su oposición al orden y la autoridad. Por lo tanto, el Sr. Pinto decidió ir en dirección opuesta, inventando un personaje cuyas características grotescas y rústicas repitiesen al *qolla* supuestamente «genuino»: el *rakhu*. Hizo esto el segundo año de su actuación, el tercero de la comparsa de los *qollas* de San Jerónimo.

Rakhu significa «tosco» en el quechua cuzqueño y esa es exactamente la cualidad que este personaje debe encarnar.²⁸ Según el Sr. Pinto y todos los integrantes de la comparsa (y los que no lo son) que me explicaron este personaje, el *rakhu* es la personificación del habitante «neto», nada refinado y tosco de las punas. La mayoría de ellos también me explicó la relación metonímica entre su personalidad y la cualidad burda de las ropas que vestía. Se supone que ellas imitan en forma nada estilizada el modo en que los llameros «en realidad» se vestían antiguamente, y cómo siguen vistiendo los actuales pastores de llamas de las remotas zonas de altura.

La mayor parte del disfraz del *rakhu* está hecho con una gruesa bayeta, el mismo material burdo usado para algunas partes de la ropa del *maq't'a*. Si bien la bayeta hace ya algún tiempo viene siendo producida industrialmente

²⁸ *Rakhu* es un adjetivo usado para definir la cualidad gruesa o voluminosa de los objetos (Cusihuamán 1976: 127). Los jeronimianos lo han convertido en sustantivo.

y se le tiñe de distintos colores, la que lleva el *rakhu* sólo es de color natural. Viste pantalones, camisa y saco de bayeta. Sus pantalones están sujetos con una faja de lana y lleva medias de lana sumamente gruesas tejidas a mano. Durante la fiesta alterna su calzado entre ojotas, sandalias hechas de llantas (usadas por los campesinos para trabajar en los campos y también por los *maq'tas*), y botas de goma que llegan a las pantorrillas (el tipo a prueba de agua usado por los peones). Usa un *waq'ollo* como máscara, idéntico al que llevan los *qollas* pero sin la lana azul, y alrededor de su cuello tiene una larga chalina blanca envuelta dos veces alrededor del cuello. Encima lleva un viejo sombrero cónico de lana que imita el tipo de sombrero que los campesinos pobres muchas veces usan mientras trabajan en los campos. Sobre su espalda carga un *q'epi*, un envoltorio sostenido en los hombros y atado al pecho, también de bayeta. Asimismo lleva dos rústicas frazadas tejidas a mano, usualmente una sobre el hombro y la otra sobre su brazo extendido. Por último, también tiene una *warak'a* (fotografías 22 y 23).

Un par de años después de la aparición del *rakhu*, el Sr. Pinto creó a su compañera femenina, la *rakhu goya*.²⁹ Este personaje también fue interpretado por un hombre. Desafortunadamente, la *rakhu goya* no formó parte de la comparsa en las dos fiestas que vi. Sus integrantes me explicaron que el danzante había sido sacado de la comparsa por su mujer, avergonzada por el papel vulgar que su marido tenía. Con todo, vi a otra *rakhu goya* interpretada por los jeronimianos, la de la comparsa de los «*qollitas*».³⁰ Él/ella estaba vestido/a casi igual que el *rakhu* pero con una falda de bayeta encima de los pantalones, y en el *q'epi* llevaba un bebé falso también hecho

²⁹ *Qoya* es el nombre quechua usado para designar a la esposa del Inca.

³⁰ La edad de la comparsa de los *qollitas* fluctúa entre los seis y catorce años. Esta comparsa es patrocinada por los padres de los danzantes y tiene una participación más limitada en el ritual que cualquier otra de adultos o jóvenes (esto es, menos presentaciones públicas y banquetes privados). La comparsa fue iniciada por el hijo mayor del fundador de la comparsa de los adultos en 1979, cuando tenía diez años de edad. Actualmente, la relación de parentesco entre las comparsas de adultos y niños no es tan estrecha como lo fue en un principio, pero sigue existiendo; además, pocos de los actuales jóvenes danzantes de la comparsa adulta actuaron con los *qollitas*. La otra localidad en el distrito de San Jerónimo en donde se interpreta la danza de los *qollas* es en la comunidad de Huaccoto, en las altas laderas montañosas

de bayeta. Los pobladores recuerdan que el *rakhu* y la *rakhu qoya* solían interpretar los números más divertidos y atractivos de toda la comparsa.

En 1989, el *rakhu* solo hizo su propia parte de la interacción juguetona con la multitud que le observaba. La mayoría de sus números, como los llaman él y los pobladores, eran distintos de la actuación principal del grupo. La mayor parte del tiempo los *qollas*, al igual que el resto de los espectadores, pasaban a ser parte del público con el cual el *rakhu* constantemente interactuaba. El Sr. Pinto cambia sus números cada año y esa «sorpresa», como él la llama, es uno de los factores que le hace tan atractivo al público. El primer año que vi esta actuación, el *rakhu* imitó en uno de sus números a un ambulante de la selva amazónica que vendía pociones mágicas para la potencia sexual. En el Perú, una creencia difundida acerca de los pobladores de la Amazonía sostiene que su detallado conocimiento del bosque les ha dado los secretos del sexo y el amor. Por ejemplo, se dice que las mujeres amazónicas dan pociones mágicas a sus víctimas masculinas para que se enamoren y casen con ellas. En los mercados y plazas del Cuzco es común ver ambulantes que ofrecen estas hierbas y pociones curativas y estimulantes sexuales, procedentes de esa zona. La mayor parte de esta actuación del *rakhu*, así como de las restantes, se lleva a cabo en quechua, una lengua que la inmensa mayoría de los jeronimianos habla. Lo mismo es cierto de la mayor parte de los números de los *qollas*.

Como ya se dijo, el *rakhu* y la actuación grupal de los *qollas* involucra la participación directa del público. En palabras del Sr. Pinto, «jugamos con el pueblo». Estos juegos frecuentemente consisten en una broma vulgar, o una chanza o golpe inesperados dado por uno de estos personajes. Los *rakhus* suelen deambular golpeando a personas del público en la cabeza con sus frazadas o con un saco lleno de cenizas, de modo que con el golpe se forman nubes de cenizas en el aire. Los jeronimianos recuerdan que la *rakhu qoya* sorprendió e hizo reír a la gente con una pata de pollo.³¹

del distrito. Se la ha danzado desde aproximadamente 1984, y les fue enseñada por los miembros de la comparsa del pueblo de San Jerónimo que trabajaban en la cantera ubicada en su comunidad.

³¹ Jalar los tendones del ave muerta hace que parezca que la pata se está moviendo.



Fotografía 22. *Rakbu* y *qolla* de San Jerónimo interpretando un «número» durante la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
Fotografía de Zoila Mendoza.



Fotografía 23. *Rakhu e imilla* de San Jerónimo actuando en la noche de la entrada de la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.

Fotografía de Zoila Mendoza.

El segundo año que vi la fiesta, la actuación del *rakhu* fue aún más importante que en el primero. Entre las fiestas de 1989 y 1990, los *gollas* se habían lamentado de que el *rakhu* estaba demasiado solo en su actuación, y de que su interacción con la *rakhu qoya* era con lo que los pobladores más se reían. Esta preocupación tuvo dos resultados en la fiesta de 1990. En primer lugar, para tener la oportunidad de interpretar sus bromas sexuales con un personaje femenino, el *rakhu* tomó el lugar del *caporal*, el jefe de los *gollas*, en el «número» o «juego» más importante, el *chinka-chinka*, en el cual los *gollas* hacen las alusiones más directas a las relaciones sexuales. En segundo lugar apareció otro *rakhu* masculino. Ambos escenificaron un «número» en el cual se enfrentaban y luchaban por la *imilla*, el personaje femenino de los *gollas*, en el cual usaban la transgresión y los estereotipos como el medio principal para desatar la risa del público. Aquí describiré algunos aspectos de esa actuación (ejemplo de video 4).

Rodeados por *gollas* y por más de cien espectadores, los *rakhus* se enfrentaron en el *yawar unu*, el combate a latigazos abajo descrito. No siguieron el patrón formal del combate. Por ejemplo, ellos se pusieron a bailar y se hicieron dar vueltas el uno al otro. No se quedaban estoicos cuando recibían los golpes, que es lo que los *gollas* usualmente hacen mientras ejecutan el *yawar unu*, cayéndose más bien exageradamente y rodando por el suelo. La multitud y otros *gollas* les aplaudían y animaban a que luchasen. Es claro que los *rakhus* buscaban obtener una reacción inmediata del público, y de risas en particular. Cuando dejaron de azotarse simulaban una reconciliación con un fuerte abrazo. Mientras hacían esto movían su pelvis hacia adelante y hacia atrás, aludiendo momentáneamente a una conducta homosexual. En este punto la *imilla* intervino para separarlos, juntándoles sus cabezas como castigo. Simulando una nueva reconciliación, unieron sus manos y comenzaron a bailar una *qhaswa*, un carnaval indígena que tiene connotaciones sexuales.³² Ellos interpretaban la *qhaswa* con un zapateo y saltos exagerados, típicos de las presentaciones folklóricas escenificadas que supuestamente imitan el estilo «indio».

³² Como se explicó ya en el capítulo 2, las *qhaswas* contemporáneas hacen alusiones abiertas al sexo y a la fertilidad, en particular en el contexto de las presentaciones folklóricas. La pieza específica interpretada fue el Carnaval de Canas, que muchas veces es puesto en escena por el Centro Qosqo como algo representativo de la identidad «indígena» cuzqueña.

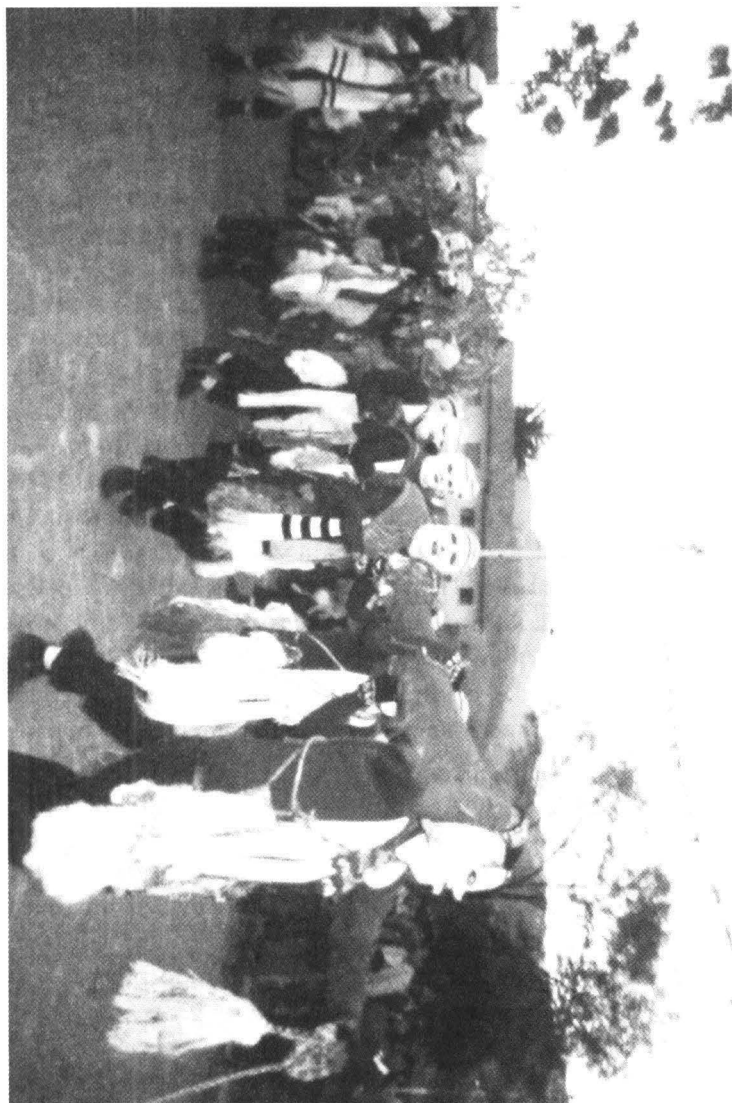
Mientras danzaban la *qhaswa*, un *rakhu* apuntó hacia la multitud y pateó al otro por atrás cuando éste miraba a otro lado, tumbándolo al suelo. La multitud rugió encantada con esta bufonada. Cuando se miraron el uno al otro, la música cambió a una cumbia sumamente popular. Este estilo de música/danza afrocaribeño-colombiano está asociado en los Andes con la cultura costeña. Los *rakhus* se refirieron a la sensualidad percibida de esta música meneando su trasero, girando su pelvis y sacudiendo sus hombros en forma femenina, imitando así las danzas «latinas» de la costa (véase el capítulo 6). Entre danza y danza siguieron las bromas, con patadas de karate y volantines en el suelo. Cuando uno de los danzantes colocó una patada en los testículos, la víctima se retorció gritando con exagerado dolor, para deleite del público. La melodía regresó entonces al *yawar unu* pero en lugar de usar sus *warak'as* como látigos, utilizaron sus frazadas. A lo largo de la actuación se habían ido quitando y tirado al piso sus *q'epis*, frazadas y capas superiores de ropa, implicando así el descuido. La actuación terminó con la supuesta muerte de uno de ellos cuando el otro le estranguló con su frazada y luego se sentó encima de él. La música cambió a una marcha fúnebre y los *qollas* le rodearon y lamentaron su «muerte» con un fuerte llanto. Simularon cargarle al cementerio.

El grupo de los *qollas* también se involucra en una interacción directa con el público, presentando nuevos números cada año conjuntamente con su conocida sección coreográfica. Por ejemplo, en 1989 el *caporal* se paró en la plaza entre dos filas que los *qollas* formaron y dio órdenes de tipo militar: «derecha, izquierda, alto», y así sucesivamente. Los *qollas* hacían todo mal, simulando no comprender las órdenes dadas en castellano e incluso intentando confundir al mismo *caporal*. La multitud reía gustosamente con su ineptitud militar. Posteriormente el *caporal* hizo que todos los *qollas* se alinearan y yendo de un extremo al otro de la fila les daba números consecutivos de uno, dos tres y así sucesivamente. Al regresar y preguntarles su número se hacían los confundidos y le daban una respuesta equivocada. La multitud rugía con sus errores, los cuales estaban basados, al igual que en el primer ejemplo, en su confusión con el castellano y su falta de educación formal. El *caporal* sacaba a los *qollas* de la fila como señal de castigo al equivocarse.

Como las actuaciones descritas lo ejemplifican, el *rakhu* y los *qollas* intentan involucrar a la multitud en una participación y una risa comunal. Con ello enfatizan su naturaleza nada pulida y tosca. Esta personalidad incompleta o no del todo socializada de tanto el *qolla* como el *rakhu*, es a menudo asociada con su identidad «indígena» o «genuina» (esto es, ignorar el castellano o no contar con una educación formal, la ropa burda, las danzas de estilo «indio»). Al trazar esta asociación con lo socialmente marginal, cuya conducta es pintada como descontrolada e informal, ambos personajes, el *rakhu* y el *qolla* (que son lo mismo en distintos grados) se involucran en la transgresión y la profanación centrada en las partes inferiores del cuerpo y sobre todo en la sexualidad. Al hacer esto subvierten algunos de los estereotipos promovidos por las instituciones culturales sobre las danzas de estilo «indio» (por ejemplo, cuando los *rakhus* exageran el estilo de la *ghaswa*) y su naturaleza «agresiva» (por ejemplo, cuando los *rakhus* convierten el *yamar unu* en una actividad sexual). Esto se ve con mayor claridad en la actuación del *rakhu*, pero los *qollas*, con su actuación grupal más configurada, también resaltan el sentido de transformación y renovación que la puesta en escena del ciclo vital humano como el sexo, el nacimiento y la muerte, trae a la actuación de la fiesta.

Sexo, nacimiento y regeneración en la actuación de los *qollas*

Las partes coreográficas nucleares de la danza de los *qollas* que han sido modeladas según los *qbapaq qollas* de Paucartambo, y que son repetidas con algunas modificaciones locales, reúnen varias imágenes que exaltan la naturaleza siempre cambiante e incompleta de la vida humana. Las imágenes del sexo, la reproducción y la muerte son algo central en buena parte de su actuación, en la cual el sujeto es, en palabras de Bakhtin (1984: 20), llevado «a poner los pies en la tierra» y convertido «en carne». Es más, varias de estas actuaciones borran las fronteras entre el mundo de los humanos y el de las llamas, presentando imágenes grotescas y ambivalentes que fusionan a ambos.



Fotografía 24. *Qollas* de San Jerónimo interpretando uno de sus juegos o números durante la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
Fotografía de Fritz Villasante.

La coreografía de los *qollas* no necesariamente sigue una secuencia fija. Algunas secciones están conectadas entre sí y las estrofas son cantadas en un momento particular de la celebración. Sin embargo, de todas las danzas del Cuzco, y ciertamente de las de San Jerónimo, ésta es la que toma los giros más inesperados según la relación que se establezca con el público. En San Jerónimo, los *qollas* deambulan por el pueblo durante la fiesta más que ninguna otra comparsa, intentando aprovechar los momentos más apropiados para captar la atención de los pobladores con sus números o juegos (fotografía 24). La *imilla* tienen un papel central en varios de estos números o juegos.

La *imilla* es el personaje femenino que tiene un papel protagónico en la danza, conjuntamente con el *caporal*. Interpretada por un varón, este personaje representa a la esposa del *caporal* y es la madre de todos los *qollas*. Todos los integrantes de la comparsa coinciden en que ella es la segunda autoridad de la danza. A diferencia del papel de la *dama* de los *majeños*, la *imilla* tiene un papel activo en la actuación y es la protagonista central en varias partes de la actuación.³³ Hay varios contrastes entre los papeles femeninos de ambas danzas. Los más importantes se derivan del hecho de que una es personificada por un varón y la otra por una mujer. La *imilla* tiene la característica personalidad colorida y grotesca de la inversión carnavalesca de los roles, el mismo aspecto que los *majeños* han intentado eliminar por no ser correcto. También se pueden establecer contrastes a nivel del sector social que cada una representa. Con su ropa y actuación, la pasiva, «decente» y hermosa *dama* personifica la riqueza y el ocio. De otro lado, la *imilla* personifica a una mujer trabajadora, autoritaria y fecunda que cuando no está hilando, apilando o desatando una carga o dirigiendo una actividad, está castigando a sus hijos (los *qollas*) cuando se portan mal, o dando a luz a otro más.

Las explicaciones que los *qollas* me dieron cuando pregunté por qué motivo un hombre interpretaba el papel de una mujer, combinaban dos aspectos. En primer lugar, uno sumamente obvio era que si una mujer

³³ *Imilla* quiere decir «mujer joven» en aymara, la lengua nativa de los pobladores del Altiplano.

interpretase el papel, las dimensiones vulgar y grotesca que se derivan de la inversión de papeles no funcionaría. En otras palabras, toda la abierta sexualidad femenina lucida por la *imilla* y la transgresión de los recurrentes juegos sexuales *gollas* sólo pueden darse si un varón interpreta el papel.³⁴ En segundo lugar, una mujer real jamás podría desempeñar el papel porque la actuación de los *gollas* requiere de fuerza física y coraje masculino.³⁵ Luego analizaré algunos aspectos de la definición de virilidad por parte de los integrantes de la comparsa, que resalta la fuerza física como el elemento más importante que define el valor masculino.

Aunque es estilizado como el de los *gollas* (salvo por el sombrero), el atuendo de la *imilla* se parece bastante más a la vestimenta de una mestiza (o chola) de un pueblo andino que el de la *dama*.³⁶ La *imilla* lleva una larga pollera hecha de gruesa lana que le llega a las pantorrillas y luce una franja bordada en el medio. Debajo viste cuatro gruesas enaguas que hacen que su falda sea extremadamente vueluda. Usa un sostén relleno y una blusa de mangas largas típica de la mestiza del Altiplano. Sobre el hombro tiene un *phullu* similar al de los *gollas*, pero envuelto alrededor de sus hombros. Su rostro está cubierto con un pedazo de tela negra delgada que permite al intérprete respirar cuando se la envuelve alrededor de su cabeza. La *imilla*

³⁴ Al analizar la asociación cultural de la feminidad con los aspectos negativos de la identidad india en Ocongate, Cuzco, Harvey (1994: 59-60) sostuvo que en la actuación de los *gollas* de ese pueblo «parecería que la combinación de varón y mujer que la interpretación masculina hace impide que los dramas se conviertan simplemente en una representación de una humillación femenina, y por extensión de los indios. Ella permite que se expresen estos sentimientos sin tener que experimentarlos en la escenificación del papel mismo. Hombres y mujeres dicen que los varones deben interpretar los papeles porque si ellas lo hicieran, entonces los personajes masculinos tendrían que controlar más su conducta... Paradójicamente, entonces, el varón no puede interactuar con la mujer y crear la combinación necesaria de hombre/mujer a menos que 'la mujer' sea masculina».

³⁵ Como se explicó en el capítulo 3, la superioridad del varón sobre la mujer es muchas veces definida en términos de la fuerza física en la ideología dominante cuzqueña, al igual que en otras partes.

³⁶ Los pobladores de San Jerónimo llaman «mestizas» y no «cholas» (como usualmente se les llama en la bibliografía referida a los Andes) a las mujeres que visten este característico tipo de ropa.

tiene el mismo tipo de montera que los *qollas* y lleva una *warak'a*. Sus materiales e implementos de hilar son más sofisticados que los de los *qollas*. Lleva un huso y una bola de lana con el cual hábilmente simula hilar mientras realiza el pasacalle. Por último, la *imilla* cubre sus piernas con unas largas medias blancas de lana y usa zapatillas del mismo color para que le den agilidad (fotografía 23).

El *chinka-chinka*, una parte favorita de la actuación de los *qollas* en la cual la *imilla* tiene un papel central, es muchas veces interpretado como uno de sus juegos más importantes en los momentos más álgidos de la fiesta, como aquel después de la procesión principal del día central. En quechua *chinkay* significa «perderse» o «desaparecer». En el contexto de esta actuación particular se refiere a escabullirse para la intimidad sexual. Esta parte de la coreografía tiene dos subsecciones, cada una de las cuales cuenta con una melodía fija y una estrofa particular cantada por los *qollas* durante la actuación.³⁷ Aunque en San Jerónimo en 1990, el *rakbu* tomó el lugar del *caporal* en la interpretación del *chinka-chinka*, ella usualmente es interpretada por este último.

Al iniciarse la melodía del *chinka-chinka*, los *qollas* se quitaron sus monteras, unieron las manos y formaron un círculo. A medida que éste se formaba el *caporal* comenzó a perseguir a la *imilla*. Siguiendo la música, los danzantes avanzaron hacia un lado, así como para adelante y atrás. El círculo rotaba, cerrándose y abriéndose. Durante la persecución, los *qollas* intentaron proteger a la *imilla* del *caporal*, poniéndole cabe y estorbándole. Él le gesticulaba obscenamente, amenazando con capturarla para «hacerla suya». La multitud rió con la persecución y la alusión sexual. Entretanto, los *qollas* cantaban repetidas veces esta estrofa:

«Por lo que me dijiste nos perderemos
ay, perderse, perderse [*chinka-chinka*]
que voy a estar perdiéndome
ay, perderse, perderse

³⁷ La melodía, así como la mayoría de los huaynos, oscila entre un ritmo binario y uno terciario.

con una mestiza con cabellos chascosos
 ay, perderse, perderse
 con una mestiza de cabellos enmarañados
 ay, perderse, perderse».

Siguiendo un patrón común en las estrofas de los *qollas*, en el *chinka-chinka* el *qolla* hace una declaración, en este caso una propuesta a una mujer para que se escabulla con él e inmediatamente comenta esta declaración. A veces el comentario toma un giro inesperado para así convertir la estrofa en una broma, otras para aclararlo o confirmar la declaración inicial. El *chinka-chinka* es un ejemplo de lo primero. Después de haber hecho su propuesta romántica, el *qolla* se burla, o más bien insulta, a la mujer que según el comentario, no merece su amor. *T'ampa uma* (cabellos chascosos) o *isanga uma* (cabellos enmarañados) son dos insultos dirigidos a las mujeres para indicar su descuido o falta de las habilidades domésticas que definen a una mujer idónea. Como señal de sus habilidades femeninas, ésta siempre debe llevar su cabello perfectamente trenzado.

Cuando el *caporal* capturó a la *imilla* en medio del círculo, se abrazaron y la música cambió. Él la hizo girar al son de la música y danzaron con los brazos entrelazados. Los *qollas* cambiaron su danza, rompiendo el círculo dejando sueltos a los demás danzantes. Llevaron sus brazos arriba y abajo, con las palmas hacia adentro, juntándose sus manos en un rápido aplauso. Sus piernas hicieron el mismo movimiento, levantando las rodillas en un salto alto. Se supone que este movimiento festeja la captura y, como lo indica la letra, el placer sexual en general. Los *qollas* cantan:

«Estoy contento cuando hago esto
 estoy contento cuando hago esto
 escalando hasta la punta de una roca
 escalando sobre un puente»

Después de la captura los intérpretes hicieron alusiones a las relaciones sexuales. En la actuación de 1990, el *rakhu* se cayó al suelo y la *imilla* se sentó encima suyo, cubriéndole el rostro con su falda y rebotando sobre él. Cuando se levantó, él ágitó su mano frente a su nariz, indicando que sus partes íntimas apestaban. En la letra los danzantes se refirieron al placer que da

subir a un punto elevado, en una alusión al clímax sexual. Las alusiones sexuales del *chinka-chinka* fueron confirmadas por todos los intérpretes *gollas*, que a menudo me las explicaron diciendo que en tanto hijos del *caporal* y la *imilla*, ellos primero protegen a su madre de la agresión sexual de su padre y, cuando finalmente hacen el amor, se alegran por ellos (ejemplo de video 4).

El romance y el sexo son temas comunes en la actuación de los *gollas*, como lo ejemplifica también el huayno *Chask'aschay* (mi pequeña estrella).³⁸ A veces cantan este huayno en grupo mientras coquetean con las mujeres del público. También lo hacen en pequeños grupos mientras toman durante la fiesta. *Chask'a* (estrella) es una imagen común que los varones quechua-hablantes usan para enamorar o piropear a las mujeres. Les dicen *chask'a ñawi* (ojos como de estrella), o simplemente *chask'aschay*. Los jeronimianos han añadido versos a este huayno bien conocido, subrayando una vez más la naturaleza bromista y traviesa de su actuación. Abajo indico cuales estrofas fueron inventadas por ellos.

«Si hay estrella en el cielo
mi estrellita
que esté en mí tu corazón
mi estrellita
[exclusivo de San Jerónimo]
Que haya o no haya
mi estrellita
no falta quien me quiera
mi estrellita

Vamos a mi tierra *Qolla*
mi estrellita
qañiwa no más nos comeremos
mi estrellita
[exclusivo de San jerónimo]
Cada noche nos dormiremos
mi estrellita

³⁸ El huayno es el género de danza/canción más difundido de los Andes.

no se te hinchará el estómago
mi estrellita

[exclusivo de San Jerónimo]
Se te hinche o no
mi estrellita
que me importa
mi estrellita»

El nacimiento y la reproducción, implicada en el *Chask'aschay* por la hinchazón del estómago, es también representada en una parte de la coreografía *qolla* llamada el *inini*. En esta escena de reproducción, las llamas y humanos se unen en el mismo acto. Cuando los *qollas* comentan el *inini*, dicen que es a la vez una imitación de cómo las llamas dan a luz y una actuación de cómo es que la *imilla* da a luz a un nuevo *qolla*. *Inini* es una palabra onomatopéyica que se refiere al sonido de dolor (in-in) que la llama supuestamente hace cuando da a luz.

El *inini* no es acompañado por ninguna música en particular que anuncie al público que esta actuación se avecina. De hecho, para capturar la atención de los participantes en la fiesta, los *qollas* a menudo interpretan el *puka cinta* justo antes del *inini*. En el *puka cinta* (listón rojo), que es acompañado por una melodía característica, los *qollas* se alinean sosteniendo a la persona que está adelante por la cintura o la mano, y corren trazando una figura en forma de serpiente.³⁹ La *imilla* encabeza este movimiento jalando esta fila en forma de listón, que es como la llaman sus intérpretes. La fila pasa por la multitud y forma espirales o círculos, atrapando personas en medio de ellos (ejemplo de video 4). Una vez que han atraído a la multitud proceden a realizar el *inini*.

En el *inini* los *qollas* forman un círculo alrededor de la *imilla*. Ella se sienta en el medio en tanto que ellos comienza a chillar a medida que cierran el círculo. El sonido se hace más intenso cuando los *qollas* se arrodillan e

³⁹ La melodía del *puka cinta* es parecida a la del *chinka-chinka*, teniendo un ritmo que oscila entre el binario y el ternario. También tiene una estrofa que alude al movimiento ondulante de la línea, semejante a un listón: «una cinta roja vamos a jalar, aumentando con una cinta verde».

inclinan la cabeza sobre la *imilla*, cerrando el círculo por completo. Poco después de esto y de que la *imilla* ha sacado un pequeño muñeco de debajo de su falda, los *gollas* se voltean y dan un pequeño salto mientras escupen hacia fuera imitando a la llama. Éstas escupen en la cara de las personas en defensa propia; lo hacen sobre todo si se trata de extraños y se sienten amenazadas por ellos.

Hay otras dos partes de la coreografía de los *gollas* en la cual representan una conducta animal: el *wala-wala* y el *kbuchi taka*. En la primera los *gollas* se alinean, sosteniendo a la persona delante suyo por la cintura. Corren trazando una figura en forma de serpiente, igual que el *puka cinta*. Al sonido de una corneta gritan «*wala-wala*», rompen la fila y corren en una dirección. Se reagrupan y repiten esto una o dos veces. Esta escena imita el pastoreo de llamas. *Wala-wala* es una expresión usada por los aymaras para incitar a las llamas u otros animales a que corran.

El *kbuchi taka* (lucha de chanchos) casi siempre es la transición de un juego al otro. Sea cual fuere la formación en la cual se encuentran los *gollas*, al comenzar la melodía el grupo se disuelve y los danzantes corren en todas direcciones en el espacio en donde están actuando. Intentan derribarse usando todo su cuerpo y los hombros en particular. Tratan de sorprender a su víctima golpeándole cuando no está mirando. Sin embargo, no usan sus brazos para cogerse puesto que según su propio testimonio, están imitando la forma en que pelean los chanchos y casi todos los demás animales. Un danzante a veces se arrodilla o agacha detrás de otro para hacerle caer. La multitud se deleita cuando un *golla* cae al suelo.

La forma tosca o grosera pero a pesar de todo habilidosa en la cual los *gollas* usan su cuerpo durante la actuación no sólo se luce cuando imitan el comportamiento animal. Como ya se describiera, el número del *rakhu* y el *chinka-chinka* muestran bastante de esta tosquedad y vulgaridad. Pero hay otra actuación favorita de los *gollas* en donde se subrayan estas cualidades. En ella los *gollas* se apoyan en la relación metonímica entre los llameros y su carga. Los intérpretes llaman a esta sección *ch'arki tavqa* o el *carga paskay*. Los nombres aluden a las dos partes de la actuación que imitan las actividades comerciales de los llameros cuando llegan a un pueblo. *Ch'arki tavqa* quiere decir apilar carne seca (*ch'arki*) e imita el proceso con el cual estos comerciantes disponen este producto que han llevado para intercambiar con los pobladores de los valles. En esta actuación los *gollas* mismos se convierten en *ch'arki*.

Para hacer un *ch'arki tawqa*, dos danzantes se echan boca abajo el uno junto al otro, con la cabeza apuntando en direcciones opuestas. Otros dos saltan encima de ellos por los costados, formando una segunda capa perpendicular. Las parejas de danzantes se unen, formando tres o más capas (la pila se forma a veces con capas de cuatro danzantes en vez de dos). Para diversión de la multitud y la desazón de los que se encuentran al fondo de la pila, cada danzante salta con fuerza, cayendo pesadamente sobre sus compañeros. Al final esto se convierte en una ruidosa pila a medida que los danzantes se colocan encima y la música pasa a un ritmo más rápido. Durante todo el proceso la *imilla* dirige a los participantes y arregla la pila. Ella muchas veces se sube a la cima para concluir esta primera parte.

En el *carga paskay*, la segunda parte, la *imilla* coge a los danzantes y los separa de la pila. *Carga paskay* quiere decir «desatar el cargamento» y, al hacer esto y arreglar la pila, la *imilla* imita la supuesta tarea de la esposa del comerciante. La actuación es acompañada por una frase melódica de corte militar (con un ritmo binario), repetida una y otra vez a un paso más rápido en los momentos culminantes. Con la percusión dictando el pulso motor y la repetición de la frase melódica, la música provoca una sensación de excitación y competencia. Esta melodía es siempre interpretada cuando los *gollas* participan en una interacción física intensa o violenta (ejemplo de video 4).

Buena parte del comportamiento travieso y desordenado de los *gollas* semeja el de otro personaje de las comparsas cuzqueñas, el *ukuku*; al igual que los primeros, éste personifica el desdibujamiento de las fronteras entre los mundos humano y animal.⁴⁰ El ambivalente *ukuku*, mitad oso y mitad hombre, es un personaje central en el peregrinaje contemporáneo más importante del Cuzco, el de Señor de Qoyllurit'i. Esta figura juega un papel importante en las comparsas, y en general en toda persona que participa del peregrinaje.⁴¹ Al igual que los *magt'as* y otros personajes semejantes, el *ukuku* presenta un ambiguo elemento contrastante con los principales danzantes de

⁴⁰ Véase en Allen 1983 un análisis de la categoría *ukuku* fuera del contexto de las danzas.

⁴¹ La bibliografía sobre este peregrinaje es abundante. Para uno de los artículos clásicos en castellano véase a Gow 1974. Sallnow 1987 es una de las relaciones más exhaustivas en inglés; para un debate del tema véase a Poole 1988.

la comparsa, por momentos sirviéndoles y cuidando el orden de su actuación (esto es, protegiendo con su látigo el espacio en donde ella se lleva a cabo), y en otros subvirtiéndola con su comportamiento bufonesco (Poole 1990a). Al igual que el *qolla*, el *ukuku* sobresale como un danzante ágil, hábil y gracioso que transgrede las reglas y fronteras que separan el mundo civilizado del salvaje, lo animal de lo humano y el bien del mal. Parece que precisamente debido a su naturaleza indefinida y ambivalente, el *ukuku* ha sido considerado como el personaje más adecuado para mediar el encuentro entre los peregrinos y el Señor de Qoyllurit'i. Este encuentro, que se lleva a cabo en la cima de un glaciar, epitomiza la unidad del cosmos, donde las fronteras entre lo de arriba y lo de abajo, y lo divino y lo humano, se borran del mismo modo que sucediera, según se cuenta, cuando el Señor se le apareció a un niño pastor.

En San Jerónimo, los *qollas* parecen tener un papel similar al de los *ukukus* en Qoyllurit'i, en términos de su posición como mediadores entre la poderosa imagen central del ritual y sus impotentes devotos. Si bien todos los danzantes y auspiciadores de la fiesta desempeñan este rol mediador entre la comunidad y el poderoso San Jerónimo, los *qollas*, con sus cantos de arrepentimiento, sus combates a latigazos y sus grotescas imágenes de la naturaleza humana no pulida y siempre cambiante, parecen encarnar en forma más directa el sentimiento de renovación y transformación experimentado por los participantes en la fiesta. En sus cantos son claros un profundo respeto y temor a las poderosas fuerzas que están por encima de ellos (esto es, Dios, San Jerónimo, la muerte) y el reconocimiento de su naturaleza débil y pecadora. Esto es asimismo escenificado en unas cuantas actuaciones no verbalizadas y es señalado conscientemente en la forma en que los danzantes perciben a los personajes que representan. Los *qollas* de San Jerónimo frecuentemente dijeron que estos personajes y los integrantes de la comparsa son los más fieles creyentes y al mismo tiempo los más grandes pecadores del pueblo. Se dice que esta naturaleza ambivalente se evidencia más en sus combates a latigazos —el *yavar unu* y el callejón oscuro—, en los cuales se purifican a sí mismos a través del sufrimiento físico.⁴² El *caporal* de la comparsa me dijo que «todos los pecadores mejor se vendrían pues, porque verdaderamente entre nosotros nos sobamos, en el *yavar unu* sufrimos mucho».

⁴² Estos dos números son explicados *infra*.

Pecados, temor y fortaleza en la actuación de los *qollas*

«Hemos traído nuestras almas [repetir]
atadas con nuestros pecados [repetir]

[estribillo]

Somos tan solo *qollas*
somos tan solo llameros⁴³

Por favor, solamente tú mi padre los puedes desatar
con tus manos de pluma de oro

En la vida o en la muerte
cúbrenos con tu sombra

Llámanos con tu sombrero de *coboy*
a tus hijos con humildes corazones

Cuando se enfade tu Dios
tú, mi patrón, suplica por nosotros

[exclusivo de San Jerónimo]
Si tú también te enfadas patrón mío
ya a quién nos aproximaremos

Mis compañeros del año pasado
ahora ya no están aquí

Ay mi padrecito
ay mi patrón⁴⁴

⁴³ La estructura de las canciones que los *qollas* entonan durante los tres primeros días de la fiesta es la misma que la de la primera estrofa, esto es, cada uno de los dos versos es repetido dos veces y el mismo estribillo se repite después de cada estrofa. Hay dieciséis de éstas, las cuales se cantan en el atrio de la iglesia en una formación de dos filas, con los brazos cruzados. La música que acompaña las estrofas varía entre un ritmo binario y uno terciario, y el timbre es más relajado que el del pasacalle. Las estrofas son entonadas con una voz mediana.

⁴⁴ Las siguientes estrofas son ejemplos de las canciones del día de la despedida, el cuarto de la fiesta, o del cementerio. Las canciones, que tienen cuatro estrofas, conservan la misma estructura repetitiva pero con un estribillo distinto, indicado en el texto («Ay mi patrón»), y son cantadas con una melodía diferente. Ésta tiene sobre todo un ritmo binario y las voces de los *qollas* son lamentos que expresan tristeza.

Algunos estarán en tierras ajenas
algunos estarán en el corazón de la tierra

Padre mío, danos tu bendición
a tus hijos *qollas* salvajes

Si estamos vivos volveremos
si hemos muerto, estaremos con Dios

[exclusivo de San Jerónimo]
Cuando nos llegue la muerte enemiga
acuérdate de nosotros» (ejemplo de audio 11; ejemplos de video 5 y 7).

Las muchas estrofas que los *qollas* entonan en el atrio de la iglesia y el cementerio de San Jerónimo son explícitas de su naturaleza como peregrinos pecadores, pero fieles y arrepentidos, que rinden homenaje a su poderoso santo patrón. Como lo revelan las dos estrofas exclusivas de San Jerónimo, sus pobladores parecen tener un especial interés por explorar la relación entre el respeto y el temor que sienten por su patrono, y la incertidumbre sentida con respecto a la muerte y la vida en el más allá. Al retratarse a sí mismos como pecadores arrepentidos y admitir su naturaleza «salvaje», reconocen la poderosa superioridad de su patrón, buscan su perdón y esperan que éste interceda por ellos cuando «la muerte les llegue». Yendo más allá de estos cantos de arrepentimiento, los *qollas* también buscan su perdón y bendición participando en combates de latigazos y el castigo físico. Pero esta flagelación física sirve para otros fines. Además de purificarles o limpiar sus pecados, ella prueba su fortaleza física y valiente virilidad. Por lo tanto, en San Jerónimo la actuación de los *qollas* explora y escenifica las diversas relaciones entre el comportamiento salvaje y la devoción, el respeto y el temor, el pecado y el arrepentimiento, la vida y la muerte, y la fuerza física y la hombría. Es más, esta actuación explora las distintas conexiones entre todos estos diversos campos de la experiencia personal y social.

La mayoría de las veces, al comentar la ambivalencia de ser un pecador nada pulido y un fiel devoto, los integrantes de la comparsa de los *qollas* tendían a fusionar al qollavino, el personaje que interpretan, con sus propia personalidad fuera de la actuación ritual. Como lo ejemplifica la frase del *caporal* arriba citada —«todos los pecadores mejor se vendrían»—, hay una identificación entre la naturaleza pecadora del integrante de la comparsa

jeronimiana y el estereotípico poblador «genuino» del Altiplano. Esta identificación se hace total cuando el pecador jeronimiano es el que vive los latigazos purificadores reales.

Si bien es claro que la percepción que los *qollas* tienen de su santo patrón como una figura autoritaria, implacable y castigadora, ha sido moldeada por los conceptos católicos del pecado, el castigo y la flagelación, hay otros elementos que hacen que este santo en particular sea una figura especialmente autoritaria y amenazante para estos jeronimianos.⁴⁵ En esta percepción se han combinado las características físicas del ícono de su patrón (la imagen), las enseñanzas evangelizadoras que se refieren a su personalidad y su poder como intermediario entre los hombres y lo desconocido (esto es, la muerte y el más allá), y la conciencia que los jeronimianos tienen de la naturaleza abusiva de las figuras autoritarias poderosas.

La representación física particular de San Jerónimo adorada en este pueblo resalta su prestigio y majestuosidad. Los pobladores le llaman «doctor», una referencia a sus logros intelectuales. Pero si los *majeños* buscan imitar su prestigio, los *qollas* se ven a sí mismos como sus subordinados. Su temor y sensación de subordinación a los poderes del santo son reconocidos explícitamente, como lo ejemplifica la frase comúnmente escuchada de «Somos esclavos del patrón».⁴⁶ Los *qollas* muchas veces se refieren al aspecto «formal» y riguroso de la imagen de su santo. Un *qolla* dijo: «No es cualquier santo, mira su cara», y luego la describió como un rostro «formal». Otro *qolla* describió la imagen como teniendo una mirada gruñona en el rostro. En sus descripciones de la imagen formal y de aspecto serio de su patrón,

⁴⁵ Durante los dos años de mi investigación observé que en Jueves Santo, unos cuantos hombres entraban a la sacristía, se arrodillaban delante del cura o el ecónomo (la persona a cargo de la iglesia) y recibían varios azotes. Los pobladores me dijeron que en el pasado, esa práctica estaba mucho más difundida y que las esposas muchas veces llevaban a sus maridos a que recibieran este castigo para que expiaran sus pecados. El acto de azotarse repite la flagelación de Cristo antes de morir en la cruz. Este tema también está representado en el Señor de Wanka, una de las más importantes imágenes y el objeto de un peregrinaje regional. Para una relación de este peregrinaje véase a Sallnow 1987.

⁴⁶ La frase «somos esclavos del Señor», dicha en referencia a Dios, se deriva de la Biblia y es muchas veces repetida en las oraciones de los pobladores de San Jerónimo.

los *qollas* subrayan que estas características se derivan de su posición superior como doctor de la Iglesia. En sus estrofas mencionan «sus manos de pluma de oro» y su «sombbrero de *coboy*» como signos de su poder y superioridad.⁴⁷

Los relatos de los castigos que este santo ha inflingido a las personas que se rehusaron servirle (esto es, danzando en la comparsa o asumiendo un cargo) son mucho más comunes que cualquiera que señale los beneficios que él ha brindado. Incluso las historias del bien que ha hecho están fraseadas para señalar su naturaleza peligrosa. En base a la difundida creencia repetida en las muchas historias de castigos, los jeronimianos dicen que cuando este santo se aparece en sueños es un mal augurio, y se debe ser particularmente cuidadoso porque la muerte podría estar acechando.

La muerte repentina es una de las principales preocupaciones de los jeronimianos que pasan la mayor parte de su tiempo en la carretera. Los *qollas* saben por experiencia que cualquiera de ellos, jóvenes y viejos, pueden fallecer en cualquier momento en un accidente vial. Desde que la comparsa se formase en San Jerónimo, varios de sus integrantes han tenido muertes trágicas; resulta interesante que los relatos de estas muertes señalen como causa a un castigo de su santo patrón. En el cementerio y en el atrio de la iglesia, cuando los *qollas* entonan sus estrofas sobre la muerte lo hacen con voces dolientes, expresando tristeza y muchas veces llorando abiertamente. A menudo el público también rompe en lágrimas, recordando a sus seres queridos que han fallecido. Uno de los momentos más tristes, además de cuando cantan en el cementerio en las tumbas de sus compañeros de comparsa, es en el último día de la celebración, en frente de la iglesia, cuando se despiden entre ellos, de San Jerónimo y de los pobladores. En sus tristes cantos expresan su temor de que esa podría ser la última vez que estén todos juntos en la fiesta, pues para la siguiente podrían tal vez estar «en el corazón de la tierra», tal como los antiguos integrantes de la comparsa (ejemplo de video 7).

Sin embargo, los *qollas* se sienten aliviados después de la fiesta porque piensan que han cumplido su tarea y expiado sus pecados. Como reza una

⁴⁷ Como se explicase en el capítulo 4, en el Cuzco, el sombrero de ala ancha o de vaquero es una señal de estatus alto asociada con los hacendados y otros *mistis*.

de las estrofas, «tomando fuerza con tu bendición, a nuestro pueblo comenzaremos a caminar, ay Padrecito querido, ay mi patrón». Esta purificación, que contará a su favor si la muerte les sorprendiera, se alcanza principalmente a través del *yawar unu* y el callejón oscuro, dos partes de su actuación ritual que les dejarán cicatrices duraderas.

El *yawar unu* («agua ensangrentada» en quechua), llamado a veces también *yawar mayu* (río de sangre), usualmente se inicia cuando los *qollas* forman dos filas paralelas, aunque a veces se lleva a cabo en un círculo.⁴⁸ El *caporal* y la *imilla* se mueven libremente por el espacio dejado al centro, revisando la formación y dando las instrucciones iniciales. Los demás *qollas* se quedan de pie, con los brazos cruzados, y levantan sus pies ligeramente, rotando en un semicírculo con el mismo trote cadencioso con el cual interpretaron el pasacalle. La parte superior de sus cuerpos permanece rígida. Mientras danzan comienzan a cantar:

No llores mi querido hermano
 No llores mi querido hermano
 Si te encuentras en agua ensangrentada
 Si te encuentras en un río de sangre

[exclusivo de San Jerónimo]

No lloraré

No lloraré

Aunque me encuentre en agua ensangrentada

Aunque me encuentre en un río de sangre (ejemplo de audio 10).

Entonces desatan sus *warak'as* (hondas de lana) del pecho y se las colocan alrededor del cuello, listas para ser usadas. El *caporal* se pone frente a las dos filas. Dos danzantes —uno de cada lado— se colocan al medio. De pie lado a lado, cada uno pone su brazo alrededor de los hombros del otro. Con sus brazos en esta posición se mueven con su paso trotante hacia el *caporal*, hacen una venia y luego regresan. Hacen esto tres veces.

⁴⁸ La melodía que acompaña al *yawar unu* tiene un ritmo binario.

Todavía ubicados entre las dos columnas se separan y mientras mantienen el trote y se mueven en semicírculos, se miran el uno al otro como en una confrontación. Un danzante extiende la *warak'a* en sus manos y hace unos lentos movimientos amenazantes. Repentinamente azota al otro con su *warak'a*, golpecándole debajo de la rodilla, por lo general entre el tobillo y la pantorrilla. El otro danzante, el receptor, sostiene valientemente su postura de danza, con sus brazos entrelazados. A menudo salta para intentar evitar la honda. Luego rotan sus posiciones e intercambian papeles. Son alrededor de cinco turnos (ejemplo de video 4).

En este momento se toca una melodía a un ritmo mucho más rápido, la misma que es interpretada cuando ejecutan el *carga paskay* y el callejón oscuro. Los danzantes se cogen y así neutralizan el brazo izquierdo, y simultáneamente dan latigazos con el derecho. Después de cinco o seis golpes frenéticos el *caporal*, o más a menudo la *imilla*, interviene para detener la lucha. Los dos danzantes regresan a la columna mientras que los otros abrazan a sus respectivas parejas. La siguiente pareja permanece al centro y repite el proceso. Durante todo esto los *qollas* en las filas continúan danzando en forma semicircular. Después que todos han interpretado el *yawar unu*, la melodía nuevamente cambia llevando así a una nueva sección, por lo general el *kbuchi taka*.

La principal ejecución del *yawar unu* en el día central de la fiesta a menudo se inicia con el combate entre la *imilla* y el *caporal*. Esta interacción particularmente competitiva entre los dos jefes fue una de las partes más esperadas de la actuación de los *qollas* hasta 1990, cuando el *caporal* que interpretó este papel por unos quince años se retiró. El integrante de la comparsa que sigue interpretando a la *imilla* comenzó a actuar ese papel el mismo año que el *caporal*. Una ingeniosa broma que los jeronimianos me señalaron repetidas veces era que ese año, en el preciso momento en que éste la golpeaba, ella sacó el pequeño muñeco *qolla* de debajo de su falda como en el *inini*, simulando dar a luz a un nuevo *qolla*. Todos recordaban que el público estalló en carcajadas.

Al igual que el *yawar unu*, el callejón oscuro es un acto extremadamente popular frecuentemente repetido por los *qollas* durante la fiesta.⁴⁹ Los

⁴⁹ El callejón oscuro es un juego de castigo difundido por todo el Perú, usualmente jugado en los colegios.



Fotografía 25. *Qolla* de San Jerónimo vistiendo *walqanchis* durante el *cacharpari* de la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Zoila Mendoza.

danzantes forman dos filas paralelas y azotan a cada uno de ellos cuando éste, o dos de ellos, corren por el medio. Usan distintas estrategias para evitar los golpes: algunos corren rápidamente, otros saltan de arriba abajo, en tanto que otros más intentan distraer a los azotadores (ejemplo de video 4; fotografía 26). A menudo interpretan el *kebuchi taka* después del callejón oscuro.

Otro caso en el cual los *qollas* se dan de latigazos es cuando se inicia a un nuevo integrante de la comparsa. Este acto es realizado en el atrio de la iglesia, en el día central de la fiesta. En este «bautizo» el nuevo *qolla* se arroja y debe soportar silenciosamente, con los brazos cruzados, a los feroces golpes que el *caporal* le da. Cuando explicaban que esta danza sólo es para los hombres valientes «de verdad», la mayoría de los *qollas* de San Jerónimo me señalaron que el bautizo era el principal ritual iniciático en el cual demostraban su virilidad. Dicen que muchos jeronimianos aman la danza y les gustaría unirse, pero que les asusta el dolor que deben soportar cuando se les inicia. También sostienen que otros están igualmente asustados por los frecuentes *yamar unus* y callejones oscuros que deberían soportar en caso de convertirse en *qollas*.

Estos danzantes muchas veces se refieren a estos dos números como una oportunidad en la cual expiar sus faltas, errores o pecados, probando al mismo tiempo su «machismo». Varios de ellos usaron esa palabra subrayando los aspectos positivos de exaltar la propia masculinidad. Los antropólogos que han estudiado los combates de latigazos en el Cuzco, incluyendo aquellos en los cuales participan los *ukukus*, encontraron que estaban asociados con actos de renovación y muestras de masculinidad (Allen 1983; Orlove 1994). Asimismo encontraron que esta demostración de virilidad está muchas veces asociada con la identidad indígena. Uno de los más recientes análisis indica que la «violencia masculina» mostrada en las así llamadas batallas rituales, pareciera estar asociada con la identidad de los habitantes de las provincias altas (percibidas en la ideología dominante cuzqueña como las tierras salvajes), que se «expresa a través de las continuidades percibidas con el pasado de un grupo étnico llamado los *kanchis*» (Orlove 1994: 157).

Como se mostró en el capítulo 2, los intelectuales de la ciudad del Cuzco construyeron buena parte de la noción de la «auténtica» identidad indígena de la región asociando el pasado prehispánico con las lejanas zonas rurales de altura. La idea de la lejanía de esas zonas fue a su vez construida en relación al

emergente centralismo de la ciudad capital. Una de las características enfatizada en esta construcción de un «indio auténtico» fue el espíritu guerrero y agresivo muchas veces exhibido en los violentos combates a latigazos. Por lo tanto, desde la década de 1920, las presentaciones folklóricas escenificadas subrayaron este rasgo particular del «ethos» indio. La idea de que estos combates son representativos de una identidad étnico/racial «india» está claramente presente entre los varios otros significados que los *qollas* de San Jerónimo han asociado con esa actividad. Ella figura en su percepción de que estos latigazos están directamente relacionados con su personaje *qolla* y con la personalidad pecadora, tosca y nada cultivada de los integrantes de la comparsa, la cual queda mejor explicada en contraste con la comparsa de los *majeños*.

El *majeño* abusivo y organizado, y el *qolla* juguetón e informal

El contraste que los habitantes de San Jerónimo han trazado entre los poderosos *majeños* y los *qollas* de «bajo nivel» va más allá de la actuación ritual de estas dos comparsas. Los integrantes de la comparsa de los *qollas* se perciben a sí mismos, y son percibidos como tales por los demás pobladores, como pertenecientes a un estrato más bajo y tener una personalidad menos pulida y no tan plenamente socializada como la de los integrantes de la comparsa de los *majeños*. Sin embargo, aunque aceptan esto, los *qollas* se enorgullecen de que su actuación ritual traviesa, bromista y vulgar les ha ganado el cariño y el reconocimiento de los jeronimianos.

Para los *qollas* y para muchos pobladores, los *majeños* son el ejemplo viviente, tanto dentro como fuera de la actuación, de la naturaleza abusiva de las elites acomodadas. Si bien la altanería y el poder que los *majeños* tienen para imponer su voluntad es ampliamente conocida e incluso respetada, ella también es criticada. Los miembros de la comparsa de los *qollas* se encuentran entre aquellos que se oponen y critican la actitud despectiva de los *majeños*. Por ejemplo, aunque éstos muchas veces se comportan como si fueran las autoridades a cargo de organizar la fiesta, los *qollas* ignoran la posición que ellos han asumido en la organización de las novenas y el amarre de este evento (véase el capítulo 3). También se quejan públicamente de que cuando están danzando, los *majeños* pasan con su sonora banda y perturban su actuación. Un ejemplo de cómo explican los *qollas* la naturaleza abusiva



Fotografía 26. *Qollas* de San Jerónimo ejecutando el callejón oscuro durante la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Zoila Mendoza.

de los *majeños* ilustrará este punto: «Nosotros tenemos que respetarlos [a los *majeños*] mientras que a nosotros nos humillan pues. Porque los arrieros, o sea los *majeños*, son nuestros patrones pues... Bueno, antes, ¿no?, de esa época estamos conversando, antes pues los *majeños* tenían todo, y nosotros éramos sus cholos de ellos».

Los *majeños* mismos frecuentemente aluden a una perspectiva en la cual ellos son considerados como los hacendados o patrones, en tanto que el *qolla* es su cholo o peón. En su interacción durante la fiesta, ambas comparsas enfatizan esta relación asimétrica fastidiándose mutuamente, llamando los primeros «cholo» o «sirviente» a los segundos, en tanto que éstos les dicen «hacendado» o «patrón». Asumiendo el papel usualmente jugado por los bromistas *maqt'as*, los *qollas* intentan tomarles el pelo a los serios y formales *majeños*.

Tal como se perciben a sí mismos y como los ven la mayoría de los pobladores, los integrantes de la comparsa los *qollas* son los más adecuados para personificar a estos personajes. Por ejemplo, ellos tienen un evidente dominio del quechua, se pueden mover y danzar como las personas «indígenas» y gozan con un comportamiento informal y bromista. Esto implica que a diferencia de los *majeños*, la identidad social y cultural cotidiana del intérprete también ha sido identificada como una que pertenece a un estrato social más bajo y con un pasado más indígena. Por ejemplo, la comparsa y los pobladores por igual reconocen que estos danzantes no pueden alcanzar el nivel de organización y prestigio social de los *majeños*, dada su personalidad semejante a la de los *qollas*, la cual es percibida como informal y juguetona.

De hecho, mientras llevaba a cabo mi investigación, la frustración de los *qollas* por no ser tan exitosos o prestigiosos como los *majeños* se debía a su fracaso al intentar formar una asociación folklórica tan bien organizada como la que sus rivales cristalizaron a mediados de los años ochenta. Estos son algunos comentarios típicos sobre estos intentos frustrados: «No podemos llegar a formarla»; «nosotros lloramos mucho pero no podemos cristalizarla»; «hemos intentado por mucho tiempo, pero los *majeños*, al toque lo hicieron». El fracaso es muchas veces atribuido a su conducta inmadura e irresponsable, la cual, como ellos reconocen, es típica de su personalidad informal. Muchas veces dijeron ser demasiado irresponsables para este tipo de asunto formal, en la medida en que a menudo comienzan a hablar de eso pero terminan embriagándose.

Algunos de los miembros más antiguos pensaban que la posibilidad de conformar una organización seria y prestigiosa estaba condenada al fracaso cuando comenzaron a aceptar demasiados miembros jóvenes e inmaduros, y a personas de un estatus socioeconómico bajo, como carniceros y albañiles. Estos integrantes mayores, que respaldan la idea de convertirse en una asociación folklórica estricta y organizada, actualmente vienen promoviendo un control como el que los *majeños* ejercen sobre sus miembros, y están intentando atraer a transportistas antes que a cualquier otro tipo de persona. También intentan darle a la danza una naturaleza más «ordenada» y coordinada, intentando eliminar algunos de sus aspectos carnalescos. Con todo, aún hay suficientes miembros de la comparsa que como el Sr. Pinto, siguen luchando para conservar su carácter inacabado y rudo que le ha ganado el reconocimiento local. Como él dice, «Mi único consuelo es que todos nos quieren y que nuestros niños nos están imitando»; con esto expresaba su esperanza de que siempre habrán suficientes jeronimianos dispuestos a involucrarse en una actuación carnalesca, y su fe en que no todas las cosas tienen que ser perfectamente planificadas y controladas.

Los cuzqueños que interpretan la danza-drama de los *qollas* revelan y reformulan las contradicciones históricas y culturales andinas. Para este grupo de transportistas de San Jerónimo, el efecto que esa actuación tiene sobre su vida cotidiana es bifronte. De un lado y al igual que la prestigiosa comparsa de los *majeños*, los integrantes de los *qollas* se han ganado el reconocimiento local como promotores de «tradiciones» locales y marcado su identidad social como transportistas. Del otro, al elegir una danza que enfatiza la identidad «indígena», experimentaron una paradoja crucial que se encuentra en el centro del regionalismo cuzqueño y el nacionalismo peruano. Al igual que un gran porcentaje de las «tradiciones» cuzqueñas y peruanas, la danza-drama de los *qollas* tiene su fuente última de autenticidad y validación en una cultura «indígena» marginada y oprimida. Esta identidad «indígena» es a la vez una fuente de orgullo y una señal peyorativa de marginalidad. Los *qollas* de San Jerónimo han enfrentado esta paradoja y su propia ambigüedad de pertenecer parcialmente a ella subrayando la dimensión carnalesca de la danza.

Al igual que los *maqt'as*, *ukukus* y demás personajes similares de las fiestas en todo el Ande, y del mismo modo que las «formas cambiantes, juguetonas e indefinidas» del carnaval medieval, los *qollas* de San Jerónimo dan a los participantes en la fiesta un sentido de renovación y transformación (Bakhtin 1984: 11). Su naturaleza incompleta e indefinida, así como su constante repetición de temas que aluden a la purificación y la regeneración (esto es, los combates a latigazos para purificarse, la representación de la muerte y el nacimiento), les han ganado el cariño y el aprecio de sus convecinos. Los *qollas* han centrado su actuación carnavalesca en la exploración y puesta en escena de las ambigüedades y el potencial de los grupos étnico/raciales y sociales marginados en la sociedad regional y nacional: indios, campesinos y cholos, la inmensa mayoría de la población. Hicieron esto principalmente al mostrar los dos lados de un serrano «genuino», que a veces se comporta como un travieso pecador, haciendo que la gente se ría, y en otros como un fiel y arrepentido peregrino temeroso de la muerte, lo cual hace llorar al público.

Los *qollas* de San Jerónimo asimismo han enfatizado y desarrollado aún más la dimensión carnavalesca de la danza de los *qhapaq qollas* como una estrategia para competir con los *majeños*. Al hacer esto contrarrestaron la fuerte presión a favor de la estilización de las danzas «tradicionales», proveniente de la promoción del folklore por parte de los artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco. Sin embargo, dada la fuerte asociación de esta danza con los estratos sociales «genuinos» pero inferiores de la sociedad, los integrantes jeronimianos de esta comparsa han sido identificados por sus convecinos como parte de un estrato social bajo que cuenta con un pasado indígena. Para todos los jeronimianos, la interpretación de la danza de los *qollas* durante la fiesta patronal es lo que hace que los principios o valores asociados con la identidad «indígena» sean audibles y tangibles, y al mismo tiempo parte de la personalidad de sus intérpretes.

Para comprender de forma más plena el significado de las actuaciones de los *qollas* en el Cuzco, debemos analizarlas dentro de su propia lógica (véase a Fabian 1990; Erlmann 1991, 1996). En lugar de buscar un único principio nuclear que subyace a ellas, necesitamos «aceptar el desafío» encarnado en las discrepancias y disjunturas que hallamos en estas actuaciones (Erlmann 1991: 689). Los públicos cuzqueños adoran la interpretación de

los *qollas* porque ríen con las ingeniosas bromas sexuales de los personajes, lloran tristemente y vibran con el fervor religioso de sus canciones, y porque se identifican con buena parte de las insuficiencias sociales y la subversión de los estereotipos que la elite tiene de la identidad indígena que los danzantes retratan. Al mismo tiempo, los pobladores del Cuzco son conscientes de que la mayor parte de los valores que los *qollas* encarnan en su actuación ritual son algo representativo de la población marginal en las actuales sociedades locales, regionales y nacional. Ello no obstante, los *qollas* seguirán configurando la experiencia social y cultural de sus paisanos cuzqueños, en tanto puedan hacer que la fiesta sea un espacio donde explorar las paradojas surgidas de la situación contemporánea de una población indígena hábil e ingeniosa.

Pero la generación joven de intérpretes de las comparsas cuzqueñas ha encontrado otras formas de explorar las paradojas y contradicciones que rodean a las identidades cuzqueña, serrana y peruana. Al igual que muchas otras comparsas, la *tuntuna* y los *mollos*, dos de estos grupos conformados por jóvenes jeronimianos, recurren conscientemente a elementos culturales de fuera del Cuzco, para así cuestionar los estereotipos de género y étnico/raciales promovidos por las elites locales y regionales. Esto desató una controversia, como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 6

CUESTIONANDO IDENTIDADES MEDIANTE LAS DANZAS DEL ALTIPLANO GÉNERO Y CONFLICTOS GENERACIONALES EN LA REGIÓN DEL CUZCO

A medida que se aproxima el momento de la misa principal y la procesión del tercer día de la fiesta, una melodía alegre y repetitiva tocada fuertemente por una banda dirige la atención de los pobladores hacia una de las calles principales del pueblo. Al reconocer la melodía, niños y jóvenes en particular corren hacia esa calle a recibir a los miembros de la que parece ser su comparsa favorita, la *turtuna*. Sus jóvenes miembros, la mitad de los cuales son mujeres, visten brillantes disfraces sintéticos y no llevan máscaras. Hombres y mujeres por igual llevan mangas largas con bobos que resaltan a medida que mueven vigorosamente sus brazos mientras bailan. Vienen en dos filas, primero el grupo de mujeres con una lideresa que guía sus movimientos con un silbato. Ellas llevan blusas blancas y cortas faldas acampanadas de color turquesa, varias enaguas debajo de la falda y botas blancas de tacón alto que les llegan hasta la rodilla. A medida que avanzan, las mujeres sacuden sus caderas enérgicamente, girando sus faldas y mostrando sus enaguas mientras estiran un brazo hacia adelante al mismo tiempo que ponen el pie opuesto bien adelante del otro. Atrás vienen los hombres, también en dos filas, con un jefe que les guía con un silbato. Sus camisas y pantalones bombachos son de un morado brillante y ambas piezas tienen bastantes bordados, al igual que sus anchos cinturones negros. Llevan botas negras hasta los tobillos, con tacos un poco más bajos que los de las mujeres. Avanzan saltando de lado a lado, golpeando dos veces en el piso con cada pie y estirando sus brazos a los lados. Mientras saltan se quedan más rígidos y erguidos que las mujeres. Cuando todo el grupo llega a la plaza principal se dirigen hacia un amplio espacio plano junto a la iglesia, en donde mostrarán la coreografía para la cual se han estado preparando todo el año.

Apenas unos meses después de que inicié mi trabajo de campo en el Cuzco, un acontecimiento sucedido en la ciudad capital reverberó por toda la región. Este incidente, al que se conoció como los «eventos del Corpus», desató una serie de antagonismos abiertos que enfrentaron a los jóvenes miembros de las comparsas cuzqueñas que interpretaban danzas del «Altiplano» (como

la *tuntuna* arriba descrita), con una coalición de autoridades civiles, religiosas y «culturales» (esto es, miembros de instituciones culturales) que se oponían a ellas. Estas confrontaciones, que prosiguieron en la década de 1990, mostraron la relevancia que la actuación de las comparsas y de las instituciones culturales estatales y privadas tiene, entre los cuzqueños, para la definición y redefinición de la identidad local y regional. En particular, ellas dejaron en claro que estas danzas venían siendo usadas por cuzqueños jóvenes, sobre todo mujeres, para construir una nueva identidad pública que cuestionaba los estereotipos étnico/raciales promovidos por las instituciones. Aquí voy a examinar con cierto detenimiento las confrontaciones desatadas en el pueblo de San Jerónimo, mostrando cómo una institución «folklórica» como la comparsa puede llegar a ser un lugar para la transformación, antes que la conservación, de valores y papeles culturales. Es más, mostraré cómo bailar una danza puede ser el centro de una lucha por la identidad y las relaciones sociales, un espacio en donde la tensión siempre está presente y a veces tienen lugar confrontaciones y cuestionamientos. La elección de danzas de fuera del Cuzco por parte de dos comparsas de jóvenes jeronimianos, la *tuntuna* y los *mollos*, nos dice cosas importantes sobre la brecha generacional entre esta generación de danzantes y la de los *qollas* y *majeños*, y acerca de los cambios en las posturas sobre las identidades étnicas/raciales y de género.

Los «eventos del Corpus»

Los acontecimientos, o más bien acontecimiento, del Corpus se refieren a la celebración de la fiesta del Corpus Christi en la ciudad del Cuzco en 1989 —una de las principales celebraciones de esta ciudad desde tiempos coloniales (véase el capítulo 1)—, cuando las danzas del «Altiplano» superaron en número a aquellas consideradas «tradicionales» del Cuzco. En esta ciudad se las conoce así porque llegaron al Cuzco principalmente desde el Altiplano sur-peruano del vecino departamento de Puno. El altiplano peruano y boliviano conforma una unidad geográfica y cultural, que desde el Cuzco es vista como algo diferente.¹ La reacción inmediata de las autoridades municipi-

¹ La población del Altiplano peruano y boliviano habla la lengua nativa aymara, y las mujeres en particular se visten distinto de las de la región del Cuzco.

pales y expertos «culturales» (esto es, miembros de las instituciones culturales) del Cuzco, ampliamente difundida por los medios, fue explicar esto como una consecuencia de lo que llamaron la «invasión puneña» e iniciar una campaña para prohibir que se interpretaran dichas danzas en el Cuzco. Si bien la mayor parte de las que fueron interpretadas en dicho evento eran originarias de Bolivia y pertenecían al repertorio común de la cultura transfronteriza, compartida por los pobladores del Altiplano peruano y buena parte de Bolivia, los cuzqueños llamaron puneñas a las danzas, así como a la «invasión», refiriéndose muchas veces peyorativamente a sus vecinos del sur.

Como se señalase en los capítulos 4 y 5, si trazásemos una jerarquía regional del prestigio relativo de los departamentos del sur peruano según la ideología cuzqueña dominante, Arequipa estaría en la cima, seguiría el Cuzco y Puno estaría en la base. En esta clasificación el racismo, así como el poder económico y político, tienen un papel central. Los cuzqueños consideran que los arequipeños son los más «blancos» y «aristocráticos» de la zona, en tanto que ven a los puneños como los más «indígenas», o de «menor estatus» que ellos mismos. Esta imagen de los pobladores de Puno, y en particular de los llameros de dicho departamento, como los pobladores más «genuinos» o «indígenas» de los Andes queda clara en la danza cuzqueña de los *qollas* (véase el capítulo 5). Resulta interesante que los jóvenes miembros de las comparsas parecen rechazar esta discriminación racista de sus vecinos, no sólo no despreciando las prácticas culturales de los puneños, sino por el contrario, viéndolas como un modelo alternativo a sus propias actuaciones públicas.

Si bien la mayoría de los intérpretes en la fiesta del Corpus de 1989 eran en realidad cuzqueños o puneños llevados de Puno por cuzqueños que viajaban frecuentemente a dicha zona, los opositores de la ejecución de danzas del Altiplano culpaban a quienes emigraron de ese departamento a la ciudad del Cuzco de «invadir» sus distritos y su ritual más importante. Ello no obstante, al averiguar sus motivaciones quedó en claro que su fuerte reacción a lo sucedido en el Corpus se debió a que se dieron cuenta que estas danzas habían alcanzado tanta popularidad entre los jóvenes de su ciudad que su difusión virtualmente no podía ser detenida.

Logré explorar las motivaciones de tanto los opositores de las danzas del Altiplano como de quienes las danzaban porque, como explicase en el capítulo 1, ambos grupos buscaron mi opinión sobre el particular como

una «experta» en el tema, debido a mi investigación sobre las comparsas. Mi reputación como tal quedó establecida a nivel regional y fui entrevistada en programas radiales regionales, se me invitó a dar conferencias y me solicitaron que escribiera en revistas y periódicos locales sobre el tema de la así llamada invasión puneña. Esta posición privilegiada a nivel regional incrementó aún más mi estatus en San Jerónimo como investigadora respetable. En consecuencia, no sólo se me invitó a que participara en discusiones en el municipio entre las comparsas locales y los patrocinadores de la fiesta, acerca de la popularidad y el «decoro» de los bailes del altiplano, sino que además vi que los pobladores, miembros y no miembros de las comparsas, muchas veces sentían que debían darme su opinión sobre estos temas.

En San Jerónimo, los debates públicos y privados acerca de lo «apropiado» de que los jóvenes habitantes del pueblo interpretaran danzas del Altiplano en su principal fiesta religiosa, la de su santo patrón, giraron en torno a dos temas sobre los cuales los danzantes y los opositores tenían distintos puntos de vista, aunque no siempre abiertamente.

El primero de ellos era el papel de las mujeres en las actuaciones rituales públicas, en particular en una danza ritual. El segundo eran los marcos de referencia dentro de los cuales habría de definirse la identidad local. Durante el debate de ambos temas quedó en claro que la cambiante experiencia social de los jeronimianos, y de las mujeres en particular, les había hecho explorar estos dos puntos a través de la adopción de las danzas del Altiplano. Habían usado el repertorio nacional e internacional más amplio disponible, dejando atrás los modelos regionalistas y centrados en los varones del folklore cuzqueño al sumar elementos cosmopolitas y transnacionales a la negociación de la identidad local y a su definición del «folklore». Pude examinar de cerca las motivaciones que las jóvenes jeronimianas tenían para interpretar esas danzas, y averiguar de sus frustraciones con el conservadurismo de varios de sus convecinos y las autoridades «culturales» de la ciudad del Cuzco, porque ellas me vieron como una mujer joven con una visión moderna y cosmopolita.

Para comprender la popularidad de estas danzas entre los jóvenes cuzqueños debemos considerar numerosos factores. Entre ellos tenemos la migración dentro del departamento del Cuzco y entre éste y Puno, el contrabando en la frontera peruano-boliviana, el crecimiento urbano de la región

del Cuzco, la ampliación de los sistemas educativos y de comunicación nacionales, y el papel de los medios internacionales en la promoción de ciertos estilos musicales como representativos de los «andinos», y de otros como representantes de una identidad «latina». Los primeros provienen principalmente de la tradición urbana boliviana de música «folklórica», popularizada internacionalmente por grupos como Inti Illimani, Savia Andina, Kjarkas y Proyección Kjarkas. Los estilos «latinos» son los muy populares estilos afrocaribeños de la cumbia y la salsa.

La *tuntuna*, el «folklore» moderno y urbano de los Andes del sur

La *tuntuna* es la danza del Altiplano más popular en toda la región del Cuzco. Usualmente es danzada por unos treinta intérpretes entre doce y veinte años de edad, la mitad de los cuales son mujeres. A diferencia de los *majeños* y *gollas*, la mayoría de estos jóvenes cuzqueños no atribuyen ningún significado específico a su danza. No usan máscaras ni dicen representar a algún personaje en particular; sólo afirman que es una danza cuya vitalidad y alegría es en extremo contagiosa (una «danza alegre y contagiante»).

Ello no obstante, algunos de sus intérpretes, muchas veces los dirigentes, han viajado a Puno y aprendido de sus vecinos bailarines de la *tuntuna* que su danza imita la forma en la cual acostumbraban bailar los esclavos negros de Bolivia. Este significado es similar al que dan a su danza los intérpretes de los *caporales*, una danza boliviana de la cual se deriva la *tuntuna*.² «*Caporal*» era el nombre colonial dado a los supervisores de los trabajadores indígenas o esclavos negros en las haciendas y, como vimos en capítulos anteriores, es el nombre actualmente dado a los jefes de las comparsas. En Bolivia, parte de los implementos usados en la danza de los *caporales* vincula su significado con el tema de la esclavitud negra, esto es, los jefes llevan látigos con los cuales golpean el piso y guían al grupo como si estuviesen llevando esclavos.

Aunque no es explícitamente reconocido por los intérpretes cuzqueños de la *tuntuna*, otra conexión directa entre su danza y la experiencia de los

² En 1990 y 1992 hice trabajo de campo sobre las danzas de Puno y Bolivia.

negros en Bolivia es el estilo musical al cual se mueven tanto los de la *tuntuna* como los *caporales*. Éste se llama *saya*, es muy alegre, tiene un ritmo rápido predominantemente binario y un número limitado de frases de distinta longitud, las cuales son repetidas varias veces. El estilo *saya* es una versión modificada del que actualmente es ejecutado por los afrobolivianos y ha tomado un papel central en el movimiento negro de dicho país (Templeman 1996).

Las melodías favoritas danzadas por las comparsas cuzqueñas de la *tuntuna* son aquellas popularizadas por el grupo boliviano Proyección Kjarkas. Durante mi trabajo de campo, este grupo se presentó dos veces en el Cuzco y la mayoría de los jóvenes jeronimianos fueron a dichos conciertos, ciertamente todos los intérpretes de la *tuntuna*.³ Proyección Kjarkas toca varias de sus melodías más populares en el estilo *saya*. Ello no obstante, en la actuación de la *tuntuna* durante la fiesta, incluso aquellas melodías que originalmente no fueron compuestas o interpretadas como sayas por este u otro grupo musical «andino» popular, son convertidas en tales por la banda que acompaña la danza. Esta banda es como la de los *majeños* (con tubas, trompetas, trombones, tambores y platillos), solo que más grande, y ella determina la textura de la música. Son claras la antifonía y la estructura de llamada y respuesta con los vientos altos y bajos (ejemplo de audio 13).⁴

Hasta donde tengo noticia, la historia del desarrollo y popularización del estilo musical que hoy se considera «andino» o «panandino» aún está por escribirse. Con todo, algunos aspectos del mismo han comenzado a ser dilucidados (véase a Wara Céspedes 1984; Leichtman 1989). Como ya se dijese, ese estilo surgió en la tradición urbana boliviana de música «folklórica» durante las décadas de 1960 y 1970. A mediados de la primera de ellas, las clases altas bolivianas mostraron por primera vez interés en la música «folk» al visitar la primera peña folklórica de la ciudad capital, la Peña Naira, «donde se podía escuchar a músicos tanto de la ciudad como de las provincias»

³ Fui a uno de ellos con miembros de la *tuntuna* de San Jerónimo.

⁴ Esta descripción musical, así como la anterior, fueron escritas con la ayuda de Philip Bohlman. Sin embargo, soy responsable de cualquier uso equivoco de los términos o conceptos.

(Wara Céspedes 1984: 225).⁵ Este interés de parte de las clases altas parece haber sido estimulado por el hecho de que la música y los instrumentos andinos habían comenzado a popularizarse en el extranjero, sobre todo en Europa.

La música urbana boliviana que se desarrolló como representativa de los andinos y se volvió popular en Europa, fue popularizada no sólo por grupos bolivianos sino también de modo importante por grupos chilenos como Inti Illimani, cuyos miembros se habían exiliado en Europa luego de la caída del presidente Salvador Allende (1973). Varios de ellos pasaron por Bolivia en camino al exilio y participaron en las peñas (Wara Céspedes 1984: 228). Por lo tanto, el estilo que ha sido popularizado por los medios norteamericanos y europeos como «andino» tiene un claro sello boliviano. Esto es resentido por las instituciones culturales cuzqueñas, las cuales sostienen que debido a la influencia de los medios, lo único que los jóvenes locales y los turistas desean escuchar es ese tipo de música «andina» genérica. Estos tradicionalistas cuzqueños resenten, en particular, el hecho de que con su profuso uso de antaras y bombos, dicho estilo «panandino» se parece más a la música puneña que a la del Cuzco.

Para los jóvenes cuzqueños, el estilo saya es algo que les une con el resto de la juventud urbana «moderna» de los Andes del sur. Al mismo tiempo, esta música es un vínculo entre lo que consideran suyo —«andino» o «surandino»— y lo que proviene del exterior, como los populares estilos afrocaribeños de la cumbia y la salsa, con los cuales bailan en las fiestas.⁶ Es también un vínculo entre lo que se considera «folklórico», esto es, su ejecución de la *tuntuna*, y los estilos afrocaribeños identificados con una identidad urbana internacional y cosmopolita. Por lo tanto la saya, el tipo de música tocado para la *tuntuna*, es experimentada por sus intérpretes como algo que hace de puente entre sus prácticas de danza «folklóricas» y los bailes modernos que no son rituales.

⁵ Según Wara Céspedes (1989: 225), «se define a la peña como un grupo de amigos que comparten un interés común».

⁶ Para el papel que este tipo de música tiene en la sierra véase a Romero 1989.

Una de las conexiones más evidentes entre la saya, la cumbia y la salsa es que en las tres, las sacudidas de hombros de tanto mujeres como hombres, y la oscilación de las caderas de ellas, ocupan un lugar central. Estos movimientos, que no son típicos de las danzas o bailes tradicionales de la sierra, son percibidos por los cuzqueños como algo sensual. Esta sensualidad percibida en la música y el baile «latinos» internacionales es sin duda estimulada por el mercadeo que los medios hacen de dichas formas, como puede apreciarse en las cubiertas de los discos y en los videos de salsa, que muestran mujeres apenas vestidas en poses provocativas.

Como dijese en el capítulo 1, los danzantes de la *tuntuna*, las mujeres en particular, estaban interesadas en aprender de mí cómo sacudir los hombros, puesto que tuve bastante experiencia bailando cumbia y salsa mientras crecí en Lima. En sus ensayos era evidente que no habían dominado este movimiento y que estaban intentando incorporarlo a su danza, especialmente en coordinación con su movimiento de caderas.

La cumbia, originalmente un etilo afrocolombiano, se hizo muy popular en Lima en la década de 1960. Ya en ese entonces, éste y otros estilos latinoamericanos internacionales «se habían convertido en un índice de urbanismo, en particular para los migrantes de la sierra» (Turino 1990: 19). Fue en ese entonces que los migrantes serranos de Lima y otras grandes ciudades del país combinaron elementos procedentes del huayno, un típico género de la sierra (véase el capítulo 4), la cumbia y la instrumentación electrónica del rock para crear lo que ahora se conoce como la cumbia andina o música chicha (Turino 1988, 1990). Aunque ella ha pasado a ser una de las formas urbanas más populares del Perú desde la década de 1980, su importancia había decaído hacia los años noventa, por lo menos en los medios de comunicación masiva (Bolaños 1995). Durante mi investigación, algunos jóvenes jeronimianos bailaron algo de chicha en sus fiestas y bailes sociales (véase el capítulo 3).

La salsa, otro estilo afrocaribeño internacional, se hizo muy popular en Lima durante las décadas de 1970 y 1980, y su popularidad rápidamente se extendió a las provincias. A comienzos de la siguiente década seguía siendo popular entre la juventud cuzqueña. Los tres estilos: cumbia, chicha y salsa, son asociados por cuzqueños y serranos no sólo con una cultura urbana,

cosmopolita y transnacional, sino también con la de Lima, la metrópoli costera.

Los disfraces de la *tuntuna* varían de pueblo en pueblo, pero tienen ciertas características comunes. Entre ellas tenemos los llamativos y brillantes materiales sintéticos de los que están hechos; las largas mangas con prominentes hileras de bobos blancos usadas por hombres y mujeres por igual; y las botas de taco alto que llegan al tobillo y a la rodilla, usadas por hombres y mujeres respectivamente (fotografías 27-30; ejemplo de video 8). Las mujeres llevan blusas y faldas acampanadas, decoradas con hileras de dobladillos y terminan unos cuantos centímetros por encima de sus rodillas. Las varias enaguas usadas debajo de las faldas son claramente visibles mientras bailan debido a su constante movimiento de las caderas. La mayoría de los cuzqueños considera que estas faldas son cortas, en comparación con las más largas usadas por las mujeres mayores. Los hombres visten camisas bastante bordadas, pantalones con bombachos y cinturones anchos. En San Jerónimo usan delgadas chalinas metidas dentro de la camisa, y pequeños sombreros planos y con ala cuelgan a su espalda. Sombreros similares cuelgan a las espaldas de las danzantes de San Jerónimo. Los miembros de este grupo fabrican sus propios disfraces, los varones y las mujeres más jóvenes con algo de ayuda de sus madres.

La *tuntuna* no tiene una coreografía fija. Unos cuantos pasos básicos se conservan de un año a otro y es a partir de ellos que los intérpretes crean nuevas combinaciones de movimientos. La danza es ejecutada en dos grupos, uno de varones y otro de mujeres, ambos formados en filas paralelas (por lo general entre dos y cuatro), con el grupo femenino por lo general actuando adelante (ejemplo de video 8). Cada grupo tiene un director separado que guía los movimientos de los danzantes con un silbato. Los grupos se juntan sólo en un par de ocasiones durante la fiesta, formando lo que se conoce como una figura, la cual eligen cada año. Una que vi siendo ensayada y ejecutada durante la fiesta tenía forma de mariposa. Los miembros de la *tuntuna* se reúnen sólo para practicar esta figura, pues la mayor parte del tiempo cada grupo decide sus movimientos y prácticas independientemente.



Fotografía 27. Una joven de San Jerónimo danzando la *tuntu* durante la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.

Fotografía de Fritz Villasante.



Fotografía 28. Muchachos de San Jerónimo luciendo sus brillantes trajes sintéticos de la *tuntuna*. San Jerónimo, Cuzco, 1989.
Fotografía de Fritz Villasante.



Fotografía 29. Danzantes de la *tuntuna* de San Jerónimo realizando movimientos acrobáticos y atléticos. San Jerónimo, Cuzco, 1989.

Fotografía de Fritz Villasante.

En general podemos decir que las coreografías de la *tuntuna* son más del tipo para desfile que, por ejemplo, las de *majeños* o *qollas*. La *tuntuna* parece estar diseñada para recorrer las calles ejecutando demostraciones, en tanto que danzas como las de *majeños* o *qollas* son mucho más danzas-dramas, con secciones y parodias. Esto podría deberse a que la primera, al igual que muchas otras danzas bolivianas, fue desarrollada para las celebraciones del Carnaval de dicho país, en donde los desfiles son parte importante de la celebración.

La *tuntuna* está repleta de movimientos atléticos, tanto para hombres como para mujeres. Esto es más evidente en el caso de los primeros, cuyos movimientos son acrobáticos, como los elevados saltos y giros en el aire (fotografía 29; ejemplo de video 8). El paso de danza básico de las mujeres es un saltito de un lado al otro mientras sacuden los hombros (fotografía 30; ejemplo de video 8). Mientras avanzan de un punto al otro cambian este paso básico por otro menos exigente físicamente, en el cual menean

sus caderas enérgicamente, girando sus faldas y mostrando sus polleras, extendiendo un brazo hacia delante mientras que colocan el pie opuesto bien adelante del otro.

Para los varones, el paso básico es el mismo mientras danzan y cuando avanzan por las calles. Saltan de lado a lado, golpeando dos veces con cada pie y extendiendo sus brazos a cada lado. Mientras saltan conservan el torso en una posición rígida y más erguida que la de las mujeres, aunque también sacuden sus hombros mientras bailan (ejemplo de video 8).

La mayoría de los movimientos de la danza son complejos y requieren de coordinación física; por ejemplo, mientras hacen el paso básico, la jefa señala a las mujeres, que dan dos pasos al lado mientras giran sus brazos en el aire y luego hacen lo mismo en el lado opuesto. Otro movimiento complejo es una vuelta completa sobre un pie, en el cual las mujeres extienden sus brazos en el aire y luego voltean en dirección opuesta. Los varones tienen un movimiento parecido, pero antes del mismo patean bien alto. Estas patadas son comunes en su actuación. En otro movimiento atlético, los varones patean alto, se agachan sobre las cuatro extremidades, extienden las piernas en posición de hacer planchas, rápidamente regresan a la posición anterior y se levantan.

Durante los ensayos e incluso en las actuaciones, pude ver que las mujeres, sobre todo las mayores, tenían más problemas que los varones para realizar tanto el paso básico como los movimientos coordinados más complejos. La habilidad para ejecutar los movimientos requeridos por la *tuntuna* parece estar asociada con la práctica de los deportes, y en general con la exposición a la educación física. Los varones del pueblo han participado en este tipo de prácticas corporales mucho más tiempo y más intensamente que las mujeres, aunque se puede ver que los movimientos atléticos también han formado parte de las jóvenes a una edad más temprana que las mayores. Me parece que esto tiene que ver con las más limitadas oportunidades de acceder a una educación formal que las mujeres tenían antes de la década de 1970.

Cultura urbana y nuevas posibilidades para las jeronimianas

Durante el gobierno militar de Velasco a comienzos de la década de 1970, el crecimiento de la educación pública tuvo un impacto enorme en San Jerónimo (véase el capítulo 3). Uno de sus efectos durante las décadas de



Fotografía 30. Danzantes de *tuntuna* meneando las caderas vigorosamente y sacudiendo los hombros. San Jerónimo, Cuzco, 1989. Fotografía de Fritz Villasante.

1970 y 1980 fue el mayor acceso de las mujeres a la educación pública. Algunas de ellas, aunque todavía no son la mayoría, han tenido educación superior y preparación técnica, y han comenzado a tener acceso a ocupaciones urbanas calificadas antes cerradas a las mujeres (como contadoras, maestras y técnicas). Si bien los varones en general siguen recibiendo más educación que ellas (esto es, los padres invierten más en enviarlos a la universidad y escuelas técnicas que en las mujeres), gracias a los colegios mixtos, en esta generación ambos reciben una educación primaria y secundaria casi por igual.

Las mujeres solteras de menos de veinte años de edad han comenzado a participar en eventos públicos en mayor número y de forma más activa, primero a través de los clubes sociales y de deportes (desde mediados de la década de 1970), y posteriormente a través de las actuaciones de las comparsas en honor a su «santo patrón». Antes ellas fueron o bien excluidas de los mismos, u ocupaban un papel más pasivo.

Debiera no obstante estar claro que si bien la brecha generacional es mucho más visible entre las mujeres, también se la ve entre los varones quienes, al igual que ellas, han adoptado una perspectiva mucho más cosmopolita que las generaciones mayores de hombres debido a un mayor acceso a la educación superior y a ocupaciones urbanas calificadas, y a la creciente influencia de los medios de comunicación masiva nacionales e internacionales. Esta nueva perspectiva cosmopolita de varones y mujeres es igualmente evidente en las comparsas, a través de las cuales los jóvenes jeronimianos luchan por imponer sus posiciones en contra de la ideología regional dominante del género y la identidad étnico/racial.

Confrontando los modelos de las instituciones culturales

Sin duda, los miembros de las instituciones culturales privadas o patrocinadas por el Estado han configurado las prácticas de las comparsas adultas contemporáneas a través del repertorio de tradiciones cuzqueñas y la promoción del folklore (véase el capítulo 2), tanto dentro como fuera de la ciudad del Cuzco. Las danzas promovidas por las instituciones por lo general excluyen o asignan un papel pasivo a la mujer, presentan cuadros idílicos de campesinos indígenas trabajadores y a veces libidinosos o agresivos, y/o evocan imágenes romantizadas del pasado. Por lo tanto, danzas como las de los

majeños o *gollas* son fomentadas por los miembros de esas instituciones porque encajan con su modelo de la tradición.

Las danzas como las de los *majeños* no parecen cuestionar los papeles étnico/raciales promovidos por las instituciones estatales y privadas. Por el contrario, estos modelos, y en particular la siempre presente dicotomía patrón o hacendado/sirviente indio, y el papel pasivo de la mujer, fueron usados por los miembros de estas comparsas para establecer su poder local. La comparsa los *majeños* es sin duda la más poderosa y prestigiosa de San Jerónimo, y la única del pueblo que se ha constituido oficialmente en una institución folklórica.

En pueblos como éste, en donde la educación secundaria se difundió sólo en la última década y en donde las mujeres han comenzado a tener acceso a la educación superior y a ocupaciones urbanas calificadas sólo en pequeño número, la interpretación de danzas del Altiplano pareciera brindar a los jóvenes jeronimianos el medio con el cual tomar medidas para redefinir su identidad local. Para las mujeres, la actuación de la comparsa es el principal camino para participar en eventos públicos de forma más activa y en número cada vez mayor. Esta participación se inició a fines de la década de 1970 a través de clubes sociales y de deportes, y cristalizó a mediados de la siguiente década con la formación de dos comparsas que interpretaban danzas del Altiplano en la fiesta del santo patrón del pueblo.

Sin embargo, para ambos sexos, la interpretación de esas danzas se ha convertido en un medio efectivo de formar parte de una cultura urbana emergente que involucra a jóvenes mestizos. Al igual que generaciones anteriores de miembros de comparsas, estos jóvenes hacen frente a varias ambigüedades al definir su identidad. En primer lugar, siguen aceptando que la identidad regional cuzqueña está mejor representada por el tipo de danzas «tradicionales» promovidas por las instituciones culturales. Estos jóvenes muchas veces interpretan esas danzas típicas o folklore regional en sus escuelas secundarias o institutos de educación superior. Pero ellos rechazan los estereotipos de género y étnico/raciales promovidos por ellas, prefiriendo más bien danzas del Altiplano cuando se trata de decidir su propia identidad local mediante la actuación ritual. En contraste con las danzas tradicionales del Cuzco, las del Altiplano incluyen a mujeres en gran número y papeles protagónicos, y abandonan la imagen bucólica y romántica del pasado y el

presente andinos. Sin máscaras, danzando con las melodías de sus grupos bolivianos favoritos internacionalmente aclamados, luciendo habilidades atléticas, sacudiendo sus hombros y vistiendo llamativos y brillantes disfraces sintéticos, estos jóvenes intérpretes muestran que son parte de una cultura transnacional urbana y cosmopolita, compartida por la población joven de otros países andinos y, hasta cierto punto, por otros países latinoamericanos.

Pero una segunda ambigüedad surge cuando estos jóvenes cuzqueños interpretan las danzas del Altiplano. Aunque parecen dejar atrás algunas dicotomías siempre presentes en las danzas tradicionales del Cuzco, tales como blanco/indio, patrón/sirviente o urbano/rural, ellos siguen haciendo referencia a dicotomías nacionales y transnacionales basadas en una relación entre centro y periferia. Dado que estas danzas son consideradas folklóricas y representativas de los Andes o de la sierra, para los intérpretes locales y su público ellas siguen siendo formas culturales que distinguen a la periferia serrana, a la cual pertenecen los cuzqueños, de la metrópoli costera, o al Tercer Mundo de Europa y Norte América. Ello no obstante y como explicaré luego, gracias al hecho de haber definido sus danzas como «folklóricas», los intérpretes de las del Altiplano lograron defenderlas como una práctica apropiada.

Los jeronimianos comenzaron a bailar la *tuntuna* en 1983, y su comparsa fue promovida y respaldada desde el principio mismo por los padres de estos jóvenes que tenían una actividad económica urbana: ellos eran los dueños y conductores de una línea de ómnibus que unía a San Jerónimo con la ciudad del Cuzco. El grupo, conformado por un número igual de hombres y mujeres, fue organizado para actividades educativas y atléticas. Luego de cinco años, al haber madurado la asociación, sus integrantes decidieron hacer una presentación pública en el ritual más importante del pueblo como una forma de tomar parte activa en un evento social tan importante. Para hacer esto necesitaban de una danza que incluyese a hombres y mujeres en igual número, pero se dieron cuenta de que la mayoría de las danzas mestizas tradicionales del Cuzco no incluían a mujeres, o les asignaban un papel marginal o pasivo. Este hecho fue frecuentemente recordado por los jóvenes cuzqueños en su lucha con sus opositores. De otro lado, sostenían, todas las danzas del Altiplano aceptaban mujeres en gran número. Por lo tanto, esta comparsa escogió una danza de esa zona, al igual que la de los *mollos*, otra de jóvenes jeronimianos surgida unos cuantos años después de la *tuntuna*.

En el momento en que surgieron estas dos comparsas, era claro que el repertorio disponible a los jóvenes cuzqueños ya no estaba limitado a la música y danzas del Cuzco. Cuando eso pasó, la música «andina» de Bolivia era tocada constantemente en la radio y había alcanzado una gran popularidad entre los jóvenes mestizos del Cuzco. Al mismo tiempo, la cumbia, salsa y chicha eran géneros que ellos bailaban en sus fiestas. Desde su perspectiva, la danza de la *tuntuna* incorporaba ambas tendencias populares, la «andina» y la «latina», haciendo que su interpretación estuviese cerca tanto de su cultura «folklórica» como de sus prácticas festivas fuera de contextos rituales públicos.

Los jóvenes cuzqueños parecen haber hallado la vitalidad de la renovación y el cambio en danzas como la *tuntuna*, al tiempo que se mantenían dentro de los límites de lo «folklórico». Por ejemplo, en la primera de ellas, la sensación de dinamismo proviene no sólo del hecho que la danza está repleta de movimientos acrobáticos y atléticos, sino también por la ausencia de una coreografía fija. El que los danzantes puedan crear una nueva cada año fue otro de los argumentos que los jóvenes cuzqueños usaron para defender sus danzas de sus opositores. En San Jerónimo, los miembros de las dos jóvenes comparsas practican varias veces a la semana durante más de un mes antes de la fiesta del santo patrón.

Estos jóvenes sostienen que es demasiado aburrido repetir la misma coreografía cada año, como los que interpretan danzas cuzqueñas tradicionales, y manifiestan su rechazo a la ideología regionalista propagada por los miembros de las instituciones culturales y las comparsas de adultos del pueblo. Respondiendo a los que criticaban su actuación, uno de ellos dijo: «nosotros más que todo hemos respondido: '¿Por qué en todas las actividades, en todas las fiestas del Cuzco, siempre ya se ven las mismas danzas del Cuzco? Y ¿por qué no traer de diferentes sitios del país, no, como de Puno que casi no se ven acá?'... Me parece, puesto que el Perú está integrado, hay que tomarlo como uno solo ¿no?... Es una forma de innovar y de hacer conocer más».⁷

⁷ Entrevista con uno de los principales fundadores de la comparsa de la *tuntuna* de San Jerónimo, 1989.

Nada sorprendentemente, después de los «eventos del Corpus» los *majeños*, como «la» institución folklórica/cultural del pueblo, fueron los que encabezaron la oposición a la interpretación de danzas del Altiplano por parte de las dos comparsas de jóvenes jeronimianos. Suspendiendo temporalmente su competencia con los *majeños*, los *qollas*, la otra comparsa de adultos importante del pueblo, respaldó los esfuerzos de los primeros a nombre del fortalecimiento de las tradiciones locales. En los debates públicos realizados en el municipio, los miembros de ambas comparsas de adultos parecían rechazar como algo sin importancia el argumento de las jóvenes mujeres de que las danzas tradicionales mestizas no les daban casi ninguna oportunidad de bailar. A pesar de ello, cuando entrevisté a algunos de estos fervientes opositores, no sólo reconocieron que la mayoría de estas danzas cuzqueñas y mestizas más tradicionales eran danzas masculinas, sino que también manifestaron sus prejuicios contra la participación de las mujeres en este tipo de actuación ritual. El presidente de la comparsa los *majeños* hizo el siguiente comentario sobre el tema (1990): «Mira, la gente joven de San Jerónimo que baila danzas altiplánicas dicen: ‘no hay otras danzas aparte de las altiplánicas que todos podamos bailar, no hay ninguna...’; es verdad, en las danzas altiplánicas hay bastantes mujeres; en cambio, en nuestra danza [*majeños*], sólo hay una mujer, una mujer contra diecinueve varones [risas], tiene que ser amplia ¿no?, tiene que saber defenderse de todos los pirañas».

Este danzante *majeño* dijo que la mayoría de los adultos de San Jerónimo compartían este prejuicio en contra de la participación de las mujeres en este tipo de actuación pública. Ellos consideran que es «peligroso» que una mujer pase tanto tiempo en los ensayos y en los días de la fiesta del santo patrón, sin la estrecha supervisión de sus padres y/o familiares.⁸ Según esta ideología, el peligro proviene del supuesto de que las mujeres son frágiles y pueden ser fácilmente presa de la seducción: que pueden ser atacadas por «pirañas». Este peligro es supuestamente mayor durante las fiestas religiosas

⁸ En el Cuzco es una práctica común que las parejas vivan juntas y tengan hijos antes de contraer matrimonio. Tampoco es raro encontrar madres solteras, pues estas relaciones se rompen de tiempo en tiempo. Se considera que el lugar apropiado de una mujer con pareja o hijo es su casa.

debido a la cantidad que se bebe y a la libertad social. Hasta hace muy poco, sólo las solteras tomaban parte en las comparsas. Con todo, las danzantes de mayor edad de las danzas del Altiplano en San Jerónimo, que ya no son solteras, han sido pioneras al seguir participando en sus comparsas. No han quedado libre de críticas.

Si bien durante el transcurso de mi investigación no siempre fue evidente el prejuicio en contra de que las mujeres participaran en las comparsas activamente y en gran número, o en contra de la participación de cualquier tipo de parte de las casadas, éste no obstante estaba siempre presente en comentarios como el del *majeño*. Los opositores de las danzas del Altiplano tenían una razón aún más escondida para su desaprobación de este tipo de actuación pública femenina. Esto se debe al lucimiento público de los cuerpos de las mujeres. Con respecto a la *tuntuna* en particular, los grupos conservadores eran sumamente críticos de lo que ellos consideraban eran faldas excesivamente cortas y que a pesar de las varias enaguas, permitían que casi toda la pierna de la mujer se vea cuando las caderas eran agitadas enérgicamente. Otra crítica fue dirigida contra lo que se consideraba era la abierta sensualidad del movimiento de caderas y la sacudida en los hombros de la *tuntuna*. Los opositores sostenían que estos disfraces y movimientos no eran una conducta «apropiada» durante una fiesta religiosa.

Cuando este tipo de argumento moralista fue lanzado en contra de la *tuntuna*, sus miembros justificaron su actuación apelando al concepto de folklore. Ellos respondieron que sus danzas eran adecuadas porque después de todo eran «folkloricas». Podían no ser parte del folklore cuzqueño, respondieron, pero eran de Puno y por lo tanto eran un folklore peruano «apropiado». El hecho de que sus prácticas pudiesen ser consideradas folkloricas dio a los danzantes una herramienta poderosa con la cual justificar sus esfuerzos y ganar nuevos espacios y reconocimiento para su interpretación.

Sin embargo, la crítica más abierta de parte de las comparsas de adultos y miembros de las instituciones culturales se basó en la ideología regionalista cuzqueña. Según esas críticas, nada ligaba estas danzas con la historia local y regional, y la realidad sociocultural, del Cuzco, en referencia a los aspectos rurales e indígenas de esa realidad. Cuando se usó este tipo de argumento, los jóvenes miembros de la comparsa nuevamente lo llevaron al ámbito de

la actuación ritual, argumentando que todos los habitantes del pueblo tienen derecho a rendir homenaje al santo en la mejor forma que puedan, sin importar de dónde provenga la danza.

Pero más allá de los argumentos orales formulados, la herramienta más poderosa para que esta joven generación llevase a cabo cambios en la sociedad y se opusiera a las posturas dominantes, fue la interpretación misma de las danzas en los ensayos y la fiesta. A través de esa práctica lograron atraer más danzantes y un público cada vez más grande. A pesar de la continua oposición y críticas, las jóvenes comparsas de San Jerónimo han seguido interpretando sus danzas del Altiplano en la fiesta patronal.

Los *mollos* de San Jerónimo

La tarde del tercer día de la fiesta está casi llegando a su fin y varias comparsas han actuado ya en la plaza principal. La multitud sigue siendo grande en torno al espacio designado para esas actuaciones cuando un grupo de jóvenes, casi catorce hombres y catorce mujeres, rápidamente toma su lugar allí. Forman cuatro filas, dos de varones en el exterior. Cuando una gran banda comienza a tocar una melodía repetitiva, el jefe masculino de todo el grupo suena su silbato y se inicia la actuación de esta comparsa, los *mollos*. Las mujeres visten coloridas faldas bordadas y vueludas que les llegan a las pantorrillas, camisas de manga larga, mantos envueltos sobre sus hombros y simples sandalias sin taco. Los hombres usan largos pantalones blancos, bordados desde la rodilla para abajo, y camisas de manga larga así como sandalias sin taco. Estos danzantes varones usan chalecos cuyos grandes bordados calzan con los de sus pantalones. Ni ellos ni las mujeres usan máscaras, pero sí típicos sombreros de la región del Altiplano. Siguiendo las señales de su jefe varón, ambos coordinan sus movimientos, los cuales están basados en un paso básico muy parecido: apenas levantan un pie detrás del otro y se deslizan a un lado y luego al otro. También hacen varias vueltas lentas en una postura agachada.

En la región del Cuzco, la danza de los *mollos* no es un baile altiplánico representativo. Durante mi estudio, San Jerónimo era el único pueblo de la región que contaba con una comparsa de *mollos*. Aún así, la elección de un baile de esa zona por parte de un grupo de jóvenes jeronimianos nos dice

algo interesante acerca de la relación entre la elección de una danza y los recursos sociales y económicos, así como las preferencias culturales de los intérpretes.

Los miembros de la comparsa *mollos* pertenecen todos a familias con menores recursos económicos que las de los intérpretes de la *tuntuna*, y su vida está más ligada al estilo campesino o rural del pueblo. Al igual que los miembros de la *tuntuna*, algunos danzantes de *mollos* han intentado seguir una educación superior en institutos y universidades. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, cuyos estudios fueron pagados por sus padres, la mayor parte de los miembros de esta comparsa los han abandonado porque debían trabajar para mantenerse a sí mismos o a su familia. Los pocos que han seguido estudiando tuvieron que trabajar al mismo tiempo, prolongándolos así casi indefinidamente. A diferencia de los miembros de la *tuntuna*, la mayoría de los miembros de esta comparsa participan plenamente en las actividades agrícolas de sus familias. Un gran porcentaje de las mujeres del grupo vende carne y otros productos en el mercado local de los domingos. Por último, a diferencia de los miembros de la *tuntuna*, los jóvenes integrantes de esta comparsa muchas veces pasan a hablar en quechua, sobre todo para bromear.

Gracias a una serie de entrevistas personales con los miembros de los *mollos* y a la observación de su interacción durante los ensayos y la fiesta, concluí que en general, estos danzantes tienen una postura más conservadora acerca de los roles de género y el uso público del cuerpo femenino que los integrantes de la *tuntuna*. Me parece que todo esto se refleja en su elección de la danza del altiplano, que puede verse como algo más conservadora que la *tuntuna* en relación con las tradiciones locales.

Esta comparsa, surgida a mediados de la década de 1980, unos cuantos años después de la *tuntuna*, también fue inicialmente un club juvenil dedicado a los deportes y a los estudios. Uno de sus actuales dirigentes me dijo que los miembros del club vieron interpretar su danza por primera vez por parte de un grupo puneño en un espectáculo en la ciudad del Cuzco. Este probablemente fue en uno de los concursos departamentales (véase el capítulo 2). Este miembro dijo que «Vimos en la función, en el coliseo del Cuzco, esta danza que había venido de Puno. Era una danza llamativa y ya también la vestimenta era algo parecida a la de esta región de Cuzco...

Entonces, nos ha gustado bailar, comenzó a comentarse ‘¿por qué no se puede bailar?’. Entonces entre nosotros, entre jóvenes hemos empezado... sin pensarlo dos veces, empezamos a preparar...».⁹

Otro dirigente del club, y luego el principal dirigente de la comparsa — un carnicero—, viajó a Puno a comprar ganado y preguntó sobre la danza. Esto fue facilitado por el hecho de que varios miembros de la comparsa *mollos* de la ciudad de Puno eran también carniceros.¹⁰ Desde ese primer año los integrantes de esta comparsa han alquilado sus disfraces —ellos no tienen los medios con los cuales comprar o hacerse los suyos— y contratado a su banda en Puno. Allí, las bandas tienden a ser más grandes y por lo tanto más ruidosas que las del Cuzco, y tienen la reputación de ser mejores que estas últimas. Ellas están infinitamente mejor preparadas para interpretar las danzas del altiplano porque sus miembros conocen mejor el repertorio que encaja con ellas (ejemplo de audio 14).

A pesar de esta fuerte influencia puneña, como lo revela la cita anterior, los disfraces *mollos* y en particular los de las mujeres, se parecen a los que usan los personajes de las danzas típicas cuzqueñas rituales y escenificados mucho más que los de la *tuntuna*. Por ejemplo, el disfraz femenino *mollos* se parece al que usa el personaje femenino de los *gollas*, la *imilla*. Las mujeres llevan polleras que les llegan hasta las pantorrillas hechas con un grueso material de lana, con varias gruesas enaguas debajo. Usan blusas de manga larga con algunos bordados y un cinturón en la cintura, encima de la blusa. Envuelto sobre sus hombros tienen una *lliklla* (manto), una versión estilizada de la que las campesinas usan para cargar bebés o productos. Tanto las faldas como las *llikllas* están bordadas. Calzan sandalias simples sin taco y un sombrero de copa redondo, típico de los que las mujeres del Altiplano usan todos los días (fotografía 31; ejemplo de video 9).

En general, los disfraces de las mujeres *mollos* cubren mucho más de su cuerpo que los de la *tuntuna*. Las faldas, en particular, son notablemente más largas y gruesas y las enaguas (que constantemente se ven en la *tuntuna*,

⁹ Entrevista con un miembro varón de los *mollos*, 1990.

¹⁰ Confirmé esto durante mi estudio de las fiestas y comparsas de Puno en 1990.

junto con sus muslos) apenas si se ven. De hecho, varias de las integrantes de la comparsa *mollos* me comentaron que jamás llevarían las pequeñas y delgadas faldas de la danza de la *tuntuna* porque les daría vergüenza.

El hecho de que se vea menos de sus piernas y enaguas también tiene algo que ver con que los movimientos de los *mollos* son más lentos y menos atléticos que los de la *tuntuna* (ejemplo de video 9). El paso básico tanto de hombres como de mujeres consiste en apenas levantar un pie tras otro y deslizarse a un lado y luego al otro. Mientras hacen esto menean sus brazos hacia adelante y hacia atrás. Los hombres tienden a convertir el movimiento deslizante en algo ligeramente más parecido a un salto y a agitar más sus hombros. Con todo, sus movimientos son mucho más controlados que los de los bailarines masculinos de la *tuntuna*.



Fotografía 31. Intérpretes *mollos* de San Jerónimo, danzando por una calle. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Fritz Villasante.

Sus disfraces son también menos llamativos que los de esta última danza. Sólo sus camisas bordadas de mangas largas, hechas de un material brillante, y sus chalecos bordados, pueden compararse con el llamativo disfraz masculino de la *tuntuna*. La vestimenta se completa con unos pantalones largos generalmente blancos, con algunos bordados de la rodilla para abajo y sandalias de llanta, del tipo que los campesinos usan en los campos. Con ellas se usan medias de lana. También usan sombreros de copa redondos, parecidos a los de las mujeres (fotografía 32).

Al igual que la *tuntuna*, la danza *mollos* incluye a hombres y mujeres en igual número y no tiene una coreografía fija, de modo que pueden innovarla cada año. Sin embargo, también hay algunas diferencias entre estas dos danzas. Mientras que la *tuntuna* por lo general actúa y ensaya en grupos separados por sexo, independientemente el uno del otro, los dos grupos *mollos* se reúnen y la mayor parte del tiempo coordinan sus movimientos. Los *mollos* también tienen un solo jefe general para todo el grupo, un varón. Cuando van por las calles, se mantiene separados a ambos grupos, en dos líneas con las mujeres al frente. Pero cada vez que se detienen para mostrar su danza al público se juntan y coordinan sus movimientos. Al igual que la *tuntuna*, ésta puede considerarse una coreografía de «pasacalle» con una serie de demostraciones, aunque los *mollos* combinan su paso básico con distintos tipos de vueltas que nuevamente son más lentos y menos atléticos que los de la *tuntuna*. La división por género de algún modo se mantiene dentro de la configuración del grupo, en la medida que las dos filas de mujeres están adentro y las de los varones afuera.

Al igual que la *tuntuna*, los danzantes de *mollos* no usan máscaras y no tienen ningún discurso acerca de qué es lo que su danza representa. Cuando pregunté sobre el particular, las respuestas fueron como las de los miembros de la *tuntuna*: la danza representa la juventud y la alegría. Pero el mismo dirigente de los *mollos* que me contó de la idea inicial de ejecutar esta danza en San Jerónimo, y que averiguó el significado de la misma en Puno, le añadió un elemento adicional al análisis: «Nosotros no tenemos idea de como nació o qué expresa eso, pero nos comunican de que es una expresión de la juventud, es una habilidad que existe dentro de la juventud, esa alegría que existe dentro de la juventud, esa amistad que existe no solamente entre

varones sino también entre varón y mujer. Esa expresión de alegría, una fiesta, después de una faena».

Esta cita me parece reveladora en tanto que vincula esta danza con las actividades campesinas; dicho vínculo, que tal vez no sea explícitamente afirmado por el resto de la comparsa de *mollos*, pareciera coincidir con algunas características campesinas de la vestimenta (por ejemplo, las sandalias de hombres y mujeres y las *llikellas* de estas últimas) y algunas de las prácticas cotidianas de los intérpretes. En otras palabras, esta danza pareciera atraer más a aquellos cuya vida sigue ligada a las actividades agrícolas y, en general, al estilo de vida rural que aún existe en el pueblo. Ello no obstante, para los intérpretes *mollos*, la elección de una danza del Altiplano significa que las mujeres pueden participar en igual número que los varones en este tipo de exhibición pública. Eso demuestra que desean quebrar las barreras impuestas por una ideología regionalista que busca limitar sus posibilidades a aquellas sancionadas por las «tradiciones» locales. Con respecto a este último punto es asimismo importante señalar que tanto para los *mollos* como para los bailarines de la *tuntuna*, resulta trascendental incorporar a su actuación «folklórica» el tipo de música que se ha vuelto popular entre la juventud urbana de los Andes sur peruanos, esto es, la música «andina» derivada de la tradición urbana boliviana. Si bien dicho vínculo no es tan directo como el uso del ritmo de la saya por parte de la *tuntuna*, la utilización que los *mollos* hacen de la música del Altiplano interpretada por una banda los une con la misma identidad urbana transnacional.

En San Jerónimo, las críticas contra los *mollos* estuvieron dirigidas principalmente al hecho de que la suya era una danza del Altiplano. Jamás escuché ninguna crítica a movimientos o disfraces «impropios». Con todo, las autoridades locales y las comparsas de adultos deseaban terminar con este tipo de actuación. Al defender su danza, los *mollos* usaron el mismo tipo de argumentos empleados por los intérpretes de la *tuntuna*. Ellos dijeron que tenían derecho a hacer lo mejor que podían al honrar a su santo patrón y ganarse la atención del público. Y al igual que con la *tuntuna*, la herramienta más poderosa que tuvieron para rebatir la opinión de sus opositores fue su actuación y la atención resultante del público local.



Fotografía 32. Mollos de San Jerónimo vistiendo *walqanchis* y danzando durante el *cacharpari* de la fiesta. San Jerónimo, Cuzco, 1990.
Fotografía de Fritz Villasante.

Botas de tacón alto o sandalias de goma: algunas distinciones entre la *tuntuna* y los *mollos*

Como ya se ha insinuado, podría argumentarse que distinciones parecidas a las que dividían a *majeños* y *qollas* también separan a las comparsas de la *tuntuna* y de los *mollos*. Me parece que esto puede explicarse con el hecho de que en diversas formas, los miembros de la *tuntuna* y los *majeños* tienen capitales económicos, sociales y culturales similares (Bordieu 1987), en tanto que las otras dos comparsas comparten varias de las mismas características. Es más, si bien durante mi investigación el contraste entre las dos nuevas comparsas no tenía la «gran carga simbólica» que aquella entre *majeños* y *qollas* había tenido en San Jerónimo, sí se percibía que había importantes diferencias entre las dos danzas, aún cuando ambas eran del Altiplano. Por último, bailar con la *tuntuna* indicaba que el joven pertenecía a un grupo de estatus social más elevado que si lo hacía con los *mollos*.

Como ya se señalase, la primera comparsa de la *tuntuna* fue promovida y respaldada por los padres de algunos de los miembros que poseían una línea de ómnibus que unía a San Jerónimo con la ciudad del Cuzco. Estos transportistas pertenecían a la clase de propietarios de vehículos a la cual también habían pertenecido algunos integrantes de los *majeños*. Esta clase seguía siendo una pequeña elite en San Jerónimo a comienzos de la década de 1990 y era aún más pequeña cuando la *tuntuna* comenzó en 1983. De hecho, me encontré con que algunos miembros de esta última tenían parientes en la comparsa de los *majeños*. Si bien sólo unos cuantos de los principales miembros de la comparsa eran hijos de propietarios de ómnibus, ella sigue siendo conocida en el pueblo como la de los hijos de estos propietarios.

La comparsa de los *mollos* no era conocida como la de los «hijos» de nadie en particular. Esto puede explicarse en parte por el hecho que sus miembros tendían a ser ligeramente mayores que los de la *tuntuna*. Pero lo más determinante era que sus miembros son mucho menos dependientes económicamente de sus padres, los cuales, como ya se señalase, cuentan con recursos económicos sumamente limitados. Durante mi investigación, varios miembros de esta comparsa eran el principal sostén económico de sus familias.

Al igual que algunos integrantes de los *qollas*, varios de los *mollos* eran carniceros, como el jefe de la primera comparsa. Algunos otros miembros varones trabajaban como cobradores de ómnibus o tenían trabajos temporales como conserjes, en construcción o en la fabricación de adobes o tejas. La mayor parte de las mujeres, como ya se dijera, eran asimismo carniceras que vendían sus productos en el mercado local de los domingos. Unas cuantas otras que habían abierto pequeñas bodegas en sus casas también vendían distintos artículos en esos mercados.

Los miembros de la *tuntuna* a veces veían despectivamente el tipo de trabajo que tenían los integrantes de la comparsa de los *mollos*. En cierta oportunidad, un varón miembro de ella me dijo con cierto desdén que «cobradores y conserjes danzan con los *mollos*». Durante mi investigación, la mayor parte de los miembros de la *tuntuna* no tenían trabajo pero a veces ayudaban en el negocio familiar. Por ejemplo, unos cuantos de los varones a veces ayudaban a sus padres conduciendo el ómnibus o como cobradores. Sin embargo, ellos no se mantenían a sí mismos con estos trabajos, pues seguían siéndolo por parte de sus padres. Estos jóvenes eran principalmente estudiantes en la escuela secundaria, la universidad o en algún otro instituto de educación superior, una situación privilegiada en San Jerónimo.

Algunos integrantes de ambos sexos de los *mollos* habían intentado seguir estudios en universidades e institutos de educación superior, pero en general, la necesidad de dedicar la mayor parte de su tiempo a trabajar a fin de mantenerse a sí mismos y a sus familias se había interpuesto en su camino. Además ellos, en contraposición a los miembros de la *tuntuna*, necesitaban dedicar parte de su tiempo anual a ayudar a sus familias con las actividades agrícolas y, en el caso de las mujeres, con las tareas domésticas cotidianas. Al igual que los *qollas*, los integrantes de los *mollos* tienen vidas estrechamente ligadas al estilo de vida rural o campesino del pueblo. Y al igual que aquellos, eran competentes en quechua y lo hablaban en casa, durante los ensayos y en otras reuniones sociales. Varios de los padres de los *mollos* a los cuales conocí eran quechua-hablantes monolingües que solamente sabían un castellano funcional elemental.

Resulta interesante que algunos de los significados atribuidos a la danza de los *mollos* la vincula con las actividades campesinas o la identidad indígena/rural. Ésta se hace evidente en, por ejemplo, las sandalias de llanta uti-

lizadas por los danzantes de ambos sexos y las *llikllas* y polleras de las mujeres. La vestimenta de ambos géneros semejaba las de las danzas típicas escenificadas. Además, las mujeres se sentían más cómodas usando polleras en lugar de las «cortas» faldas de la *tuntuna*. Las danzantes de *mollos* asimismo tenían una posición ligeramente más conservadora con respecto a su vestimenta fuera de su actuación. Ellas tendían a usar más faldas y vestidos que las que bailaban la *tuntuna*, quienes en su mayor parte usaban pantalones o jeans, ambos señales de una identidad urbana más moderna.

Al igual que su ropa de diario usada por los bailarines, la vestimenta de la *tuntuna* de hombres y mujeres indicaba una cultura urbana y la modernidad. Las botas de cuero de taco alto usadas por los dos sexos y las brillantes ropas de material sintético no pueden ser vistas en modo alguno como si conservasen algún vínculo con las danzas tradicionales del Cuzco, o como si indicasen una identidad indígena o rural. El abandono de los elementos de la cultura tradicional o indígena de San Jerónimo por parte de los integrantes de esta comparsa también puede ejemplificarse con la ausencia casi total del quechua en la interacción de los mismos. Si bien me enteré que varios de ellos lo hablaban, rara vez les escuché usarlo en cualquier ensayo, asamblea o cualquier otro tipo de reunión social en donde interactuaban con sus compañeros de comparsa. Por último, su identidad más urbana y por lo tanto menos indígena o rural, estaba marcada por el hecho de que estos jóvenes pasaban más tiempo en la ciudad del Cuzco que los integrantes de la comparsa de *mollos*. Algunos de ellos asistían a colegios particulares en dicha ciudad, algo que los segundos no podían costear: asistían, más bien, a las escuelas fiscales. Debido a sus trabajos y actividades domésticas, los miembros de los *mollos* tendían a permanecer más en San Jerónimo.

Durante mi investigación los habitantes del pueblo, así como los miembros de las comparsas, vieron ciertas características contrastantes entre las dos comparsas. Los integrantes de los *mollos* y su danza eran tenidos como algo que estaba más cerca del lado tradicional/rural de San Jerónimo, que los de la comparsa de la *tuntuna*. También se les veía como pertenecientes a una clase de menor estatus que estos últimos. Con todo, los integrantes de ambas comparsas habían abandonado varias de las posturas conservadores de *majeños* y *gollas* y de las instituciones culturales, como lo muestran su interpretación de danzas del Altiplano. Ellos habían desarrollado una imagen

distinta del papel público de la mujer y una concepción mucho más cosmopolita, dejando atrás las ideologías regionalistas. Los miembros de ambas comparsas se unieron para desafiar las posiciones conservadores, teniendo como principal arma a su interpretación de las reprimidas danzas del Altiplano.

La lucha entre las comparsas que interpretan danzas del Altiplano y las conservadoras autoridades y miembros de las instituciones culturales muestra cómo en el Cuzco, la actuación de las comparsas, considerada algo folklórico tanto por los intérpretes como por el público, ha devenido en un espacio de transformación. Ciertamente que no ha cumplido con su supuesto papel conservador. Al elegir las danzas «folklóricas» del Altiplano e interpretarlas en los mismos lugares en donde estaban prohibidas, los jóvenes cuzqueños y las mujeres en particular, dedicaron sus esfuerzos a transformar la ideología dominante. Esta ideología pinta a las mujeres como pasivas y frágiles, e intenta controlar el uso público de sus cuerpos. Es más, desde un punto de vista regionalista, los adherentes de esa ideología también desean negar una emergente identidad urbana mestiza y cosmopolita, cuestionándola en nombre de una identidad cuzqueña «tradicional» que debe seguir siendo rural e «india», y que debiera glorificar ciertos aspectos del pasado.

La selección de danzas del Altiplano y los esfuerzos por darles significados locales a través de las actuaciones rituales no podrían ser comprendidos si se les viera como meros reflejos de algo que ocurre en el resto de la sociedad. La intención de los intérpretes mismos debe ser analizada. Mediante dichas actuaciones, en el Cuzco actual, los danzantes están configurando la sociedad oponiéndose a ciertas imágenes dominantes de las mujeres y de la identidad étnico/racial. Las disputas por la ejecución de danzas del Altiplano en el Cuzco demuestran que el comportamiento ritual de las comparsas puede ser un lugar en donde los intérpretes participan activamente en la transformación de su sociedad.

CAPÍTULO 7
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA
RELACIÓN ENTRE ACTUACIÓN Y SOCIEDAD

El *majeño* es una danza de los hacendados, y el *qolla* es un *campesino* que viene de altura... No puede haber rivalidad, pues, si ellos [los *qollas*] son de una sociedad de un nivel muy bajo, de una sociedad de nivel social y económico *muy bajo*, y al lado de un hacendado, ¿qué rivalidad puede haber?... Pero en grupo, sí, en la forma de bailar, sí, porque el *qolla* tiende siempre a bailar mejor... Porque el *qolla entra a bailar jugando, no es un bailarín formal*... Pero el *majeño*, no, no tiene eso.

Testimonio de un danzante *qolla* de San Jerónimo (subrayado mío)

Si bien hay toda suerte de grados y gradaciones sutiles en una cultura, llama la atención que los extremos de alto y bajo tengan una carga simbólica especial y a menudo poderosa. ... En otras palabras, los extremos verticales estructuran todas las sucesivas elaboraciones discursivas. Si logramos captar el sistema de extremos que codifican el cuerpo, el orden social, la forma psíquica y la ubicación espacial, podremos dejar así al descubierto una estructura discursiva importante dentro de la cual deberá tener lugar toda futura «recomposición del equilibrio», o matiz juicioso

Stallybrass y White, *The Politics and Poetics of Transgression*

Lo alto y lo bajo en San Jerónimo

Durante mis investigaciones en San Jerónimo, la mayoría de los pobladores consideraban a *qollas* y *majeños* las dos comparsas «tradicionales» de la fiesta, la celebración pública más importante del pueblo. Los jeronimianos, tanto los miembros de la comparsas como quienes no lo eran, explicaban rápidamente que ambas eran verdaderos representantes del folklore local porque conmemoraban lo que los arrieros del Majes y los llameros del Collao «realmente» hicieron antiguamente, cuando pasaban por el pueblo. Pero la relevancia que la presencia de estas dos danzas había tomado en el

principal ritual de San Jerónimo se basaba, no sólo en la conexión que los miembros de ambas comparsas habían establecido exitosamente entre sus bailes y el pasado local, o en el reconocimiento que ambas habían alcanzado a nivel regional como un prestigioso «folklore» mestizo. Su actuación era también esencial porque, en palabras de Stallybrass y White los arrieros del Majes y los llameros del Collao habían adquirido una «carga simbólica poderosa», epitomizando así los *majeños* al extremo alto y los *qollas* al bajo de la sociedad regional y de San Jerónimo.

La asociación que los jeronimianos establecen entre los *majeños* y *qollas* con los extremos alto y bajo de la sociedad no se quedó a nivel de la naturaleza de la danza, sino que se extendió a la identidad social cotidiana de los integrantes de la comparsa. En San Jerónimo, ser un *majeño* o *qolla* significaba mucho más que tan sólo ser un intérprete de ese personaje en la fiesta. Significaba que debido a su actuación ritual y su pertenencia a dicha comparsa particular, un jeronimiano estaba asociado ya fuera con el estrato social alto, si era un *majeño*, o con el bajo cuando era un *qolla*. Inicialmente me pareció difícil de captar la forma en que esta diferenciación funcionaba fuera del ritual. No se le podía establecer simplemente a nivel de sus recursos sociales, económicos o culturales (Bordieu 1987), o mediante un obvio trasfondo étnico/racial (esto es, blanco, indio, mestizo o cholo). Con el tiempo aprendí que era el resultado de una sutil combinación de elementos procedentes de todos estos campos de la identidad sociocultural, cuyas jerarquías, extremos y referentes específicos se hacían visibles y eran constantemente redefinidos en la actuación de ambas comparsas en la fiesta. Para todos los jeronimianos, la actuación de las danzas de *majeños* y *qollas* en la fiesta patronal es lo que hace que los principios o valores asociados con ambas sea audible y tangible, al mismo tiempo que parte de la personalidad del actor.

Los miembros de ambas comparsas de San Jerónimo se basaron en las cualidades particulares de la actuación ritual para dar forma local a sus danzas y generarles nuevos significados. Al juntar una serie de símbolos icónicos (por ejemplo, sacos de cuero y música de bandas, crías de llamas disecadas y cantos quechuas) y mediante asociaciones metonímicas y metafóricas (esto es, con los arrieros y los hacendados, los llameros y los habitantes de las punas), los *majeños* y *qollas* de San Jerónimo combinaron creativamente distintos ámbitos (etnicidad, raza, clase, género y generación) y contextos

situacionales específicos (esto es, el surgimiento del transporte como una actividad económica central, la extinción del sistema de haciendas y la promoción del folklore). A través de esta actuación, ambos grupos median entre los aspectos ideológicos y la encarnación práctica de dichos ámbitos y contextos situacionales específicos, configurando categorías locales que establecen la base de las distinciones sociales.

Los *majeños* han asociado los conceptos locales de la decencia, la elegancia, la madurez, masculinidad y la modernidad con la rigidez corporal, los movimientos oscilantes, largas narices, rasgos «blancos», sombreros de ala ancha, el montar a caballo, la cerveza embotellada y la música de bandas. En el otro extremo, los *gollas* han explorado los conceptos de la indianidad, la autenticidad, el ingenio, las travesuras, el pecado y el coraje varonil mediante bromas sexuales, imitando y cargando llamas, entonando cantos en quechua, participando en combates a latigazos y danzando con melodías de música serrana.

Al hacer de los adornos corporales (disfraces y máscaras) y la danza (movimientos individuales y grupales acompañados con música) el eje de sus actos, los *majeños* y *gollas* han hecho de la ejecución de la danza una experiencia particularmente transformadora y creativa dentro del ritual. Este tipo de compleja praxis o técnicas corporales dentro del ritual ha llevado a los jeronimianos de su mundo cotidiano a otro, en donde la experiencia es redefinida a través de la exploración de sus ambigüedades y mediante la experimentación de su potencial. La actuación festiva —la actuación danzística en particular, en la cual el cuerpo humano pasa a ser un eje central— tiene una eficacia pragmática, una capacidad de crear y dar expresión a la experiencia humana y social.

El poder creador y transformador de la actuación danzística ayudó a los *majeños* a constituirse en una elite local identificable. Al ubicar la ejecución de su danza en el centro de sus actividades grupales, los miembros de una pequeña burguesía emergente de San Jerónimo han usado sus recursos culturales, económicos y sociales para establecer una posición superior en las relaciones de poder locales, reemplazando así a las viejas elites. Estos profesionales y propietarios de camiones y carros han convertido a su asociación y su danza en un símbolo altamente condensado del poder económico, el prestigio social y la masculinidad. El haber establecido una conexión entre

las características encarnadas por los personajes *majeños* y las del intérprete permiten a los miembros de la comparsa asimilar los aspectos deseables de su actuación en su identidad diaria.

La actuación de los *gollas* muestra cómo la danza ritual también se convierte en un espacio privilegiado para la exploración de las ambigüedades y paradojas de la vida cotidiana de los pobladores. La ejecución de esta danza ha servido a los cuzqueños como un vehículo con el cual explorar la identidad «indígena», que apela a la pertenencia y legitimidad cultural, pero que asimismo implica un estatus bajo y la marginalidad social. Para un grupo de camioneros de San Jerónimo, los efectos de esta actuación sobre su vida cotidiana fueron bifrontes. De un lado y al igual que los prestigiosos *majeños*, los *gollas* han alcanzado el reconocimiento como promotores del «folklore» local y regional, y han marcado su identidad social como transportistas. Del otro, al escoger una danza que enfatiza la identidad «indígena» han experimentado una paradoja crucial que yace en el centro del regionalismo cuzqueño y del nacionalismo peruano. Esto es, al igual que varias otras «tradiciones» cuzqueñas y peruanas, la danza de los *gollas* tiene su fuente final de autenticidad y validación en una cultura «indígena» marginada y oprimida.

Dada la fuerte asociación entre la danza de los *gollas* y los estratos «genuinos» pero inferiores de la sociedad, los jeronimianos miembros de esta comparsa han sido identificados por sus convecinos como pertenecientes a un estrato social bajo y con un pasado indígena. Ello no obstante, con su actuación ritual y al exagerar los aspectos carnavalescos de su danza, los *gollas* critican el orden y la rigidez pequeño burguesas, y a veces subvierten los estereotipos sobre la identidad nativa fomentados por la promoción del folklore de parte de las elites regionales y nacionales. A través de dicha subversión, ellos reflexionan sobre, re-trabajan y hacen visibles las ambigüedades y contradicciones de la historia y la realidad sociocultural andina.

Por lo tanto, la actuación de *majeños* y *gollas* ilustra muy claramente la continuidad entre la acción ritual simbólica y la vida cotidiana. Asimismo demuestra cómo los marcadores étnico/raciales pueden ser apropiados y redefinidos a través de ella. Por último, muestra que la interpretación de la danza encarna discursos claves del orden social y de nociones sobre la persona.

Los integrantes de las comparsas han creado un campo de actividades significativas que vinculan la fiesta y las danzas con su vida cotidiana. En mi

estudio he privilegiado la perspectiva de los actores, sus intenciones y experiencias —esto es, su intención—, analizándolas desde el interior del más amplio campo sociocultural del cual surgen estas actuaciones y al cual configuran activamente. El significado pleno de las técnicas corporales utilizadas por los miembros de las comparsas, las máscaras, disfraces y danzas, pueden comprenderse sólo analizando cómo es que los intérpretes se ven a sí mismos y cómo es que su público les considera, como promotores de la «tradición» y el «folklore», como encarnaciones de identidades específicas étnico/raciales, de clase, género o generacionales, o como promotores del ritual más importante de su pueblo.

A fin de comprender plenamente cómo es que la actuación de la danza y la fiesta afectan de forma tan profunda a la vida de los cuzqueños, y cómo es que se han convertido en unas formas poderosas de acción local por derecho propio, debemos estudiarlas como parte de la historia, del universo social en transformación. Fiestas y danzas son espacios importantes en los cuales se centran, intensifican, re trabajan y se da un nuevo significado a las preocupaciones centrales de la cambiante vida cotidiana. Las categorías manipuladas y re trabajadas por las comparsas en el ritual son asimismo recreadas y mantenidas en la vida diaria gracias a un conjunto de relaciones establecidas entre los cuzqueños, y entre éstos y el mundo que les rodea. Pero en la fiesta, los jeronimianos integrantes de las comparsas utilizan el superior poder formal de los ritos para pronunciarse con autoridad sobre la realidad social contingente.

Una perspectiva histórica del estudio de la ejecución de las danzas rituales en los Andes nos permite comprender la dinámica que ha hecho de esta actuación un espacio tan privilegiado y poderoso, en donde las identidades se re definen y re trabajan, y en donde los andinos exploran y hacen visibles las ambigüedades y el potencial no realizado de su experiencia sociocultural. Desde el inicio del periodo colonial andino, este tipo de actuación ha formado parte de una dialéctica surgida de los esfuerzos realizados por la elite dirigente para contener y controlar las formas expresivas innovadoras, y a veces subversivas, de los grupos subordinados. En el siglo XX, el proceso de «folklorización» de las prácticas performativas andinas añadió, para los cuzqueños, una nueva y poderosa dimensión a esta dialéctica.

Ritual y folklore: nuevas perspectivas brindadas por la generación joven de danzantes cuzqueños

En el Perú, al igual que en otras partes de América Latina y Europa, el uso del concepto de folklore ha tenido una gran carga política, y ha fomentado una forma sutil de racismo de parte de quienes categorizan a ciertas prácticas culturales como tales. Este concepto fue prestamente aplicado al conflictivo espacio de las formas de expresión pública por artistas e intelectuales de la ciudad del Cuzco, para así reinterpretar y detener la amenaza potencial presentada por estos elementos culturales. El proceso de folklorización les permitió configurar la idea de una anónima y «auténtica» identidad «indígena», de la cual intentaron diferenciarse. Una de sus principales estrategias fue definir sus propias prácticas como «mestizas» y reforzar esta distinción entre sus prácticas culturales y las de los «indios» a través de concursos y festivales.

Antes de iniciar mi investigación en el Cuzco era consciente de que una gran parte de las formas expresivas públicas de la sierra habían experimentado un proceso de folklorización. Esto es, muchas danzas, música y prácticas rituales habían sido extraídas de su contexto original, estilizadas y privadas de varios de sus significados originales, y convertidas en emblemas de la identidad regional y nacional por ciertas elites. En la forma como capté el proceso, enfatice sus aspectos negativos o controladores. Hice hincapié en que en dicho proceso se borraron ciertos significados importantes, y a veces rebeldes, de dichas formas (Mendoza 1989), y que esta folklorización era usada por las elites nacionales y regionales para fomentar estereotipos de los grupos sociales subyugados. Sin embargo, había pasado por alto que como parte de ese proceso, los ejecutantes de las formas expresivas andinas habían ganado nuevos espacios y un reconocimiento a sus esfuerzos creativos. La folklorización les había brindado los medios con los cuales retrabajar y cuestionar los valores sociales y estereotipos promovidos por dichas elites, en lo que parecía ser una contradicción.

Mi primera reacción cuando los miembros de las comparsas de San Jerónimo exaltaron el papel clave de su actuación y de sus fiestas regionales llamándolas «folklore», fue pensar que insistían con esta palabra porque me simplificaba el cuadro. Ese término me molestaba porque en el Perú se le usa peyorativamente para referirse a la cultura de la sierra, y porque varios

estereotipos negativos acerca de dichas culturas son fomentados a través de las actuaciones folklóricas escenificadas. Pensaba, por lo tanto, que al llamar o considerar «folklórica» a su actuación, los miembros de las comparsas les estaban quitando valor y fuerza. Pero aprendí que para ellos se trataba precisamente de lo contrario.

Aprendí el valor de la folklorización gracias a que tuve que mediar en la serie de antagonismos abiertos surgidos a finales de la década de 1980 entre los jóvenes miembros de las comparsas cuzqueñas que interpretaban las danzas del Altiplano, y una coalición de autoridades civiles, religiosas y «culturales» que se oponían a eso. En esta mediación me di cuenta de cuán importante era tomar en serio las perspectivas y argumentaciones que los actores hacen de su actuación. La joven generación de miembros de las comparsas, que encabezaban los cambios en las formas de las danzas y que con su ejecución se oponían a la visión conservadora de los papeles del género y las identidades étnicas/raciales cuzqueñas, eran quienes validaban su actuación con el concepto del folklore. A los argumentos moralistas y regionalistas sobre lo inapropiado de su actuación en el ritual principal del pueblo, ellos respondían justificándola y defendiéndola como «folklore» peruano o andino.

Estas confrontaciones revelaron cómo una población joven y cada vez más urbana, y en particular las mujeres, que habían sido mayormente excluidas de la danza ritual, usaban a las del Altiplano para construir una nueva identidad pública «moderna». Con estas danzas —la *tuntuna* en particular, que incluye mujeres en gran número y con un papel protagónico, usando brillantes disfraces sintéticos sin máscaras y moviéndose atlética y sensualmente a melodías y ritmos andinos y latinos transnacionalmente populares—, las jóvenes cuzqueñas cuestionaban los estereotipos de género y étnico/raciales promovidos por las élites masculinas regionales y locales. Estas controversias no sólo resaltaban las imágenes contrapuestas de los roles de género, las identidades cuzqueña y andina, así como las nociones de tradición y modernidad, sino que también mostraron el poder que estas actuaciones rituales «folklóricas» tenían para configurar dichas imágenes.

Comprender cuán importante había sido para la generación joven el definir su actuación como «folklórica», me hizo investigar hasta qué punto eso también había sido importante para la generación anterior de danzantes.

Descubrí, por ejemplo, que durante la década de 1940 ella había ayudado a la comparsa de los *majeños* a obtener el reconocimiento y posteriormente a convertirse en una nueva elite local. Ellos, al igual que la joven generación de danzantes de hoy, habían roto los estereotipos del comportamiento ritual correcto y las «tradiciones» locales respaldados por el proceso simultáneo de folklorización. Más allá de cualquier argumento oral que sea posible formular, para ambas generaciones, la herramienta más poderosa que los danzantes tuvieron para efectuar cambios en la sociedad y oponerse a las opiniones dominantes fue la ejecución misma de las danzas en los ensayos y rituales. Con esta práctica lograron atraer a más y más danzantes y a un público más grande. El hecho de considerar «folkloricas» a sus prácticas dio a los miembros de las comparsas una poderosa herramienta con la cual justificar sus esfuerzos y ganar nuevos espacios y reconocimiento para sus actuaciones.

Reflexiones finales

Si bien algunas etnografías siguen subrayando el papel clave que la actuación tiene en la creación y expresión de la realidad sociocultural, ellas también están llamando nuestra atención sobre la necesidad de analizar esas actuaciones según su propia lógica (Fabian 1990; Erlmann 1992, 1996). Según esta postura, nuestro análisis no debe encaminarse a encontrar un principio nuclear que subyace a la actuación, sino más bien a «aceptar el desafío» encarnado por dichas discrepancias y desencuentros que son la materia misma a partir de la cual se plasman varias actuaciones (Erlmann 1992: 689).

Al estudiar la relación entre actuación y sociedad nos damos cuenta de que ella es mucha veces ambigua y contradictoria, y que es difícil determinar exactamente cómo es que ellas se configuran e influyen entre sí. Ello no obstante, comprender esa relación resulta más fácil si privilegiamos la voluntad de sus intérpretes —sus perspectivas, intenciones y experiencias mientras actúan—, analizando a esta voluntad en el campo sociocultural mayor dentro del cual las actuaciones surgen y al cual configuran activamente.

La selección de las danzas del Altiplano por parte de los jóvenes cuzqueños y sus esfuerzos por proveerles de significados locales a través de la actuación ritual, así como el uso del baile de los *majeños* por un grupo de

transportistas como vehículo principal con el cual constituir una nueva elite local, son cosas que no se pueden comprender como meros reflejos de los cambios que se dan en el resto de la sociedad. La intención de los actores mismos requiere de un análisis.

Es más, las disputas sobre la interpretación de las danzas del Altiplano en el Cuzco, y el proceso mediante el cual *majeños* y *qollas* llegaron a ser los extremos que estructuran la exploración y redefinición que los jeronimianos hacen de la identidad, demuestra que estas actuaciones rituales son el «lugar y el medio» de una «práctica experimental» «creativa», en donde la tensión siempre está presente (Comaroff y Comaroff 1993: XXIX), y en donde a veces se dan confrontaciones y cuestionamientos abiertos. También muestra que estas prácticas, fiestas y danzas rituales se basan en la experiencia social cada vez más amplia y diversa de los participantes, y que éstas formas de prácticas corporales son elementos centrales en la configuración de esa experiencia cambiante. En los Andes, la danza ha devenido en algo poderoso gracias al lugar especial que ocupa en la encrucijada del folklore y el ritual, los medios de comunicación masiva y las preferencias estéticas locales, la tradición y la modernidad, y las identidades regional y nacional. Los miembros de las comparsas del Cuzco han convertido a sus danzas y a las actividades de sus asociaciones en una acción poderosa que desafía toda caracterización fácil, ampliando y cuestionando las fronteras de ésta y otras polaridades históricamente definidas. Es a través de este acto que siguen configurando a su sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, Thomas. «The Politics of Sacrifice: an Aymara Cosmology in Action». Tesis de Ph.D., Universidad de Chicago, 1986.
- _____. «La fiesta del Carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina* 10, no. 2 (1992): 279-325.
- ALLEN, Catherine. «Of Bear-Men and He-Men: Bear Metaphors and Male Self-Perception in a Peruvian Community». *Latin American Indian Literatures* 7, no. 1 (1983): 38-51.
- ALONSO, Ana. «The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity». *Annual Review of Anthropology* 23 (1994): 379-405.
- ALVIZ MONTAÑEZ, Reinaldo, notario público. «Copia notarial de los títulos de propiedad del convento de Santo Domingo en 1702». Cuzco 1989. Archivo de la Comunidad Pícol Orconpuquio.
- APARICIO, Manuel. «Humberto Vidal Unda: Siete décadas de cusqueñismo». En *Cincuenta años de Inti Raymi*. Editado por Carlos Milla, E. Miranda y E. Velarde Pérez, pp. 125-164. Cuzco: EMUFEC-Municipalidad del Qosqo, 1994.
- ARES QUEIJA, Berta. «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú». *Revista de Indias*, vol. 44, no. 174 (1984): 445-63.
- ARGUEDAS, José María. *Indios, mestizos y señores*. 2a. ed. Lima: Editorial Horizonte, 1987.
- BATESON, Gregory. *Naven*. Stanford: Stanford University Press, 1958.

- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. 2a. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BLANCO, José María. *Diario del viaje del Presidente Orbegoso al sur del Perú*. 2 vols. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1974.
- BOLANOS, César. *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima Metropolitana*. Lima: Cicosul 18, Universidad de Lima, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. «What Makes a Social Class?: on the Theoretical and Practical Existence of Groups». *Berkeley Journal of Sociology* 32 (1987): 1-17
- BRISSEAU, Jeanine. *Le Cuzco dans sa Région*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, tomo XVI, 1981.
- BRISSEAU, Jeanine, Manuel BURGA, A. GIESECKE y M. UGARTE. «El rol histórico del Cuzco como Centro Regional». En: *Cuzco, geografía e historia: documentos y apuntes de interpretación*, editado por el Taller de Estudio Andino, Departamento de Ciencias Humanas, pp. 1-36. Lima: Universidad Nacional Agraria, 1978.
- BROWNING, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- BRUSH, Stephen. *Mountain, Field and Family: the Economy and Human Ecology of an Andean Valley*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1977.
- CAHILL, David. «Etnología e historia: los danzantes rituales del Cuzco a fines de la Colonia». *Boletín del Archivo Departamental del Cuzco* 2 (1986): 47-54.
- CANCIAN, Frank. *Economics and Prestige in a Maya Community: the Religious Cargo System in Zinacantan*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1965.
- CCOANQUI, Calixto. «Reseña histórica de San Jerónimo». Manuscrito, s.f.
- CELESTINO, Olinda y Albert MEYERS. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Editionen der Iberoamericana, 1981.
- CENTRO GUAMÁN POMA DE AYALA. *Los retos del desarrollo agro-urbano: el caso de San Jerónimo, Cusco*. Cuzco: Centro Guamán Poma de Ayala, 1994.

- CENTRO QOSQO (Centro Qosqo de Arte Nativo). «Presupuesto de 1976». Archivo Privado del Centro Qosqo, 1976.
- _____. «Estatuto del Centro Qosqo de Arte Nativo». Archivo Privado del Centro Qosqo, 1988.
- CHRISTIAN, William Jr. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- COMAROFF, Jean. *Body of Power Spirit of Resistance: the Culture and History of a South African People*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- COMAROFF, Jean, and John COMAROFF. *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- _____, eds. *Modernity and Its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- COPLAN, David. «Eloquent knowledge: Lesotho migrants' songs and the anthropology of experience». *American Ethnologist* 14, no. 3 (1987): 413-33.
- COWAN, Jane. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- CUSIHUAMÁN, Antonio. *Diccionario quechua Cuzco-Collao*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1976.
- DANIEL, Yvonne. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- DEGREGORI, Carlos Iván, Cecilia BLONDET y Nicolás LYNCH. *Invasores de un Nuevo Mundo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1986.
- DE LA CADENA, Marisol. «Las mujeres son más indias?: etnicidad y género en una comunidad del Cusco». *Revista Andina* 9, no. 1 (1991): 7-29.
- _____. «Race, Ethnicity, and the Struggle for the Indigenous Self-Representation: De-Indianization in Cuzco, Peru (1919-1992)». Tesis de Ph.D., Universidad de Wisconsin, 1995.
- DESMOND, Jane, ed. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997.

- DEUSTUA, José. «Routes, Roads and Silver Trade in Cerro de Pasco, 1820-1860: a Contribution to the Debate of the Internal Market in Nineteenth-Century Peru». Manuscrito, s.f.
- DEUSTUA, José y José Luis RÉNIQUE. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1984.
- DIRECCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS. *Censos Nacionales VII de Población, II de Vivienda*. Departamento de Cuzco, 1972.
- _____. *Censos Nacionales VIII de Población, III de Vivienda*. Departamento de Cuzco, 1981.
- DOLLFUS, Oliver. *El reto del espacio andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981.
- DOUGHTY, Paul. *Huaylas*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1968.
- DUVIOIS, Pierre. «Huari y llacuaz, agricultores y pastores: un dualismo prehispánico de oposición y complementareidad». *Revista del Museo Nacional* (Lima), Tomo XXXIX (1973): 153-91.
- ERLMANN, Veit. *African Stars: Studies in Black South African Performance*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1991.
- _____. «'The Past Is Far and the Future Is Far'. Power and Performance among Zulu Migrant Workers». *American Ethnologist* 19, 4 (1992): 688-709.
- _____. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- ESPINOZA, Carlos. «The Portrait of the Inca». Tesis de Ph. D., Universidad de Chicago, 1990.
- ESTENSSORO, Juan Carlos. «Música, discurso y poder en el régimen colonial». Tesis de Magíster en Historia. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.
- _____. «Los bailes de los indios y el proyecto colonial». *Revista Andina* 10, no. 2 (1992): 353-389.

- FABIAN, Johannes. *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- FERNANDEZ, James. «Analysis of Ritual: Metaphoric Correspondences as the Elementary Forms». *Science* 28, no. 182, (1973): 1366-67.
- _____. «The Mission of Metaphor in Expressive Culture». *Current Anthropology* 15 (1974): 119-145.
- _____. «Dance Exchange in Western Equatorial Africa». *CORD Dance Research Journal*, 7 (1975-76): 1-7.
- _____. «The Performance of Ritual Metaphors». En: *The Social Use of Metaphors*. Editado por J.D. Sapir y J.C. Crocker, pp. 100-130. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1977.
- _____. *Persuasions and Performances*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- FERNANDEZ, James y Durham DEBORAH. «The Figurative Struggle over Domains of Belonging and Apartness in Africa». En: *Beyond Metaphor: the Theory of Tropes in Anthropology*. Editado por James Fernandez, pp. 190-210. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Arequipa y el surandino*. Lima: Editorial Horizonte, 1977.
- _____. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. 3a. ed. Lima: Editorial Horizonte, 1988.
- FLORES OCHOA, Jorge. *Pastoralists of the Andes*. Filadelfia: ISHI press, 1979.
- FOSTER, George. *Tzintzuntzan: los campesinos mejicanos en un mundo de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- FOSTER, Susan L. «Dancing Culture». Reseña de *Dance and the Body Politic*, de Jane Cowan, y de *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, de Cynthia Novack. *American Ethnologist* 18, 3 (1991): 362-366.
- _____. «Dancing Bodies». En: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Editado por Jane Desmond, pp. 235-257. Durham: Duke University Press, 1997. Publicado anteriormente en *Incorporations*. Editado por Jonathan Crary y Sanford Kwinter, pp. 480-95. Nueva York: Zone Books [1992].

- FRIEDLANDER, Judith. *Being Indian in Hueyepan*. Nueva York: Saint Martin's Press, 1975.
- FUENZALIDA, Fernando. «Poder, raza y etnia en el Perú». En: *El indio y el poder en el Perú*. Editado por José Matos Mar, pp. 15-87. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1970.
- _____. «Estructura de la comunidad de indígenas tradicional: una hipótesis de trabajo». En: *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. José Matos Mar (compilador.), pp. 219-263. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1976.
- GLAVE, Luis Miguel. *Problemas para el estudio de la historia regional: el caso del Cuzco*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 1983.
- _____. *Trajinantes. Caminos indígenas en la sociedad colonial, siglos XVI/ XVII*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.
- GLUCKMAN, Max. *Order and Rebellion in Tribal Africa*. Nueva York: The Free Press of Glencoe, 1963.
- GOOTENBERG, Paul. «Population and Ethnicity in Early Republican Peru: Some Revisions». *Latin American Research Review* 26, no. 3 (1991): 109-57.
- GOW, David. «Taytacha Qoyllur Rit'i». *Allpanchis* 7 (1974): 49-100.
- HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- HARVEY, Penelope. «The Presence and Absence of Speech in the Communication of Gender». En: *Bilingual Women, Anthropological Approaches to Second Language Use*. Editado por Pauline Burton et al., pp. 44-64. Oxford: Berg Publishers, 1994.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres y Nueva York: Methuen and Co., 1985.
- HOBBSAWM, Eric. «Introduction: Inventing Traditions». En: *The Invention of Tradition*. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, pp. 1-14. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; reimpresión, 1986.

- HORNBERGER, Esteban y Nancy HORNBERGER. *Diccionario trilingüe quechua de Cusco: Quechua, English, Castellano*. La Paz: Qoya Raymi, 1983.
- HUAYHUACA, Luis A. *La festividad del Corpus Christi en el Cusco*. Lima: CONCYTEC, 1988.
- IAA, Cuzco (INSTITUTO AMERICANO DE ARTE, CUZCO) (IAA). Cuaderno de Actas No. 1. Archivo Privado del IAA, Cuzco 1935.
- IGN (INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL). *Atlas del Perú*. Lima: Ministerio de Defensa, 1989.
- ILLETTO, Reynaldo. *Passion and Revolution. Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*. Ciudad Quezón: Ateneo de Manila University Press, 1979.
- INC (INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA). «Bases para la política cultural de la Revolución Peruana». *Runa* 6 (1977): 3-7.
- INEI (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA). *Censos Nacionales 1993 IX de Población IV de Vivienda. Resultados Definitivos, Perú*. Lima: Dirección Nacional de Censos y Encuestas, 1994a.
- _____. *Censos Nacionales 1993 IX de Población IV de Vivienda. Resultados Definitivos, Departamento de Cusco*. Lima: Dirección Nacional de Censos y Encuestas, 1994b.
- INGHAM, John. *Mary, Michael, and Lucifer: Folk Catholicism in Central Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- JACKSON, Michael. *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- JACOBSEN, Nils. *Mirages of Transition: The Peruvian Altiplano 1780-1930*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo. «La Danza en el antiguo Perú». *Revista del Museo Nacional* (Lima), Tomo XXIV (1955): 111-36.
- KEAKIHOHOMOKU, Joann Wheeler. «Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance». Ann Arbor: University Microfilms, 1976.
- KELLY, John y Martha KAPLAN. «History, Structure, and Ritual». *Annual Review of Anthropology* 19 (1990): 119-50.

- KESSEL, Juan van. *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina, 1981.
- KLOR DE ALVA, Jorge. «Spiritual Conflict and Accommodation in New Spain: Toward a Typology of Aztec Responses to Christianity». En: *The Inca and the Aztec States 1400-1800*. Editado por George Collier, Renato Rosaldo y John Wirth, pp. 345-366. Nueva York y Londres: Academic Press, 1982.
- KNIGHT, Alan. «Racism, revolution, and *indigenismo*: Mexico 1910-1940». En: *The Idea of Race in Latin America*. Editado por R. Graham, pp. 71-113. Austin: University of Texas Press.
- KRISTAL, Efrain. *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930*. Nueva York y París: Peter Lang, 1987.
- LAFAYÉ, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe: the Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- LEICHTMAN, Ellen. «Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective». *Latin American Music Review* 10, no. 1 (1989): 29-52.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1966.
- MANNHEIM, Bruce. *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- MARTÍNEZ, Héctor. «Vicos: las fiestas en la integración y desintegración cultural». *Revista del Museo Nacional* (Lima), Tomo XXVIII (1959): 235-250.
- MARZAI, Manuel. *Estudios sobre religión campesina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977.
- _____. *La transformación religiosa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- _____. *El sincretismo Iberoamericano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985.
- MASUDA, Shozo et al. *Andean Ecology and Civilization*. Tokio: University of Tokyo Press, 1985.

- MATOS MAR, José. *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- MAYER, Enrique. «Mestizo e indio: el contexto social de las relaciones interétnicas». En: *El indio y el poder en el Perú*. Editado por José Matos Mar, pp. 87-152. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1970.
- MENDOZA, Zoila. «El surgimiento de un culto popular en oposición al culto de las minorías dominantes». *Kamaq Maki* 2 (junio 1988): 4-6, 16.
- _____. «La danza de 'Los Avelinos', sus orígenes y sus múltiples significados». *Revista Andina*, año 7, no. 2 (1989): 501-521.
- _____. «Encuesta sobre aspectos socioeconómicos de San Jerónimo». Cuzco, 1990. Archivo Personal.
- MINISTERIO DE HACIENDA Y COMERCIO, DIRECCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Censo Nacional de Población*, vol. 8, 1940.
- MITCHELL, Clyde J. *The Kalela Dance: Aspects of Social Relationships Among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press, 1956.
- MÖRNER, Magnus. *Race Mixture in the History of Latin America*. Boston: Little Brown, 1967.
- _____, ed. *Race and Class in Latin America*. Nueva York: Columbia University Press, 1970.
- _____. *Perfil de la sociedad rural del Cuzco a fines de la colonia*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.
- MUNN, Nancy. «Symbolism in a Ritual Context: Aspect of Symbolic Action». En *Handbook of Social and Cultural Anthropology*. Editado por J.J. Honigsmann, pp. 579-612. Nueva York: Rand Mc Nally, 1974.
- MURRA, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- NESS, Sally. *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

- ORLOVE, Benjamin. «Sticks and Stones: Ritual Battles and Play in the Southern Peruvian Andes». En: *Unruly Order: Violence, Power, and Cultural Identity in the High Provinces of Southern Peru*. Editado por Deborah Poole, pp. 133-164. Boulder: Westview Press, 1994.
- _____. «Down to Earth: Race and Substance in the Andes». *Bulletin of Latin American Research* 17, no. 2 (1998): 207-222.
- ORÓZ, Diómedes. «Breve reseña histórica del 'Centro Qosqo de Arte Nativo'». Manuscrito, Cusco 1989.
- PARROQUIA DE SAN JERÓNIMO. «Libro de inventarios de la iglesia parroquial de San Jerónimo, practicado en la fecha enero 7 de 1935». Archivo parroquial de San Jerónimo, Cuzco.
- _____. «Inventario de los árboles de eucalipto plantados en los diferentes terrenos de la iglesia, 1956». Archivo parroquial de San Jerónimo, Cuzco.
- POOLE, Deborah. «Ritual-Economic Calendars in Paruro: the Structure of Representation in Andean Ethnography». Tesis de Ph. D., Universidad de Illinois en Urbana, 1984.
- _____. «Landscapes of Power in a Cattle-Rustling Culture of Southern Andean Peru». *Dialectical Anthropology* 12 (1988): 367-398.
- _____. «Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance». *The Drama Review* 34, no. 2 (1990a): 98-126.
- _____. «Ciencia, peligrosidad y represión en la criminología indigenista peruana». En: *Bandoleros, abigeos y montoneros: Criminalidad y violencia en el Perú, siglos XVIII-XX*. Editado por Carlos Aguirre y Charles Walker, pp. 335-367. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1990b.
- _____. «Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco». «En: *Pilgrimage in Latin America*. Editado por Ross Crumrine y Alan Morinis, pp. 305-338. Nueva York y Londres: Greenwood Press, 1991.
- POOLE, Deborah y Gerardo RÉNIQUE, eds. *Peru Time of Fear*. Londres: Latin American Bureau, 1992.
- POSTA MÉDICA DE SAN JERÓNIMO. «Censo de población del pueblo de San Jerónimo». 1990.

- PROYECTO UNUNCHIS. «Datos del autocenso integral de los asentamientos humanos del eje San Sebastián-San Jerónimo». Cuzco, s.f.a.
- _____. «Diagnóstico situacional de la zona de expansión urbana del Cuzco». Cuzco, s.f.b.
- _____. «Propuesta de estructuración urbana: Eje San Sebastián-San Jerónimo». Cuzco, s.f. c.
- RAMOS, Gabriela. «Parroquias en la colonia: sus rentas y administración». Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, manuscrito, s.f.
- RAMOS CARPIO, Carlos. «Paucartambo, provincia folklórica?». *Wayna* (Cuzco) 3, s.f.
- RANGER, Terence. *Dance and Society in Eastern Africa: the Beni Ngoma*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1975.
- RÉNIQUE, José Luis. «State and Regional Movements in the Peruvian Highlands: the Case of Cusco 1895-1985». Tesis de Ph.D., Universidad de Columbia, 1988.
- _____. *Los sueños de la sierra: Cusco en el siglo XX*. Lima: CEPES, 1991.
- ROCA, Demetrio. «San Jerónimo y su participación en el Corpus Christi del Cusco». *Revista Folklore* (Cusco) 1 (julio 1966): 3-40.
- RODRÍGUEZ, Junia. «Los cargos religiosos y diferentes aspectos del problema indígena». Tesis de Bachillerato, Universidad Nacional del Cuzco, 1942.
- _____. «San Jerónimo a través de los años». *El Sol* (Cuzco), 1 de enero, (1957): 11.
- ROEL PINEDA, Josafat. «El wayno del Cuzco». *Folklore Americano* (Lima) 6-7 (1959): 129-246.
- ROMERO, Raúl. «La música tradicional y popular». En: *La Música en el Perú*. Editado por Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 215-283. Lima, 1988.
- _____. «Música urbana en un contexto campesino, en Paccha (Junín)». *Anthropologica* 7 (1989): 119-33.

- ROWE, William y Vivian SCHELLING. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres y Nueva York: Verso, 1991.
- ROYCE, Anya Peterson. *The Anthropology of Dance*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, 1977.
- ROZAS, Abel. *El himno del Cusco*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo, 1992.
- RUIZ BRAVO, Patricia y Carlos MONGE. *Cusco ciudad y mercado*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1983.
- SALLINOW, Michael J. *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco*. Washington, D.C. y Londres: Smithsonian Institution Press, 1987.
- SALOMON, Frank. «Killing the Yumbo: a Ritual Drama of Northern Quito». En: *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. Editado por Norman Whitten Jr., pp. 162-208. Urbana: University of Illinois Press, 1981.
- _____. «Andean Ethnology in the 1970s: A Retrospective». *Latin American Research Review* 17, no. 2 (1982): 75-128.
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press, 1995.
- SCHIEFFELIN, Edward. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Nueva York: St. Martin's Press, 1976.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SELIGMAN, Linda. «To Be In Between: the Cholas as Market Women». *Comparative Studies of Society and History* 31, no. 4 (1989): 694-721.
- SILVERBLATT, Irene. «Political Memories and Colonizing Symbols: Santiago and the Mountain Gods of Colonial Peru». En: *Rethinking History and Myth*. Editado por Jonathan D. Hill, pp. 174-194. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- SPALDING, Karen. *Huarochiri: an Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press, 1984.
- STALLYBRASS, Peter y Allan WHITE. *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen, 1986.

- STEIN, William. *Hualcan: Life in the Highlands of Peru*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1961.
- TAMAYO HERRERA, José. *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- _____. *Historia social del Cuzco republicano*. 2a. ed. Lima: Editorial Universo, 1981.
- _____. *Regionalización: mito o realidad*. Lima: Centro de Estudios País y Región, 1988.
- TEMPLEMAN, Robert. «Praise Singing in the Andes: Afro-Bolivian Saya and the Role of Music in the Black Movement in Bolivia». Ponencia presentada en el panel «Performance, Place, Politics», en la 1996 Society for Ethnomusicology Annual Meeting, noviembre de 1996.
- TURINO, Thomas. «The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity». *Ethnomusicology* 28, no. 2 (1984): 253-69.
- _____. «The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style». *Latin American Music Review* 9, no. 2, (1988): 127-50.
- _____. «Somos el Perú: [We are Peru] 'Cumbia Andina' and the Children of Andean Migrants in Lima». *Studies in Latin American Popular Culture* 9 (1990): 15-37.
- _____. «The State and Andean Musical Production in Peru». *Nation States and Indians in Latin America*. Editado por Greg Urban y Joel Sherzer, pp. 257-285. Austin: University of Texas Press, 1991.
- _____. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- _____. «Music in Latin America». En: *Excursions in World Music*, pp. 232-259. Editado por Bruno Nettl et al., pp. 223-250. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1997.
- TURNER, Terence. «The Social Skin». En: *Not Work Alone*, Editado por J. Cherfas y R. Lewin. pp. 112-140. Londres: Temple Smith, 1980.
- TURNER, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

- _____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.
- VAN DEN BERGHE, Pierre y George PRIMOV. *Inequality in the Peruvian Andes. Class and Ethnicity in Cuzco*. Columbia y Londres: University of Missouri Press, 1977.
- VARALLANOS, José. *El cholo y el Perú: Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López, 1962.
- VIDAL UNDA, Humberto. «Programa para la celebración del Día del Cusco». 24 de Junio, 1944.
- _____. «Enviados y Recibidos». Archivo personal de Humberto Vidal Unda, s.f.
- VILLASANTE, Segundo. *Mamacha Carmen: Paucartambo provincia folklórica*. Lima: Concytec, 1989.
- VIVANCO, A. «El Migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima». Tesis de Bachillerato, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1973.
- WADE, Peter. *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993.
- WARA CÉSPEDES, Gilka. «New Currents in *Música Folklórica* in La Paz, Bolivia». *Latin American Music Review* 5, no. 2 (1984): 217-42.
- WATERMAN, Christopher. *Jijú A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1990.
- WIGHTMAN, Ann. *Indigenous Migration and Social Change*. Durham: Duke University Press, 1990.
- ZAMBRANO, Óscar, Notario Público. «Copia notarial de la escritura de transacción y reconocimiento de derechos... llevada a cabo en 1948». Cuzco, 1971. Archivo de la Comunidad de Picol Orconquiquio.
- ZUIDEMA, Tom R. *Inca Civilization in Cuzco*. Austin: University of Texas Press, 1990.

- actuación: 23-25, 31-33, 39, 41, 44, 56, 59, 62, 62n., 63, 66, 66n., 67, 69, 71-74, 76n., 78-80, 115, 116, 133, 135, 147, 159n., 165, 169, 170, 173, 175, 183, 184, 186-188, 195, 199, 200, 207, 211-213, 219, 229, 234, 235, 237n., 239, 243-245, 247, 249, 250, 253, 254, 257-260, 263n., 267, 269, 271, 273, 276-278, 280, 281, 281n., 282-290, 294, 298, 302, 303, 306, 310, 320, 324, 326-329, 334 y 339-348.
Véase también interpretación.
- actuaciones (acciones/actos) rituales: 16, 22, 23, 32, 59, 60, 60n., 61, 62n, 64, 73, 80, 123, 173-175, 175n., 176, 177, 179, 180, 182, 185, 188-190, 193, 199, 202, 208, 230, 233, 234, 237, 238, 242, 244, 245, 248, 250, 255, 259n., 270, 290, 293, 298, 304, 324, 327, 329, 340, 342, 344 y 347-349; mujeres en — —: 308.
- áfrica, música y danza del: 60n. y 69-72.
- Aguirre, Juan de Dios: 94
- altares: 21, 157n., 158, 161, 168, 168n., 169, 171, 182 y 211.
- Altiplano (región y habitantes): 262, 263, 266, 268, 269, 280n., 291, 306n., 307, 329 y 347; danzas del —: 74, 77, 78, 80, 211, 233, 234, 262n., 305-309, 324, 325, 327-331, 334, 337, 339, 340 y 347-349; mestiza del —: 281; mujeres del —: 331; música del —: 334.
- amarre: 161, 211 y 298.
- América del Sur: 97 y 178.
- América Latina: 34n., 48n., 59n., 82, 90, 90n., 92, 119n., 249, 260 y 346.
- Andes: 21, 22n., 23, 27n., 28, 29, 31, 33n., 43, 44, 47-49, 49n., 50-52, 58, 59, 67, 68n., 73, 75, 83, 90, 92, 113n., 119n., 135, 139, 143n., 157, 178, 204, 252, 260, 277, 281n., 284n., 307, 309, 311, 325, 334, 345 y 349.
- Andino/a(s) (habitantes y tradiciones): 23, 26n., 30, 36, 40, 44-47, 54, 56, 57, 70, 72, 74, 84, 86, 90, 95, 96, 140, 110, 112, 114, 114n., 116, 117, 119, 140, 141n., 143n., 167, 185, 207, 214, 226, 229, 242, 249, 250, 252, 257, 262, 302, 309-311, 325, 344, 345 y 347; cofradía —: 50 y 51;

- cosmología —: 47 y 252; pueblo(s) —: 15, 24, 38, 45, 49, 96, 141, 178, 181 y 281; ritual(es) —: 67 y 253.
- andinólogo(s): 140, 140n. y 214.
- Apurímac (departamento): 111 y 112.
- Arequipa (departamento): 45, 178, 184, 185 y 307.
- Ares, Queija: 23, 49, 53, 53n., 54n., 55 y 141.
- Arguedas, José María: 179.
- argumento de (las) imágenes: 174n., 186 y 245.
- argumento(s) (concepto): 59, 62, 174, 186, 191 y 208.
- arranque de gallos: 171.
- arrieraje: 177.
- arriero(s): 25, 117, 174, 177, 178, 178n., 179-181, 183-185, 187, 191, 193, 199, 202, 204, 231, 233, 234, 240-242, 245, 252, 257, 301, 341 y 342.
- asentamientos humanos: 29, 148, 149n. y 165.
- Asociación de Comparsa los Majeños: 202.
- asociaciones rituales: 48 y 49.
- Atahualpa: 43 y 44.
- aucca chileno*: 117, 233n. y 236.
- auspiciador(es): 21, 159-162, 164, 166, 171, 183, 188, 200, 208, 231, 258 y 288; — rituales (del ritual): 58, 147, 160, 162 y 265n. *Véase también* patrocinaazgo ritual.
- autenticidad: 22, 69, 73, 74, 81, 84-86, 92, 94, 132, 249, 302, 343 y 344.
- Avelinos: 73 y 266.
- awaqkema*: 97.
- ayllu: 140, 140n., 143, 143n., 145, 168n., 182 y 186.
- Aymara: 178n., 226, 280n., 286 y 306n.
- baile(s) (definición de): 66, 74, 175n.; —: 22, 66, 67, 76, 95n., 166, 167, 167n., 170, 172, 175n., 182, 183, 308, 311, 312, 329, 342 y 348; — sociales: 67, 167, 170 y 312.
- Bakhtin, Mikhail: 55n., 248, 248n., 254, 278 y 303.
- bakhtinianos: 254.
- banda(s): 21, 22, 25, 67, 74, 151, 162, 164-167, 167n., 168, 173, 174, 182, 183, 187-189, 205, 208n., 213, 214, 219, 231, 245, 260, 298, 305, 310, 329, 331, 334, 342 y 343.
- batalla(s) ritual(es): 297.
- bautizo: 67, 166n. y 297.
- Belaunde Terry, Fernando: 106n., 108 y 145.
- bendición: 171, 220, 290 y 293.
- blanco(s) (categoría racial): 23, 30, 32-34, 36, 44, 73, 131, 142n., 158, 176, 184, 185, 204, 240, 242, 257, 307, 325 y 342; características/rasgos —: 49, 74, 207, 235, 245, 267n. y 343.
- Bohlman, Philip: 18, 260n. y 310n.

- Bolivia: 45, 46, 59n., 84n., 89, 178, 211, 307, 309, 309n., 310, 311 y 326.
- bombos: 213 y 311.
- Bourdieu, Pierre: 31n., 33, 39, 61, 75, 174, 186, 256, 337, 342.
- bricolage: 249.
- bricoleur: 174 y 249n.
- caballero: 182, 183, 186, 200-202, 207, 208 y 234.
- caballerosidad: 234.
- cacharpari*: 171, 172, 199, 220, 229 y 265n.
- caja: 119 y 237.
- callejón oscuro: 288, 293, 294, 294n. y 297.
- cambray: 220 y 233.
- camioner(os): 146, 153, 234, 255 y 344.
- campesino: 37, 38, 44, 46, 68, 69, 83, 86-89, 91, 95, 97, 105, 108, 111, 114-116, 119, 143, 143n., 154n., 172, 191, 202, 204, 219, 235, 239, 243, 244, 248, 262, 265-267, 272, 303, 323, 330, 333, 338 y 341.
- capital: 23, 26, 26n., 27, 27n., 29, 37, 39, 41-43, 58, 75, 77, 85-87, 106, 107, 111, 112, 136, 142, 144, 148, 175n., 177, 188, 191, 208, 212, 298, 305 y 310; — cultural: 39, 70, 75, 180, 186, 256 y 337; — económico: 39, 72, 73, 86, 90, 105, 107, 109, 186, 256 y 337; — extranjero: 109; — privado: 107; — social: 39, 186, 256 y 337; — simbólico: 39.
- Caporal (rol en danza): 193, 194, 214, 222, 236, 240, 241, 255n., 259, 263, 271, 276, 277, 280, 282-284, 288, 290, 293, 294, 297, 309 y 310; máscara del —: 194 y 240; sombrero del —: 205.
- caporales, danza de los: 309.
- carga paskay*: 286, 287 y 294.
- cargo: 49, 50, 53, 82n., 103, 104, 138, 150, 156, 159, 161, 162, 164, 164n., 168n., 171, 173, 182, 200, 211, 213, 231, 237, 237n., 251n., 291n., 292 y 298.
- carguyoc*: 160-162, 165, 166, 168, 170, 172, 208n. y 231.
- carnavales: 117 y 188.
- carnavalesco/a: 74, 114n., 119, 234, 239, 247-249, 254, 255, 258, 259, 270, 280, 302, 303 y 344.
- Casa de la Cultura: 113n.
- casta: 34, 34n., 35, 35n. y 239.
- Ccoanqui, Calixto: 50 y 136n.
- Ccumu (montaña): 29n., 148n. y 164.
- celebraciones rituales: 270
- Celestino, Olinda: 47, 50, 51 y 139.
- Centro Científico del Cuzco: 87.
- Centro Qosqo de Arte Nativo: 93 y 94.
- ch'arki tavqa*: 286 y 287.
- ch'arki*: 252.
- ch'iaraje* (combate ritual): 117 y 117n.
- Chambi, Martín: 94.
- charango: 95 y 102.

- charro: 205 y 214.
Chask'aschay: 284 y 285.
 chicha (bebida): 202; música —: 37n., 167, 312 y 326.
 chichería: 150, 151 y 155.
chinka-chinka: 276, 282-284, 285n. y 286.
chiri uchu: 29, 166, 166n. y 262.
 chofer(es): 154, 200, 251, 251n., 255 y 256.
 chola: 37, 151, 214, 244, 281 y 281n.
 cholo(s): 23, 30, 32-34, 36, 37, 37n., 38, 38n., 41, 102, 146, 181n., 185, 213, 219, 234-236, 236n., 244, 248, 270n., 301, 303 y 342.
 chullo: 219.
chunchachas: 195.
chusp'a: 265 y 266.
 cincho: 214.
 clase (definición de Bourdieu): 39.
 cofradía: 47, 49-52, 52n., 139-141, 142n. y 159.
 Collao: 120, 248, 250, 252, 268, 269, 341 y 342.
 Comaroff, Jean: 17, 31, 31n., 33n., 57, 59, 60, 60n., 61, 62, 62n., 69 y 349.
 comedia: 253.
 Comisión Municipal de Festejos del Cuzco: 85.
 Comisión Municipal de la Semana del Cuzco: 111.
 Comisión Organizadora de los Festejos del Cuzco: 103 y 111.
 Comisión Pro-Indígena: 86.
 comparsa(s) (definición de): 21, 22, 23, 58; actuación de la —: 24, 25, 31, 39, 41, 44, 69, 78, 79, 159n., 200, 244, 306, 323 y 340; — como organización ritual: 25; miembro(s) (integrantes) de la (una) —: 17, 39, 49, 63, 163, 174, 181, 187, 204, 205, 220, 220n., 223, 233n., 237n., 245, 255n., 272n., 298, 302, 324, 328, 330, 331, 337, 341 y 344; personaje(s) de la(s) —: 38.
 comunero: 149n.
 comunidad de indígenas: 143n. y 145.
 comunidades campesinas: 26n., 59n., 113, 115, 138n., 145, 149, 149n. y 165.
 Concurso Departamental de Música y Danza Andinas: 115.
 concurso departamental. *Véase también* Concurso Folklórico Departamental.
 Concurso Folklórico Departamental: 111, 112 y 115.
 conducta ética: 242, 243 y 244.
 Conjunto de Arte Folklórico Kosko: 98.
 Conjunto Folklórico de la Corporación: 98.
 Contradanza: 120, 212, 258, 258n. y 270.
 Coplan, David: 57 y 72.
 Corporación de Reconstrucción y Fomento (CRYF): 106-108.

- Corpus Christi: 47, 49, 54, 54n., 55, 56, 68, 158, 163, 166n., 168, 171n., 182, 188, 207, 208, 213, 238, 258n., 305, 306, 307 y 327.
- Corpus. *Véase* Corpus Christi.
- Cowan, Jane: 33, 57, 62, 64 y 65.
- criollo: 34, 34n, 89n. y 96n.
- Cristo: 54 y 291n. *Véase también* Jesucristo.
- cumbia andina: 37n. y 312.
- cumbia: 37n., 76, 167, 277, 309, 311, 312 y 326.
- Cusco: 26n. y 100. *Véase también* Cuzco.
- Cuzco (región y ciudad): 15, 17, 18, 21-23, 25, 26, 26n., 27, 27n., 28-30, 33, 35n., 36, 37, 40-47, 49, 51, 54, 56-58, 66, 76n., 77, 78, 80-83, 83n., 84-86, 86n., 87, 88, 88n., 90, 91n., 94, 98, 100, 101, 101n., 102, 103, 103n., 104, 105, 105n., 106, 106n., 107, 107n., 108-112, 112n., 113-115, 119, 120, 131, 132, 133, 135, 136, 136n., 137-139, 139n., 142-148, 148n., 150-152, 156, 156n., 157, 158, 161, 164, 167, 168, 172, 174, 175, 175n., 176-178, 178n., 179, 182, 185, 187-192, 194, 195n., 199, 200, 201n., 202, 204, 205, 207, 208, 208n., 212, 213, 226n., 233, 235, 236n., 238, 239, 240n., 244, 247, 248, 248n., 252-258, 258n., 259, 260, 260n., 262, 266, 267, 270, 270n., 273, 281n., 287, 292n., 297, 303-306, 306n., 307-311, 323, 325, 326, 327n., 328-331, 337, 339, 340, 349 y 349; artistas urbanos del —: 97; comparsas del —: 75, 287, 304, 305, 310, 347 y 349; danzantes del —: 177 y 346; danzas del —: 74, 81, 93, 98, 234, 235, 240, 244, 262n., 280, 307, 326 y 327; regional del — (regionalismo del) —: 27n., 81, 83, 172, 249, 302 y 344; ritual del —: 182. *Véase también* Cusco.
- cuzqueña: 26n., 29, 32, 42, 57, 74, 75, 78, 81, 82, 84-86, 88-90, 93-96, 98, 100-102, 110, 112, 114, 133, 135, 151, 153, 156n., 185, 191, 234, 235, 240, 241, 244, 262n., 268, 276n., 281n., 287, 297, 302, 304, 305, 307, 310-312, 323, 324, 326-328, 331, 340, 344 y 347.
- cuzqueñismo: 89, 93, 94, 102, 103, 103n., 104 y 204.
- cuzqueñista: 102.
- cuzqueño/a(s) (habitantes y cultura): 24, 26n., 29, 30, 32, 40-43, 58, 61, 74, 75, 78, 81-88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 100-102, 104, 107, 108, 110-112, 114-117, 119, 131, 133, 135, 147, 153, 155, 156n., 166n., 175, 185, 191, 192, 207, 226, 236n., 240n., 241, 247, 249, 254, 255, 257, 262n., 263, 268, 270, 271, 281n., 297, 302, 304, 306-309, 311-313, 323, 325, 326, 328, 340, 344, 345, 347 y 348; auténticamente (genuinamente) —:

- 90; comparsas —: 75, 287, 304, 305, 310 y 347; danzas —: 74, 79, 93, 98, 234, 235, 240, 244, 262n., 307, 326 y 327; folklore —: 93, 111, 115, 308 y 328; identidad —: 42, 89, 95, 96, 101, 102, 276n., 324, 340 y 347.
- Dama: 173, 213, 214, 219, 220, 222, 226, 238, 239, 244, 280, 281.
máscara de —: 214.
- danza (concepto): 22, 23, 36n., 49, 162, 172 y 184; — (definición de): 63, 73 y 175n.; evento(s) de —: 63 y 113; interpretación de —: 24, 32, 52, 67, 141, 172, 186, 324, 327 y 339.
- danza(s) altiplánica(s): 15, 77 y 327.
danza(s) andina(s): 15, 123 y 133.
danza decente: 181, 183-185, 188, 201, 205 y 239.
danzas del valle: 29.
danza(s)-drama(s): 22, 23, 24, 55, 67, 175, 184, 302 y 319.
danza(s) enmascarada(s): 21, 53 y 55.
danzas foráneas: 211.
danza(s) indígena(s): 52, 54, 55, 97, 111, 116, 119, 123 y 131.
danza(s) nativa: 56.
danza(s) ritual(es): 15, 16, 21, 22, 24, 56, 62n., 64, 67, 86, 213, 230, 239, 308, 344, 345, 347 y 349.
danza típica: 67 y 175n.
- De la Cadena, Marisol: 19, 31, 37, 40, 40n., 102, 151, 152 y 181.
- decencia: 22, 69, 73, 74, 174, 181-183, 207, 208, 230, 239, 245, 250 y 343.
decente: 32, 41, 49, 131, 181-189, 199, 201, 205, 207, 208, 234, 236, 239 y 280.
departamento: 26, 26n., 27-29, 40, 41, 43, 78, 84, 87, 95, 96, 105, 107n., 108n., 111, 112, 147, 148, 175n., 178, 180, 184, 185, 188, 190, 192, 232, 248, 266, 306, 307 y 308.
desfile cívico: 160n. y 164.
Desfile de Trajes Típicos: 98.
desfile: 21, 22, 84, 93, 98, 103, 160n., 163, 165, 166, 204, 254 y 319.
Deustua: 27, 83, 86, 86n., 87, 88 y 252.
Día del Campesino, El: 86 y 114.
Día del Cuzco: 86, 103, 104 y 112.
Día del Indio, El: 86, 95, 96n., 103 y 114.
Dirección General de Asuntos Indígenas: 143n.
disfraz(ces) ritual(es): 204 y 205.
dominicos: 46, 53n., 55, 137, 138 y 143n.
drama ritual: 68.
dueños de carro (vehículos): 200, 231, 232 y 256.
- ecónomo: 159 y 291n.
elegancia: 25, 32, 49, 69, 120, 131, 179, 181, 183, 200, 201, 203, 205, 207, 234, 238, 239, 243 y 251.

- elegante: 25, 32, 49, 69, 120, 131, 179, 181, 183, 200, 201, 203, 205, 207, 234, 238, 239, 243 y 251.
- Encuentros Inkarrí: 113.
- entrada: 21, 165, 166, 166n., 167, 170, 183, 185, 199, 205, 219, 235 y 278.
- Erlmann, Veit: 57, 63, 71, 71n., 72, 303 y 348.
- España: 34, 47 y 142.
- Esquivel, Luis: 95n.
- establecimientos comerciales: 150 y 150n.
- Estados Unidos: 16, 23, 75, 76, 77 y 106.
- Estampas Costumbristas: 97.
- estancia: 138 y 138n.
- estandartes: 166.
- etnicidad: 30, 32, 33n., 36, 57, 68, 70, 73, 152, 174, 184 y 342.
- Europa: 16, 47, 48, 90, 90n., 92, 204, 311, 325 y 346.
- eventos del Corpus: 305, 306 y 327.
- Fabian, Johannes: 57, 59, 303 y 348.
- Farnell, Brenda: 66.
- Federación Departamental de Campesinos del Cuzco (FDCC): 108 y 115.
- Federación Provincial de Campesinos de La Convención: 108.
- Fernández, James: 17 y 174n.
- Festival de Autores y Compositores Andinos: 114n.
- fiesta: 15-17, 21-25, 32, 44, 47, 49, 52, 52n., 54n., 56, 56n., 58, 59, 59n., 60-64, 66, 67, 73, 75, 77, 79, 80, 86, 102, 103, 123, 123n., 138, 139n., 147, 157, 157n., 158, 158n., 159, 159n., 160, 160n., 162-167, 167n., 168, 169, 169n., 170, 171, 171n., 172, 173, 176, 178-180, 182-184, 186, 188, 190, 199, 200, 203, 204, 208n., 211-213, 220, 231, 233, 234, 237, 240, 242, 247, 249, 250, 251, 251n., 254, 255, 257, 259n., 260, 262, 263, 263n., 265n., 272, 276, 280, 282, 284, 289n., 292, 294, 297, 298, 301, 303, 304, 305, 310-313, 326, 329, 330, 331n., 334, 341, 342, 344-346 y 349; actuación en la —: 66, 67, 213, 237n., 245, 263n. y 345; auspiciador(es) de la —: 160, 188, 200, 208n., 278 y 288; participantes en la —: 74, 203, 229, 233, 236, 285, 288 y 303; — ritual: 59n. y 147. *Véase también* patrocinadores de la —.
- fiesta(s) patronal(es): 44, 81, 116, 120, 146, 147, 153, 154, 157, 159n., 162, 168, 172, 181-183, 185-188, 190, 192, 200, 208, 208n., 211, 213, 219, 229, 235, 251, 255, 258, 303, 324, 326, 327, 329 y 342.
- Filigranas Peruanas: 114n.
- Filipinas: 50 y 64.
- Flores Galindo, Alberto: 42, 44, 178 y 185.

- folklore (concepto), institución del —: 56, 64, 73, 84, 96, 98, 100; promoción (promotores) del —: 63, 112, 113, 343, 344; — regional: 211-213, 243, 253, 324; — urbano: 309.
- folklórico: 41, 73, 85, 91, 98, 102, 106, 110-116, 119, 131, 132, 133, 191, 204, 239, 252, 253, 311, 326 y 340.
- folklorización: 24, 42, 69, 79, 80, 81, 82, 86, 177 y 345-348.
- Fortón, Horacio: 94n.
- Foucault, Michel: 33 y 61.
- fox incaico: 95.
- Fujimori, Alberto: 157, 155n., 157 y 157n.
- gallo capitán: 171.
- gamonales: 143.
- García, Alan: 114n.
- García, Avelino: 94n.
- García, Uriel: 100.
- Giesecke, Alberto: 107n.
- Gootenberg, Paul: 33 y 36.
- habacera: 165.
- hacendado(s): 22, 38, 40, 109, 123n., 138n., 143, 143n., 174, 176, 177, 179-183, 185-187, 190-194, 199, 203-205, 212, 234, 235, 240-242, 245, 252, 292n., 301, 324, 341 y 342.
- hacienda(s): 23, 46, 105, 109, 138, 138n., 143, 143n., 144, 145, 180, 187, 191 y 309. invasión de —: 106n. y 108. sistema de —: 40, 46, 58, 110, 142, 174, 177, 190, 191 y 343.
- Hatun Acella* (concupina virgen incaica): 112 y 113.
- Hebdige, Dick: 174 y 249.
- hegemonía: 31, 31n., 174, 181n. y 182.
- Hobsbawm, Eric: 82, 82n., 175, 177n., 253 y 253n.
- Hora del Charango*: 102.
- Huaccoto: 272n.
- Huatanay, río: 26, 29; valle del —: 27, 28, 29, 107n., 144, 148.
- huayno: 95, 95n., , 117, 167, 184, 189, 226, 226n., 229, 230, 243, 244, 245, 282n., 284, 284n. y 312; — estilo cusqueño: 226, 229 y 244; fuga de —: 220 y 229.
- identidad étnico/racial: 22, 24, 31-33, 36, 39, 42, 58, 73, 83n., 135, 142, 201n., 236n., 267, 306 y 347.
- ideología (definición de): 31.
- ideología dominante: 31, 152, 185, 204, 248, 249, 270n., 281n., 297 y 340; — cuzqueña —: 151, 268 y 307; — regional —: 24, 31, 153 y 323.
- Iglesia Católica: 47, 48 y 48n.; culto católico: 55; fiesta(s) católica(s): 23, 47, 54n., 56, 141, 161 y 172; imagen católica: 51; ritual(es) católico(s): 52, 53, 54, 55, 68n. y 141; santo/a(s) católico/a(s): 22, 47, 59, 67 y 141.

- Ilcto, Reynaldo: 50.
- imagen: 40, 49, 52, 54, 76, 78, 84n., 89, 143n., 157, 157n., 158, 159, 161, 166, 168, 169, 171, 171n., 180, 201, 203, 207, 208, 208n., 211, 220, 230, 253, 253n., 257, 261n., 270, 284, 288, 291, 307, 324 y 339.
- imilla*: 263, 276, 280, 280n., 281-287, 293, 294 y 331.
- Inca (imperio y cultura): 23, 27, 34, 42, 43-46, 53, 53n., 54, 55, 83, 88, 88n., 89, 90, 92-96, 96n., 97, 101, 103-105, 105n., 106, 107, 107n., 112, 112n., 113, 133, 136, 136n., 137, 140n., 164 y 272n.
- incacha*: 270. Véase Inkacha.
- indianidad: 36, 36n., 41, 89, 135, 204, 245 y 343.
- indígena(s): 24, 25, 35, 35n., 43, 45-47, 52-54, 56, 60n., 68, 82-84, 84n., 87, 88, 90, 91, 95, 97, 112, 116, 119, 131-133, 140, 141, 143n., 145, 157, 172, 178n., 182, 185, 201n., 204, 226, 235, 242, 248, 249, 252, 257, 258, 262, 271, 276, 301-304, 307, 309, 323, 328 y 339; danza(s) —: 31, 52, 54, 55, 89, 90, 97, 98, 111, 116, 117, 119, 123, 131-133, 177, 189, 192, 226n., 243, 244 y 250; identidad —: 74, 93, 111, 113n., 123, 132, 189, 245, 247-250, 252, 257, 265-267, 269, 276n., 278, 297, 302-304, 338, 339, 344 y 346; sociedad —: 93.
- indigenismo: 36n., 36, 42, 83, 86, 87, 91, 93, 102n. y 179.
- indigenista(s): 83, 85-92, 94, 100, 102, 110, 114n., 116 y 143.
- indio/a(s) (categoría racial): 23, 30, 31, 32, 33, 34, 34n., 35, 35n., 36-38, 41, 44, 54, 73, 83n., 84n., 89, 111, 123, 131, 137, 137n., 138, 139n., 141n., 142n., 176, 181n., 185, 187, 194, 219, 234, 235, 248, 257, 270, 276, 278, 281n., 298, 303, 324, 325, 342 y 346; — (término peyorativo): 37 y 270n.; casta de —: 34, 35 y 35n.; migración —: 35; problema del —: 88; sociedad —: 93 y 141n; trabajador(es) —: 34n. y 138.
- indios nobles: 34.
- inini*: 285 y 294.
- inkacha*: 270n. y 271. Véase también incacha.
- institución folklórica: 82n., 97, 324 y 327.
- instituciones culturales: 18, 82, 82n., 84-86, 90, 91, 114, 132, 176, 177, 187, 188, 191, 192, 212, 219, 249, 252, 253n., 278, 306, 307, 323, 324, 326, 328, 339 y 340.
- Instituto Americano de Arte (IAA): 93 y 100.
- Instituto Nacional de Cultura (INC): 113.
- interpretación: 18, 22, 24, 50, 52, 53, 57-59, 63-65, 67, 73, 75, 95, 114n., 115, 123, 132, 133, 141, 170, 172, 179, 180, 184, 186, 195,

- 202, 213, 226, 233n, 235, 240, 245, 247, 254, 260n., 270, 281n., 282, 303, 326-329, 339, 340, 344 y 349. *Véase también* actuación.
- Inti Illimani: 309 y 311.
- Inti Raymi: 55, 97, 103, 104, 111, 113 y 120; trofeo — —: 113 y 120.
- Izquierda Popular: 156.
- Izquierda Unida: 156.
- Izquierdo, Andrés: 95n.
- jaleo: 203, 208, 220, 222, 226 y 229.
- jefe: 45, 110, 149n., 165, 173, 214, 233, 236, 247, 258, 259, 270, 276, 294, 305, 309, 329, 333 y 338.
- jeronimianas: 40, 62, 160, 308 y 320.
- jeronimianos: 16, 24, 25, 39-41, 54, 58, 60, 61, 67, 73, 74, 76, 77, 123, 131, 135, 144-147, 150, 151, 154, 155, 158, 158n., 159, 160, 164, 166n., 167-170, 172, 175, 176, 181-183, 187-189, 200, 201, 203, 204, 207, 208, 208n., 211, 231-233, 240, 242-245, 249, 255-257, 258n., 267-269, 271n., 272, 273, 284, 291, 292, 294, 297, 298, 302-304, 306, 308, 310, 312, 323-325, 327, 329, 341-345 y 349.
- Jerónimo, San (distrito y ciudad): 15, 17, 21, 22, 24, 25, 29, 30, 38, 39, 41, 46, 50, 51, 52, 52n., 54, 54n., 57, 62, 69, 76n., 77, 78, 80, 85, 110, 123, 135, 136, 136n., 138n., 139, 139n., 140-142, 142n., 143, 143n., 144, 144n., 145, 145n., 146, 147, 147n., 148, 150, 151, 151n., 154-157, 157n., 158, 158n., 159, 161, 167, 167n., 168, 169, 172, 173, 177, 178, 180-182, 184, 186, 188-195, 199-203, 205, 207, 208, 208n., 212, 214, 220, 220n., 231-233, 236, 236n., 237, 238, 241, 242, 245, 249, 251n., 254, 255n., 256, 258, 259, 260, 261, 262, 268-271, 272n., 280, 281n., 282, 284, 285, 288-291, 291n., 292, 293, 298, 302, 306, 308, 313, 320, 324-329, 334, 337-339, 341, 342, 343 y 344; comparsa(s) de —: 24, 32, 73, 74, 81, 133, 175, 176, 184, 187, 188, 193, 238, 257, 260, 269, 329, 342 y 346; danzas en (de) —: 203, 207, 238 y 333; fiesta de —: 22, 187 y 208n.; folklore de —; imagen de —: 21, 47, 49, 168, 173, 213 y 220; parroquia de —: 46, 51, 135, 137, 141 y 142.
- Jesucristo: 48. *Véase también* Cristo.
- jesuitas: 53n. y 55.
- jocosos: 268.
- juego(s): 62n., 165, 165, 174n., 247, 254, 259, 260, 266, 267, 273, 276, 280-282, 286 y 294n. — ritual: 241.
- jugueteón(es)/a(s): 195, 236-238, 255, 258, 268, 270, 271, 273, 298, 301 y 303.
- Junta de Reconstrucción (y Fomento): 105 y 106. *Véase también* Corporación de Reconstrucción y Fomento.

jurk'a: 162, 163, 169 y 171.

k'achampa: 90 y 97.

Kaira (hacienda): 136 y 143.

kaswa: 90 y 97. Véase también *qhaswa*.

kena: 95. Véase también *quena*.

khuchi taka: 286, 294 y 297.

Kjarkas: 309 y 310.

La Paz: 97.

Larapa: 136n. y 144.

Lechuga, Santiago: 94n.

Leguía, Augusto B.: 86, 95, 96 y 108.

lentradero: 160, 161, 166, 168-170, 200 y 208n.

Ley de Reforma Agraria: 29, 108, 115 y 145. Véase también *Reforma Agraria*.

Lima: 15, 18, 23, 28, 37n., 42, 44, 45, 52, 75, 76, 83, 84, 86, 95, 95n., 96n., 97, 113, 148n., 200, 312 y 313.

limeña: 76 y 107.

llamada y respuesta: 222 y 310.

llamero(s): 21, 117, 120, 178n., 247, 248, 250-253, 257, 263, 265, 267, 269, 271, 286, 289, 307, 341 y 342.

llameros, los (danza): 97 y 253.

lliklla: 265, 331, 334 y 339.

lliphta: 266.

machu (rol en danza): 193, 214, 220, 222, 226, 236, 238-240, 244 y 258.

Machu Picchu: 107 y 107n.

Machu Picol (montaña): 29n. y 148n.

machu-maqt'a: 235 y 236.

Madre de Dios (departamento): 112.

madurez: 174, 194, 195, 232, 240, 245 y 343.

majeño (poblador de Majes): 178.

Majeños (comparsa y danza): 17, 21, 22, 25, 38, 39, 49, 73, 74, 76, 80, 117, 123, 131, 143n., 147, 154, 161-163, 163n., 165, 167, 169, 170, 172-195, 199-201, 207, 208, 213, 222, 230, 232, 234, 235, 237n., 238, 241, 242, 244, 249, 251, 256, 258, 265, 298, 302, 319, 323, 324, 327, 337, 341-343 y 348; máscaras de los —: 193, 194 y 240n.; rasgos de los —: 343

Majes, valle de: 178-181, 193, 202, 245, 341 y 342.

Mannheim, Bruce: 42-44, 88n. y 136n.

Mantaro, valle del: 73.

maqt'a: 38, 194, 207, 213, 219, 226, 229, 230, 232, 235-239, 241, 244, 258, 265, 270-272, 287, 301 y 303. máscara del —: 219.

maqt'acha: 258, 270, 270n. y 271.

marinera: 117, 167, 184, 189, 220, 229 y 245.

Martínez, Sr. (líder de los *qollas* de San Jerónimo): 255, 255n. y 256.

masculinidad: 25, 173, 174, 191, 202, 239, 242, 249, 297 y 343.

- Matienzo, Juan de: 137n.
 mayordomo: 50, 52n., 160-162, 166, 168-170, 172, 200 y 208n..
 mercedarios: 46, 53n., 138 y 143n.
 mestiza(s): 23, 56, 83, 84, 84n., 95n., 102, 123, 142n., 146, 151, 154, 175n., 183, 184, 201n., 214, 238, 269, 281, 281n., 283 y 346.
 comparsa(s) —: 98. danza(s) —: 31, 98, 111, 116, 117, 120, 132, 133, 135, 147, 172, 177, 192, 219, 233, 251n., 254, 257, 325 y 327.
 identidad —: 19, 41, 102, 123, 181, 189, 245 y 340.
 mestizo: 23, 24, 29, 30-34, 35n., 36-38, 40, 41, 44, 69, 75, 77, 83n., 84, 95, 96, 102, 120, 123, 131, 132, 135, 142n., 147, 172, 173, 179, 181n., 189, 192, 201, 203, 204, 207, 226, 244, 245, 253, 257, 271, 324, 326 y 342; cultura(s) —/a(s): 84; danza(s) —/a(s): 116, 117, 120, 132, 133, 147, 172, 192, 233, 251n., 254 y 325; estatus —: 31 y 35; folklore — regional: 175, 192, 243, 251 y 342; género — de baile: 95n.; huayno —: 226, 226n. y 229; pueblos (ciudades) —/a(s): 30, 85 y 271; símbolos del (poder y prestigio) —: 201; —(s) urbano(s): 84n., 104, 179, 203 y 205.
 metáfora: 59, 185 y 193.
 metonimia: 59 y 241.
 México: 47 y 84n.
 Meyers, Albert: 47, 50, 51 y 139.
 misa de(l) gallo: 167, 211 y 220.
 Misión Artística: 94.
 Misión Peruana de Arte Incaico: 89.
misti: 38, 142 y 292n.
 Mitchell, Clyde: 69, 70 y 71.
 modernidad: 22, 58, 69, 73, 74, 83, 88, 201, 202, 204, 249, 339, 343, 347 y 349.
mollos (comparsa y danza): 17, 162, 163, 304, 306, 325, 329-331, 31n., 332-334 y 337-339. disfraces de los —: 329, 331, 333 y 337.
 montera: 267, 267n., 270n. y 282.
 Morales Bermúdez: 114, 114n. y 156n.
 Mörner, Magnus: 34n. y 178.
 Munn, Nancy: 61, 62 y 62n.
 música andina: 24.
 Ness, Sally: 57, 64, 64n., 65 y 66n.
 Norte América: 325.
 Novack, Cynthia: 57, 64, 65 y 79.
 novena: 161, 162, 208n., 211 y 298.
 número (acto de los Qollas): 247, 254, 259, 260, 267, 273 y 276.
 Ochoa Galdo, Luis: 94n.
 octava: 188, 208, 208n., 213, 235 y 238.
 Odría, general: 105.
 Ojeda, Roberto: 94n.
 ojota(s): 219, 270n. y 272.
 Olivera, Gualberto: 94n.
Ollantay: 89 y 97.
 orquesta típica: 90 y 260n.
 Palomino, Manuel: 94n.

- panandino: 310 y 311.
 parcialidad(es): 89, 140, 143n. y 168n.
 Pardo Durant, Luis Alberto: 94.
 pasacalle: 184, 203, 208, 220, 222, 229, 235, 260, 262, 262n., 267, 269, 282, 289n., 293 y 333.
 pasamontaña: 25, 247 y 266.
 pasco: 226.
 Pata Pata (hacienda): 136n., 138, 143n., 144, 145 y 149n.
 patrocinadores de la fiesta: 162 y 308. *Véase también* auspiciador(es) de la —.
 patrocinazgo ritual: 158, 195 y 208n..
 patrón: 38, 139n., 143n., 173, 194, 233, 234, 235, 238, 244, 255, 260, 276, 283, 289, 289n., 290, 291, 293, 301, 324 y 325.
 patrona: 120, 190, 192, 238 y 253n.
 paucartambino: 120, 123n., 176, 179, 180, 187, 190-195, 199, 212, 213, 244, 245, 253, 267 y 270.
 Paucartambo (distrito, ciudad y provincia): 17, 120, 123n., 175, 175n., 177-181, 183-187, 190-192, 194, 195, 195n., 199-203, 205, 212, 213, 220n., 222, 232, 236, 237, 237n., 239, 240, 240n., 241, 243, 251n., 253n., 255, 260n., 261, 271 y 278; comparsas de —: 133, 179, 193-195, 202, 205, 212, y 255n.; danzas de —: 19, 120, 132, 176, 184, 192, 199, 200, 211, 253, 255, 260 y 260n.
 peña folklórica: 310.
 personajes rituales: 266.
 Perú: 15, 16, 19, 21, 22, 23, 25, 26n., 27n., 28, 30, 33, 34, 34n., 38, 39, 44-46, 48, 48n., 51-53, 57, 75, 82, 83n., 84n., 86, 91n., 97, 105, 108-110, 112, 113, 133, 136n., 139, 150, 151, 156n., 181, 182, 185, 194, 205, 207, 226, 226n., 235, 236n., 248, 252, 263, 266, 267, 273, 294n., 312, 326 y 346.
 peruano/a(s): 26, 28-33, 37n., 42, 43, 45, 50, 53n., 73, 75, 78, 79, 83, 87, 89, 95n., 101n., 109, 105, 108, 109, 110, 157, 179, 184, 185, 188, 236, 241, 242, 249, 260, 262, 266, 302, 306, 307, 308, 328, 334, 344 y 347. artistas —: 91n.; identidad —: 304; tradiciones —: 302 y 344.
pbullu: 265 y 281.
 Picol Orconpuquio: 149n.
 Pillco, Manuel: 94n.
pinkullus: 119.
 Pinto, Sr. (*cómico-Satanás*): 255, 258, 258n., 259, 268, 270-273 y 302.
pitir: 119 y 187.
 poder: 25, 28, 33, 33n., 39, 40, 46, 49, 51, 56, 61, 65, 72, 83, 91, 92, 105, 109, 110, 135, 143, 173, 174, 179, 180, 184, 185, 188, 191, 199, 201-203, 207, 208, 212, 232, 234, 237, 240n., 243, 244, 249, 291, 292, 298, 307, 324, 343, 345 y 347.
 pollera: 214, 281, 320, 331 y 339.

- ponche de habas: 167 y 234.
- Poole, Deborah: 23, 27n., 28, 31, 37, 53, 53n., 54, 54n., 55, 56, 67, 68n., 89, 140, 140n., 141, 143, 154n., 244, 250, 267n., 270n., 287n. y 288.
- posta médica: 148 y 165.
- potentado: 179.
- Primov, George: 26n., 34n., 43, 136n., 146, 147, 150, 156n., 175n. y 181.
- propietario de carro (camión, medio de transporte, vehículo): 153, 154, 180, 200, 231, 251, 251n., 255, 256, 337 y 343.
- Provincia Folklórica: 120, 192 y 213.
- Proyección Kjarkas: 309 y 310.
- puka cinta: 285, 285n. y 286.
- pukuchur*: 266.
- puna: 117n., 252, 253, 257, 262, 266-269, 271 y 342.
- puncños/as: 112n., 185, 268, 307, 308, 330 y 331.
- Puno (ciudad y departamento): 43, 87, 88n., 111, 112, 160, 185, 307, 308, 309, 309n. y 331; danza de — (puncña): 211, 306, 307, 326, 328, 330, 331, 331n. y 333; música de — (puncña): 311.
- q'añihua: 266.
- q'epi: 272 y 277.
- Q'osñipata (distrito): 180, 184, 199, 255 y 256.
- qbapag ch'uncho*: 120.
- qbapag negros*: 120 y 212.
- qbapag qollas*: 117, 120, 251, 253, 254, 256, 257, 260, 267, 278 y 303.
- qbapag*: 120 y 267n.
- qbaswa*: 90, 97, 117, 119, 120, 276, 276n., 277 y 278. *Véase también kaswa*
- qollas* (comparsa y danza): 17, 21, 22, 25, 49, 73, 74, 76, 80, 123, 154, 161, 161n., 163n., 169n., 171, 178n., 195, 200, 220, 234, 247-249, 249n., 250, 251, 253, 253n., 254-259, 259n., 260n., 261n., 262, 262n., 263, 267-271, 272n., 273, 276-278, 280, 282, 285-294, 297, 298, 301-304, 306, 307, 309, 319, 324, 327, 331, 337-339, 341-344 y 349; actuación de los —: 74, 195, 234, 235, 239, 247-250, 252-254, 257, 259, 259n., 260, 262, 267, 268, 271, 273, 276-278, 281, 281n., 282, 284, 286, 288, 290, 294, 303, 304 y 342-344; canciones de los —: 163, 172, 260, 260n., 268, 269, 282-284, 289n. y 290; coreografía de los —: 74, 131, 167, 170, 172, 249, 260, 278, 280, 283, 285 y 286; danza-drama de los —: 302; disfraz de los —: 165, 238, 260, 262, 263, 265-267, 272, 281 y 282.
- qollavino: 259, 259n., 268-270 y 290.
- Qoyllurit'i (Señor de): 154n., 258, 287 y 288.

- Quechua (idioma): 18, 26n., 38, 41, 43, 44, 89, 111, 119, 119n., 120, 151, 166n., 167n., 171, 178n., 182, 186, 214, 226, 250, 255, 256, 258, 262, 265, 266, 267n., 268, 269, 270n., 271, 272n., 273, 282, 284, 293, 301, 330, 338 y 339; canciones (en) —: 21, 25, 74, 247, 257-259, 342 y 343.
- quecna: 95, 119, 183, 187, 257, 260 y 260n. *Véase también* kena.
- Racay-racay: 136n.
- rakhu qoya*: 272, 273, 276.
- rakhu*: 263, 270, 271, 271n., 272, 273, 276-278, 282, 283, 286.
- Ranger, Terence: 71.
- Raqchi (festival y ciudad): 112 y 113.
- raza (concepto): 30, 32, 33, 57, 73, 82, 96, 105n., 142n., 174, 249 y 342.
- reducciones: 45 y 136.
- Reforma Agraria: 38, 40, 46, 108-110, 149n., 168n., 191 y 192. *Véase también* Ley de Reforma Agraria.
- Región Inka (Inca): 27, 112 y 112n.
- Rénique, José Luis: 27n., 28, 83, 86, 86n., 87, 88, 108, 108n., 109 y 110.
- reunión multisectorial: 161 y 169.
- Rickchariy wayna: 114n.
- ritmos afrocaribeños: 76 y 167.
- ritual(es): 25, 32, 47, 49, 51-55, 57-59, 59n., 60, 60n., 61-65, 62n., 64n., 67, 73, 74, 79, 82n., 85, 86, 88, 92-95, 97, 98, 102, 103, 104, 112, 117n., 135, 137, 141, 147, 154n, 158, 160, 161, 172, 175, 181-183, 185, 188, 202, 208, 208n., 211, 212, 230, 234, 237n., 239, 241, 242, 245, 252-254, 257, 272n., 288, 297, 307, 325, 326, 340, 342, 343 y 345-349.
- Roel Pineda, Josafat: 226, 226n., 229 y 244.
- Rojas, Santiago (artista cusqueño): 240n.
- Rowe, William: 43, 81, 84n., 90n., 91, 92 y 101n.
- Royce, Anya: 63 y 66.
- rutero: 256.
- Saccsayhuamán: 103.
- salas: 169 y 182.
- Salomon, Frank: 33n., 67-69 y 250.
- salsa (música y baile): 76, 167, 309, 311, 312 y 326.
- Santiago: 97.
- Santísimo Sacramento: 51, 68, 139n. y 168.
- santo patrón: 25, 49, 52n., 54, 73, 157, 158, 160, 161, 174, 201, 203, 206, 207, 208, 253, 290, 291, 292 y 334; fiesta del —: 24, 61, 62, 73, 80, 146, 147, 172, 182, 183, 187, 188, 190, 208n., 259n., 308, 323, 324, 326 y 327.
- Santurantikuy: 101.
- saqras*: 120, 200, 251 y 251n.
- Savia Andina: 309.
- sayra*: 310-312 y 334.

- Schieffelin, Edward: 59, 60, 60n. y 61.
- Sebastián, San: 29, 136, 148 y 208.
- Secger, Anthony: 57 y 59.
- Seligman, Linda: 34, 35n., 37n., 38n., 151 y 214.
- Sendero Luminoso (movimiento terrorista): 28 y 157.
- señores naturales: 34.
- sierra sur: 43, 148 y 252.
- simbolismo ritual: 174.
- símbolo ritual: 190.
- símbolos icónicos: 25, 62n., 174, 176, 204, 234, 250, 265 y 342.
- sistema de cargos de la fiesta: 47, 50, 59, 59n. y 137.
- Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS): 110 y 113.
- Spalding, Karen: 45, 137, 137n. y 141n.
- Stallybrass, Peter: 248, 248n., 249n., 341 y 342.
- Sudáfrica: 60n. y 72.
- t'ika qhaswa*: 97 y 120.
- Tahuantinsuyu: 44.
- tambor(es): 119, 119n., 187, 213, 260 y 310.
- taqracocha*: 199, 222, 226 y 229
- taqui(es)*: 53 y 254.
- tarwi: 261 y 262.
- Thoms, William J.: 91n.
- tienda de abarrotes: 165.
- Tinta: 28.
- Toledo, virrey: 35, 45, 54, 136, 137, 140 y 141.
- tradicón(es) inventada(s): 82n., 132 y 253n.
- transportista-ganadero: 147, 180, 181, 183, 184, 186, 189 y 256.
- transportistas: 109, 154, 256n., 165, 189, 190, 191, 200, 201, 231, 236n., 251, 255-258, 302, 337, 344 y 349.
- travesura: 74, 254, 258 y 343.
- travieso: 254, 258, 268, 271, 287 y 303.
- tuntuna* (comparsa y danza): 17, 76, 154, 162, 163, 163n., 304, 305, 306, 309, 310, 310n., 311-313, 319, 320, 325, 326, 326n., 328, 330, 332-334, 337-339 y 347; disfraces de la —: 305, 313, 331-333, 337 y 339.
- Túpac Amaru, rebelión de: 35n., 46 y 56.
- Turino, Thomas: 37n., 89, 95, 95n., 102, 110, 114n., 119, 119n., 222, 226, 226n., 260n. y 312.
- Turner, Victor: 59, 59n., 61, y 62n.
- ukukus*: 235, 266, 287, 287n., 288, 297 y 303.
- Urubamba, distrito de: 28, valle del —: 107n.
- Valcárcel, Luis E.: 88, 88n. y 89.
- Van den Berghe, Pierre: 26n., 34n., 43, 136n., 146, 147, 150, 156n., 175n. y 181.

- Varallanos, José: 34,
varaynaq: 182.
- Velasco Alvarado, Juan: 37, 46, 108,
 109, 110, 113-115, 145, 156n.,
 191 y 320.
- Vidal Unda, Humberto: 94, 102,
 103, 103n., 111 y 112.
- Virgen María: 48 y 51.
- virrey Toledo. *Véase* Toledo, virrey.
- víspera: 22, 166, 167 y 170.
- wala-wala*: 286.
- walqa*: 265 y 265n.
- walqanchis*: 171, 172, 219 y 265n.
- waq'ollo*: 266 y 272.
- warak'a(s)*: 132, 219, 244, 265, 266,
 272, 277, 282, 293 y 294.
- Wayna Picol (montaña): 29n. y 148n.
wayno: 95n. y 226. *Véase* *buayno*
wayño: 226. *Véase* *buayno*
- White, Allon: 248, 248n. y 342
- Wightman, Ann: 35, 35n. y 45.
- Wiracocha (Señor): 168n. y 182.
- yaraví: 95 y 95n.
- yawar mayu/yawar unu*: 244, 276-278,
 288, 293, 293n., 294 y 297.
- yumbada: 68
- zapateo: 123, 226, 229, 230, 243 y
 276.
- Zegarra, Baltasar: 94 y 95.

Impreso en los talleres de
INDUSTRIALgráfica S.A.
Chavín 45 Lima 5 Perú
Email: igsa@bwnet.com.pe
Teléfono: 431-2505
Fax: 431-3601
Diciembre de 2001

Próximas publicaciones

Bosque de pinces
(Colección Orientalia)

Tu Fu

(Selección, traducción y notas de
Guillermo Dañino)

Consecuencias de la desnutrición en
el escolar peruano
Ernesto Pollitt

Derecho de Sucesiones

(Biblioteca Para leer el Código Civil,
Volumen XVII -Tomo III)

Guillermo Lohmann Luca de Tena

Hombres de la frontera
José Carlos Huayhuaca

La frontera domesticada
Fernando Santos y Federica Barclay

 PUCP - BIBLIOTECA

55543109170996



