

ANTHROPOLOGICA Nº 11 - ENERO 1994

DANZA, IDENTIDAD Y MODERNIDAD EN LOS ANDES  
Las danzas en la fiesta de la  
Virgen del Carmen en Paucartambo \*

Gisela Canepa Koch

---

\* Este artículo se deriva del documento de trabajo que presenté en el seminario sobre "Música y cosmovisión andina", organizado por el Iberoamerikanisches Institut, en junio de 1992, en la ciudad de Berlín.



### *INTRODUCCION: Tradición e identidad*

Los problemas de la identidad y del destino de la sociedad andina en el Perú han sido tratados a través de dos distintos discursos: uno histórico, oficial y de inspiración individualizada, y otro oral y gestual, popular y anónimo. Ambos discursos se han ido desarrollando paralelamente, sin encontrar un punto de encuentro.

No solamente se trata de discursos pertenecientes a sectores distintos de la sociedad, sino que ambos constituyen diferentes medios de comunicación, cuya naturaleza ha dado lugar a la transmisión de mensajes también diferentes. Según la premisa “el medio es el mensaje” que establece M. McLuhan (1974), el discurso oral y gestual por un lado, y el escrito, por el otro, caracterizan sociedades que se rigen por contenidos ideológicos y cosmovisiones distintas. En las sociedades tribales (predominantemente orales), de comunicación “cara a cara”, donde las personas no están individualizadas, los hechos y el mundo son interpretados y comunicados en un lenguaje mítico, totalizador; mientras que en las sociedades de la era Gutenberg (letradas) predomina el lenguaje científico y escrito, por lo tanto, especializado e individualizado.

En este sentido, la incorporación de elementos modernos (tecnología, consumo de productos elaborados industrialmente) en la sociedad tradicional andina no necesariamente debe ser interpretada como un proceso de modernización en el sentido de una racionalización del mundo, entendido en términos weberianos. Mientras la introducción de elementos del mundo moderno siga subordinada a la creación de un discurso totalizador, que continúe vinculando a los hombres entre sí y al hombre con el mundo en términos míticos, podremos caracterizar a la cultura y a la sociedad andinas como tradicionales; es decir, regida por una verdad que escapa a la de la razón.

El hecho de que un alto funcionario del gobierno peruano (1992),

miembro de una institución moderna, cumpla promesas con una divinidad (Virgen del Carmen, en Lima) durante el período de su campaña electoral, a cambio de ser elegido y que su elección sea reconocida por los devotos de esta imagen como un favor de la virgen, es elocuente en este sentido<sup>1</sup>.

Modernidad y tradición implican dos tipos de discurso sobre el mundo; uno escrito y el otro oral-gestual. Cada uno destinado a elaborar imágenes de los miembros de la sociedad y de las identidades sociales, de distinta manera. El discurso tradicional no implica la ausencia de cambios, por el contrario, precisamente con discursos orales y gestuales es que el hombre andino<sup>2</sup> ha sabido construir su identidad, y redefinirla según las nuevas circunstancias que se le han ido presentando.

La vigencia y el dinamismo de estas formas tradicionales de comunicación, y de la cultura que los practica, han sido explicados, muchas veces, por la naturaleza misma del pensamiento andino, capaz de asimilar e integrar elementos extranjeros como una estrategia de poder (Arguedas 1975; Ansión 1987a y 1987b; Urbano 1991). Pero pienso que se explican, también, porque dichas formas de comunicación tradicional se han constituido en formas de comunicación alternativas y de resistencia de grupos marginados e incomunicados en una sociedad que no ha sabido tomarlos en cuenta para formular un consenso nacional.

La danza, como uno de los contextos interpretativos más importantes y frecuentes de la música andina, constituye uno de los discursos gestuales tradicionales andinos más significativos, en el cual el tema de la identidad ha sido una de las preocupaciones principales<sup>3</sup>.

- 
1. Información recopilada por la autora durante la fiesta de la Virgen del Carmen, Lima, 1990 y 1991.
  2. La complejidad del problema y la falta de estudios comparativos han hecho difícil definir "lo andino" y determinar su especificidad en relación a otras culturas. Por esta razón he optado por hablar de *hombre andino*. Pienso que no se puede renunciar a la noción de *andino* ya que hay que denominar de alguna manera el universo del que estamos hablando (aunque aún no esté correctamente definido). Por otro lado, el término *hombre* alude a una realidad subjetiva que nos da la posibilidad de concretar, particularizar y humanizar "lo andino". Cuando hablo de *hombre andino* supongo la existencia de diferencias regionales, locales, sociales, económicas y étnicas, así como de procesos de cambio. El concepto de "lo andino", por el contrario, implica el peligro de homogenizar y simplificar un universo complejo y variante.
  3. A pesar de ello los estudios sobre danzas en los Andes no han tomado en cuenta esta problemática, con excepción de algunos trabajos como los de Poole (1985), Mendoza-

En esta oportunidad voy a tratar el caso específico de las danzas que se bailan con ocasión de la fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo, Cuzco, para explicar cómo a través de ellas se reafirma la identidad del pueblo; identidad que se define de acuerdo a criterios étnicos. Los paucartambinos del pueblo, cuya identidad se construye periódicamente con ocasión de la fiesta, se consideran mestizos, diferenciándose de los campesinos de la provincia. Criterios de tipo cultural y étnico que se mantienen con vigencia en el pueblo son elementos que los paucartambinos manejan para delimitar la identidad mestiza<sup>4</sup>. Mestizo es el que reside en el pueblo, habla castellano, viste con trajes occidentales, está vinculado a los sectores pudientes de las zonas urbanas, tiene modales y formas de comportamiento propios de su grupo y rasgos étnicos que lo distinguen (Van den Berghe 1977).

Sin embargo, estos criterios de diferenciación están cargados de subjetividad y por otro lado, se ha dado una serie de cambios que hace aún más complicada la delimitación de la identidad mestiza<sup>5</sup>. El fuerte proceso migratorio que se agudizó en Paucartambo durante la Reforma Agraria de 1969, cuando las familias de los hacendados de la región migraron definitivamente a las ciudades donde han establecido relaciones con nuevos grupos, hace difícil delimitar una identidad mestiza paucartambina, que hoy ya no se puede definir en términos espaciales. Además, gente de otros pueblos y provincias se han instalado en Paucartambo, alterando la noción de “gente del pueblo”, y que en el contexto ritual denominaremos *mundo de adentro*.

Hoy, el *mundo de adentro* está constituido, aunque no sin conflictos,

---

Walker (1989; s.f.), Cánepa (1991). Por el contrario, se les ha considerado como meras expresiones folklóricas, haciendo valoraciones en relación a sus elementos más o menos tradicionales, más o menos indígenas (Varcárcel 1951; Merino 1977; Orellana 1972).

4. Van den Berghe (1977) explica la permanencia de criterios no-clasistas de diferenciación en Paucartambo por la ausencia de un grupo social intermedio y a una movilidad social muy reducida. A pesar de que Paucartambo es un “pueblo mercado” y está ubicado en la carretera, las oportunidades de trabajo en el comercio, la producción artesanal y en el área de servicios son tan limitadas que no constituyen una posibilidad económica para el ascenso social. Los pocos puestos de trabajo en esta área están monopolizados por los mestizos; situación que se perpetúa por las barreras étnicas que existen para los indígenas de acceder a estas actividades. Incluso para los mestizos la única salida a la limitada movilidad social es la migración a lugares más dinámicos. También las antiguas familias de hacendados migraron a la ciudades obligadas por las nuevas circunstancias derivadas de la Reforma Agraria de los 70’.
5. En la literatura antropológica y sociológica el término mestizo ha sido objeto de largas discusiones, dando lugar a una serie de definiciones distintas, según criterios étnicos, sociales y económicos (Fuenzalida 1975; Van der Berghe 1977; Ossio 1978; Montoya 1986).

por los mestizos paucartambinos que residen en el pueblo y por aquellos (junto con sus descendientes y amigos) que ya no viven allí, pero que actualizan su pertenencia al pueblo a través de su participación en las comparsas de danzantes que bailan en la fiesta de la Virgen del Carmen.

Es la participación activa en la fiesta (danzantes y *karguyuq*) la que funciona como criterio para la delimitación del *mundo de adentro*, de la identidad mestiza, tan difícil de aprehender en términos económicos, sociales, étnicos e históricos<sup>6</sup>. Así, la imagen de la Virgen del Carmen se convierte en el símbolo de la identidad mestiza en Paucartambo. La fiesta de la Virgen del Carmen tiene fines claramente propiciatorios; en ella se entablan relaciones recíprocas entre la imagen y los paucartambinos, que permiten la circulación la y distribución diferenciada de la energía ritual que ella contiene<sup>7</sup>.

Los danzantes y *karguyuq*, participantes activos de la fiesta, asumen sus responsabilidades en ella como parte de las promesas que le ofrecen a la virgen a cambio de sus favores. Participar en una comparsa o pasar un cargo (dos formas distintas de acceso al poder ritual de la virgen)<sup>8</sup> es la manera más eficaz de integrar y ser reconocido como integrante de la red de relaciones rituales que se crea alrededor de la Virgen del Carmen, centro del *mundo de adentro*. Los familiares y amigos que colaboran en distinto grado con las responsabilidades de danzantes y *karguyuq* forman los límites de este universo. Los campesinos que bajan de las comunidades a observar la fiesta o a comprar en la feria se encuentran fuera de este mundo, como simples observadores.

Se puede notar que el lenguaje religioso-simbólico y el lenguaje ritual

- 
6. Conceptos, que son característicos del pensamiento racional y obligan a fragmentar la realidad para que encajen. Por el contrario, los paucartambinos elaboran su identidad en la práctica y en la vida cotidiana. Tomar la perspectiva de estas dos dimensiones brinda a las ciencias sociales dos ventajas: concebir el mundo como un todo y considerar el conflicto, que generalmente es negado por la utilización de conceptos racionales. Debo señalar que el análisis de la identidad mestiza a partir del ritual nos aleja de una perspectiva historicista sobre la noción de mestizo, entendida generalmente como resultado de un mestizaje o sincretismo.
  7. La concepción de la imagen venerada como fuente de poder ritual y la fiesta como el evento especial y temporal al interior del cual se hace efectivo el intercambio y distribución del poder ritual entre ésta y sus devotos para el caso andino ha sido utilizado por Gow (1974).
  8. Ver Cánepa (1991) donde se presenta un análisis acerca de los cargos y comparsas en la fiesta de la Virgen del Carmen como formas individuales y colectivas de acceso al poder ritual de la virgen.

constituyen un ámbito importante en el cual la población paucartambina busca definir su identidad. Aunque la composición del grupo de los mestizos paucartambinos haya cambiado, se observa que la “identidad mestiza” sigue definiéndose en relación al culto de la Virgen del Carmen. Esta afirmación implica la noción de mestizo como una categoría que engloba tanto lo económico, como lo étnico y el parentesco.

He ubicado la discusión acerca de la identidad en un ámbito en dónde conflictos concretos son expresados en un lenguaje simbólico. Considero necesario aclarar que es en este nivel en el que está planteada la interpretación que aquí proponemos<sup>9</sup>. Me propongo, por lo tanto, observar cómo se construye la identidad mestiza paucartambina en el ritual; esto quiere decir que la identidad se define de acuerdo a los vínculos rituales que establecen de manera distinta las personas y grupos con la Virgen del Carmen como símbolo de una identidad cambiante y dinámica. Las personas y los grupos serán reconocidos como mestizos, en mayor o menor grado, en tanto mantengan vínculos de reciprocidad con la Virgen del Carmen.

#### *LA DANZA: Un discurso tradicional sobre la identidad en Paucartambo*

Planteamos como hipótesis de trabajo que en el contexto festivo que nos ocupa la identidad que se define es una identidad mestiza, en la que lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo moderno, constituyen tendencias opuestas pero complementarias, que en el ritual se resuelven en una relación jerárquica en la que lo colectivo y lo tradicional se definirán como valores predominantes.

La característica fundamental de las danzas que nos ocupan es su naturaleza ambigua, que les permite contener en sí elementos opuestos a los cuales transforma en favor de un mensaje determinado, en nuestro caso de una identidad mestiza. Esta naturaleza ambigua se puede registrar en los trajes, la coreografía, los personajes que integran las danzas y en su función en la fiesta (Cánepa 1991).

La danza como discurso gestual no establece una identidad unívoca, ni acabada, sino una identidad en transformación y redefinición periódicas, mo-

---

9. Los conflictos reales no dejan de tener importancia en la creación del lenguaje simbólico que nos interesa, pero requieren de un estudio adicional que dejamos para otra oportunidad.

tivo por el cual necesita de un contexto ritual. El contenido transmitido mediante este discurso gestual necesita, pues, de la práctica ritual para ser actualizado. En este sentido, la danza debe ser entendida como un discurso mítico sobre la realidad paucartambina<sup>10</sup> y constituye una forma de comunicación que por su naturaleza misma ha permitido la continuidad de una manera mítica, es decir, totalizadora, de ver el mundo. En este sentido, en Paucartambo la danza y la música no constituyen entidades diferenciadas. A cada danza le corresponde un tipo de música determinado que la caracteriza y que sólo puede ser ejecutado en el contexto de su realización. Cualquier variación en la música, o en algún otro elemento de la danza, tendrá repercusión en el mensaje que ella transmite.

El pueblo de Paucartambo está ubicado a 2906 m.s.n.m. (Atlas: 1989, 367) a orillas del río Mapacho o Paucartambo, a 80 Kms. al este de la capital del departamento. En 1565 el gobierno español estableció el corregimiento de Paucartambo. El 21 de junio de 1825, inmediatamente después de la Independencia, Paucartambo se declaró provincia del Cuzco (Atlas: 1989, 367).

Desde tiempos prehispánicos Paucartambo ha sido un punto estratégico en el tránsito comercial entre el valle selvático de Q'usñipata y el Cuzco. En el Imperio Incaico Paucartambo pertenecía al Antisuyu y era considerado la entrada de la antigua capital (Cuzco) a esa región. Villasante (1980, 22) menciona varias expediciones incas en las que, por la vía de Paucartambo, se habrían logrado someter a los pueblos Campas o Antis en las márgenes del río Amaru Mayu o Madre de Dios.

En la época de la Colonia la hacienda se convirtió en el núcleo económico, tanto en la sierra como en la selva de Paucartambo, centrando su pro-

---

10. Estoy retomando aquí la definición que elabora D. Poole (1985) para la danza en el surandino y que propone como alternativa a las definiciones utilizadas hasta ese momento. La autora entiende la danza como una secuencia narrativa de transferencia o absorción de poder (1985: 9). Para Poole las danzas tradicionalmente llamadas históricas (por representar personajes de la historia nacional) no se interesan "en representar el "otro" o el pasado simplemente para definir, aislar, explicar o reificar el "otro", sino para utilizarlo en un presente social y activo. En esto estriba la aparente ambigüedad del danzante andino. A nuestro modo de ver no tiene una identidad neta, ni una representación fija como la quieren asignar las historias y clasificaciones occidentales. El dinamismo inherente a su ambigüedad deriva de que, así representado, el pasado no es un hecho acabado o terminado, sino un aspecto vivo de su existencia actual, de un presente en que los hombres cambian, piensan, trabajan, actúan y bailan". (Poole 1985: 18).



ducción en la explotación minera, agrícola y ganadera (Mörner: 1977). El sistema de hacienda ejerció una fuerte dominación y explotación de la población campesina. Entre 1785 y 1800 Paucartambo se convierte en la primera productora de coca y tejidos del Cuzco, y produciendo también plata, zinc y azogue (Mörner: 1989). El pueblo se establece como importante centro administrativo y comercial en la región. Debido al intenso intercambio comercial de ganado, lana, ropa, maíz, trigo, coca, chuño, caucho, maderas y oro, en el siglo XVIII la Corona española manda a construir un puente de piedra y cal con el fin de reemplazar el antiguo puente de mimbre que ya no soportaba el creciente tránsito comercial hacia Cuzco, Puno, Arequipa, Bolivia, Argentina y España. Se cuenta que más de una vez cayeron al río cargamentos de oro de *Q'usñipata* para el rey Carlos III (Barrionuevo: 1980,204), quien mandó a construir el puente que lleva su nombre. El puente Carlos III se convirtió en el símbolo del pueblo, y hasta la actualidad las comparsas de danzantes y la procesión de la virgen tiencn que pasar por allí<sup>11</sup>.

Hoy, el puente Carlos III ya sólo es de uso peatonal, ya que a comienzos de la década pasada fue construido uno nuevo —“Sven Ericsson”— para el tránsito vehicular. En la actualidad existe una carretera afirmada de unos 110 km. que une Cuzco con Paucartambo, por donde transitan principalmente camiones transportando productos de la selva de *Q'usñipata*. A pesar de la importancia que ha tenido este lugar desde tiempos prehispánicos y de ser la capital de la provincia, se ha encontrado en una situación de aislamiento significativo. Recién en los últimos años el pueblo de Paucartambo cuenta con luz eléctrica permanente y con una señal de TV<sup>12</sup>.

Antes de la construcción del puente Carlos III el pueblo principal estaba ubicado en la planicie de Kallipata, cerca del actual pueblo de Paucartambo. Ese lugar estaba habitado principalmente por una población indígena reunida

- 
11. Mörner (1989, 121-122), quien denomina la rebelión de Túpac Amaru como una “guerra en torno a los puentes”, interpreta el ataque tupamarista a Paucartambo como estratégico en el sentido que allí se encontraba uno de los puentes que unía una de las rutas comerciales más importantes de la región. Posteriormente (1783) los cuerpos de los rebeldes ajusticiados fueron colocados como símbolos de la victoria realista en estos puentes que se encontraban en lugares estratégicos.
  12. Van den Berghe (1977, 212-214) refiere de su visita a Paucartambo en 1973 que el pueblo carecía de energía eléctrica, de un servicio regular de buses entre Paucartambo y Cuzco y de un servicio médico para la provincia. “A movie director would not have to remove anything in town, except an occasional car or truck, to have a perfect set for a film on the seventeenth century. Even the bridge over the torrential river is colonial”. (Van den Berghe: 1977, 212).

bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Cuando se construyó el puente los comerciantes locales de coca y las autoridades vieron conveniente desplazarse hasta allí creando el actual pueblo. El crecimiento del pueblo y la importancia que empieza a adquirir a nivel regional se expresa a través de un lenguaje religioso materializado en el auge del culto a la Virgen del Carmen. El culto de la Virgen del Carmen no sólo es expresión del desplazamiento del poder económico y político hacia un nuevo grupo de mestizos (comerciantes y artesanos) o “gente del pueblo”, como ellos se autodenominan, sino que también es expresión de una necesidad por parte de éstos, de diferenciarse social y culturalmente de la población indígena. Se establece una lucha por crear una identidad separada de la autóctona; lucha que se expresa en el culto a dos divinidades distintas: la Virgen del Carmen y la Virgen del Rosario, respectivamente. En ese sentido, el rol que tiene el puente Carlos III en el imaginario de los paucartambinos es importante en términos simbólicos. El puente es el vínculo entre el *mundo de afuera* y el *mundo de adentro*, al interior del pueblo; universos que deben definirse y diferenciarse para poder diseñar la identidad de los paucartambinos.

La fiesta de la Virgen del Carmen, que constituye el contexto ritual mayor en el que actúan las danzas que nos ocupan, se celebra del 15 al 18 de julio de cada año. Un promedio de doce grupos de danzantes o comparsas distintas se presentan en esta fiesta; ésta es la más importante en el pueblo de Paucartambo, aunque contradictoriamente la patrona del pueblo sea la Virgen del Rosario. Según la tradición (Villasante 1980), el culto a la Virgen del Carmen en Paucartambo surgió como parte de un conflicto entre mestizos e indígenas. Los segundos se habrían apoderado del culto a la Virgen del Rosario patrona del pueblo, y los mestizos respondieron asumiendo la celebración de la Virgen del Carmen, iniciándose una competencia entre ambas fiestas. Los mestizos se habrían impuesto con su fiesta sobre los campesinos quienes en la actualidad bajan al pueblo para celebrar la fiesta de la Virgen del Rosario el 7 de octubre, aunque sin la cantidad y calidad (vestuario, coreografía y número de integrantes en cada grupo) de danzas que aparecen en la de la Virgen del Carmen.

En el mencionado conflicto las danzas han jugado un rol fundamental, ya que ellas son uno de los elementos de competencia más importantes. La vistosidad de sus trajes, la música, la complejidad de sus coreografías, la organización y disciplina de los danzantes, y su participación exitosa en concursos folclóricos regionales han convertido a la fiesta de la Virgen del Carmen en el evento festivo considerado oficialmente como el más importante y re-

presentativo del pueblo y de la región<sup>13</sup>. Aunque no todas las danzas son originarias del pueblo, es aquí donde ellas han tomado características propias, convirtiéndose en verdaderos modelos que otros pueblos y comunidades campesinas han empezado a copiar.

De esta manera, las danzas bailadas en honor a la Virgen del Carmen se convirtieron en una expresión de una identidad mestiza paucartambina. En ellas los mestizos paucartambinos se reconocen, pero también son reconocidos como tales por la gente de fuera<sup>14</sup>. A continuación presento una lista de las danzas, para familiarizar al lector con sus nombres y personajes.

**Qhapaq Qulla** o Qulla rico: Cuyos personajes representan a los comerciantes del altiplano (Qullasuyu) que llegaban a Paucartambo (Antisuyu), para intercambiar sus productos. En los cantos de esta danza, se hace alusión a estos temas y los qulla piden estar con vida para poder regresar el próximo año a visitar a la virgen en los días de su fiesta.

Integran la comparsa un *alcalde* —caporal de la comparsa— y una mujer joven que lo acompaña llamada *imilla*. Los demás danzantes o *qulla* soldados van agrupados en dos filas, cada una de las cuales está encabezada por un *capitán*. Un llamero, denominado *ch'aska machu*, hala una llama cargada con productos de la región del *qollao*, y acomapaña de cierta distancia a la comparsa.

**Qhapaq Ch'unchu** o ch'unchu rico: Se representa a habitantes de la región selvática del *Antisuyu*. A pesar que en la región andina el habitante selvático o *ch'unchu* es visto como salvaje, la danza del *qhapaq ch'unchu* es una versión estilizada del *ch'unchu*, quien además es considerado el danzante predilecto de la Virgen del Carmen. Como guardianes de la virgen los danzantes del *qhapaq ch'unchu* la acompañan en todos los actos de la fiesta.

El caporal de la comparsa se denomina *rey ch'unchu* y lo acompaña un

---

13. Paucartambo fue reconocida como la provincia folklórica del Cuzco luego de haber ganado el trofeo "Inti Raymi" en el concurso departamental de danzas folklóricas, organizado por la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco en los años 1967 hasta 1972 (Villasante 1980: 135).

14. Este es un proceso complejo ya que las mismas danzas de Paucartambo que se introdujeron en otros pueblos fueron cambiando muchos de sus elementos justamente para diferenciarse de las de Paucartambo. Es esta dinámica competitiva la que mantienen la vigencia y dinamismo de las danzas no sólo en Paucartambo, sino en toda la región.

*cusillu*, personaje disfrazado de mono. Los demás danzantes son los *soldados ch' unchu* danzan por las calles respetando la formación de dos filas paralelas.

**Qhapaq Negro** o negro rico: Cuyos personajes representan al esclavo negro de tiempos de la Colonia, quien le ofrece a la virgen sus cantos en los que cuenta de sus sufrimientos y de su devoción a ella. La comparsa está siempre dirigida por el caporal llamado *rey negro*.

**Saqa** o diablo: Sus personajes representan al diablo, personificado en seres zoomórficos. Componen la comparsa el caporal o *lucifer*, una mujer o *china saqa*, y los *saqa*.

**Chukchu** o palúdico: Se representa a los peones de las hacienda selváticas que regresaban a los valles andinos enfermos de paludismo. En sus bromas los danzantes hacen referencia a enfermedades actuales como el cáncer o el SIDA.

La comparsa está representada por los *chukchu*, un médico y varias enfermeras.

**Siklla** o doctorcito: Los personajes de esta danza representan a los funcionarios corruptos de la justicia formal. En tono de burla y sátira los *siklla* se refieren a los abusos de autoridad que cometen estas personas, en especial contra la población indígena campesina.

**Majeño**: El *majeño* representa al comerciante de licor que llegaba al pueblo de Paucartambo con su recua de mulas desde el valle de Majes en Arequipa. Encabeza la comparsa el caporal o patrón acompañado de su *dama*, personaje que representa en su vestimenta a una mujer mestiza. Detrás de ellos van los *majeños*.

**K'achampa**: Cuyos personajes recuerdan a los jóvenes guerreros del Incanato, hábiles en el uso de la *waraka* u honda. La comparsa está integrada por parejas de *k'achampa* que se desplazan manteniendo dos filas paralelas.

**Waka-waka**: En ella se representa la fiesta taurina española. Participan el caporal o *toro*, dos o más toreros, un laceador, dos banderilleros, un picador, y un *maqt'a* y una *chola*, los dueños del *toro*.

**Contradanza**: Se representa de manera satírica los bailes de salón de las élites españolas de la Colonia. La coreografía también está vinculada al aprendi-

zaje y a la realización de las tareas agrícolas. El caporal representa a un viejo o *machu* y encabeza las dos filas de *contradanzas*, cada una de las cuales está encabezada por un capitán.

***Mestiza Quyacha***: Esta es la única danza mixta, en la que se hace alusión a jóvenes parejas de agricultores

***Auqa Chileno*** o enemigo chileno: Los personajes de esta danza representan a los soldados chilenos que invadieron el territorio peruano durante la guerra del Pacífico (1879). Encabezan la comparsa un caporal, llamado *doctor* o *machu*, y su dama.

***Panadero***: En ella se hace una representación del trabajo relacionado con la preparación del pan en hornos de leña. Participan un panadero viejo, caporal de la comparsa, una mujer panadera, uno o varios *t'aqllaq* o panaderos, y varios ayudantes.

***Maqt'a*** o joven campesino: A diferencia de los personajes de los otros grupos el *maqt'a* no integra una comparsa, sino que es un personaje libre que no está sujeto a ninguna autoridad. Participan varios *maqt'a* en la fiesta. Algunos se relacionan a las distintas comparsas para realizar tareas de servicio y para abrir paso a los danzantes cuando éstos realizan sus coreografías; otros se mantienen independientes recorriendo las calles y haciendo bromas con la gente en el pueblo.

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que en este proceso de afirmación de identidad, que estamos discutiendo, han tenido singular importancia tanto la competencia como la transformación ritual. La competencia se resuelve en el predominio del mundo de adentro, el de los mestizos, sobre el mundo de afuera. La transformación se hace evidente si tomamos en cuenta que la Virgen del Carmen, de acuerdo con las distintas versiones orales acerca de su presencia en el pueblo (Villasante 1980, Roel 1950, Morote Best 1988, CJACC-P 1971), es considerada como extranjera<sup>15</sup>. Esto significa que la identificación de la Virgen del Carmen con el mundo de adentro implica que el pueblo se ha apropiado de ella, y que la transformación de la relación entre ella y la Virgen del Rosario, es una transformación dentro/fuera. La

---

15. Esta es una característica que puede ser encontrada en otros lugares. El origen foráneo de las vírgenes o santos patrones de muchos pueblos andinos ha sido ampliamente documentado en un trabajo de Morote Best (1988).

competencia y la transformación son procesos rituales que están presentes en todo el acto festivo.

El poder de transformación que caracteriza a las danzas (Cánepa 1991) es el que les permite representar la identidad mestiza compleja y cambiante a la que nos hemos referido anteriormente. En este sentido, resulta sugerente el hecho que las danzas paucartambinas apelen a la representación de personajes históricos y foráneos al pueblo para representar a los paucartambinos de la actualidad.

Los personajes de las danzas en Paucartambo representan, pues, a personajes del *mundo de afuera*; esto incluye tanto a personajes históricos, por ejemplo los *auqa chilenos*, como a aquellos que representan al mundo de lo sobre-natural, como los *saqra*, o de lo no-social, como los *chukchu*.

De esta manera la presentación de estas danzas en la fiestas recuerda que existe un mundo que no pertenece al pueblo, tanto en términos temporales como espaciales, pero que es posible visualizar y delimitar mediante una oposición mítica y ritual, logrando definir una identidad mestiza compleja, difícilmente aprehensible en la realidad.

La oposición mítica permite resolver, ordenar y dar sentido a las complejidades y a los conflictos de la realidad histórica. Se representan, pues, personajes míticos y no históricos, que son susceptibles de ser transformados en sus representaciones para que mantengan vigencia como expresión de una identidad actual, concebida en términos míticos, no históricos, ni lineales.

Las danzas se caracterizan por contener en sí elementos ambiguos. Esta ambigüedad se expresa en distintos aspectos. El caporal o *machu* de la comparsa de los *contradanza*, contrariamente a su posición de autoridad en el grupo, representa a un personaje grotesco, opuesto al resto de los danzantes del grupo, que tienen una apariencia seria y que realizan movimientos armoniosos, ordenados y controlados. Los danzantes de la comparsa del *saqra* o diablo personifican a seres traviosos y tentadores, distintos al diablo como personificación del mal, ubicándose entre los ámbitos de la inocencia y la malicia. Resulta también ambiguo el hecho que los *saqra* a pesar de tener que evitar la cercanía de la virgen, cubriéndose el rostro cuando ella pasa por las calles en procesión, ellos cuentan con su absoluta protección para realizar sus malabares y piruetas en los techos, balcones, postes de luz y puentes.

En otro sentido se crean ambigüedades entre el “yo” del danzante y el

“personaje” representado cuando, contrariamente a la regla de llevar la máscara siempre puesta, los danzantes se la quitan del rostro en determinados contextos, por ejemplo, la visita al cementerio o a la cárcel. En esas situaciones la ambigüedad creada por la ausencia de la máscara le otorga al danzante un poder que le permite afrontar el peligro: la cercanía al mundo de la muerte (cementerio) y al de lo no-social (cárcel) (Cánepa 1993).

Por último, el hecho de que personajes foráneos y del pasado y, por lo tanto ritualmente peligrosos bailen en honor a la Virgen del Carmen para que ella reciba esta ofrenda a cambio de su protección al pueblo resulta ya de por sí contradictorio. Esta ambigüedad debe ser entendida en el contexto ritual como capacidad de transformación. Cuando los paucartambinos hacen bailar a estos personajes en la fiesta, los someten a la voluntad de la virgen y de las personas que ella representa; de este modo, transforman, en favor suyo, el poder del *mundo de afuera*. En la práctica el danzante, al bailar, está cumpliendo con una obligación social; de la buena realización de la fiesta depende que la virgen quede contenta y esté dispuesta a brindar protección a los paucartambinos en el próximo año. El poder ritual a que se accede en la fiesta significa el reconocimiento social del danzante; representar a uno de estos personajes lo lleva del anonimato a una posición de significación social, logrado por el uso de la máscara<sup>16</sup>.

El ejemplo más claro de la transformación a la que aludimos es aquella a la que está sometida el personaje de la comparsa del *qhapaq ch'unchu* o *ch'unchu* rico. El *ch'unchu* es el habitante salvaje de la selva, región del *Antisuyu* a la que pertenece Paucartambo; según la tradición oral, los *ch'unchu* hirieron el cuerpo de la virgen en un enfrentamiento con los hacendados de la región. Su cuerpo fue encontrado en el río Amaru Mayu (que desde entonces se llama río Madre de Dios) y llevado a Paucartambo. Sin embargo, los *qhapaq ch'unchu* son los danzantes preferidos y guardianes de la virgen.

---

16. En Paucartambo los danzantes de todas las comparsas de la Virgen del Carmen usan máscaras. Su uso constituye uno de los elementos diferenciadores y de oposición entre las fiestas de la Virgen del Carmen y la del Rosario, ya que en la segunda la máscara está ausente. La oposición creada por la máscara en el contexto de ambas fiestas se hace especialmente evidente en las danzas del *qhapaq ch'unchu* y del *qara ch'unchu*. Los danzantes de la primera, bailada en la fiesta de la Virgen del Carmen, utilizan la máscara en su vestimenta, mientras que los de la segunda, bailada en la fiesta de la Virgen del Rosario, ésta está ausente (ver Cánepa 1991).

En el mito el cambio del nombre del río, marca un momento de transformación; transformación<sup>17</sup> que se actualiza en el ritual y permite la definición del *qhapaq ch'unchu* en términos positivos. La transformación ritual del *ch'unchu* se da en dos ámbitos, en la personificación que se hace de él y en la función que cumple en la ceremonia de la *guerrilla*.

La danza del *qhapaq ch'unchu* o *ch'unchu* rico es una versión estilizada y civilizada, de otra en la que se representa al mismo personaje, la danza del *q'ara ch'unchu* o *ch'unchu* pobre, bailada por los campesinos en la fiesta de la Virgen del Rosario<sup>18</sup>. Existen diversos elementos del vestuario y de la coreografía que distinguen al *qhapaq ch'unchu* como un guerrero alto y valiente<sup>19</sup>.

En la ceremonia de la *guerrilla* el *qhapaq ch'unchu* se transforma de manera más significativa cuando asume la representación del pueblo en un enfrentamiento con la comparsa de los *qhapaq qulla* o *qulla* rico.

La *guerrilla* es el clímax de la fiesta. Consiste en una batalla teatralizada entre la comparsa de los *qhapaq ch'unchu* y los *qhapaq qulla*. Los *qhapaq qulla* representan a los comerciantes llameros que llegaban de la región del *Qullasuyu* a comerciar con los habitantes de los valles de la región de Paucartambo. Cuenta la tradición popular que en uno de esos viajes los *qhapaq qulla* trajeron la cabeza de la virgen dentro de una olla de barro que se encontraba entre el equipaje. Un artesano paucartambino habría tallado el cuerpo de madera y desde entonces la Virgen del Carmen se quedó en el pueblo, y los *qhapaq qulla* vuelven cada año a la fiesta para visitarla y venerarla. Este relato se contradice con aquella tradición mencionada líneas arriba, que

- 
17. En el mundo andino el agua aparece como elemento unificador y de fuerza vital. La relación entre agua, sangre y semen está expuesta en los textos de Ossio (1992), Quispe (1969), Isbell (1978) y Arguedas (1975). Ortiz (1980) además discute la relación del agua con el mundo presente y la implementación de un nuevo orden. Cuando Ossio (1992: 341) analiza la función del río en la configuración especial de la sociedad andamarquina implícita en el ritual de la fiesta del Agua, le asigna a éste un rol mediador. La base dual de la sociedad andamarquina estaría mediada en el ritual por la ubicación del río Negromayu.
  18. La diferencia y oposición entre *qhapaq ch'unchu* y *qara ch'unchu* se puede observar también en la fiesta del Qoyllur Rit'i (Poole: 1988).
  19. Villasante (1980) menciona una serie de incursiones militares incas a la región del *Antisuyu* que habrían partido desde Paucartambo. Estas son percibidas por la población andina, y en especial por la cuzqueña, como acciones civilizadoras incas, lo cual sustenta "históricamente" la transformación mítica y ritual del danzante del *qhapaq ch'unchu*.



ubica la procedencia de la virgen en la región selvática de Paucartambo y que la asocia a los *qhapaq ch'unchu*. La contradicción planteada en términos míticos con respecto al origen de la virgen y del grupo al que pertenece se plantea a manera de conflicto en el ritual, dando pie a la guerrilla. Esta se desencadena cuando los *qhapaq ch'unchu* intentan raptar a la *imilla*<sup>20</sup>, mujer de los *qulla*.

La *imilla*<sup>21</sup> lleva una máscara sin rostro que la coloca en una situación de ambigüedad, similar a aquella en la que se encuentra la Virgen del Carmen, quien es extranjera, y cuya permanencia en Paucartambo tiene que ser reafirmada.

La lucha por una mujer joven y casadera como es la *imilla*, significa también la posibilidad de asegurar la reproducción y continuidad de un *grupo*<sup>22</sup>. Este poder lo comparte la *imilla* con la Mamacha Carmen, cuya protección y bendición aseguran un año próspero para el pueblo.

En la *guerrilla* está en juego la permanencia de la virgen en el pueblo y la confirmación de la superioridad de la gente del pueblo sobre el mundo de afuera; es decir, el fortalecimiento de la identidad mestiza que la Mamacha Carmen representa. Todas estas circunstancias obligan a los *qhapaq ch'unchu* a ser los vencedores cada año; así el sometimiento de los personajes del *mundo de afuera* se ritualiza en la *guerrilla*.

Quisiera hacer referencia al carácter utópico de la *guerrilla*. Silverman-Proust (1986) en un análisis de los tejidos Q'ero vincula a Incarrí con el personaje del *ch'unchu*, como representante de la región del *Antisuyu*. Por otro lado, Túpac Amaru I, cuya cabeza decapitada por los españoles habría empezado a "florecer", se refugió con sus rebeldes en la selva de Vilcabamba (en la región del *Antisuyu*), antes de su captura y muerte (Wachtel: 1976; Burga:

---

20. *Imilla* es una palabra aymara para denominar a las mujeres jóvenes en edad de casarse. Existe un tipo de papa que se cosecha al inicio del tiempo de cosecha; a esta primera papa se la conoce con el nombre de *imilla*.

21. La vestimenta de la *imilla* es la de una mujer *qulla*, pero su máscara no lo confirma y la hace susceptible de asumir otra identidad, la de los *qhapaqch'unchu*, por ejemplo.

22. Existen relatos que dan cuenta de un desafío entre el Rey Qulla (*Qullari*) y el Rey Inca (*Incari*) (Valencia 1973; Flores Ochoa 1973) en los que ambos tienen que pasar distintas pruebas competitivas; finalmente el Rey Inca demuestra su superioridad. En estas versiones el Rey Inca rapta a la hija del Rey Qulla y la viola hasta hacerla sangrar. Encontramos aquí la noción de fertilización, reforzado por el derramamiento de sangre.

1988). También una versión del mito de *Incarri* (Nuñez del Prado 1973: 275-280) alude al hecho que éste se internó en la selva pasando por Q'ero (provincia de Paucartambo). La relación entre *incarrí*, el mito del retorno del Inca, y el *antisuyu* y los *qhapaq ch'unchu* está sustentada por varias fuentes. Dentro de este contexto la *guerrilla* no solamente está reproduciendo una antigua oposición (*Qullasuyu* vs. *Antisuyu*); la victoria repetida de los *qhapaq ch'unchu* le confiere una proyección futura a la pura representación histórica. Pero de la misma manera como se reconoce el valor utópico de la representación de la *guerrilla* es necesario otorgarle un poder transformador a *Incarri*, personaje mítico que en este contexto estaría representado por el danzante del *qhapaq ch'unchu*. *Incarri* constituye la posibilidad de regeneración de un valor cultural<sup>23</sup>; el *qhapaq ch'unchu*, por lo tanto, no representa al Inca sino la regeneración y renovación constante de la identidad mestiza paucartambina, que él personifica. Es en este punto que reside el carácter utópico de la representación de la *guerrilla* y la victoria de los *qhapaq ch'unchu*.

La oposición *mundo de adentro / mundo de afuera* y la valorización jerárquica del primero se pueden observar, también, en la relación que se da entre las comparsas y los conjuntos musicales. Para los paucartambinos la participación de las comparsas en la fiesta se debe exclusivamente a motivos de a motivos de devoción y de “cariño” a la virgen. Por otro lado, se afirma que los músicos “trabajan” en la fiesta. Estos son contratados por una suma en dinero para acompañar a las comparsas; por el contrario, los danzantes bailan porque han hecho una promesa a la virgen, entablando una relación no-monetaria con ella. Aunque se reconoce la importancia de los conjuntos musicales para poder presentar una danza, éstos son excluidos del circuito ritual al interior del cual circula y se intercambia el poder de la virgen. Este hecho los coloca en una situación de inferioridad frente a las comparsas. A esta circunstancia se suma el hecho de que los integrantes de los conjuntos musicales no son del pueblo de Paucartambo, sino gentes de otros distritos o comunidades de la región. Si bien en el pueblo existen músicos, ni ellos ni la gente considerada paucartambina interpretan sus instrumentos en la fiesta. De

---

23. Millones afirman al respecto: “Mientras (el mito de Inkarrí) formó parte de la cultura oral campesina careció de la intencionalidad política occidental, que luego adquiere al ser narrado por Arguedas, (...) Al llegar el mito al ámbito intelectual, fue inmediatamente interpretado como mesiánico. Esto, que se desprende de los textos recogidos (donde se habla del regreso del Inkarrí), termina por ser una percepción recortada del pensamiento andino, que no se agota en el retorno de su monarca histórico. Mucho más que eso, Inkarrí realmente invoca la necesidad de algo más completo, involucra la urgencia de mantener constante el proceso de regeneración”. (Millones 1992: 45).

esta manera se puede extender la pareja de opuestos: comparsas / conjuntos musicales a aquella de: paucartambinos / no-paucartambinos. La relación jerárquica establecida para el primer par de opuestos se entiende también como la superioridad de dentro sobre fuera.

Las comparsas o grupos de danzantes se constituyen y actúan como entes colectivos. Cada comparsa, aunque en diferente grado, es una entidad cerrada con una organización y reglamentos internos. El hecho de usar un mismo traje, llevar una máscara, ejecutar una coreografía, reconocerse en una música determinada, someterse a una disciplina estricta y tener que pasar por una ceremonia de bautizo para ingresar a la comparsa, implica la transformación ritual de los danzantes que renuncian a sus identidades individuales para asumir la identidad colectiva del grupo<sup>24</sup>.

La relación individual/colectivo se puede observar de manera privilegiada en la forma como se constituye la autoridad en la comparsa llamada de la *contradanza*.

Un elemento de diferenciación clave entre el caporal de la comparsa de los *contradanza* llamado *machu*, y el resto de los integrantes es la máscara. Mientras que la máscara del *machu* se caracteriza por ser de yeso, poseer nariz larga, rasgos grotescos y bigotes largos y representar a un viejo, la máscara de los *contradanza* es de malla metálica, con nariz corta, rasgos finos, bigotes cortos y representa a individuos jóvenes<sup>25</sup>.

Estos dos tipos de máscara incluidos en una misma comparsa otorgan un carácter ambiguo a toda la danza. Esta ambigüedad se acentúa si conside-

---

24. Si observamos el cronograma anual de actividades relacionadas al culto de la Virgen del Carmen, podemos decir que éstas se reparten durante todo el año, pero que hay un momento en el que estas actividades llegan a un punto de concentración máximo en el que adquieren protagonismo sobre las actividades de la vida cotidiana. El momento de mayor intensidad ritual coincide con un accionar colectivo, y una vinculación, también colectiva con la virgen. Durante el resto del año la relación con la virgen se establece principalmente a través de sueños en los que ella se comunica con sus devotos de manera individual. En el momento de mayor concentración ritual predomina lo colectivo, mientras que cuando ésta se diluye, se refuerza lo individual. Los momentos en los que predomina lo colectivo coinciden, además, con los momentos de participación pública de los individuos.

25. El uso de materiales distintos en la confección de las máscaras adquiere un contenido simbólico cuando se considera que el yeso y la malla metálica tienen precios diferentes. La malla metálica es mucho más costosa que el yeso, y además mucho más difícil de conseguir en el Cuzco.

ramos que el *machu* que tiene la autoridad en el grupo usa una máscara que aparentemente lo desvirtúa como tal. Sin embargo, el hecho que exista un tipo de máscara que se le opone, garantiza el orden y cohesión al interior del grupo; esta ambigüedad es la que refuerza a la comparsa. Los *contradanza* afirma que ellos se burlan del poder y de las antiguas elites españolas. La burla la ejerce el *machu*; es por eso que se hace necesaria la seriedad de los demás danzantes para garantizar el orden que el *machu* altera. La burla de éste se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad; de lo contrario, la burla se convertiría en caos. La ambigüedad se transforma en poder ritual. La cohesión del grupo se sustenta, por lo tanto, en la complementariedad de opuestos que se expresa en las dos máscaras que participan de la *contradanza*. También se refleja la dualidad individual/colectivo. La máscara del *machu* individualiza al caporal, mientras que las máscaras de los *contradanza*, todas iguales, uniformiza al grupo. Si bien la autoridad está individualizada, el poder es otorgado por el grupo.

La máscara en este contexto otorga significación social a los danzantes. Los danzantes individuales adquieren la identidad del grupo en el que bailan, y que los transforma de individuos anónimos en personas representantes de una colectividad, fortaleciéndolas como tales.

La organización y disciplina a las que hemos hecho alusión y que se basan en la valoración de lo colectivo son consideradas como necesarias para un buen funcionamiento de la comparsa y para su participación efectiva en términos rituales; es decir, como una forma colectiva de acceder al poder ritual de la virgen que es intercambiado con ella durante la fiesta, y por el cual compiten las distintas comparsas que participan en ella. En este sentido, una de las preocupaciones principales de los danzantes paucartambino es mejorar y modernizar las danzas<sup>26</sup>. Esto puede significar introducir nuevos adornos al vestuario, agregar pasos coreográficos, aumentar la cantidad de sus integrantes, adquirir un local, u ofrecer más alimento y bebida a sus danzantes e invitados. Cada variación en el vestuario, la coreografía, la música o en la organización es una decisión tomada en asamblea, pero ésta tiene, luego, que pasar por el visto bueno de la gente del pueblo, porque los cambios no deben ir en contra de la costumbre ni de la tradición de la fiesta.

---

26. La idea de modernizar significa para los paucartambinos introducir elementos que provengan del mundo urbano, que sean novedosos, que tengan repercusión regional o que denoten un mayor gasto.

Uno de los cambios que se está introduciendo, con una buena acogida en la actualidad y que constituye un elemento modernizante (en el sentido que implica una organización institucional de acuerdo a una racionalidad moderna), es que las comparsas, sobre todo las que están integradas por paucartambinos residentes fuera, se están convirtiendo en asociaciones culturales, inscritas en el Instituto Nacional de Cultura del Cuzco; algunas de ellas, incluso, han conseguido un local propio en el pueblo de Paucartambo. Este hecho les da un mayor reconocimiento en el pueblo y un mayor *status* en la fiesta. Esta institucionalidad les permite vincularse más eficientemente con el mundo urbano y sus instituciones para recaudar fondos que les permitan una participación más competitiva, siempre en términos de las necesidades de la fiesta. La introducción de elementos nuevos o modernos está subordinada a la necesidad de la competencia ritual<sup>27</sup>. Cabe preguntarse si es posible en este caso hablar de un proceso de modernización en el sentido del desarrollo de una actitud mental guiada por la *razón*. ¿Acaso la incorporación de elementos modernos no está en este caso subordinada a las necesidades del ritual?

Aquellas danzas que se han organizado en asociaciones no han logrado alcanzar el *status* que otras danzas (en especial la del *qhapaq ch'unchu*) tienen por su importancia en términos rituales. Los *contradanza* y los *qhapaq negro*, por ejemplo, han adquirido cada uno un local propio en el pueblo. Esto aumenta su prestigio; sin embargo, éste no es suficiente ya que las críticas que reciben por el hecho de tener integrantes no nacidos en, o descendientes de, Paucartambo afectan negativamente su prestigio. Por ahora, el importante reconocimiento que se le da a la comparsa de los *qhapaq negro* se debe más al hecho de ser, junto con los *qhapaq qulla*, los únicos que ofrecen cantos a la virgen, que al hecho de poseer un local propio<sup>28</sup>.

Es interesante notar que en este afán de modernización la comparsa de los *qhapaq ch'unchu* es la que más elementos, llamados tradicionales, ha mantenido; lo cual parece aludir al hecho que existe una tensión entre una tendencia hacia la modernización y otra hacia lo tradicional.

---

27. Estamos diferenciando aquí la idea de competencia ritual de aquella referida a la competencia racional, de mercado, que implica la idea de ganancia e incluso la de la eliminación del que resulta desfavorecido.

28. La comparsa de los *qhapaq negro* comparte con la de los *qhapaq qulla* una posición privilegiada ya que ambas son las dos únicas que tienen cantos para la virgen. Estos, que son de su especial agrado, son interpretados en honor a ella en determinados momentos de la fiesta.

Cada comparsa está acompañada por un conjunto musical que interpreta la música correspondiente a su danza. La música de la danza del *qhapaq ch'unchu* es interpretada por la llamada *banda de guerra*, conformada por pitos —flautas traversas—, bombo y tambor. Este conjunto es considerado el más tradicional, y en los últimos años varias comparsas, en su afán de modernización, han cambiado su banda de guerra por la banda de metales. Esta tiene un prestigio muy grande en la región. Por un lado, contratar una banda de metales, que cuenta con mayor cantidad de integrantes, que además provienen de los pueblos y no de las comunidades campesinas como es el caso de los músicos de la banda de guerra, y que “hace más bulla”, implica una inversión mucho mayor en dinero, y eleva el prestigio de la comparsa. Las bandas de metal, cuya influencia en la región viene de las bandas puneñas y bolivianas, son conjuntos foráneos en esta región y, por lo tanto, modernos y de gran prestigio<sup>29</sup>. Sin embargo, cuando la comparsa de *qhapaq ch'unchu* quiso cambiar su *banda de guerra* por una de metales, su decisión fue censurada por la gente, lo que los obligó a salir a bailar con su *banda de guerra*; así el uso de cualquier otro conjunto instrumental quedó relegado a los momentos de descanso o a sus reuniones privadas.

Como la posición jerárquica de los *qhapaq ch'unchu* se da por su importancia ritual y no por los elementos más o menos modernos que la conformen, la modernización de esta danza mediante la introducción de la banda alteraría su función ritual y con ello la tradición y la identidad que los *qhapaq ch'unchu* representan. En este sentido, lo tradicional, entendido como una forma de discurso mítico, predomina sobre la tendencia a la modernización. Y en ese sentido también la música en Paucartambo está valorada en términos de tradicionalidad, más allá de los cambios en sus melodías o instrumentalización, es decir, en relación a las exigencias del discurso o contexto ritual mayor en el que se ubica. Esto es así porque en este contexto la música es parte del ritual, de la danza, de un discurso mítico en el que se concibe al mundo como un todo integrado.

Por las mismas razones pienso que lo tradicional no debe ser entendido únicamente como lo indígena, lo rural, lo que no cambia, sino como una forma de discurso que trasmite un pensamiento mítico en el cual el pasado y el presente, la teoría y la práctica, son complementarios. Pienso que esta noción de lo tradicional no sólo permite reconocer la continuidad de la cultura del

---

29. Para la gente aquello que es nuevo y foráneo es considerado signo de modernidad.

hombre andino en la ciudad, sino también sus aspectos dinámicos y cambiantes, aparentemente contradictorios para una racionalidad occidental.

### *CONCLUSIONES: El significado de la tradición en Paucartambo*

La identidad de los paucartambinos se define y trasmite a través de la representación del "otro", recurriendo a una lógica de opuestos complementarios que se ordenan periódicamente en una jerarquía en la que predomina el mundo de adentro sobre el mundo de afuera, lo colectivo sobre lo individual, lo tradicional sobre lo moderno, haciendo alusión a una lógica de pensamiento no sólo rastreable en el tiempo, sino también en la amplia región andina. Para ello se recurre a oposiciones históricas como la del *Antisuyu* y *Qullasuyu*, personajes míticos como los de las danzas, y expresiones ritualizadas como la música.

El discurso gestual de la danza, en este sentido, puede ser definido como tradicional en la medida que apela a formas de comunicación míticas y rituales, y mientras que la incorporación de elementos nuevos esté subordinada a la exigencias del ritual para la construcción de una identidad mestiza paucartambina en transformación.

Es interesante si se considera que estos discursos tradicionales aún tienen vigencia en una población que en muchos casos ya está incorporada al mundo urbano supuestamente moderno. En la actualidad los campesinos van a la fiesta de Paucartambo para grabar la música de sus danzas, para después poder bailarlas en sus comunidades. Este es un indicio de que son los mestizos los que dan la pauta. Por otro lado, los paucartambinos ven con disgusto este hecho porque quieren mantenerse diferenciados. Todos estos aspectos nos demuestran que la formación de la identidad del hombre andino es un fenómeno complejo, heterogéneo, cambiante y no libre de conflictos internos.

Desde esta perspectiva, la danza deja de ser una simple expresión folclórica, una supervivencia del pasado, para convertirse en un discurso finalmente político. Cuando me encontraba editando un material audiovisual sobre la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo y me enfrentaba constantemente con las imágenes de los actores de la fiesta (cosa que no sucede cuando uno se retira a pensar desde un escritorio) noté con mayor claridad que mi interpretación de la fiesta iba a ser compartida por algunos grupos de paucartambinos, pero no por otros. La comparsa de los *contradanza*, por ejemplo, que en la actualidad está conformada principalmente por personas que ya no residen en el pueblo, no ha asistido en los últimos años a la *guerri-*

lla reuniéndose en otro lugar para un acto privado de la comparsa, que ellos llaman “desfile de modas”<sup>30</sup>. Como discursos políticos, la danza y la fiesta, están sometidas a una serie de tensiones relacionadas con la pugna de los distintos grupos por transmitir una imagen “verdadera” de la identidad mestiza paucartambina.

Construir la identidad a través del ritual y de la utilización de personajes míticos y símbolos religiosos implica que la identidad se determina de acuerdo al tipo de relación que se entabla con estos símbolos. Esta forma de crear identidades refuerza una diferenciación basada en criterios esenciales (Jacob 1986) en vez de socio-económicos. De esta manera se perpetúa un orden determinado, que en este caso no permite liberar al individuo de prejuicios tradicionales (a qué familia pertenece, con qué grupos está vinculado). Sin embargo, el hecho de que estas diferencias esenciales se determinen predominantemente a nivel del ritual y no del mito marca una diferencia que considero importante en términos de la posibilidad de una participación colectiva y democrática en la construcción de discursos políticos.

En el ritual, a diferencia del mito que se basa en la palabra, predomina la acción. Cuando esta acción implica una participación universal<sup>31</sup>, el ritual permite un juego mucho mayor entre la repetición fiel y la innovación. Esto garantiza una participación democrática (en el sentido de diálogo) en la construcción de la identidad.

Por otro lado, el hecho de que la identidad se defina en el ritual y que además tenga connotaciones de colectividad lleva a una definición de los paucartambinos en términos de personas y no de individuos, según la diferenciación que hace Da Matta (1990). Se rescata la noción del individuo como parte de un todo, cuya vida y realización depende de la capacidad de diálogo que tenga con los demás<sup>32</sup>.

---

30. Este evento consiste en lo siguiente. Algunos soldados de la comparsa, elegidos entre los más nuevos, desfilan ante el *machu* o caporal luciendo sus trajes e imitando el caminar y actuar de las mujeres. Esta sátira representada por hombres que en la vida cotidiana buscan siempre afirmar su masculinidad no deja de tener connotaciones interesantes (ver Cánepa 1991).

31. En Paucartambo ni la fiesta, ni las danzas requieren de la intervención de especialistas, y aunque existen formas de selección, la posibilidad de asumir responsabilidades rituales en distintos niveles permite una participación amplia.

32. Un diálogo que Habermas (1989) llama el “entendimiento intersubjetivo (entre sujetos capaces de lenguaje y acción)” y considera una condición para la realización de la modernidad.



Lo dicho alude, por otro lado, a cierta lógica presente en la cultura del hombre andino que consiste en una actitud abierta hacia otras culturas y de asimilación de elementos extraños en beneficio propio, en vez de negación. Esta lógica es la que le otorga una naturaleza dinámica a la cultura andina; característica que puede constituirse en un valor importante para la formación de una identidad peruana que garantice el diálogo como punto de partida. La construcción de una sociedad moderna, libre y democrática, en la actualidad y en el Perú, tiene que pasar por una valoración adecuada de la tradición y supone el diálogo con ella.

## BIBLIOGRAFIA

ANSION, Juan

- 1987a “Los Incas y la Transformación del Concepto del Poder”.  
*Anthropologica*, Año IV, Nr.5, p. 61-71.  
1987b *Desde el rincón de los muertos*. Lima: Gredes.

ARGUEDAS, José María

- 1975 *Formación de una cultura Indoamericana*. Ed. Siglo XXI,  
México.  
ATLAS *Atlas del Perú*. Ministerio de Defensa, Instituto Geográfico  
1989 Nacional, Proyecto Especial Atlas del Perú. Lima, Perú.

BURGA, Manuel

- 1988 *Nacimiento de una Utopía: muerte y resurrección de los  
incas*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, Perú.

CANEPA K., Gisela

- 1991 *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes: el caso  
de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del  
Carmen (Paucartambo-Cuzco)*. Tesis de Licenciatura en An-  
tropología, (Pontificia Universidad Católica del Perú), Lima-  
Perú.  
1993 “Máscara y transformación: la construcción de la identidad en  
la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”. En: *Mú-  
sica, Danzas y Máscaras en los Andes: estudios sobre la fies-  
ta andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CJACC-P.

- 1971 “WAYNA AYLLU: tradición de Mama Carmen”. Centro Ju-  
ventud de Acción Cívico Cultural Paucartambo. Año 1, Nr.1,  
p.11-12.

- DA MATTA, Roberto  
 1990 *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia Do Dilema Brasileira*, 5ta. Edição, Editora Guanabara, Rio de Janeiro, Brasil
- FLORES OCHOA, Jorge  
 1973 "Inkarrí y Qollarrí en una comunidad del Altiplano". En Ossio A., Juan (antología) *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima: Ignacio Prado Pastor. p. 301-338.
- FUENZALIDA, Fernando  
 1975 "Poder, Etnia y Estratificación Social en el Perú Rural". En: *Perú: hoy*. México: Siglo XXI Editores, p.8-86.
- GOW, David  
 1974 "Taytacha Qoyllur Rit'i", *Allpanchis Phuturinga*, Vol. VII, Nr.7 p. 49-100.
- HABERMAS, Jürgen  
 1989 *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*, Taurus, Madrid, traducción de Habermas 1985.
- ISBELL, Billie Jean  
 1978 *To defend ourselves. Ecology and ritual in an andean village*. Institute of Latin American Studies. The University of Texas at Austin.
- McLUHAN, Marshall  
 1974 *Understanding Media: the extensions of Man*. ABACUS Ed. Inglaterra.
- MENDOZA-WALKER, Zoila  
 1989 "La Danza de los Avelinos", *Revista Andina*, Año I, Nr. 14. p. 501-521.  
 1993 "La comparsa de los Majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños". En: *Música, Danzas y Máscaras en los Andes: estudios sobre la fiesta andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MERINO DE ZELA, Mildred  
 1977 "Folklore coreográfico e historia", *Folklore Americano*.

México: Instituto Panamericano de Arte, Geografía e Historia  
OEA. Nr. 24 diciembre, p. 67-94.

MILLONES, Luis

1992 *Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino.*  
Editorial Horizonte. Lima, Perú.

MONTOYA, Rodrigo

1986 "Identidad étnica y luchas agrarias en los Andes peruanos".  
*Identidades andinas y lógicas del campesinado.* Mosca Azul  
Editores. Institut Universitaire D'Etudes Du Développement-Ginebra, p.247-275.

MOROTE BEST, Efraín

1988 *Aldeas Sumergidas, Cultura Popular y Sociedad en los An-*  
*des, Biblioteca de la Tradición Oral Andina/9, Centro de Es-*  
*tudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas y Morote*  
*Best. Cuzco, Perú*

MÖRNER, Magnus

1977 *Perfil de la sociedad rural del Cuzco a fines de la colonia.*  
Universidad del Pacífico, departamento académico de cien-  
cias sociales y políticas. Lima, Perú.

NUÑEZ DEL PRADO, Oscar

1973 "Versión del Mito de Inkarrí en Q'ero" En: Ossio A., Juan  
(antología) *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima: Ig-  
nacio Prado Pastor. p. 301-338

ORELLANA, Simeón

1972 "La huaconada de Mito". *Anales Científicos de la Universi-*  
*dad Nacional del Centro - Perú, Nr. 1, Huancayo.*

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro

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

OSSIO, Juan

1973 "Guamán Poma: Nueva Crónica o Carta al Rey. Un Intento  
de Aproximación a las Categorías del Pensamiento del Mun-

- do Andino”, *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Antología de Juan Ossio, Lima Perú, p.153-213.
- 1978 “Relaciones Interétnicas y verticalidad en los Andes”, *Debates en Antropología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. Nr. 2, p.1-23.
- 1992 *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes: una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- POOLE, Deborah
- 1985 “La Coreografía de la Historia en el Baile Ritual Andino”. Ponencia inédita del 45º Congreso Anual de Americanistas (Bogotá, Colombia).
- 1988 “Entre el milagro y la mercancía, Qoyllur Rit’i”, *Márgenes: encuentro y debate*. Revista semestral. Año II, Nr.4, dic., p. 101-119. Lima, Perú.
- QUISPE, Ulpiano
- 1969 *La herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos, Ayacucho*. Lima: Ministerio de Trabajo, Instituto Indigenista Peruano, Unidad de Investigación. Serie Monográfica Nr. 20.
- ROEL PINEDA, Josafat
- 1950 “La Danza de los C’uncos de Paucartambo”. *Tradicón* 1(1): 59-70
- SILVERMAN-PROUST, Gail
- 1986 “Representación gráfica del mito de Inkarrí en los tejidos Q’ero”. *Boletín de Lima*, Nr 48, año 8, noviembre, p. 59-71.
- URBANO, Henrique
- 1991 “Modernidad en los Andes: un tema y un debate”. En: *Modernidad en los Andes*. Henrique Urbano (compilador), Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, p. IX-XXXVII
- VALCARCEL, Edgar
- 1951 “Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes”, Buenos Aires: Ed.Sudamericana.

- VALENCIA ESPINOZA, Abraham  
“Inkarrí, Qollarrí dramatizado”. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Antología de Juan Ossio, Lima-Perú. p. 281-300.
- VAN DEN BERGHE, Pierre L. and George P. PRIMOV  
1977 “*The inequality in the Peruvian Andes, class and ethnicity in Cuzco*”. University of Missouri Press, Columbia & London.
- VILLASANTE ORTIZ, Segundo  
1980 *Paucartambo: Provincia Folklórica Mamacha Carmen*. Tomo II. Cusco: Editorial León.
- WACHTEL, Nathan  
1976 *Los Vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianz Editorial.
- WEBER, Max  
1944 *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.