



# IDENTIDADES REPRESENTADAS

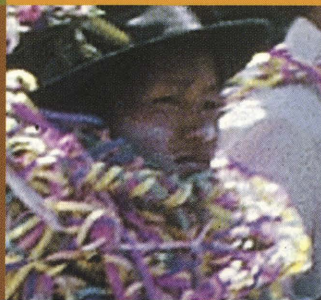
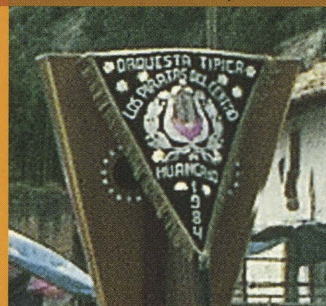
performance, experiencia y memoria en los andes



## Capítulo 6

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

## Definiendo el folclor

### Identidades mestizas e indígenas en movimiento\*

Zoila S. Mendoza

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

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

---

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

<sup>1</sup> Explico más adelante mi uso de esta noción compuesta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>12</sup> Luis E. Valcárcel nació en Moquegua, pero se crió en Cuzco. Se convirtió en una de las figuras líderes de la intelectualidad cuzqueña.

tales como el drama quechua *Ollantay*, con elementos musicales y de danza campesinos.<sup>13</sup>

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Para un análisis de los enfrentamientos políticos de la época, véase Rénique (1988).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>19</sup> *La Crónica*, 25 de junio de 1928, citado en Vivanco Guerra (1973: 37).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>25</sup> Véase Turino (1991: 272-281), sobre la revalorización de la cultura andina durante el régimen de

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>30</sup> Un máximo de 20 minutos fue el primer límite de tiempo (Villasante 1989: 179).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Referencias bibliográficas

ABERCROMBIE, Thomas

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

ALONSO, Ana María

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

APARICIO, M. J.

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

BORDIEU, Pierre

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

CENTRO QOSQO

- 1976 *1976 Budget*. Cuzco: Archivo Privado del Centro Qosqo.

COWAN, Jane

- 1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.

DE LA CADENA, Marisol

- 1991 «“Las mujeres son más indias”: etnicidad y género en una comunidad del Cuzco». *Revista Andina* 19: 279-352.

DEUSTUA, J. y J. L. RÉNIQUE, eds.

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

ERLMANN, Veit

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

FABIAN, Johannes

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

FRIEDLANDER, J.

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

HOBBSAWM, E. y T. RANGER (eds.)

1986 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

IAA, CUZCO (INSTITUTO AMERICANO DE ARTE, CUZCO)

1937 Cuaderno de Actas N.º 1, 5 de octubre. Cuzco: Instituto Americano de Arte. Archivo Privado.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

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

INEI (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA, PERÚ)

1994 *Censos Nacionales: IX de Población, IV de Vivienda, 1993, resultados definitivos, Departamento de Cuzco*. Lima: INEI.

KNIGHT, Alan

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

LARSON, B. y O. HARRIS, eds.

1995 *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes*. Durham: Duke University Press.

MANNHEIM, Bruce

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

MENDOZA, Zoila

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

MENDOZA-Walker, Zoila

1993 «Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Southern Peruvian highlands», tesis de Ph. D. University of Chicago.

1994 «Contesting identities through dance: Mestizo performance in the southern Andes of Peru». *Repercussions* 2. 3: 50-80.

NESS, S.

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

- ORLOVE, Benjamin  
1998 «Down to Earth: Race and Substance in the Andes». *Bulletin of Latin America Research*. 17, 2.
- PINILLA, Enrique  
1988 «La música en el siglo XX». En *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima: Patronato Popular y Porvenir. 127-213.
- POOLE, Deborah  
1988 «Landscapes of power in a cattle-rustling culture of Southern Andean Peru». *Dialectical Anthropology* 12: 367-398.
- POOLE, Deborah, ed.  
1994 *Unruly Order: Violence, Power, and Cultural Identity in the High Provinces of Southern Peru*. Boulder: Westview.
- RAMOS CARPIO, Carlos  
s.f. «Paucartambo, ¿provincia folklórica?». *Wayna* 3: 1-3.
- RÉNIQUE, José Luis  
1988 *Los sueños de la sierra: Cuzco en el siglo XX*. Lima: Cepes.
- ROEL PINEDA, Josafat  
1959 «El wayno del Cuzco». *Folklore Americano* 6-7: 129-246.
- ROMERO, Raúl  
1988 «La música tradicional y popular». En *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima: Patronato Popular y Porvenir. 217-283.
- ROWE, W. y SCHELLING, V.  
1991 *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Nueva York: Verso.
- TAMAYO HERRERA, José  
1980 *Historia del indigenismo cuzqueño: siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- TURINO, Thomas  
1991 «The state and andean musical production». En *Nation States and Indians in Latin America*. Eds. G. Urban y J. Sherzer. Austin: University of Texas Press. 257-285  
1993 *Moving Away from Silence: Aymara Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.  
1997 «Music in Latin America». En *Excursions in World Music*. Eds. Bruno Nettl et al. Nueva Jersey: Prentice Hall. 223-250.

VIDAL DE MILLA, D.

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

VILLASANTE, Segundo

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

VIVANCO GUERRA, Alejandro

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

WADE, Peter

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

WATERMAN, Christopher

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