



IDENTIDADES REPRESENTADAS

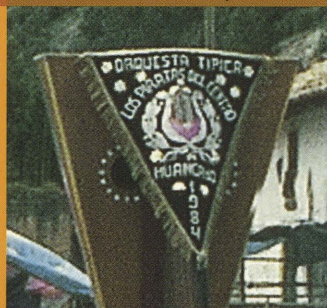
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 1

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

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

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

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

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

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

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

Introducción

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

Gisela Cánepa Koch

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

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

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

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

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

1. Experiencia y formas de cultura expresiva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Performance y contextualización

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. *Incorporación como modo de ser*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Sobre los artículos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun
 1988 «Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory». *Cultural Anthropology* 3. 1: 16-20.
- BAUMAN, Richard, ed.
 1992 «Performance». En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. Nueva York: Oxford University Press.
- BAUMAN, Richard y Charles BRIGGS
 1990 «Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life». *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- BOURDIEU, Pierre
 1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRUNER, Edward, ed.
 1986 «Experience and its Expressions». En *The Anthropology of Experience*. Eds. Victor Turner y Edward Bruner. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- BURGA, Manuel
 1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- CÁNEPA KOCH, Gisela
 En prensa «Autenticidad y Reproducción Visual: la fiesta y las danzas andinas en el contexto de la globalización». En *Ritualidades latinoamericanas*. Eds. Martín Lienhard, Marília Mendes, Gabriella Stöckling.
- CASEY, Edward S.
 1996 «How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena». En *Senses of Place*. Eds. Steven Feld y Keith Basso. Santa Fe: School of American Research Press.
- COMAROFF, John y Jean COMAROFF
 1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.

CONNERTON, Paul

1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

CSORDAS, Thomas, ed.

1994 *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.

DE LA CADENA, Marisol

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

DILTHEY, Wilhelm

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

FELD, Steven y Keith BASSO, eds.

1996 *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.

FERNÁNDEZ, James

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

FERNÁNDEZ, James, ed.

1991 *Beyond Metaphor: the Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford University Press.

FLORES-GALINDO, Alberto

1986 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas.

FLORES OCHOA, Jorge

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

FUENZALIDA, Fernando

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

GARCÍA CANCLINI, Néstor

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

GEERTZ, Clifford

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

GONZALES, Enrique y Fermín RIVERA

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

GUPTA, Akhil y James FERGUSON

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

HARAWAY, Donn

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

HYMES, Dell

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

ISEBELL, Billie Jean

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

LEIGH, Susan, ed.

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

LOVELL, Nadia, ed.

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

MATTO, Daniel

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

MENDOZA, Zoila

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

MERINO, Mildred

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

MILLONES, Luis

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

ORTIZ, Alejandro

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

ROMERO, Raúl

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

ROSALDO, Renato

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

SMITH, Robert J.

1975 *The Art of the Festival: as exemplified by the Fiesta of the Patroness of Otuzco: la Virgen de la Puerta*. Kansas: University of Kansas Press.

STOLLER, Paul

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

TURNER, Victor

1975 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.

1982 *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.

1987 *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

TURNER, Victor y Edward BRUNER, eds.

1986 *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

VAN DEN BERGHE, Pierre L. y George P. PRIMOV

1977 *Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.

VAN-KESSEL, Juan

1982 *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

WACHTEL, Nathan

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