



IDENTIDADES REPRESENTADAS

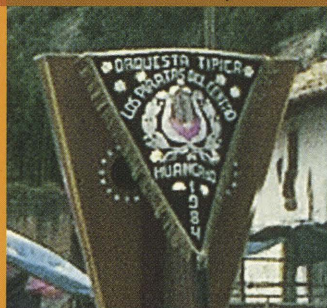
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 7

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

Mestizos-indígenas

Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco

Marisol de la Cadena

En el presente artículo utilizo las danzas como pretexto para analizar las raíces de la producción de lo que llamo *identidades mestizo-indígenas*. Este rótulo puede sonar extraño a nuestros oídos, ya que contradice algo a lo que estamos acostumbrados: la rígida oposición binaria entre las imágenes de los «mestizos» e «indios» que los intelectuales peruanos *tradicionales* han reproducido de manera persistente desde principios del siglo XX. En vez de eso, sostengo que los intelectuales indígenas utilizan las danzas como estrategias autoetnográficas a través de las cuales expresan su cultura indígena *des-indianizada*;¹ en este contexto, a diferencia de lo que pudiera ser nuestra primera impresión, la des-indianización no significa la pérdida de la cultura andina. En oposición a estas imágenes, los coreógrafos de danzas mestizo-indígenas afirman su autenticidad reivindicando de manera simultánea sus orígenes rurales y desplegando lo que ellos conciben como formas urbanas, expresando así su versión de la cultura indígena, que trae abajo la dicotomía rural-urbana usada tradicionalmente tanto para distinguir la cultura indígena de la no-indígena, como para imaginar a los indios y mestizos como identidades discontinuas.

En la década del 30, las autoridades culturales escogieron las danzas como la vía que vincularía las esencias artísticas de la intelectualidad oficial con la de los indígenas cuzqueños. A medida que crecía el turismo (incremento que empezó en la década del 50 y alcanzó un gran auge a principios de la del 90), las elites intelectuales realizaron danzas con coreografías indígenas y participaron en ellas. Durante esas cuatro décadas (1930-1970), las danzas fueron los textos más conspicuos a través de los cuales la elite y los intelectuales indígenas aprendieron mutuamente acerca de la concepción que cada cual tenía de las identidades sociales y regionales.² Considero esta interacción como un diálogo implícito, el

¹ He tomado la noción de *autoetnografía* de Mary Louise Pratt. Sin embargo, mientras ella la define como «acciones que los sujetos colonizados llevan a cabo para representarse a sí mismos, en las que tratan de incluir los propios términos del colonizador» (1992: 7), yo enfatizo su perspectiva relacional, refiriéndome al diálogo constante que atraviesan las estructuras compuestas de múltiples estratos de subordinación y dominación.

² Tal como ocurre en otros lugares, las danzas en el Cuzco han sido vehículos para la expresión de identidades sociales. Los estudios antropológicos de las danzas como medios que expresan identidades no son una novedad. Véanse Mitchell (1956), Ranger (1975) y Cowan (1990). En relación con las danzas en el Cuzco, véanse Poole (1991), Sallnow (1991), Mendoza-Walker (1993 y 1994) y Cánepa (1998).

cual, aun sufriendo un desbalance de poder, ha permitido una interpretación y una reformulación relativamente autónomas de los textos y narrativas de ambos.

Actualmente, los grupos indígenas bailan en comparsas, mientras que los grupos de danza correspondientes a la intelectualidad oficial son los llamados *conjuntos folclóricos*, que pertenecen a distintos sectores económicos. Una de las diferencias más comunes entre estas dos clases de asociación es el tipo de espacios en los que actúan. Los conjuntos folclóricos lo hacen generalmente en escenarios teatrales, marcando una clara distinción con la audiencia, la cual puede estar compuesta tanto por extranjeros como por limeños. Las comparsas, en cambio, interpretan rituales —tales como las celebraciones del santo patrono—, en los cuales participan los cuzqueños (y algunos antropólogos) y sus danzantes no hacen distinción alguna entre el público y los actores, confundiendo todos los participantes en una misma celebración. En este sentido, el contraste entre las actuaciones de las comparsas y los conjuntos corresponde a la formulación elaborada por Victor Turner acerca de las diferencias entre ritual y teatro: «el ritual, a diferencia del teatro, no distingue entre el público y los intérpretes»³ (Turner 1982: 112). Asimismo, las comparsas y los conjuntos folclóricos tienen diferentes estrategias de actuación. Mientras que los conjuntos folclóricos imitan a los personajes que representan, durante el ritual, los miembros de las comparsas urbanas se *transforman* en los personajes que encarnan.

Otra diferencia importante es la manera como los danzantes se identifican dentro de taxonomías raciales o culturales cuzqueñas. Los miembros de los conjuntos generalmente se autoidentifican racialmente como mestizos, reivindican la cultura no-indígena y conciben el folclor como la representación de individuos racial y culturalmente indígenas. Los danzantes de las comparsas se autoidentifican también como mestizos, pero esta categoría alude a una condición social, la cual no excluye la práctica de tradiciones indígenas, que los danzantes denominan «nuestra costumbre auténtica». Con esta frase se refieren a la cultura nacional subordinada que comprende, aunque no exclusivamente, a los indios. Así que mientras ellos no se consideran a sí mismos indios, esta condición social se intersecta con la identidad mestiza (indígena) que reclaman para sí, ya que ambas están comprendidas en el marco de su «costumbre auténtica», la tradición rural-urbana, la cual también llaman «neta». Este no es el caso de los danzantes de los conjuntos, cuya creencia en que ellos representan danzas auténticas está separada de su autoidentidad como mestizos, que en su caso significa no-indígena. Como resultado de estas diferencias, aunque las actuaciones de conjuntos folclóricos y comparsas se asemejan mucho, las danzas constituyen campos de discusión acerca de los significados de los rótulos de identidad.

En este capítulo pongo en evidencia dos discrepancias centrales entre la elite y los intérpretes de danzas autóctonas. La primera es la representación de

³ La traducción es nuestra.

la sexualidad indígena y la segunda es su divergente definición de autenticidad. Al igual que el Inti Raymi,⁴ las danzas son tradiciones inventadas, aunque sus creadores las consideren «costumbre». Esta confluencia de invención y costumbre cuestiona lo que Eric Hobsbawm señalaba en 1983, al escribir que las tradiciones inventadas «deben distinguirse claramente de la “costumbre”, que domina en las llamadas sociedades tradicionales»⁵ (p. 2). Esta perspectiva, que ha sido revisada en parte por Terence Ranger (1993), niega la autoría individual de la costumbre y asume que las «genuinas tradiciones» son el resultado de los trabajos inertes (si no inertes, al menos inconscientes) de los productores de cultura, quienes, por tanto, permanecen anónimos, invisibles dentro de la colectividad que, sin saberlo, representan. Un análisis de las comparsas revela, en cambio, una definición alternativa a la de Hobsbawm. Los que dirigen las comparsas, los llamados *caporales*, inventan tradiciones constantemente y sin duda supervisan cada detalle de sus creaciones, tanto por ser intencionalmente textos autoetnográficos, como por su deseo, como autores, de reivindicar la originalidad de las coreografías de sus comparsas. Al igual que los «inventores de las tradiciones», ellos extraen sus creaciones de un pasado remoto. Los caporales, marcando un agudo contraste con sus contrapartes dominantes, no perciben el pasado de donde extraen sus creaciones como una fuente abstracta para una potencial identidad homogénea. Por el contrario, los jefes de comparsa a quienes entrevisté basan sus tradiciones en un pasado que ellos enlazan de manera concreta con su propio presente, dotándolo de un sentido exclusivamente significativo para ellos, y utilizándolo para reforzar su autenticidad indígena, su identidad «neta».

Desde una perspectiva gramsciana e inspirada, además, en el activismo de los intelectuales indígenas en Guatemala, Colombia, Ecuador y Bolivia, y por los académicos que han escrito sobre aquellos (NACLA 1996, Warren 1992 y 1996, Ramón 1992, Rappaport 1994), considero intelectuales indígenas a los productores de tradiciones indígenas des-indianizadas. Steven Feierman (1990) nos ha precedido a todos en la tarea de ampliar la noción tradicional de intelectuales para incluir a los productores de conocimientos sometidos (Foucault 1980: 82). Los miembros de las comparsas no se ganan la vida como intelectuales, condición que tampoco alcanzan los intelectuales oficiales contemporáneos en el Cuzco y en el Perú. Sin embargo, al igual que los intelectuales oficiales, los danzantes de comparsas que encontré tienen «una línea de conducta moral consciente y por lo tanto contribuyen a mantener o modificar una particular concepción del mundo» (Gramsci 1971: 9). En tanto directores de comparsa, los caporales son agentes que buscan persuadir, dirigir y, a través de las danzas, transmitir un punto de vista propio. Haciendo un despliegue de sus danzas (las que son, en un

⁴ Véase De la Cadena 2000, tercer capítulo.

⁵ La traducción es nuestra.

sentido gramsciano, actividades expresivas, educativas y organizadoras socialmente reconocidas), infunden en los danzantes un sentimiento regional hegemónico de cuzqueñismo. Con sus actuaciones, vinculan su esfera social —la de cuzqueños comunes— con la esfera dominante y comunican en ambas direcciones los significados sociales producidos en cada una de estas esferas. En su condición de intelectuales han participado, desde hace muchos años, en un diálogo implícito con los intelectuales oficiales en relación con las identidades regionales y han creado un léxico regional heteroglósico (inserto en marcos conceptuales alternativos) para identificar a los cuzqueños que tienen diferentes estilos de vida.

Es pertinente hacer dos advertencias antes de finalizar esta sección. La primera es que no defino a los intelectuales indígenas como asociados a una posición esencial en la estructura social cuzqueña, o como «miembros» de una cultura andina reificada. Los identifiqué más bien en tanto que han buscado de manera activa dignificar aquello que ellos llaman «nuestra costumbre neta» y que yo me inclino a llamar *tradición indígena*, a falta de un término mejor. Para honrar sus costumbres, han creado una noción de autenticidad e identidades sociales regionales que difiere de las taxonomías raciales/culturales. Para dignificar su identidad y costumbre, los miembros de la comparsa definen una cultura cuzqueña «neta» (real, opuesta a «espuria»), la cual —basada, no en binarismo, sino en una «lógica de acoplamiento» (Hall 1995: 472)— muestra sus orígenes rurales y enarbola los comportamientos urbanos. Desde esta perspectiva, los danzantes —y otros como ellos— se constituyen como mestizos indígenas que viven en la ciudad, pero que, sin embargo, se inspiran en su conocimiento rural para producir la «cultura cuzqueña neta». No se reconocen como indios porque, al igual que las comerciantes mestizas y las mayordomas danzan con «respeto» y, por lo tanto, no habrían perdido su dignidad humana. Aunque su definición de autenticidad es multivocal (en el sentido de que hay muchas maneras mediante las cuales las comparsas demuestran su identidad neta), la mayoría de comparsas evoca un lugar de origen no urbano para legitimar sus representaciones.⁶

La segunda advertencia es que, como individuos, los miembros de las comparsas generalmente participan tanto de las tradiciones indígenas, como de aquellas no indígenas, aunque con diversos grados de intensidad emocional, y guardando una diferencia entre ambas. Varios de ellos pueden ser intelectuales oficiales e indígenas a la vez y ejercer estas identidades en diferentes facetas de sus vidas. Algunos estudiantes universitarios, por ejemplo, participan en la esfera de los intelectuales oficiales y, como miembros de comparsas, ellos mismos son intelectuales indígenas. Por tanto, los mestizos-indígenas cuzqueños no habitan en una zona de frontera (Anzaldúa 1987, García Canclini 1995), sino en

⁶ La mayoría de comparsas reivindica sus orígenes fuera de la ciudad del Cuzco, el único centro urbano real de la región.

un espacio cultural donde indígenas y no-indígenas se entrecruzan mutuamente. No es un espacio físico marginal o con intersticios; por el contrario, es coherente con el Cuzco, en tanto región geográfica, y con su sentimiento hegemónico, el cuzqueñismo. Debido a que viven en un espacio donde se compenentran indígenas y no indígenas, los mestizos-indígenas cuzqueños son híbridos; pero no en un sentido estático implícito en la clasificación moderna, que opuso de manera definitiva el individuo rural indígena al mestizo urbano y asumió un proceso evolutivo del primero (concebido como un estadio inferior de raza/cultura) al segundo (considerado un estadio superior de raza/cultura). Los mestizos-indígenas son más bien híbridos en proceso, des-indianizándose de manera constante a través de la selección de tradiciones rurales y urbanas para reformular su identidad. Esta no es «pura», sin lugar a dudas, como lo imaginaran los intelectuales indigenistas modernos, pero es «neta», auténtica, fiel al mandato y la definición de los intelectuales indígenas.

1. Representando al «otro» como *indio festivo*: los neoindianistas y el turismo

Los indigenistas definieron a los indios como una raza/cultura rural. Los artistas—escritores y pintores— los retrataron como campesinos introvertidos y melancólicos, poseedores de un temperamento colectivo, gregario y potencialmente irritable. Años más tarde, el hecho de que los neoindianistas se centraran en el folclor condujo a que sus promotores desterraran la imagen anterior y retrataran, en cambio, al «indio festivo». A medida que el turismo iba tomando impulso, esta imagen se convirtió en un imán para atraer a visitantes extranjeros. En términos de atractivos arqueológicos, se pensó que el Cuzco podría competir con ciudades ya reconocidas como centros turísticos internacionales. Pero la llamada *Roma de América* ofrecía además una atracción adicional, encarnada en su población indígena contemporánea. Los indios podían ser burdos, campesinos iletrados, pero se les consideraba músicos, coreógrafos y, sobre todo, danzantes instintivos.

El indio festivo se volvió un símbolo de revitalización de la cultura regional. «Muchos creen estar asistiendo a la agonía del Indio pero las danzas sirven para demostrar que el Indio no muere»,⁷ escribía una influyente autoridad neoindianista en 1940.⁸ Pero el arte indígena, el producto de los burdos indios, requería de la

⁷ El autor de estas ideas es Jorge A. Lira, quien publicó varias notas periodísticas al respecto (Véase *El Sol*, 10 de octubre de 1940, p. 2; 4 de noviembre de 1940, p. 2; 16 de noviembre de 1940, p. 3).

⁸ Véase Jorge A. Lira (cit. supra). Los cuzqueños, al elegir las danzas como representativas de la indianidad, mostraban grandes similitudes con los indigenistas mexicanos del mismo período. Según la historiadora mexicanista Marjorie Becker, una cita en un panfleto que circulaba entre los maestros de

supervisión de especialistas antes de darse a conocer, tal como lo señala la siguiente cita:

Los indios tienen que adaptarse al escenario, no pueden presentarse tal como lo hacen en las plazas de pueblo...[tienen que ser presentados] como artistas, no como indios borrachos durante días de disipación... es urgente, *aunque no queremos estilizar*, que [las danzas] se presenten con cierta pureza, con algo de suavidad... el motivo tiene que ser *interpretado*.⁹

Con miras a preservar la rusticidad del folclor como una intimidad cultural (Herzfeld 1997) y buscar a la vez enaltecer el arte autóctono, los artistas indígenas fueron preparados en conjuntos musicales conducidos por directores neoindigenistas, que se hacían cargo de modelar las aptitudes musicales indígenas y de formar artistas entre los alumnos indios. De estos, probablemente los que alcanzaron más fama representando a los «indios netos» (enfáticamente, los *verdaderos* indios) en escena fueron los integrantes del Conjunto Acomayo, grupo que fue visto como la «orquesta auténtica», la que reunía las condiciones de buena música.¹⁰ La crítica cultural cuzqueña consideraba que el secreto del éxito del grupo estaba en su líder, un músico preparado e intelectual neindio. Se llamaba Policarpo Caballero, había nacido en una aldea rural, era hijo de un pequeño propietario de tierras y se había formado musicalmente en Argentina. Él adaptó a sus compañeros indios al escenario artístico, y su presencia y conocimiento garantizaron la buena calidad de la música. En opinión de un experto músico cuzqueño, las creaciones de Caballero eran «muy técnicas, muy andinas, muy indígenas» (Ojeda 1990: 84). Surgieron conjuntos musicales de este tipo durante los primeros años del neindianismo.

Al exaltar la música y danzas indígenas, y al dirigir a los intérpretes indios entre las décadas del 30 y 40, los intelectuales oficiales cuzqueños forjaron el folclor como una empresa cultural fuertemente estimulada por el turismo y enlazada con él. En el segundo decenio mencionado, la sucursal cuzqueña de la Corporación Nacional de Turismo (Conatur) inauguró un departamento de folclor cuasiacadémico, donde profesores universitarios organizaron un fichero folclórico, que se componía básicamente de un catálogo de cuentos y leyendas, comidas, fiestas, música y danzas de varias provincias del Cuzco (Vidal de Milla D. 1985: 23). Dentro de ese mismo empeño, la Conatur auspició también a un conjunto

escuelas rurales en 1933 decía: «los indios tienen una inteligencia que la demuestran en sus esfuerzos artísticos, su música, danza, canciones, en el trabajo manual y en las artes plásticas» (De «El maestro rural», 1993, citado en Marjorie Becker, «Call out a posse, gather up their music, teach them to sing: the reinvention of the indian in post-revolutionary Mexico», *ms.*).

⁹ *El Sol*, 3 de junio de 1930, p. 4.

¹⁰ *Idem*, p. 4.

folclórico, cuya finalidad era el «fomento del arte peruano [y] especialmente sus manifestaciones dramáticas, musicales y coreográficas».¹¹

Si los directores de los conjuntos musicales vigilaban la actuación de los indios en escena, los intelectuales utilizaron al conjunto folclórico de la Conatur para producir folclor directamente, afinando y preservando a la vez su potencial artístico. La primera etapa de la producción folclórica fue la de captación, que alude a la recolección directa en el campo del material cultural por ser reproducido. Durante esta fase, dirigida a recuperar la esencia indígena de los lugares donde aún persiste, los folcloristas interesados, armados de lápiz y papel, viajaron a los artísticos «escenarios naturales» —pueblos relativamente distantes—, donde observaron las danzas y la música tal como eran interpretadas por miembros de comparsas locales.¹² Sin lugar a dudas, el aspecto viajero de esta tarea no era necesario, ya que las danzas se ejecutaban en la misma ciudad. Sin embargo, era un requisito académico que expresaba la distancia geográfica y cronológica necesaria en toda definición aceptable de folclor (Fabian 1983, Thompson 1991, Cirese 1982).

La segunda etapa revela específicamente la tarea del conjunto de preservar la privacidad cultural de la región, tarea descrita como «depurar las danzas», sirviéndose curiosamente del mismo verbo utilizado por los indigenistas para describir su trabajo respecto del quechua en la década del 20. La depuración del estilo indígena implicaba su adaptación a los supuestos altos estándares culturales del público urbano. Las «impurezas» más frecuentes eran los ritmos musicales juzgados discordantes, algunos instrumentos occidentales (el acordeón causaba horror, mientras que se admiraba al violín y a la guitarra), los atuendos impropios hechos de tejido industrial o de colores estridentes, así como la falta de coreografía. Durante esta etapa, una autoridad intelectual competente —llamada director coreográfico en la mayoría de los conjuntos folclóricos— supervisaba el proceso con el fin de asegurarse de que se cumpliera con la limpieza, siempre que «no alterara la esencia e intención de la danza».¹³ Generalmente,

¹¹ «Reglamento Interno del Conjunto Folclórico» (archivo personal de Humberto Vidal Unda, en adelante APHVU). Este conjunto folclórico fue precedido por el Centro Qosqo de Arte Nativo, el cual se encontraba activo al momento de escribir este artículo (1997). Fue fundado en 1924 y reorganizado repetidas veces, hasta adoptar la estructura que tiene hoy, siendo uno de los grupos más importantes en la difusión del folclor turístico. En la década del 40, el Centro Qosqo sufrió una de varias crisis organizativas y fue reemplazado inmediatamente por el conjunto folclórico de la Conatur. Este último desapareció finalmente a mediados del decenio siguiente y fue reemplazado por un grupo de artistas, intelectuales y especialistas quechuas autodidactas (quechuistas), quienes más tarde retomarían el nombre de Centro Qosqo de Arte Nativo.

¹² Con grabadoras, equipos fotográficos y, en algunos casos, videograbadoras portátiles, este es el mismo estilo que usan los «grupos folclóricos» hoy para copiar las danzas. La palabra *captación* es usada todavía para referirse a esta actividad.

¹³ APHVU. «Reglamento Interno del Conjunto Folclórico», art. 1, sin fecha.

la depuración suponía la creación de una coreografía simétrica, ya sea suavizando o exagerando los movimientos de la danza, «preservando» a la vez una relación con lo que los folcloristas no indígenas definían como la principal melodía musical y argumento de la danza. La persona encargada de esta hazaña era el coreógrafo del grupo, identificado en los círculos intelectuales urbanos como una suerte de autor y propietario de la danza. Este recibía el título de maestro. Todo ello era, sin lugar a dudas, motivo de reverencia, a juzgar por la siguiente expresión de Humberto Vidal Unda, un líder folclórico neoindianista: «El maestro Juan de Dios Aguirre ha “captado” la danza *Chullchu tusuy* del folklore de Paruro, y la ha transformado en una pieza seria que no tiene nada que envidiar a las de los grandes autores». ¹⁴ Tales maestros podían también crear coreografías consideradas auténticas, ya que, en tanto artistas reputados, sabían cómo reproducir la esencia indígena. El título de maestro se convirtió en el vehículo para identificar a los folcloristas entre la «gente decente» y así distinguirlos de los indios y los mestizos del pueblo que creaban e interpretaban danzas o música. El énfasis en las danzas folclóricas, y la posibilidad de otorgarles autoría, dio lugar al reconocimiento del trabajo de un grupo de intelectuales de nivel intermedio, quienes tenían éxito produciendo captaciones y creando coreografías. Por tanto, también en este aspecto, las danzas indígenas fueron para los neoindianistas lo que el quechua para los indigenistas: una fuente cuyo estudio y producción los transformaría en intelectuales.

El evidente trasfondo etnográfico de captación puede haber sido inspirado por la práctica de trabajo de campo que los profesores promovieron desde la década del 20, con el fin de completar la formación académica de los estudiantes universitarios. Además de establecer una distancia y diferencia entre los recopiladores de folclor y los indios a través de quienes se había obtenido el material (Fabian 1983), la técnica de trabajo de campo contaminó las producciones de los folcloristas oficiales con un reconocimiento intelectual que culminó con la creación de la cátedra de Folklore en 1943, refrendando así el papel académico de los maestros folcloristas. De acuerdo con el historiador del Cuzco José Tamayo Herrera (1992: 777), «entre las Ciencias Sociales, el Folklore [sic] fue la disciplina que prevaleció entre 1943 y 1957».

Los profesores universitarios y estudiantes de folclor, junto con los músicos autodidactas, se agruparon en el conjunto folclórico de la Corporación Nacional de Turismo, y en sus presentaciones públicas describían a indios y mestizos sin diferenciarse de las clasificaciones dominantes. Los indios eran rurales, instintivamente salvajes y capaces de soportar situaciones duras. De la misma manera, los mestizos eran descritos como personas de modales ordinarios, y esta conducta los diferenciaba de la *gente decente*. Por ejemplo, una actuación promedio del conjunto folclórico de la Conatur comprendía la estampa *Impresiones de un*

¹⁴ Humberto Vidal Unda, mensaje en el programa radial «La Hora del Charango», 1938 (APHVU).

recluta, donde se presentaba a un indio lento, reclutado para el servicio militar, recién llegado a la ciudad; enseguida la danza *K'achampa* representaba a un guerrero indio; el indio bucólico aparecía en *Tik'a rantij* (comprador de flores); y un indio que soportaba el inclemente clima deambulaba en el escenario en la estampa *Pajonal*. Finalmente, el indio violento era el personaje principal en *Chearaje*, una actuación que luego fue considerada como representativa de las «violentas provincias altas», la puesta en escena de las presuntas rebeliones indias de 1920. Los mestizos urbanos no estaban retratados como danzantes, sino como beodos irreverentes, generalmente a través de estampas que describían su celebración pagana de mayordomías.¹⁵

No obstante la negación de la raza biológica, las autoridades culturales de mediados de siglo, al esencializar lo que percibían como símbolos de tradición indígena, racializaron sus imágenes del folclor. Así decidieron, por ejemplo, que las danzas auténticas debían tener un carácter ritual, ofrecer una lección de moral y describir escenas agrícolas o «incaicas». Además, se esperaba que los danzantes se «movieran como indios» (saltando, luchando, pisando fuerte) y que llevaran atuendos indígenas reales. Igualmente, desde la perspectiva neoindianista, eran muy apreciadas como representativas del folclor regional las danzas que, aun sin cumplir con los requisitos mencionados arriba, mostraban reminiscencias de la antigüedad clásica. La estampa de *Las griegas bacantes*, por ejemplo, fue pensada como muestra del vínculo entre el arte indígena y los cánones artísticos universales y eternos.¹⁶

Conjuntamente con el incaísmo, el folclor se convirtió en la pieza central del cuzqueñismo cuando el turismo empezó a desarrollarse aceleradamente. En enero de 1960, los periódicos anunciaban que más de 23 mil turistas habían visitado el Cuzco en 1959, cifra sin duda numerosa en una ciudad con menos de 150 mil habitantes. En ese momento, los intelectuales se comprometieron en una empresa que, junto con la «preservación del arte indígena de la distorsión», apoyó la promoción del folclor para el turismo. La celebración en 1961 del cincuentenario del descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham fue una extraordinaria ocasión para llevar a cabo el compromiso. En esa fecha, el Instituto Americano de Arte, cumpliendo su misión de preservar la *autenticidad* de las presentaciones (la cual vinculaba con las nociones populares de adecuados lugares raciales), sugirió que las danzas folclóricas indígenas deberían tener lugar en su ambiente natural y alrededores. Siguiendo con esta idea, para promover el turismo sugirieron simultáneamente visitas turísticas a los pueblos de los alrededores del Cuzco donde dichas danzas eran interpretadas. Además, y con el objeto de

¹⁵ «Distribución del personal y programa del Conjunto Folclórico de la Corporación de Turismo». Los números que formaban parte del repertorio de otros grupos folklóricos (como el Centro Qosqo de Arte Nativo) que presentaban espectáculos eran similares (APHVU).

¹⁶ «Propuesta de Reglas de Concursos Folklóricos», 1954 (APHVU).

extender este turismo de lo auténtico a la ciudad del Cuzco, el Instituto, por acuerdo de su asamblea, propuso que los hoteles y restaurantes prepararan platos y bebidas típicas cuzqueñas para ofrecerlas a los visitantes extranjeros.¹⁷

La combinación de impulso económico, esfuerzo cultural y cuzqueñismo alcanzó su más alta manifestación con la formación de un conjunto artístico llamado Danzas del Tawantinsuyu. Dirigido por el empresario Raúl Montesinos, los asesores artísticos fueron Juan Bravo, artista plástico, y Ricardo Castro Pinto, músico autodidacta que desde 1958 había tenido repetidas veces el papel de Inca en la celebración del *Inti Raymi*. Sustentándose en la ideología del cuzqueñismo, este trío preparó el surgimiento definitivo del *folclor turístico* como un nuevo género, el cual, en lugar de ofrecer una reproducción fiel, destacaba el valor de las danzas vinculado a una atracción visual.¹⁸ La participación de mujeres no indígenas vistiendo una versión vernacular de minifaldas (diseñadas por Juan Bravo), girando para mostrar los muslos, era necesaria para atraer la mirada masculina y para que las danzas fueran consideradas atractivas.¹⁹ Durante su reinado, Danzas del Tawantinsuyu vinculó la promoción del folclor para el turismo con lo que sus directores concibieron como la «belleza femenina». Las mujeres indias, que los directores del conjunto consideraban sexualmente insípidas para el gusto masculino occidental (debido a su reducido busto y trasero plano), fueron reemplazadas en el escenario por mujeres «deseables» no indias que mostraban busto y nalgas prominentes mientras giraban al compás de los ritmos indígenas.

Dentro de la exotización del folclor en términos de género y de raza se incluía la extraña conducta sexual atribuida a los indios. Las nociones para definir sus características sexuales constituían una piedra angular en la definición culturalista de raza que elaboró la primera generación indigenista. Uno de sus miembros, Luis Felipe Aguilar, protector de indios, escribió: «el erotismo indio incluye manifestaciones brutales; para él, pellizcar y patear a la amada es equivalente a acariciarla; y golpearla sin causa alguna hace que la mujer sienta la fuerza de su pasión» (1922: 61). Esta creencia en la bestial sexualidad indígena permaneció inexorablemente viva. En 1956, un estudiante universitario escribió un trabajo donde parafraseaba a Aguilar: «el patear y el pellizcar están incluidos en el lenguaje mudo de amor de los indios» (Dueñas 1956: 16). Tales imágenes se deslizaron rápidamente en la representación de los indios que se ofrecía a los turistas. En la década del 60, el programa de Danzas del Tawantinsuyu describía el Carnaval de Combapata o *Pujllaitaki* como una actuación en la cual:

¹⁷ Libro de Actas, Instituto Americano de Arte (IIA), sesión del 9 de marzo, 1961.

¹⁸ Entrevistas con Ricardo Castro Pinto y Juan Bravo. Véase también *El Comercio* (Cuzco), 14 de julio de 1961, recortes de periódico del archivo personal de Ricardo Castro Pinto (en adelante APRCP).

¹⁹ Tanto así que los periodistas se quejaron, señalando que Danzas del Tawantinsuyu había exagerado los giros y piruetas, además de haber acortado demasiado las faldas (*El Sol*, 3 de julio de 1961).

[...] los *cholos* y *cholas* solteras invaden plazas y calles, bailando durante ocho días. Entre sus coreografías se destaca el imparable castigo que las *cholas* administran a sus acompañantes lanzándoles sus hondas. Castigo sangriento que recibe el *cholo* con alegría y con aplomo viril: ciertamente una extraña manera de demostrar *su amor*.²⁰

Los folcloristas de mediados de siglo colorearon la imagen andina de lo carnavalesco haciendo referencias a la otredad sexual de los indios. *Pujllaitaki* es una palabra quechua con posibles connotaciones eróticas, ya que relaciona la danza con el juego sexual. En su representación, Danzas del Tawantinsuyu acentuaba sus potenciales aspectos excéntricos. Sin duda, la conjunción de turismo y folclor contribuyó a hacer a los indios más visibles en el Cuzco y a borrar las imágenes previas de víctimas miserables. En su lugar, los indios festivos se engalanaron con ricos trajes de lana multicolor. Sin embargo, esta ubicua figura que se encuentra en fotos, películas y guías turísticas en todo el mundo estaba llena de exotismo. Los trajes que lucían los intérpretes sugerían seres poseedores de un intenso temperamento sensual instintivo que los hacía tanto artistas naturales, como seres sexuales brutales.

Aunque pueda considerarse fuera de lo común, los coreógrafos indígenas sostuvieron diálogos con la elite productora desde el primer Inti Raymi oficial en 1944, cuando los grupos de danza indígenas respondieron con entusiasmo a los llamados oficiales para participar y bailar en el escenario inca. En los albores del boom del turismo, existían por lo menos 19 comparsas que viajaban de sus pueblos hacia la ciudad para participar en la Semana del Cuzco.²¹ En cartas a los organizadores del Día del Cuzco, los líderes indígenas de las comparsas que sabían leer remarcaron la antigüedad de las danzas, sus orígenes incaicos y su originalidad, la elegancia de los atavíos de los intérpretes y la alta calidad artística de la danza. Por ejemplo, en 1955, el caporal de un grupo de Acomayo describió la danza que él dirigía con las siguientes palabras: «una verdadera representación incaica será presentada por primera vez en Sacsayhuamán». José Víctor Pitumarca, otro director de danza, negociaba la participación de su grupo insistiendo en que «ellos visten todos por igual los mejores trajes de la región, lo cual despierta gran interés entre los turistas». ²² Estas citas muestran que los

²⁰ Archivo personal de Raúl Montesinos (en adelante APRM). Programa de Danzas del Tawantinsuyu, sin fecha, ca. 1963.

²¹ «Planilla general de gastos que el Instituto Americano presenta al Comité de la Semana del Cuzco». *Revista del Instituto Americano de Arte* 9: 298-299, 1959.

²² De Eulogio Tapia al Comité Pro-Semana del Cuzco (7 de julio de 1955) y de Víctor Pitumarca y Humberto Vidal Unda (23 de julio de 1955), respectivamente. Jacinto D. Flores, que representaba a otra comparsa, declaraba: «Nuestra comparsa merece los elogios [que ha recibido] debido a sus vestimentas llamativas, sus danzas inigualables, que no son nada más que la expresión andina de nuestra tierra, y donde apreciamos la ondulación incadescente de nuestro lago legendario» (Carta a Humberto Vidal Unda, 7 de julio de 1954); documentos varios, APHVU.

directores indígenas de las comparsas empleaban en su diálogo los términos folcloristas dominantes. Sin embargo, tenían la idea de que sus producciones no eran refinadas y necesitaban mejorarse.

En 1991, los danzantes urbanos que entrevisté me contaron que ellos representaban a «los personajes cuzqueños típicos», lo cual quería decir indios, mestizos o gente decente. Sin embargo, en marcado contraste con los productores del folclor de la elite, los artistas indígenas no solo reflejan su cultura indígena o las identidades sociales de la región, sino más bien las crean a través de sus interpretaciones (Michaels 1922: 683) y al hacerlo así, des-indianizan su cultura y se distancian de los indios. Al despojarse de su indianidad, los danzantes se perfilan como productores destacados de la cultura regional legítima y «neta». Para ilustrar este proceso, analizo algunos aspectos de una de las comparsas a las que seguí: el *capac qolla de Haukaypata*. Su danza describe la travesía de los arrieros desde las alturas del Collao hacia los valles templados, con el propósito específico de cambiar sus productos (lana, tejidos y carne) por otros de los que carecen, tales como pan y maíz.²³

2. Representando al «otro inclusivo»: el *capac qolla de Haukaypata*²⁴

Las comparsas *capac qolla* se componen generalmente de un conjunto de 10 a 12 bailarines, que interpretan a los *qollas* (uno de ellos es el «jefe de los *qollas*»), una bailarina denominada la *imilla*, y un *chanasko* o niño.²⁵ La característica de los *capac qolla* es que poseen llamas, el animal que los acompaña durante el viaje, lo cual marca su identidad como pastores, diferenciándose así de los agricultores. Algunas comparsas utilizan incluso llamas reales en sus presentaciones. Además de estos personajes principales, el *capac qolla*, al igual que la mayoría de las comparsas del Cuzco, caracteriza a los *pablitos* o *pauluchas*, personajes

²³ La comparsa *capac qolla* alude al intercambio comercial, social y cultural entre los habitantes de las zonas altas (conocidas como *punas*), ubicadas normalmente por encima de los 2000 msnm, y los valles (conocidos también como *quebradas* o *quechua*), ubicados entre los 1200 y los 2200 msnm. Durante varias décadas, los antropólogos e historiadores de los Andes produjeron innumerables interpretaciones de estas interacciones, las cuales, bajo la influencia de John V. Murra, llegaron a ser una obsesión para los andinistas de los años setenta. Véanse Murra, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975; el clásico artículo de Pierre Duviols: «Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores: un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad». *Revista del Museo Nacional* 39:153-191, 1973; también a Alberti, Giorgio y Enrique Mayer. *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974.

²⁴ *Haukaypata* es el nombre quechua para la plaza de Armas en la ciudad del Cuzco. Collao es la región del altiplano que se extiende hacia el sureste del departamento del Cuzco. Ocupa los territorios de Puno y gran parte de Bolivia, y en general se sitúa a una altura por encima del nivel del mar de las principales ciudades del Perú.

²⁵ *Imilla* es término aymara para «niña» y *chanasko* se refiere al más pequeño del grupo.

indispensables para la comparsa, encargados de servir a los intérpretes, danzantes e invitados durante las pausas de la danza y de mantener el orden; al mismo tiempo hacen reír al público con sus bromas y pequeños números populares que interpretan en casi todas las danzas.²⁶

De acuerdo con un antropólogo de Paucartambo, la danza *capac qolla* ya existía en esa provincia a fines del siglo XIX y era interpretada por un grupo de hombres de la elite de Paucartambo (Villasante 1975: 79). El reciente estudio de Zoila Mendoza-Walker sobre esta misma danza, en la versión de la comparsa del pueblo de San Jerónimo, señala que evolucionó de una más antigua llamada *colla*, en alusión a los viajes de comercio («trajines», véase Glave 1989) de los pastores de llamas del altiplano. La versión contemporánea es una estilización producida por los paucartambinos, quienes (buscando tal vez depurar la danza de sus connotaciones despectivas) añadieron el adjetivo *capac*, que en quechua quiere decir «rico» o «jefe» (Mendoza-Walker 1993: 196). A pesar de esta transformación (de simples llameros a prósperos arrieros), la danza representa aún a los habitantes de las alturas. Dada la relación con la geografía en la determinación de las identidades indígenas, los habitantes de la puna, al margen de su riqueza, son considerados potencialmente indios.

Más recientemente, el *boom* turístico del Cuzco y su secuela están estrechamente relacionados con esta danza. En julio, los paucartambinos celebran la fiesta de la Virgen del Carmen, su santa patrona, un evento importante en la temporada turística que se abre en junio con el Corpus Christi y el Inti Raymi. Inspirados por la participación competitiva de comparsas en la fiesta de la Virgen del Carmen, los empresarios turísticos organizaron concursos folclóricos y nombraron a Paucartambo *Capital Folclórica del Cuzco*. La danza del *capac qolla* se popularizó en ese contexto y, en los setenta, era ampliamente conocida en la región.²⁷ Algunos miembros de la comparsa *capac qolla de Hawkaypata* del Cuzco, también vinculados con el turismo, son vendedores ambulantes de tejidos y otras artesanías, comercio que debe mucho a la presencia de visitantes extranjeros.

La versión de las danzas de esta comparsa es la interpretación de Alejandro Condori, quien dirige al grupo como su caporal.²⁸ Hijo de campesinos, nació en una aldea rural de Llactapampa, en la provincia de Acomayo. Yo lo conocí en 1991, cuando tenía 37 años. Él danzó el *capac qolla* por primera vez en su pueblo a la edad de diez años, con ocasión de la mayordomía de su tía. Animado por su madre, Alejandro danzó como *chanasquito* —el niño *qolla* que acompaña en la comparsa—, bajo las órdenes de un caporal que «había danzado en Paucartambo».²⁹ Alejandro

²⁶ Para una explicación más amplia, véase Allen 1983.

²⁷ APRM, documentos varios, 1960-1972.

²⁸ Alejandro Condori estudió la escuela primaria en su pueblo. Es bilingüe quechua/español, aunque habla este idioma con dificultad.

²⁹ Es posible que el caporal que inició a Alejandro no hubiera danzado en la comparsa principal de *capac*

recuerda que este hombre lo nombró caporal y cuenta a los miembros de su comparsa la siguiente anécdota acerca de sus inicios como jefe de los *qollas*:

Entonces ese caporal me ha dicho «siempre me vas a recordar, yo te voy a hacer caporal», me ha nombrado... [y me ha dado] su montera, su *wichicho*, su llama y de caporal el día de *cacharpari* he bailado... desde ese día mi *chapa* [apodo] en la escuela ha sido «caporal»...³⁰

Para los miembros de la comparsa, la iniciación de Alejandro tiene connotaciones míticas que lo hacen un caporal legítimo. Como tal, él confiere al grupo su singularidad, reforzando la naturaleza ritual de su danza, haciéndola así una auténtica «comparsa neta» diferente de otros grupos cuzqueños. Ellos «sólo copian las letras y los pasos, *sin aprenderlos ritualmente*», dice don Alejandro al referirse a aquellos grupos de danza que él considera inauténticos. Para garantizar que los *capac qolla de Hawkaypata* aprendan las mismas canciones *antiguas* (con una connotación de eternidad) y los pasos de danza que el viejo caporal enseñó a don Alejo (así lo llaman los miembros de la comparsa), este cuenta una historia acerca de cómo en el momento de su iniciación él «anotaba en un cuaderno todas las letras y los “números” para recordarlos y conservarlos exactamente tal como yo los había aprendido, *tal y como las sabía mi caporal*». Al certificar la autenticidad de la danza a partir de las referencias a un documento escrito, Alejandro cuestiona las interpretaciones académicas que subrayan la función de la oralidad para la perpetuación de las tradiciones no nacionales (E. P. Thompson 1991, Anderson 1983). Tales interpretaciones no toman en cuenta el poderoso papel de la alfabetización, y, por tanto, su capacidad de distribuir poder y autoridad a los individuos que conforman grupos similares a las comparsas, donde las tradiciones *pueden también* ser transmitidas oralmente. En este caso concreto, el saber leer y escribir permitió a Alejandro (quien se ve a sí mismo como «neto») evitar con toda legitimidad el rótulo *indio*, que lo hubiera marcado negativamente al identificarlo a partir de sus orígenes campesinos. Su designación mítica como caporal lo consagró además como un especialista en danza ritual. Ambos aspectos —el no ser indio, pero ser, sin embargo, un ejecutor auténtico y productor de danzas netas— le confieren poder a Alejandro, además de una «legítima» autoridad en su práctica como caporal.

golla de Paucartambo, puesto que está reservada para la gente más importante de la provincia. Sin embargo, en los distritos de esta provincia existen otros grupos *capac qolla* y el caporal de don Alejandro pudo haber pertenecido a alguno de ellos.

³⁰ La montera, el *wichicho* y la llama son tres elementos característicos de esta danza. La montera es un sombrero rectangular y plano, con alas caídas a los lados, que caracteriza a los *qollas*. El *wichicho* es un muñequito vestido igual que los *qollas* que, según Alejandro, personifica la autoridad del caporal. La llama, en este caso particular, es un feto muerto, que cargan a la espalda. Otras comparsas llevan una llama viva. Véase Mendoza-Walker 2000.

La autenticidad, tal como la entienden Alejandro y los miembros de la comparsa, connota lo que yo llamo *otredad inclusiva*, a saber, la toma de distancia del hecho de ser indio, reproduciendo a la vez la cultura indígena o lo que Alejandro llama «nuestra cultura neta». Primero, en la versión de Alejandro, la danza ritual es «auténtica» (neta o legítima) porque manifiesta una total identificación de los actores con los *qollas*, los comerciantes procedentes de las alturas. Los miembros de la comparsa *Haukaypata* han escogido la danza *capac qolla* porque, además de sus propios orígenes rurales de las zonas altas, se definen a sí mismos como «ambulantes», es decir, vendedores de la calle, quienes durante siete días a la semana caminan por los portales de la plaza de Armas del Cuzco vendiendo a los turistas chompas tejidas en talleres rústicos. Desde su perspectiva, su identidad es comparable a la de los comerciantes viajeros de altura, los *qollas*. De acuerdo con este papel, ellos viajan como grupo de danza al santuario del Señor de Coyllur Rit'i, el más famoso peregrinaje en el sur andino. Los danzantes de *capac qolla de Haukaypata* asocian su viaje ritual al santuario con la venta ambulatoria cotidiana de mercancías que realizan en las calles ascendentes y descendentes de la ciudad del Cuzco. Al explicarme este aspecto de su autenticidad, Alejandro me dijo:

Todo lo que representamos es verdad. Nosotros vamos una vez al año al santuario y allí se acumulan todos nuestros pecados, nuestros errores... en mayo es cuando nosotros nos limpiamos y pedimos perdón... lo hacemos de verdad... nosotros no bailamos para la gente, nosotros no sentimos que la gente nos ve, no hay desfile, no hay concurso, por eso representamos a los *qollas*, porque son como nosotros, comerciantes, hilanderos, siempre están caminando para vender igual que nosotros, que somos ambulantes, los *qollas* son caminantes trabajadores también...

En referencia a lo anterior, desde mediados de siglo, una ola de sindicalización impactó en el panorama político cuzqueño. Por este grupo de danza supe que la sindicalización trascendió la esfera productiva e influyó incluso en los rituales. Además de los aspectos rituales legítimos, los *capac qolla de Haukaypata* se consideran a sí mismos una comparsa legítima porque su grupo funciona como un sindicato y un gremio urbano. En tanto gremio urbano de comerciantes, los *capac qolla* requerían la protección de un santo patrón perteneciente a una parroquia de la ciudad del Cuzco, para que los representara.³¹ Por ello, cuando en 1988 don Alejandro escuchó rumores de que la Virgen de la Natividad de la parroquia de Almudena era la patrona de los comerciantes de lanas, solicitó al párroco que patrocinara también a los *capac qolla de Haukaypata*.³² De acuerdo con los procedi-

³¹ Esta práctica se vincula a la celebración cuzqueña del Corpus Christi. Tradicionalmente, cada santo que participa en la procesión está patrocinado por un gremio de trabajadores.

³² No llegué a verificar estos rumores, pero sospecho que están relacionados con la participación de los puneños en las mayordomías ofrecidas a la Virgen de Natividad.

mientos de los sindicatos de trabajadores, Alejandro llamó a asamblea a sus danzantes y les dijo:

...ellos dicen que los devotos de Mamita Natividad son como nosotros, que son comerciantes y trabajan en tejido, y dado que como los qollas, nosotros somos comerciantes independientes y comerciantes de lanas, deberíamos escogerla como nuestra patrona.

De manera similar, reflejando la estructura de los sindicatos de trabajadores del Cuzco, la Asociación Capac Qolla de Haukaypata tiene un libro de actas, una junta directiva y recurre a la votación democrática para resolver conflictos o tomar decisiones. Alejandro recuerda todos esos detalles: «yo invité a todos los participantes a una reunión en mi casa. Allí hemos elegido a nuestra junta directiva, y nos hemos convertido en una comparsa legítima con el nombre *Asociación Capac Qolla de Haukaypata*». Pero lo que cuenta aquí para la legitimidad de las comparsas es su peregrinaje al santuario de Nuestro Señor de Coyllur Rit'i, el cual culmina con su participación en el Corpus Christi.

Estos dos eventos, coordinados entre sí, son fiestas movibles, que tienen lugar en un calendario lunar. Por ello, cambian las fechas entre los meses de mayo y junio y simbolizan rituales indígenas y cristianos, respectivamente. Incluso los lugares geográficos contrastantes donde se llevan a cabo son emblemáticos de concepciones geográficas y culturales racializadas. Coyllur Rit'i tiene lugar en Ausangate, un pico nevado de los Andes, y la celebración del Corpus Christi se lleva a cabo en la plaza de Armas del Cuzco. La participación de los *capac qolla de Haukaypata* en ambos rituales es una elocuente ilustración de su lógica urbana de acoplamiento rural para lograr autenticidad. De regreso de Coyllur Rit'i, los *capac qolla de Haukaypata* se unen a la procesión del Corpus Christi en las principales calles de la ciudad. Con este encuentro, los *capac qolla* confirman toda su ruralidad y habilidad para actuar y sobresalir en los altos picos cubiertos de nieve, exhibiendo abiertamente los grandes bloques de hielo que han cargado desde Ausangate, el supremo nevado o *apu*, que simboliza la religiosidad indígena. Al mismo tiempo, el término *Haukaypata* —el nombre quechua de la plaza de Armas— sugiere que los miembros de esta comparsa ascienden a los picos como representantes de esta plaza, el corazón urbano de la región cuzqueña. La imponente catedral es el necesario destino final del hielo transportado, lo cual lo vincula con el *apu* Ausangate, convirtiéndose en la razón principal de su peregrinaje.

Durante la celebración del Corpus Christi en 1992, cuando los *hawkaypatas* regresaron de Ausangate, se sintieron afligidos por la noticia de que las autoridades eclesiásticas habían prohibido la presencia de danzantes en la plaza de Armas. El cumplimiento de esta prohibición hubiera sido un obstáculo para la culminación de su ritual: «por gusto hemos viajado», comentaban con ansiedad, arguyendo que su peregrinaje al Coyllur Rit'i no sería válido si ellos no podían

transportar su hielo hasta la catedral de la plaza de Armas. Para completar su ritual, Alejandro y los demás lograron burlar la prohibición arzobispal. Se despojaron de sus vestimentas de danza y las reemplazaron por camisas y pantalones limpios y recién planchados, y consiguieron desfilar en la plaza de Armas con su bloque de hielo, llevando el ritual hasta el final.

La comparsa *Haukaypata* logró una vez más yuxtaponer el Corpus Christi al Coyllur Rit'i, y la plaza de Armas al Ausangate, al igual que lo urbano y lo rural que impregnan sus identidades, echando por tierra oposiciones binarias modernas entre la ciudad y el campo.³³ Wagner (1991) y Abraham (1993) caracterizarían estas identidades como una conexión *fractal* que, en este caso, cancela la relación binaria entre lo rural y lo urbano, pero mantiene la distinción entre ambos. Más adelante explicaré esta compenetración de urbanidad y ruralidad, tal como lo mostraran los esfuerzos de Alejandro para des-indianizar aquellos elementos de su representación que él considera netos —«indígenas», en mi traducción— y que, por tanto, requiere para la autenticidad de su comparsa, «para que la comparsa sea legítima». Aunque pueda parecer incongruente, no lo es: al des-indianizar la danza (depurándola de lo que él considera comportamiento indio), Alejandro produce un discurso que le permite mostrar lo que él considera cultura indígena, «lo neto pero con respeto».

3. La cultura indígena rural y urbana y la des-indianización

Alejandro, consecuente con su idea de que el *capac qolla de Haukaypata* debe representar su identidad verdadera, ha creado versos que permiten a los danzantes expresar verbalmente la fusión de sus orígenes rurales con su ocupación urbana como comerciantes. La letra de su canción narra su descenso del pueblo de Paucarcolla (tal vez parafraseando a Paucartambo), un lugar inventado que representa la tierra de origen de los danzantes en las alturas, en dirección a un pueblo de mestizos del valle, representado por la ciudad del Cuzco. La travesía entre estos dos lugares es difícil, al igual que la vida en una ciudad ajena donde los arrieros rurales deben aprender a vivir de manera diferente.

De mi pueblo de Paucarcolla
estoy bajando al pueblo de la quebrada,
al pueblo de los *canchis* [mestizos]
espina de *llaulli*, espina de *pinina*,

³³ He tomado prestada la expresión de una metáfora de Ralph Abraham: «El océano y la tierra no están divididos en la costa de un modo binario, ellos se interpenetran en una geometría fractal» (1993). Agradezco a Penélope Harvey por ofrecerme esta referencia.

no me entres en mis pies descalzos,
 no me entres en mi carnicita.
 Aprende, aprende, ya sabrás, ya sabrás
 si no aprendes cómo será tu vida,
 cómo padeceremos,
ay chinka chinka, ay chinka chinka
 mi llama se ha perdido,
 mi sogá se ha perdido,
 mi llama se ha perdido.
 Cómo será mi vida, cuándo será mi vida
 en esta tierra extraña donde sufro,
 donde lloro a mares,
 por dónde pasaré para alcanzar mi llama,
 para alcanzar mi sogá.³⁴

Cuando explicaba esta parte de la canción, Alejandro señaló:³⁵

...es todo lo que pasa cuando uno va a *chalar*... es cosa realidad, no hay mentira nada [en] lo que cantamos. Justo pasa eso... eso se repite hasta ahora... quiere decir que estoy bajando de mi pueblo y abajo encontramos espinas y como los del campo no usamos zapatos tenemos que aprender [a usarlos] en la ciudad para que no nos entren las espinas, hay que aprender cómo es la vida, no sabemos lo que va a ocurrir allá abajo, cuando llegamos a la quebrada, de repente nos roban nuestra llama, nuestra carga, no sabemos quién nos ha robado...

En Cuzco, la palabra quechua hispanizada *chalar* conlleva dos significados posibles, que don Alejandro utiliza simultáneamente al hablar sobre su doble identidad como migrante y comerciante. Por un lado, significa ‘intercambiar una cosa por otra’, hacer trueque o comprar y vender, algo que usualmente hacen llameros y comerciantes. También significa ‘utilizar algo por primera vez’. En este caso, se refiere a empezar a vivir en un nuevo lugar de residencia, la ciudad del Cuzco, cuyas costumbres deberán aprender de la nada, incluyendo el uso de zapatos.

Usando modernas dicotomías que circunscriben las nociones de cultura/raza a la geografía, los «imageros» (*imagers*, cf. Muratorio 1994) dominantes de

³⁴ Alejandro, otro danzante llamado Fernando y yo escribimos los versos en una sesión en la que escuchamos con atención una grabación que habíamos realizado anteriormente de la canción de la comparsa. El texto está escrito en quechua. Tradujimos las letras al español en una sesión posterior.

³⁵ Recibí esta explicación y las que siguen de Alejandro públicamente, mientras observaba las prácticas de danza o cuando Alejandro resolvía un problema en la comparsa. También las recibí en privado, como respuesta a mi cuestionamiento directo acerca del significado y las razones que encontraba detrás de la danza.

los indios han señalado, desde el período indigenista de la década del 20, que la migración a la ciudad transformaría a los indios (definidos como agricultores) en mestizos (definidos en su mayoría como comerciantes). Esta afirmación implicaba además que el nuevo conocimiento urbano desplazaría a la sabiduría rural. La interpretación ritual de los *capac qolla de Haukaypata* contradice esta imagen, puesto que el nuevo conocimiento urbano que adquieren los arrieros *capac qolla* no reemplaza, sino más bien se añade a su experiencia del campo. Para demostrar esto último, estos recién llegados a la ciudad usan lo que llaman *dialectos*, lo que para ellos es un rasgo *sine qua non* de su travesía sagrada al Coyllur Rit'i:

Los *qollas* que están apareciendo en otros sitios no saben el dialecto. Han visto un bailarín, bonito lo han visto [y dicen]: «me gustaría aprender», alquilan el disfraz y bailan pero no saben nada del dialecto... y todavía critican... [los dialectos] se tienen que aprender desde el momento del nacimiento... yo no digo nada por que si no me copian...³⁶

Como una manera de afirmar los orígenes rurales que confieren autenticidad a su comparsa, los dialectos son palabras rituales y comportamientos secretos que «no todos entienden, aunque pudieran saber el quechua». Los *capac qolla de Haukaypata* usan dialectos durante el tiempo que pasan en el territorio del santuario. Esta es la etapa crucial del peregrinaje, el momento en que la competencia con otras comparsas, urbanas y rurales, llega al punto culminante en cuanto a las pruebas de autenticidad. Los *haukaypatas* se ven a sí mismos como los mejores y los más *legítimos* porque usan dialectos. Alejandro nos da instrucciones antes de bajarnos del camión en Mahuayani y empezar el ascenso al santuario: «desde Mahuayani tienen que llamar a la “demanda”, *Apuyaya*». La *demanda* es la imagen en miniatura del santo patrón que cada comparsa posee. En el curso del peregrinaje, cuando nos encontramos con otras comparsas e intercambiamos momentáneamente las demandas, Alejandro pronunció las palabras del dialecto, permitiéndonos solamente escuchar el saludo: *taytan wayran pustan* a los hombres, y *maman wayran pustan* a las mujeres.³⁷

Alejandro nos contó que él aprendió los secretos vinculados a esta etapa del ritual de un *pablito* (también llamado *ukuku*), un ubicuo y multifacético personaje

³⁶ Alejandro me explicó que, por esa misma razón, él no podía enseñarme los dialectos que usaba.

³⁷ *Pustan* fue una de las palabras del dialecto que no pude traducir y se quedó sin traducir, ya que ninguno de los danzantes de Alejandro lo hizo. De acuerdo con una profesora bilingüe (Margarita Huayhua), la palabra puede designar a un becerro que no ha podido completar su crecimiento sin razón aparente. Ella sugirió que *taytan wayran pustan* podría traducirse como «el vientecito del padre, el padrecito del viento». y *maman wayran pustan* como «el vientecito de la madre, la madrecita del viento». Estas frases son, sin embargo, tan ambiguas en su significado que Alejandro puede interpretarlas de otra manera, sin ser necesariamente arbitrario.

presente, como se ha dicho, en casi todas las comparsas cuzqueñas y cuya tarea es establecer límites de orden entre los danzantes y el público que acompaña, y divertir a la audiencia, recurriendo a veces inclusive a comportamientos transgresores (Allen 1983). Alejandro cuenta que el *pablito* que lo instruyó era *matrero* (que localmente significa «viejo» y «experto») en los rituales de Coyllur Rit'i. Para probar la autenticidad del conocimiento de su maestro, mencionó también que el *pablito* venía de las alturas de Paruro. Durante nuestro viaje a Ausangate, nos contó a mí y a los danzantes:

Quando yo bailaba antes en mi pueblo yo sabía todo de la danza pero no entendía nada de Coyllur Rit'i, mi caporal no me había enseñado. Cómo voy a ir al Santuario si no sé nada... yo estaba preocupado... hasta que conocí a ese *pablito*, tres veces nos ha acompañado desde la primera vez, él me ha enseñado todo lo de los dialectos... y así me ha dicho que «con otros qollas te vas a encontrar por aquí y por allá, y tienes que hablar dialectos...», en el encuentro con *qollas* se debe obligar a hablar dialectos, los borrachitos del campo [de] más [alto] que nosotros, de la altura vienen, más saben los dialectos antiguos, saben entonces preguntar con sus maneras, sus saludos, nos hacen. Como yo ya sé lo que me ha pasado la voz [me ha enseñado] el *pablito*, entonces yo ya tengo qué responder.

Tal como Alejandro lo describe, los *pablitos* están asociados con las alturas y son, por lo tanto, considerados generalmente los miembros más indios de los grupos de danza. Como tales, se les asigna tareas rituales menores —sirven a los danzantes, son cargadores y son los últimos en recibir los servicios rutinarios— y, por ello, algunas comparsas escogen a sus miembros más pobres y de menor educación para hacer de *pablitos*. Sin embargo, los *pablitos* que van al Coyllur Rit'i son también expertos importantes en este ritual, puesto que se encargan de acarrear el hielo sagrado desde las áreas asignadas de la montaña. Puede resultar una carrera ritual de toda una vida, que normalmente empieza como aprendiz de los cargadores más experimentados. En consecuencia, los *pablitos* ocupan el peldaño más bajo en la escala social, y son, a la vez, autoridades altamente valoradas en Coyllur Rit'i.

Al aprender de un *pablito* los dialectos, Alejandro adquirió el conocimiento ritual neto que lo distingue de los «falsos caporales que copian la danza, llevando a sus grupos al pico nevado sin conocer el significado de los dialectos, ellos no saben cómo contestar [en dialecto]». Y sin embargo, al igual que el papel de los *pablitos*, el dominio de los dialectos se percibe también como un atributo de los indios (los *borrachitos* a los que aludió Alejandro); por tanto, uno de los peligros al usarlos es la evidente desaprobación por ser rural, por ser indio. A fin de contrarrestar estos aspectos negativos, los *capac qolla de Haukaypata* enfatizan lo que ellos consideran características urbanas básicas de su identidad. Así como sus canciones revelan sus orígenes rurales, ellos explican enfáticamente que son comerciantes que vienen del «mismo centro de la ciudad, de Haukaypata en

la plaza de Armas». Aunque esta interpretación de sí mismos yuxtapone el saber rural y la procedencia urbana, sigue aferrándose a las jerarquías dominantes, afirmando a la vez lo urbano para contrarrestar los aspectos negativos imputados a la ruralidad.

En esta comparsa, el cuidado de la apariencia con el objeto de verse urbano responde a una norma tan rígida como la del dominio de los dialectos rurales. Ambos son fuentes de distinción, marcan su autenticidad como comparsa ritual. En una ocasión, cuando yo estaba acompañando a la comparsa, un nuevo residente de la parroquia de Almudena pidió unirse al grupo. Era un quechuahablante monolingüe, y por la manera de comportarse, se veía que acababa de llegar del campo a la ciudad. La comparsa lo aceptó, pero dejó bien en claro que ellos, los *haukaypatas*, representaban a la ciudad entre todas las otras comparsas *capac qolla* que van al Coyllur Rit'i. Por lo tanto, antes de acompañarlos, tenía que bañarse, peinarse, limpiar sus zapatos, para que «no se viera rústico, como los miembros de las otras comparsas». Además de instruir al nuevo integrante para que luciera limpio, Alejandro ordena a los demás danzantes de su comparsa que no beban mientras interpretan el ritual (siempre y no solo en Coyllur Rit'i), ya que, para él, ese es un rasgo irrefutable de indianidad. «*Los borrachitos de las alturas*» es para Alejandro una manera alternativa de decir «indios», una manera que linda entre el afecto y la burla. Con el fin de liberar aun más de las connotaciones peyorativas de indianidad a los aspectos rurales que con tanto orgullo muestran en la danza, Alejandro ha suprimido las connotaciones abiertamente sexuales de algunas partes características de la misma. Así, distancia su creación de las alusiones realizadas por los intelectuales dominantes respecto del comportamiento desviado de los indios, y en su lugar trata de presentar lo que él considera son estándares urbanos de comportamiento doméstico.

4. Escondiendo el *chinka chinka* y redefiniendo «la sexualidad exótica del indio»

Casi todas las comparsas *capac qolla* en la ciudad del Cuzco y sus inmediaciones se han inspirado para la creación de sus danzas en la versión de Paucartambo, la cual enfatiza la braveza atribuida a la identidad masculina de los *llameros*. De acuerdo con los *haukaypata*, la mayoría de las comparsas *capac qolla* asisten a la fiesta central en Paucartambo para observar la danza directamente y llevan sus grabadoras para copiar las letras de las canciones. En consecuencia, la versión difundida de los *qollas* sigue el «estilo de Paucartambo» (en palabras de Alejandro), que cuenta las vicisitudes sexuales que el grupo masculino enfrenta al llegar a lugares desconocidos.³⁸ Una parte muy importante de la danza se llama

³⁸ Mi muestra de estas comparsas *qolla* se limita a tres versiones. Además de los *haukaypata*, acompañé

chinka chinka, que viene del verbo *chinkay*, que quiere decir «perderse». En el contexto de estas versiones de danza, significa esconderse para poder jugar sexualmente. En esta parte de la danza, los *qollas* se chocan con una mujer personificada por la *imilla* (la mujer que baila en la comparsa), quien los seduce (o a quien ellos seducen) y con quien tienen relaciones sexuales. Las modificaciones de Alejandro diferencian al grupo *Haukaypata* de estas versiones más difundidas. Él contradice orgullosamente esta tendencia: «nosotros no seguimos el estilo de Paucartambo, sino la manera de mi pueblo... Nosotros no hacemos las canciones de la misma manera... nosotros tampoco hacemos los pasos de la misma manera... Nosotros bailamos en *ronda nomás...*». Alejandro ha cancelado específicamente la representación de las relaciones sexuales entre la *imilla* y los danzantes, la atracción central en otras comparsas.

Al eliminar las connotaciones sexuales de la danza, Alejandro quiere preservar el «respeto» del que fue dotado desde su iniciación y proteger a su grupo, evitando que se le asocie con conductas irreverentes que disminuirían la urbanidad de la comparsa y la aproximarían a la indianidad. Él considera que las versiones que siguen el modelo de Paucartambo son una «burla de la *imilla* y una burla del *llamero* [el mercader *qolla*]». Siguiendo la otredad inclusiva de su autenticidad neta, la interpretación ritual como *llameros* representa su veneración como comerciantes caminantes hacia el Señor del Coyllur Rit'i. Hacer burla de la identidad del *llamero* mercante significaría burlarse de sus propias identidades cotidianas. Con el fin de evitar la mofa, y dado que no puede eliminar el *chinka chinka*, por su importancia y las melodías que lo caracterizan, él ha optado por modificarlo.

En la versión de Alejandro, el *chinka chinka* aparece en un contexto en el cual la idea de perderse (*chinkay*) carece de connotaciones abiertamente sexuales. Alude, más bien, a los riesgos potenciales que confronta el migrante rural en la ciudad, el comerciante viajero y el peregrino al Coyllur Rit'i, es decir, los riesgos vinculados a los tres aspectos de la «verdadera» identidad de los *capac qolla de Haukaypata*. Además de modificar a través de las canciones el significado más saltante de *chinka chinka*, el grupo *Haukaypata* ha reducido la coreografía característica de esta parte de la danza a su mínima expresión: hacen una ronda en la que encierran a la *imilla* y al caporal. En la ronda, los *qollas* cantan:

*Ay chinka chinka,
ay chinka chinka,*

la interpretación de los *capac qolla* de Ttiobamba del puente del Ejército. Mi conocimiento de la tercera versión proviene del análisis de Zoila Mendoza-Walker (1993). Esta comparsa danza en San Jerónimo, un distrito cercano al Cuzco. Alejandro conoce la versión de San Jerónimo, la cual critica: «En un inicio ellos cantan sobre la *imilla*, burlándose de la *imilla*, [diciendo] que van a intercambiar la *imilla* por productos, no deberían hacer eso...», dice.

ay chinka chinka

con mi *emilla* me pierdo pierdo,
 con mi *chanasko* me pierdo pierdo,
 con el viejo *qolla* me pierdo pierdo,
 con la vieja *qolla* me pierdo pierdo,
 con mi *taruka* me pierdo pierdo,
 con mi vicuña me pierdo pierdo,
 un canchón estoy haciendo (bis)
 para encerrarlo a mi llama vieja,
 para tocarlo cuando empiece a volar
 un canchoncito estoy haciendo
 para encerrarlo a mi llama vieja,
 para tocarlo cuando empiece a volar.³⁹

La mayoría de las comparsas *capac qolla* acentúa las alusiones sexuales de las letras con una coreografía que representa el acto sexual entre el caporal y la *imilla*, e incluso entre ese y una llama. Por ejemplo, al describir esta sección tal como la representan los *capac qollas* de San Jerónimo, la antropóloga Zoila Mendoza-Walker señala:

Cuando el «caporal» captura a la *imilla* en el medio de la ronda (que han formado los otros *qollas*)... él la hace girar al compás de la música y bailan con los brazos entrelazados. Los *qollas* cambian su danza, rompiendo la ronda, haciendo que se abran los otros danzantes. Éstos levantan y bajan los brazos, con las palmas hacia adentro y luego sus manos se encuentran con una rápida palmada. Mueven las piernas con el mismo movimiento, alzando las rodillas dando un brinco alto. Este movimiento supone la celebración de la captura y, como la letra lo indica, el gozo sexual en general. Los *qollas* cantan: *hacer esto me da placer* (bis), *trepar un pico rocoso, trepar sobre un puente*. (1993: 223)

La versión de Paucartambo de 1953 tiene líneas similares: «al hacer esto, estoy sintiendo placer, te llevaré por el lado de la montaña, por ese lado allá arriba te llevaré» (Villasante 1993: 85).

Sin embargo, en la interpretación de Alejandro, su comparsa se aparta de dichas alusiones. Los miembros del grupo *Haukaypata* interpretan la letra y la coreografía de su propio *chinka chinka* como sigue:

...cuando llegamos a la ciudad o al pueblo donde viajamos, el chanaskito se pierde, también se pierde el *machu qolla* [el *qolla* viejo] en la ciudad, con la *paya qolla*... dejan

³⁹ He dejado palabras en quechua que Alejandro Condori no tradujo al español del Cuzco. *Taruka* es 'venado', *chanasko* es 'el más joven del grupo de hermanos y hermanas'. *Emilla* (o *imilla*) es 'mujer' en aymara. Alejandro explicó que la *imilla* no era cualquier mujer, sino la mujer del caporal. Igualmente, el *chanasko* era su hijo.

a los hijos en la casa y salimos a conocer y nos perdemos... después los *qollas* hijos hacen una ronda y nos encierran a los dos, a la *imilla* y al viejo *qolla* para que ya no se salgan a tomar...

Alejandro tiene razón cuando dice que él no sigue la versión de Paucartambo. Ha reelaborado el cuento más famoso de los *qollas*, adaptándolo a su experiencia como migrante rural en la ciudad del Cuzco, destacando la representación de una familia bien constituida. Es evidente que, al igual que cualquier otro intérprete, es consciente de las modificaciones que ha introducido y de las razones que ha tenido para hacerlo:

...en mi pueblo el *chinka chinka* se hace de manera diferente [de como lo hacemos nosotros aquí], a una dama cuando le simpatizas te quieres llevar, quieres hacer perder de su padre y de su madre, entonces cantamos dialectos, *machu qolla*, con *palla qolla*, como Inca con Ñusta, en mi tierra la *emilla* con el caporal salen al terminar la Misa [donde la comparsa ha estado bailando] y en la puerta hacen como matrimonio [hacen la ronda e imitan juegos sexuales]... ahora ya todo eso estoy perdiendo porque cuando hago eso se ríen, se pierde el respeto... pero yo sigo bailando *antigüedad*, yo bailo auténtico, no he hecho cambios, yo no cambio por ser «más bonito», cuando me dicen cambiemos, «eso es más bonito», yo contesto que nosotros bailamos *antigüedad*.

Según Alejandro, recontextualizar la danza y adaptarla a la ciudad no es sinónimo de cambiarla. En lugar de eliminar totalmente las alusiones a la sexualidad, él continúa bailando a la manera antigua, ocultado estas alusiones, a diferencia del estilo abiertamente burlesco de Paucartambo. Sus modificaciones coreográficas han creado un doble significado de las letras de la canción. De acuerdo con esta explicación, *perdersé* guarda su connotación latente de búsqueda de privacidad para llevar a cabo el juego sexual; el corral podría ser el lugar donde la pareja —el viejo varón *qolla* y la vieja mujer *qolla*— pueden realizar el acto sexual. La frase «tócalo cuando empieza a volar» podría referirse a las caricias sexuales que resultan de la erección del pene para llegar al orgasmo. Pero esto no lo hacen abiertamente, porque Alejandro considera que es una falta de respeto a su propia identidad y al ritual que ellos representan.

Los significados ocultos del ritual, lo que Alejandro llama *dialectos*, se refieren a aspectos rituales fundamentales de la danza. Para su propia comparsa, únicamente él sabe la mayoría de los dialectos. Para Alejandro, el significado oculto de *chinka chinka* tiene el mismo estatus que los dialectos: solo pueden ser revelados si al expresarlos no provocan la burla o sorna de la audiencia. Desde su punto de vista, entonces, estos significados no son apropiados para la ciudad, donde, si se mostraran, su autoridad podría verse disminuida frente a los danzantes, o el estatus de su comparsa se vería recortado en relación con el resto. Para que su danza sea auténtica y proyecte a la vez una identidad urbana «con respeto», Alejandro ha atenuado las connotaciones sexuales de la versión de *chinka chinka* que

él danzaba originalmente, confiriéndole a este aspecto de la danza el secreto de su dialecto y haciéndola digna de respeto. Sin embargo, sus modificaciones no están libres de cuestionamientos. Incluso dentro de su propio grupo de danza, Alejandro tiene que hacer frente a ideas prevalecientes acerca de la identidad indígena, lo cual incluye violencia, ebriedad y exotismo sexual.

5. Des-indianización: respeto y masculinidad

La conducta de Alejandro para depurar su comparsa de los estigmas de la indianidad no carece de conflicto. Al buscar construir identidades del tipo «neto de respeto» entre los danzantes varones de su comparsa, es evidente que lo que busca es desafiar las imágenes dominantes de masculinidad compartidas por los miembros de su grupo. Otra coreografía que Alejandro ha cambiado es la del *Yawar mayu* («río de sangre», en quechua).⁴⁰ Esta pieza, que también es importante en otras comparsas, fue escenificada originalmente por un elenco exclusivo de hombres, los cuales participaban en una competencia de latigazos que tenía lugar al margen de la representación coreográfica. Los etnógrafos contemporáneos interpretan el *Yawar mayu* como una demostración de masculinidad (Allen 1983). De manera coincidente, los observadores del número a los cuales entrevisté manifestaron que, durante el *Yawar mayu*, los *pablitos* se desafían unos a otros en la competencia de latigazos para probar su coraje. Alejandro, al transformar temerariamente el contenido de este número, presenta el *Yawar mayu* en términos educativos, de modo similar a un rito de iniciación (Poole 1990). A través de él, la gente joven, representada por los *pablitos* y el *chanasko* de la comparsa, aprenden lecciones de respeto. La letra del *Yawar mayu* (río de sangre) es como sigue:

No te asustes, hermanito
viéndote en *Yawar mayu*
así llegue la granizada
acaso ves que yo me asusto.
Mi *huaraca* hace *kac-kac*
mi espejo *liuliu* brilla

⁴⁰ El primer relato sobre *Yawar mayu* que me ha sido posible encontrar se remonta a la época neoindianista (Alencastre y Dumézil 1953). Aquí se describe una confrontación ritual, conocida como *chiaraque*, entre los campesinos ubicados en la provincia de Canas. Empieza con una canción, interpretada por las mujeres solteras de los pueblos, y la letra es similar a los primeros tres versos usados en la representación de *Yawar mayu* por diferentes comparsas de *capac qolla* que he tenido oportunidad de presenciar. Explícita o implícitamente, algunos andinistas hacen alusión a *chiaraque* para referirse a la «violencia secular» de los indios.

mi navaja *siusiu* corta
mi *huaraca* hace *kac-kac*.

¿Sabías, *chanasko*?, aprende, *chanasko*
al pequeño y al grande se le respeta
al pequeño y al grande se le saluda
¿sabías, *pablito*?, aprende, *pablito*
al pequeño y al grande se le respeta
al pequeño y al grande se le saluda.

Aunque evidentemente no haya visto todas las comparsas *capac qolla*, pienso que las alusiones al respecto a lo largo de la canción son emblemáticas de los *haukaypatas*. Alejandro, su autor, las interpreta como sigue: «cuando el niño no obedece a su padre, el hermano mayor tiene que castigarlo con su látigo para que aprenda buenas maneras». Los hombres que administran los golpes son los líderes de cada hilera de danzantes. Son también llamados caporales y siguen a Alejandro de acuerdo con un orden jerarquizado. Según Alejandro, el grupo de *qollas* representa al grupo de hombres solteros, los hijos del *qolla* mayor, a quien él personifica. Los dos caporales que siguen a Alejandro en jerarquía son los «niños mayores» y, dado que la escena describe una acción educativa y no una competencia de masculinidad, según la jerarquía familiar, ellos son los que están encargados de la disciplina del resto cuando el padre se encuentra ausente. Asimismo, a fin de evitar alusiones a la violencia, los latigazos no son reales entre los *haukaypatas*. En contraste con los otros grupos de danza donde «se golpean hasta derramar sangre, Alejandro no quiere que nosotros nos golpeemos mucho», dijo uno de los participantes, con una mezcla de alivio e irritación en el tono de voz.⁴¹ Esta afirmación contenía una queja implícita contra Alejandro. Si ellos son en realidad todo lo que representan, ¿por qué no demuestran su valentía al igual que lo hacen otras comparsas y usan el látigo? Para seguir en su búsqueda de respeto y desarrollar lo que podría considerarse una versión patriarcal y moral de *capac qolla*, Alejandro ha eliminado algunos números que él considera contrarios al carácter de la comparsa. Uno de estos es el *charki tauka* ('carga de carne seca'), donde los danzantes se echan boca abajo, cruzados uno sobre otro. Cuando las comparsas *capac qolla* realizan este número, el *chanasko*

⁴¹ La letra de *Yawar mayu* también difiere en otras comparsas. Por ejemplo, la versión de San Jerónimo incluye estas líneas características: «no voy a llorar, aunque me vean cubierto de sangre, como agua, aunque me vean en sangre, como un río». Esta letra es similar a la que canta la comparsa *capac qolla* de Ttiobamba: «casi no me asusto, en verdad, al verme en riachuelos de sangre, al verme en pueblos con gente que no conozco, al ver correr riachuelos de sangre, tienes que decir que es agua del cactus del airampo». En ambas letras se desafían peligros. Quisiera agradecer a Zoila Mendoza-Walker por haberme dado un juego completo de las letras de la comparsa *capac qolla* de San Jerónimo.

o la *imilla* se sientan o echan sobre un montículo humano compuesto por el resto de danzantes. Esto provoca carcajadas en el público, ya que esperan verlos caer. Alejandro también ha eliminado el *cuchi taka* y el *puka cinta*. En el primero, las parejas de danzantes se golpean unos a otros con los hombros, simulando una pelea de cerdos (que es lo que significa literalmente *cuchi taka*). Durante el segundo (que quiere decir, 'cinta roja'), los danzantes hacen una ronda con sus *wachalas*, largas cintas multicolores. Para Alejandro, las dos primeras escenas son «muy violentas y solo sirven para que la gente se ría». Él ha eliminado la tercera escena porque, según él, «no es masculina». De acuerdo con las creencias prevalecientes en la región, la violencia y la falta de masculinidad son características de la identidad indígena. Y estos rasgos provocan risas y burla entre los sectores sociales que se definen en oposición a los indios. Al eliminar estos tres números (*charki tauka*, *cuchi taka* y *puka cinta*) de su comparsa, Alejandro reivindica urbanidad y respeto para su danza. Pero sus modificaciones inconsultas corren también el riesgo de hacer que su comparsa sea menos atractiva que otras, puesto que representa una sobria masculinidad carente de atractivo festivo. Eso provoca, sin duda, conflicto y fomenta la conducta arbitraria de Alejandro como patriarca del grupo.

Cuando yo todavía me encontraba acompañando al grupo, Alejandro expulsó a uno de los participantes, que cuestionó su autoridad al demandar que se volviera a incluir en la comparsa el repertorio de *charki tauka*. Pocos días después del incidente, uno de los danzantes me explicó que Zenón, el expulsado, respetaba a Alejandro porque: «don Alejo sabe mucho de danza, de los dialectos y de las cosas antiguas». Y añadió: «pero él sentía que él mismo conocía más acerca de cómo debería ser la danza en la ciudad, porque era más urbano que don Alejandro». Alejandro está dotado de autoridad por ser un especialista en rituales, así como el saber leer y el ser urbano lo identifica como mestizo indígena, mestizo neto en términos locales. Sin embargo, su reciente establecimiento en la ciudad debilita de cuando en cuando su estatus frente a otras personas, quienes como Zenón participan de la cultura indígena, pero se consideran mejores como resultado de su experiencia urbana más larga y más profunda, y por haber alcanzado un mayor nivel de educación formal. La reacción de Zenón revelaba que él había adquirido autenticidad, masculinidad y respeto de una manera diferente a la de Alejandro: él quería mostrar coraje en lugar de educación y buenos modales. «¿Y qué hará Zenón ahora que Alejandro lo ha expulsado?», pregunté. La respuesta que me dio mostraba que mi pregunta era demasiado inocente (y de hecho lo era): «Él se incorporará a otra comparsa que coincida más con sus ideas que los *haukaypatas*».

Lo dicho me convenció de que, aunque la proclamación de autenticidad de Alejandro atraía a los danzantes a su comparsa, su membresía era también contingente respecto de cómo representaba muchos aspectos de su identidad y, de manera crucial, de cómo negociaba entre su descripción de la masculinidad de

los danzantes y su no-indianidad. Procurando convencerlos de su posición (y conservarlos como danzantes porque los necesitaba), Alejandro argumentó en la asamblea que si ellos hacían el número que proponía Zenón, la danza perdería «respeto» y, junto con esto, la alta jerarquía alcanzada en Coyllur Rit'i, siendo esta una motivación importante para la comparsa. Añadió que únicamente las «nuevas» (espurias) comparsas daban importancia al *charki tauka* y al *cuchi taka*. Las auténticas comparsas, las antiguas como la de *Haukaypata*, no estaban interesadas en esos números. Inmediatamente, señaló que aquellos que querían representar ese número deberían dejar la comparsa e integrarse a otra. «Aquí nosotros tenemos que mantener lo que es antiguo, si no, vamos a perderlo, y si yo hago caso a esos compañeros [será] peor. Sin respeto, en lo más bajo vamos a caer», me explicó más tarde. Aunque en esta oportunidad enfrentó solamente una deserción y no cedió, tal vez en otra ocasión tendrá que rendirse y satisfacer, al menos parcialmente, las imágenes de masculinidad de los danzantes, quienes no están ligados a ningún tipo de imagen de autenticidad esencial. El arreglo logrado entre Alejandro y los danzantes de *capac qolla* respecto de la escenificación de sus coreografías se integra en el proceso dialógico a través del cual los intelectuales indígenas construyen sus identidades. Este proceso refleja curiosamente los desafíos así como las aquiescencias con las imágenes dominantes de las identidades regionales.

6. Conclusiones

Talal Asad, al discutir acerca de la necesidad de producir una antropología de hegemonía occidental, señala que los antropólogos deberían observar «el papel de las tecnologías occidentales en la transformación de los sujetos coloniales» (1991: 323). Toma como referencia el estudio de Terence Turner sobre el uso del vídeo de los kayapo para representar autoetnográficamente su concepto cambiante de cultura y, a la vez, las maneras como han transformado sus visiones de sí mismos (1991). En este artículo he asignado al folclor turístico la función de una tecnología occidental. Los intelectuales indígenas, como Alejandro Condori, han utilizado esta tecnología para presentar danzas como textos autoetnográficos que desafían las percepciones dominantes de los rasgos culturales indígenas y para mostrar maneras alternativas de autodenominarse personas indígenas merecedoras de respeto.

En 1960, el repertorio de Danzas del Tawantinsuyo (el conjunto folclórico orientado al turismo que promovió los concursos a través de los cuales las comparsas *capac qolla* se volvieron populares) definía la danza *qolla* en los siguientes términos:

[Un] grupo de danzantes que representa grupos de comerciantes de la región del Collao participando en los festivales de la Virgen del Carmen de Paucartambo. En él, el indio *qheswa* satiriza al hablante de las partes altas, a quien denomina *qolla* [...] ⁴²

Sin duda las comparsas *capac qolla* —y muchísimas otras— han aprovechado el impulso neoindianista del folclor turístico. Directa o indirectamente han tomado incluso elementos de las danzas promovidas por las elites. Sin embargo, no han duplicado exactamente los modelos que las inspiraron. El *capac qolla* dirigido por Alejandro Condori no representa absolutamente una sátira del habitante de las partes altas, como lo hacía Danzas del Tawantinsuyo en 1960.

Una de las razones de las desavenencias entre el director de Danzas del Tawantinsuyo y los líderes de las comparsas es el tipo de actuación de sus grupos de danza respectivos. Para los actores de los conjuntos folclóricos como Danzas del Tawantinsuyo, las danzas representan simplemente los *otros* de la región, los que ellos llaman «indios» o «mestizos». En cambio, para los danzantes de la comparsa, la danza y el ritual en el que se halla inmersa están vinculados con su identidad, la cual puede ser sutil u obvia, superficial o profunda. La exégesis de acuerdos o desacuerdos acerca de las interpretaciones de la danza depende de la manera en la cual las imágenes, la coreografía y el atuendo expresan la identidad que los danzantes desean construir de manera simultánea, tanto para los indios, como para ellos mismos. Esto es así debido a que cuando ellos representan al indio o aspectos de él o de ella, los danzantes de la comparsa incluyen su propia autorrepresentación. Este carácter inclusivo de la actuación es posible en razón de su naturaleza ritual, pero también se deriva de sus identidades vividas como indígenas mestizos, quienes son también indios de manera relativa y ocasional. Esta condición relacional fractal emerge en los danzantes de las comparsas, a pesar de que la ceguera de las elites la trate de encuadrar dentro de binarismos conceptuales. Al interpretar la relatividad de sus identidades, los intelectuales indígenas se adhieren a taxonomías alternativas en las cuales la des-indianización es clave para la reproducción de la cultura indígena en su versión mestiza dignificada. Por ello, lejos de caricaturizar o idealizar la identidad «neta», como hacen algunos intérpretes no-indígenas, las comparsas buscan elevar el nivel de sus representaciones destacando lo que ellos llaman autenticidad. Aunque esta noción tenga probablemente tantas definiciones como comparsas existentes, los danzantes y los miembros de el *capac qolla de Hawkaypata* están de acuerdo en que ser «neto» es posible en función de sus orígenes rurales y su conocimiento ritual, realizados a su vez por su urbanidad presente y las características provenientes de esta asociación. Esta necesaria combinación de las formas de conocimiento rurales y urbanas para reivindicar autenticidad y legitimidad desbarata la definición binaria que asigna a la cultura indígena el

⁴² «Programa de Danzas del Tawantinsuyo», sin fecha. APRM, 1963.

dominio del campo, separándola del mestizaje urbano. Sin embargo, esta ruptura tiene lugar dentro de los límites de la hegemonía regional, en cuanto que todavía identifica indianidad con ruralidad primitiva. Alejandro, por ejemplo, lo niega enfáticamente, «nosotros no danzamos *salqa qolla* (*qolla* salvaje), nosotros danzamos *capac qolla*». Al igual que la destacada versión en quechua, *capac simi*, la versión que Alejandro quiere presentar debe ser del más alto nivel. En este caso específico, el adjetivo *capac* enaltece a estos *qollas* como urbanos, frente a la versión *sallqa*, anclada en las altas cimas y tipificada por su ignorancia de conductas urbanas. A pesar de las invocaciones de don Alejo a la autenticidad y su orgullosa muestra del conocimiento rural neto, su versión privilegia la ciudad sobre el campo. Alejandro y otros como él vierten su respuesta dentro del curso de jerarquías hegemónicas y, en lugar de exigir indianidad, la silencian y restringen su significado a una condición despreciable, abriéndose a su vez a la noción de cultura neta para incluir a los mestizos: un rótulo de identidad que han hecho suyo y que reformulan constantemente.

El silenciamiento de la indianidad significa respeto, evidenciando así la otredad inclusiva que impregna las identidades indígenas cuzqueñas y la inferioridad adscrita exclusivamente a las identidades rurales. Ello da lugar a la legitimación de conductas discriminatorias, comprendiendo además las reglas de respeto que se desprenden de estas rígidas jerarquías. Ganar el respeto implica aceptar las diferencias sociales y el comportamiento acorde a la posición social de cada cual. En consecuencia, aceptar la propia inferioridad es el camino hacia el perfeccionamiento. Aunque esta inferioridad es percibida como relativa más que definitiva, la conducta impuesta de respeto implica la aceptación de humillaciones. El caso del joven quechuahablante monolingüe, quien era evidentemente un emigrante reciente del campo a la ciudad, ilustra esta actitud. Cuando intentó ser parte de la comparsa *capac qolla*, los miembros permitieron su admisión solamente luego de haberle ordenado que se limpiara la cara y las manos y lustrara sus zapatos, porque «ahora estaba en la ciudad». El papel que le asignaron dentro de la danza fue el de *maqtacha* (joven), el cual, más que reflejar su edad cronológica, reflejaba su condición social correspondiente a una urbanidad inferior en relación con los otros danzantes de *capac qolla*, porque sabían más sobre la danza, pero también porque habían pulido sus orígenes rurales a través del conocimiento urbano. El hecho de que lo incluyeran en la comparsa revela, sin embargo, que las diferencias que pudieran existir entre indios (los *maqtacha*) y mestizos (el resto de los danzantes *qolla*), más que culturales, reflejaban diferencias en las condiciones sociales. En unos pocos años, si este *maqtacha* consigue un trabajo en la ciudad y construye una apariencia externa acorde, podría ascender probablemente a la categoría de danzante *qolla* dentro de la comparsa, y aunque esta transformación refleje los cambios en su condición social, no significará que sea culturalmente aprobado.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, Ralph
1993 «Human fractals». *Visual Anthropology Review* 9. 1: 52-56.
- AGUILAR, Luis Felipe
1922 «Cuestiones indígenas». Cuzco: Imprenta El Comercio.
- ALENCASTRE, Andrés y Georges Dumézil
1953 «Fetes et usages des indiens de Langui». *Journal de la Societe des Americanistes* XLII: 1-118.
- ALLEN, Catherine
1983 «Of bear-men and he-men: bear metaphors and male self-perception in a Peruvian community». *Latin American Indian Literatures* 7. 1: 38-51.
- ANDERSON, Benedict
1983 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- ANZALDÚA, Gloria
1987 *Borderlands La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- ASAD, Talal
1991 «Afterword». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. George Stocking Jr. Madison: Winsconsin University Press.
- CÁNEPA, Gisela
1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CIRESE, Alberto
1982 «Gramsci's observation on folklore». En *Approaches to Gramsci*. Ed. Anne Showstack Sassoon. Londres: Writers and Readers.
- COWAN, Jane
1990 *Dance and the body politic in Northern Greece*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

DE LA CADENA, Marisol

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

DUEÑAS, M.

1956 «Descripción psicológica del indio». Tesis. Universidad del Cuzco, Curso de Geografía Humana.

FABIAN, Johannes

1983 *Time and the Other: how Anthropology makes its object.* Nueva York: Columbia University Press.

FEIERMAN, Steven

1990 *Peasant intellectuals: Anthropology and history in Tanzania.* Madison: University of Wisconsin Press.

FOUCAULT, Michael

1980 «Power/knowledge». En *Selected interviews and other writings (1972-1977)*. Ed. Colin Gordon. Nueva York: Pantheon Books.

GARCÍA CANCLINI, Nestor

1995 *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

GLAVE, Luis Miguel

1989 *Trajinantes: caminos indígenas en la sociedad colonial, siglos XVI/XVII.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

GRAMSCI, Antonio

1971 *Selections from the prison notebooks.* Eds. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. Nueva York: International Publishers.

HALL, Stuart

1995 «Negotiating Caribbean Identities». *New Left Review* 209: 3-14.

HERZFELD, Michael

1997 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State.* Nueva York: Routledge.

HOBBSBAWN, Eric

1983 «Introduction: Inventing traditions». En *The Invention of Tradition.* Eds. Eric Hobsbawn y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.

MENDOZA-WALKER, Zoila

1993 «Shaping society through dance: mestizo ritual performance in the southern Peruvian Andes». Ph. D. Dissertation. University of Chicago.

1994 «Contesting identities through dance: mestizo performance in the Southern Andes of Perú». *Repercussions* 2. 3: 50-80.

- MICHAELS, Walter Benn
1992 «Race into Culture: a critical genealogy of cultural identity». *Critical Inquiry* 18. 4: 655-685.
- MITCHELL, Clyde
1956 *The Kalela dance: aspects of social relationships among urban africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press.
- MURATORIO, Blanca
1994 «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX». En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: Flacso. 109 - 196.
- NACLA
1996 «Gaining ground. The indigenous movement in Latin America». *Report on the Americas* XXIX. 5.
- OJEDA VIZCARRA, Pablo
1990 *Importancia de la música cusqueña*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.
- POOLE, Deborah
1990 «Accommodation and resistance in andean ritual dance». *The Drama Review* 34. 2: 98-126.
1991 «Rituals of movement, rites of transformation: pilgrimage and dance in the Highlands of Cuzco, Perú». En *Pilgrimage in Latin America*. Eds. Ross N. Crumrine y Alan Morinis. Nueva York: Greenwood Press. 281-306.
- PRATT, Mary Louise
1992 *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Nueva York: Routledge.
- RANGER, Terence
1975 *Dance and society in Eastern Africa, 1890-1970: the Beni Ngoma*. Londres: Heinemann Educational.
1993 «The invention of tradition revisited: the case of colonial Africa». En *Legitimacy and the State in Southern Africa*. 62-109.
- RAPPAPORT, Joanne
1994 *Cumbe reborn. An Andean Ethnography of history*. Chicago: University of Chicago Press.
- SALLNOW, Michael
1991 «Dual cosmology and ethnic divisions in an Andean pilgrimage cult». En *Pilgrimage in Latin America*. Eds. Ross N. Crumrine y Alan Morinis. Nueva York: Greenwood Press. 281-306.

TAMAYO HERRERA, José

1992 *Historia general del Qosqo. Una historia regional desde el período lítico hasta el año 2000*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

THOMPSON, E. P.

1991 *Customs in Common*. Londres: Merlin.

TURNER, Terence

1991 «Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. George Stocking. Madison: Winsconsin University Press.

TURNER, Victor

1982 *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

VIDAL DE MILLA, Delia

1985 «Humberto Vidal Unda. Su pensamiento, su obra, su pasión: el Cusco». Cuzco.

VILLASANTE, Segundo

1975 *Paucartambo: provincia folklórica*. Cuzco: León.

WAGNER, Roy

1991 «The fractal person». En *Big men and great men: personifications of power in Melanesia*. Eds. Maurice Godelier y Marilyn Strathern. Cambridge: Cambridge University Press.

WARREN, Kay B.

1992 «Transforming memories and histories: the meanings of ethnic resurgence for Maya indias». En *Americas: new interpretative essays*. Ed. Alfred Stepan. Nueva York: Oxford University Press. 189-219.