

Juan Ansi3n Alejandro Diez Luis Mujica
editores



Capítulo 8

AUTORIDAD EN ESPACIOS LOCALES

Una mirada desde la antropología



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2000

Primera edición: octubre de 2000

Autoridad en espacios locales

Carátula: Enrique Ottone

Copyright © 2000 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel.

Telefax: 460-0872. Teléfonos: 460-2870, 460-2291, anexos 220 y 356.

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: 1501052000-3982

Derechos reservados

ISBN: 9972-42-362-X

Impreso en Perú – Printed in Peru

Poder in-corporado

La constitución de autoridad en las comparsas andinas de danzantes tradicionales

Gisela Cánepa

1. Introducción

«[...] hay que nacer para eso, cualquiera no puede dirigir el grupo. Por eso, aunque estoy ya cansado, no puedo dejar la comparsa. Acaso ves a alguien que tenga las condiciones para dirigir? Si me voy la comparsa se queda sin cabeza».
(julio de 1998; entrevista al caporal de una comparsa)

Durante mis conversaciones con los caporales (directores) de las comparsas de danzantes que se presentan en el contexto de las fiestas religiosas que celebran a los santos patronos locales he podido oír estas palabras una infinidad de veces. Esta cita ha llamado mi interés no solo por la frecuencia de su uso, sino por una serie de significados que lleva implícitos. Por ejemplo, la percepción de la labor dirigencial como una actividad sacrificada, casi mística, contraria a su percepción como el simple cumplimiento de una función. Es también, vista como una tarea ineludible, impuesta como una obligación sobre el sujeto en cuestión. Pero, sobre todo, es un discurso que personifica y esencializa la autoridad, estableciendo una identidad entre la persona y la autoridad que ostenta. Por esta misma razón es común encontrar que el mal funcionamiento de una comparsa es explicado por la falta de autoridad, que es descrita en términos de la carencia de ciertas facultades como «no saber hablar, no tener presencia, no tener don de mando, no tener personalidad, no conocer la coreografía, no saber bailar bien o no saber llevar el traje de caporal».

Pero la explicación que dan los propios danzantes acerca de la falta de autoridad resulta contradictoria, si tomamos en cuenta que en el caso etnográfico que nos ocupa, los caporales son elegidos democráticamente en asambleas. Por qué carecería de autoridad un caporal, si ésta le ha sido otorgada por el grupo. Este hecho apunta a que la existencia de elecciones de por sí no garantiza la racionalización de la práctica política al interior de la comparsa. Es decir, que a pesar de que el cargo es asumido a consecuencia de una elección democrática, la autoridad del caporal no parece provenir del cargo que ocupa, ni del poder que el grupo le habría otorgado, sino que reside en él mismo.

El tipo de autoridad que funciona al interior de las comparsas se asemeja a lo que Weber (1944) llama autoridad carismática. Sin embargo, la clasificación según tipos ideales solo nos permite definir los rasgos que la tipifican. Pero cómo explicar el proceso a través del cual se logra crear efectivamente la conexión entre la persona y su función; es decir el proceso a través del cual el caporal se constituye como autoridad. Y por otro lado queda por explicar cómo, si la autoridad reside en la persona del caporal mismo, se logra que el grupo lo reconozca así, en otras palabras cómo se legitima?

Inspirándome en el concepto de *habitus* desarrollado por Bourdieu (1977) propongo que las comparsas constituyen espacios de socialización en los que los sujetos aprenden y experimentan técnicas y estéticas corporales que entre otras cosas configuran su valorización y percepción de la autoridad, el poder, e incluso la violencia, es decir configuran un sentido práctico de la política.

En relación con el caso específico que voy a presentar acá esto significaría:

- 1) Que el caporal personaliza su autoridad a través de la danza en tanto práctica del cuerpo que supone una técnica y una estética altamente elaboradas.
- 2) Que es a través de la participación de estas mismas prácticas corporales que los integrantes de la comparsa reconocen, otorgan y negocia la autoridad del caporal.

- 3) Que la autoridad del caporal, por lo tanto, es una realidad en el sentido que es percibida y experimentada corporalmente.

2. Las comparsas de danzantes de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo

La presentación de danzas es un elemento imprescindible de la fiesta tradicional andina, tanto en el contexto rural como urbano. En el Cuzco son las llamadas comparsas de danzantes las que se ocupan de hacer efectiva la presentación de éstas danzas en honor a las imágenes veneradas, y es a través de ellas que se crean y restablecen lazos de reciprocidad con el mundo sagrado. Cada una de ellas tiene una música, una coreografía y personajes distintivos; así como una organización independiente.

Como ya ha sido desarrollado en varios trabajos (Cánepa 1998; De la Cadena 2000 y Mendoza 2000) su alcance rebasa la función puramente coreográfica o devocional, convirtiendo a las comparsas en verdaderas referentes institucionales y culturales en la vida individual y social de sus integrantes. Es posible identificar, por ejemplo, las comparsas con grupos familiares, generacionales o étnicos determinados, y se observan importantes niveles de solidaridad y reciprocidad entre los miembros de una comparsa, tanto en contextos festivos como no festivos.

El nivel de institucionalización es variable pero la mayoría de comparsas cuentan con estatutos escritos que dictan las normas de funcionamiento, las obligaciones y derechos de los danzantes y los criterios para la aceptación de nuevos miembros. Se trata pues de asociaciones de carácter permanente, que exigen un compromiso y dedicación exclusiva de sus miembros. Este tipo de comparsas funciona de manera distinta que las comparsas que participan en otros contextos como, por ejemplo, la fiesta de la Candelaria en Puno. Allí estas se han desarrollado en otro sentido, conformando agrupaciones temporales que cobran vida solamente en torno a su participa-

ción en la fiesta y durante los días festivos. Los caporales se limitan a dirigir la coreografía. Esto lo hacen de manera muy superficial, ya que en Puno se está introduciendo la práctica de contratar coreógrafos profesionales, muchas veces traídos de Bolivia para que ensayen a los danzantes y además para innovar la coreografía periódicamente. Tal práctica institucional no permite una verdadera cohesión e integración del grupo. Lo único permanente es un comité integrado por los organizadores de la comparsa que se ocupan de inscribir anualmente a los danzantes que participarán, de contratar a los músicos y coordinar con los que pasan el cargo o mayordomía. Para que un danzante pueda bailar en una de estas comparsas solamente necesita inscribirse y pagar una cuota por participar. Los disfraces se alquilan y no constituyen parte del patrimonio ni de los danzantes, ni de la comparsa.

Los estatutos de las comparsas paucartambinas, por el contrario, dictan, por ejemplo, la exclusividad para con la comparsa, el mínimo de años que los danzantes se deben comprometer para bailar, la asistencia a los ensayos, y los requisitos para poder ser admitido como integrante de la comparsa. Entre estos últimos está por ejemplo, acompañar a la comparsa por tres años consecutivos realizando tareas de servicio (como atender a los danzantes sirviendo los platos de comida y las cervezas, o ayudando con el vestuario y otras diligencias). Los aspirantes deben además tener una serie de atributos sociales y físicos. Por ejemplo, pertenecer a ciertas familias, tener ingresos económicos que le permita cubrir los gastos requeridos para adquirir y renovar periódicamente el vestuario, y por otro lado tener la estatura, resistencia física, presencia y estilo para bailar, y sentido del humor si la danza así lo requiere. Estos requisitos y censuras actúan en favor de la constitución de la comparsa como una organización cerrada, excluyente y distintiva. Cuando un aspirante es finalmente admitido dentro de una comparsa, pasa por una ceremonia de bautizo que marca su aceptación e integración al grupo. En el ritual de bautizo, el iniciado debe beber cerveza; luego tres latigazos dados por el caporal terminan por sellar la plena identidad entre el nuevo danzante y el grupo.

Al interior de las comparsas existe una jerarquía a nivel coreográfico que coincide con aquella de naturaleza institucional. En la cabeza se encuentra el caporal que dirige al grupo de danzantes, pero también él es el encargado de liderar la comparsa como institución más allá de lo puramente coreográfico. Preside las asambleas, hace cumplir las reglas, ejecuta los castigos, y representa a la comparsa frente al exterior. Al caporal le siguen en jerarquía dos capitanes, éstos encabezan cada una de las filas de danzantes en las que el grupo se divide cuando ejecutan la coreografía. Estos capitanes son los intermediarios entre el caporal y los danzantes, llamados soldados. Los capitanes son responsables por su grupo, pero es el caporal frente al que se rinden las cuentas y el que dicta y ejecuta los castigos.

Cuando hay que tomar decisiones acerca de innovaciones en el vestuario, la coreografía, la elección de *carguyoc* o mayordomo, la participación y gastos de la fiesta, la incorporación de un nuevo miembro o la elección de un nuevo caporal, la comparsa se reúne en asamblea y se llama a votación. A pesar de ello se observa una lógica bastante autoritaria en el sentido que las decisiones finales son tomadas por el caporal. Este a su vez toma su decisión después de interpretar los deseos y sentimientos de los danzantes, y de evaluar su propia capacidad de negociar entre éstos y sus propios intereses. Los danzantes, por otro lado, no expresarán su descontento en el momento de dar su voto, sino a través de gestos y mensajes no verbales durante su relación cotidiana. Son éstos gestos los que el caporal deberá interpretar. He observado que cuando se pone a votación alguna decisión, siempre es la opinión del caporal la que obtiene la mayoría.

3. El caporal como autoridad

El caporal que es quién dirige la coreografía, se reconoce por un vestuario característico y por realizar pasos coreográficos distintivos. Él debe conocer la coreografía a la perfección. Es decir, que

debe estar capacitado para dirigir a los músicos y a los danzantes. Por lo general, es una persona mayor, que ha bailado ya algún tiempo en la comparsa, pero no debe ser tan vieja como para haber perdido facultades físicas requeridas para la danza.

Lleva un bastón de mando que según el caso puede ser una matraca, un látigo o una espada. Con ellos marca los cambios de una secuencia coreográfica a otra. En el contexto festivo en realidad nunca se bailan las coreografías completas, por eso el caporal es quién indica qué parte de la coreografía se bailará, cuándo y dónde. Fuera de la coreografía el caporal decide cuando se descansa, cuando se come y se bebe. También ordena a los danzantes para que hagan mandados, organicen cosas para los ensayos.

Por último, es el caporal quien da por concluido el día dando permiso para que los danzantes se despojen de la máscara y el vestuario. Con los trajes puestos los danzantes tienen que rendir cuenta de cada uno de sus actos. No respetar los mandatos del caporal en este sentido es una de las maneras que tiene los danzantes de «deconstruir» la autoridad que el caporal tiene sobre ellos. Naturalmente, los danzantes tienen que saber medir las consecuencias de tales actos, ya que el caporal en castigo puede decomisar alguna prenda del vestuario con lo cual el danzante quedará imposibilitado de seguir bailando. Es en este tipo de situaciones que se pone en debate la autoridad del caporal. De su capacidad de persuasión depende que se acate su mandato. El descontento podrá manifestarse en la apatía o la falta de respeto. Como dije, esta no se expresa al momento de las elecciones. Cuando hay una elección es porque se trata de una reelección. Si el caporal sabe que no va a ser reelegido se retirará previamente aduciendo que ya no quiere seguir manteniendo el cargo. Por el contrario, el grupo interpretará el incidente como una victoria de su parte. En la historia de algunas comparsas los danzantes se refieren a tales situaciones con el nombre de «golpes». El golpe, en este contexto, no significa destituir a alguien por la fuerza, sino de persuadirlo para su renuncia voluntaria. Esto se hace por medio de un lenguaje que recurre a elementos estéticos y técnicos. Puedo mencionar al respecto el caso de lo que sucedió en la comparsa del Qhara

Chuncho. Esta comparsa representa a los habitantes de la selva y el caporal va acompañado del *cusillo*, personaje que representa a un mono. Este personaje es el que ocupa la posición más baja en la jerarquía de esta comparsa. En una ocasión pude observar cómo el grupo de danzantes provocó la renuncia de su caporal. Los danzantes planearon hacer bailar de *cusillo* a un individuo más alto que el propio caporal, invirtiendo la regla según la cual el caporal debe ser el más alto del grupo. Este incidente, aparentemente anecdótico y humorístico, tuvo el suficiente poder para desautorizar al caporal, en otras palabras, de «de-construirlo coreográficamente». Finalmente, se retiró de su puesto aduciendo que por razones personales no podía comprometerse más en el cargo. La autoridad por lo tanto se funda, perpetúa y negocia en el manejo de elementos estéticos y coreográficos.

Finalmente, cabe resaltar que el caporal es reconocido como autoridad por agentes externos a la comparsa. Él es quién coordina con los *carguyoc* de la fiesta, negocia los contratos con los músicos, coordina con la hermandad de la Virgen del Carmen aspectos relacionados a la fiesta, y recibe a los invitados durante los días de fiesta. Muchos aspectos organizativos de la fiesta en general son además discutidos en asamblea a la que asisten los caporales de cada una de las comparsas en representación de ellas.

Hasta aquí he descrito la función y organización de las comparsas y he hecho referencia a las funciones del caporal como la autoridad al interior de ésta. También he hecho breve alusión a cómo la autoridad del caporal es construida, negociada y exhibida a través de una serie de prácticas corporales que comprometen elementos estéticos, pero también técnicos. Es este último punto el que quiero profundizar a continuación.

4. El poder como técnica y estética del cuerpo

Considero que el caporal construye y perpetúa su autoridad a través de la ejecución de la danza misma, y de otras prácticas ligadas a ésta

como los ensayos y la ceremonia de bautizo, porque justamente comprometen la percepción de la realidad a nivel corporal.

Existen una serie de atributos físicos que son considerados propios de la figura del caporal. El caporal tiene que tener, por ejemplo, una estatura por lo menos por encima del promedio. Además debe ser ágil, tener resistencia física, tener un porte erguido y elegancia para bailar. Estas características en el contexto de las danzas cuzqueñas están asociadas a categorías étnicas que son consideradas propias del mestizo, en oposición al indio. Estas categorías, como sabemos suponen una relación jerárquica que otorga al mestizo una posición de poder con respecto al indio, más bien feminizado e infantilizado. Estos atributos se ven además reforzados por la elección de elementos distintivos en la máscaras y disfraz del caporal. Zoila Mendoza (2000) en un trabajo sobre la comparsa de los Majeño en Paucartambo y San Jerónimo en el Cuzco, ilustra justamente este punto explicando cómo este personaje está inspirado en la figura poderosa del hacendado, donde etnicidad y masculinidad juegan un papel importante. Se trata de una estética que ha estilizado una cultura de la violencia y la discriminación racial. Poole (1994) ejemplifica este punto en su análisis del *corilazo*, personaje del folklore cuzqueño en el que se perpetúa y legitima la figura del gamonal.

Son características comunes en la máscara y vestuario del caporal una nariz exageradamente larga, un lunar o dientes de oro, o también una capa, un tocado especial y el bastón de mando. Ya sea que se recurra a la solemnidad o al humor, en la figura del caporal esta estética del poder está más desarrollada que en la de los músicos y en la del resto de danzantes.

Pero, ¿cómo es que esta estética que da forma a la imagen del caporal es identificada como la fuente misma de su autoridad y cómo ésta es incorporada en la persona del caporal? Propongo que esto sucede a través de la ejecución de la danza misma, es decir, a través de una práctica corporal que involucra tanto al caporal como al resto de danzantes.

Como ya he mencionado antes, el caporal debe conocer la coreografía a la perfección. Cada comparsa tiene una coreografía y

música distintivas que contiene distintas secciones. El caporal debe conocerlas todas. Debe, además, saber en qué ocasiones durante los días de fiesta debe ejecutarse qué sección o secciones, ya que no se suele bailar la coreografía completa. Por eso, el caporal debe ser capaz de dirigir a danzantes y músicos con mucha agilidad, incluso en ocasiones improvisando. Por otro lado, debe conocer no solo los pasos que le corresponden a su personaje en la coreografía, sino los pasos de los demás personajes de la comparsa. El caporal suele ejecutar figuras que requieren de más destreza y agilidad física, que lo destacan por encima de los demás danzantes.

Por lo general, el caporal es un danzante que ha integrado la comparsa por varios años y ha ascendido en la jerarquía al interior de ella. Este conocimiento no se hace evidente solamente durante la ejecución de la coreografía; sino, sobre todo y de manera más eficaz, durante los ensayos. El caporal hace saber, o más bien sentir, al resto su conocimiento. En realidad lo impone a través de las correcciones y repeticiones de las diferentes secciones coreográficas, muchas veces impartiendo un estilo personal como «el estilo auténtico» de la danza (al respecto, véase De la Cadena 2000: cap. 6).

Aquí reside uno de los puntos más importantes de lo que estoy argumentando en este artículo. La autoridad de un caporal será haber consolidado cuando éste haya logrado establecer su manera de bailar la coreografía y llevar el traje, como la manera correcta, verdadera y auténtica de hacerlo. Esto requiere de al menos dos cosas: primero, tener una gran inventiva y creatividad coreográfica; y, segundo, un sentido práctico acerca de la identidad del grupo que integra la comparsa y de aquellos estilos y estética que resulten persuasivos al grupo. Pues es necesario para imponer la propia autoridad, «romper» de alguna manera con la tradición coreográfica impuesta por el caporal anterior.

Esta «ruptura» justamente sucede de manera importante a nivel coreográfico y estético. Puede consistir en la innovación o cambio de algún paso, del desplazamiento coreográfico, del estilo del zapateo o del movimiento de caderas, o del momento de la fiesta en el que se ejecute una secuencia particular de la danza. Puede consistir

también en la variación del vestuario o las máscaras. Esta variación puede ser de color, material de confección, o la eliminación o suma de algún adorno. En principio estos cambios son casi imperceptibles, pero en el contexto que estoy describiendo adquieren un importante significado político ya que a través de ellos se negocian las relaciones de poder al interior de la comparsa. Es en este sentido que varios autores han afirmado que los temas de la tradición y de la autenticidad en este tipo de manifestaciones de cultura expresiva (Romero 2000, De la Cadena 2000, Mendoza 2000) tienen que ver más con procesos de construcción de identidad y de estrategia política que con la identificación de una supuesta e invariable tradición ancestral.

El reto de un nuevo caporal está en desarrollar un estilo propio que resulte persuasivo para el resto del grupo. Las innovaciones que hace deben estar sustentadas en un conocimiento práctico de lo que el resto del grupo aceptará como propio. Es, pues, a través del movimiento y del vestuario que el caporal negocia el consenso del grupo.

Por otro lado, la autoridad del caporal en los ensayos es experimentada corporalmente. Las repeticiones de la coreografía exigen un importante esfuerzo corporal. Es muy común escuchar a los danzantes referirse al dolor físico que les produce repetir determinadas secciones de la coreografía durante los ensayos. Pero es importante señalar que el cansancio se ve recompensado por una sensación —también corporal— de triunfo y solidaridad que se desprende de la experiencia de realizar esfuerzos físicos pautados, rítmicos, sincronizados y en grupo, como propios de la danza. Sin embargo, se espera que este sentimiento de triunfo sea experimentado el día de la fiesta cuando se baile para la imagen.

En este sentido se debe decir que muchas de las correcciones durante los ensayos o durante la ejecución de la coreografía misma son hechas de manera no-verbal. El caporal recorre las filas acomodando a los danzantes, colocando las piernas, brazos, torsos y cabezas en la posición correcta, e indicando el ritmo y velocidades de los

pasos, en ocasiones realizando el movimiento junto con el danzante. No se suele explicar la coreografía a los nuevos integrantes.

A nivel de la coreografía misma hay una serie de elementos que van en el sentido de afirmar la autoridad del caporal. La coreografía se compone de una serie de figuras y distribuciones espaciales que colocan al caporal como eje del grupo. Coreográficamente, la comparsa se divide en dos grupos que toman la forma de dos filas paralelas, que sirven de base a la composición de figuras coreográficas. El caporal siempre ocupa un lugar importante, ya sea al centro encabezando las dos filas paralelas o al centro cuando estas ejecutan desplazamientos circulares. En ambas situaciones el caporal es el eje del cual nace el movimiento de toda la danza.

A parte de un vestuario y máscara distintivos, es justamente el lugar que ocupa el caporal en la coreografía lo que señala su papel central en el grupo. Lo que estoy proponiendo es que es en la ejecución repetitiva de la coreografía (y hay que agregar el efecto de la música y vestuario a nivel perceptivo) en los ensayos como en los días de fiesta, que la autoridad es construida, pero sobre todo percibida y experimentada corporalmente.

Es tal vez en el bautizo de los danzantes donde esto se hace más explícito. El caporal marca la incorporación de un nuevo danzante y la correspondiente sumisión a la autoridad del grupo y del caporal, con tres latigazos. Aunque en muchos casos estos latigazos son más simbólicos que reales, he podido observar como los iniciados rompen en lágrimas al recibirlos. La eficacia de tales procedimientos reside justamente en su naturaleza corporal que dejan verdaderas marcas a nivel de la percepción. Es interesante anotar que cuando un nuevo caporal es bautizado nunca recibirá los latigazos de algún miembro de su comparsa. Por lo general, se recurrirá al caporal de otro grupo para que presida el bautizo.

5. Comentario final

Mi propuesta básica ha sido que en las comparsas de danzantes aquí descritas la autoridad del caporal es construida, reproducida y negociada a través de la práctica coreográfica misma, es decir a través de una estética y técnica del cuerpo. De esta manera, la autoridad del caporal es *esencializada* como parte de su propia subjetividad. De tal modo que la autoridad del caporal no termina con el cargo, a no ser que este haya sido «de-construido» coreográficamente.

En los últimos años he podido observar que se están produciendo algunos cambios, que afectan estas estrategias para la consolidación de autoridad al interior de las comparsas. Cada vez más, las comparsas de danzantes aspiran a constituirse en lo que se llama «instituciones culturales». Estas son organizaciones culturales reconocidas por el Instituto Nacional de Cultura y se desarrollan en torno a un nuevo conjunto de demandas como, por ejemplo, la promoción turística de las danzas y su reconocimiento frente a instituciones del Estado.

En realidad, se trata de las mismas agrupaciones de danzantes; pero que, paralelamente a la comparsa, han desarrollado un segundo marco institucional, que es la asociación. Esta funciona según el típico organigrama de un presidente y varios secretarios, todos elegidos periódicamente en asamblea. Los integrantes de la asociación no necesariamente son los mismos que integran la comparsa, ni el caporal es el presidente de la «asociación». En este sentido se ha producido una organización paralela a la comparsa y en algunas decisiones la autoridad del caporal entra en conflicto con la autoridad del presidente. Este conflicto está ligado a otra problemática que tiene que ver con el hecho de que a través de la gestión de la asociación las danzas empiezan a ser interpretadas en nuevos contextos y para nuevas audiencias.; algunos danzantes se refieren a este proceso como la «mercantilización de las danzas». Mientras tanto, el margen de acción y autoridad del caporal se restringe a la ejecución de la coreografía en el contexto festivo. Él, por ejemplo, ya no es responsable,

ni maneja las redes necesarias para establecer los contactos con las agencias de turismo o los organizadores de espectáculos folklóricos. Y, en muchos casos, su criterio para una presentación auténtica de la coreografía no coincide ya con los requerimientos de una puesta en escena en un teatro, de tal forma que su saber coreográfico es puesto en entredicho.

En los nuevos contextos que crean, por ejemplo, la ciudad, el mercado, el turismo y los espectáculos de masa, las comparsas de danzantes como instituciones y las danzas como manifestación cultural, están adquiriendo nuevos significados y funciones que, ciertamente, repercuten en el tipo de autoridad que tradicionalmente ha existido dentro de la lógica de funcionamiento de las comparsas y que yo he descrito aquí.

Este tipo de autoridad no actúa en el ámbito propiamente político; por el contrario, pertenece a un espacio que podríamos denominar cultural, religioso o estético. Sin embargo, estos ámbitos no están exentos de relaciones de poder. Además, basándome nuevamente en los argumentos que desarrolla Bourdieu (1977) en torno a la noción de *habitus*, es posible afirmar que los actores sociales llevan, a la esfera de su práctica política, un conjunto de valores culturales y conocimientos adquiridos en otros espacios de socialización y práctica social. En ese sentido, propongo que la exploración de prácticas particulares como la *performance* de danzas devocionales tienen relevancia para iluminar aspectos más generales acerca de una cultura política en la sociedad peruana.