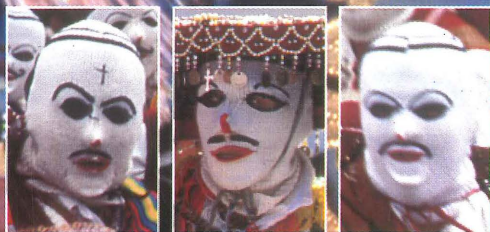


Gisela Cánepa Koch

MÁSCARA

Transformación e identidad
en los Andes



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1998

El presente libro está pensado como una contribución al mejor entendimiento de las prácticas llamadas "tradicionales". En el Perú, los grupos marginados geográfica, cultural y económicamente tienen en sus prácticas rituales y folklóricas un medio alternativo para autorepresentarse, reflexionar y constituirse como parte del escenario nacional y mundial. En este sentido, la mascarada como forma de representación no constituye una práctica arcaica, exótica o pintoresca, sino una estrategia local para coexistir dentro de la gran imagen global.

Este libro presenta una etnografía de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco), y del uso de las máscaras en las danzas que allí se representan. La autora analiza tres grandes temas: ritual, identidad y transformación, enlazándolos con otros tres grandes aspectos fundamentales: (1) la identidad mestiza paucartambina como construcción histórica; (2) la fiesta como discurso hegemónico; (3) la máscara como elemento constitutivo de la identidad mestiza paucartambina, tomando en cuenta su capacidad de objetivizar, naturalizar, y al mismo tiempo transformar la identidad en cuestión.

Gisela Cánepa Koch (Lima, 1964) obtuvo su Licenciatura en antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde enseña. Actualmente es candidata al doctorado en antropología en la Universidad de Chicago. Es autora de varios artículos sobre rituales y máscaras andinas publicados en diversas publicaciones académicas, y ha producido y dirigido videos etnográficos sobre fiestas en los Andes.

Máscara, Transformación e Identidad en los Andes

Gisela Cánepa Koch

MÁSCARA, TRANSFORMACIÓN E IDENTIDAD EN LOS ANDES

La fiesta de la Virgen del Carmen
Paucartambo-Cuzco



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1998**

Primera edición, enero de 1998

Cubierta: Juan Luis Gargurevich

Máscara, transformación e identidad en los Andes

Copyright © 1998 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. Lima, Perú. Teléfonos: 460-0872 y 460-2870 anexo 220.

Derechos reservados

ISBN: 9972-42-066-3

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

Impreso en el Perú - Printed in Peru

INDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	13
I. La Máscara: discusión	23
1. La máscara en occidente	25
2. La máscara teatral	30
3. El estudio de la máscara en el Perú	33
4. La máscara ritual	53
II. Ritual e Identidad.....	67
1. El pueblo y su tradición: la búsqueda de una identidad mestiza paucartambina	69
1.1 El pueblo y la provincia de Paucartambo	69
1.2 Mestizos e indios en el pueblo y en la región	74
1.3 Tradición e identidad de Paucartambo	83
2. Las comparsas y el sistema de cargos: identidad y jerarquía ritual.....	99
2.1 Repertorio de las danzas de la Virgen del Carmen	101
2.2 El status social y ritual de la danza en Paucartambo	121
2.3 Danzas y cargos festivos: identidad individual e identidad colectiva	149
III. Ritual y Transformación	161
1. Relatos orales sobre la llegada de la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo: competencia y transformación	163
1.1 Versión recopilada por el doctor Manuel J. Aparicio Vega	165
1.2 Versión recopilada por Betty Yábar de Zúñiga	168

1.3	Versión recopilada por Segundo Villasante, II	170
1.4	Versión recopilada por Segundo Villasante, II	173
1.5	Versión recopilada por Segundo Villasante, III	175
1.6	Versión recopilada por J. Roel Pineda	176
2.	La secuencia festiva: respuesta a una situación de peligro ritual	182
2.1	Descripción del cronograma festivo	182
2.2	La víspera, 15 de julio	188
2.3	El día central, 16 de julio	195
2.4	Tercer día, 17 de julio	198
2.5	<i>Watatiaykuy</i> , 18 de julio	201
2.6	Día del <i>hampinakuy</i> , 19 de julio	202
2.7	Interpretación de la secuencia festiva	203
3.	La guerrilla: actualización del mito y poder utópico	215
IV.	Máscara, Identidad y Transformación	235
1.	Máscaras y mascareros: tradición e identidad locales	237
1.1	Relación de máscaras	239
1.2	Técnicas de confección	250
1.3	Los mascareros de Paucartambo	263
1.4	Producción y comercialización de las máscaras	272
1.5	Estereotipo e identidad locales	275
1.6	Fetichización y herencia de la tradición	283
2.	La máscara en el ritual: transformación y poder	290
2.1	La máscara y la manipulación de ambigüedades	290
2.2	La trasgresión de la regla	302
2.3	La máscara como agente diferenciador y agente unificador	304
2.4	La máscara en su rol mediador: transformación y jerarquía de opuestos	311
2.5	La máscara: apropiación del poder ritual	319
3.	La máscara: engaño o representación utópica	323
	Bibliografía	335

AGRADECIMIENTOS

Cuando uno termina de escribir un texto éste empieza a tomar independencia, condición que se hace aún más evidente cuando éste se objetiviza tomando la forma física de un libro que posteriormente será comprado, leído, subrayado, y guardado, es decir manipulado, por otros. Es por esta razón que resulta común olvidar que en realidad se trata del producto final de un proceso que involucra exigencias académicas (requerimientos teóricos, metodológicos y temáticos), condicionamientos institucionales (financiamiento, temas que son financiados), y factores autobiográficos (quién es uno y por qué elige determinados temas y preguntas; relaciones con maestros, colegas e informantes; y otros eventos más casuales). Es tal vez en el momento que uno redacta la sección de agradecimientos, que se tiene la oportunidad de reflexionar sobre un libro como un proceso abierto y no sólo como un texto acabado. Es por este motivo que la mención a instituciones y personas en la sección de agradecimientos es más que un listado de nombres, ella da cuenta de la historia de un libro y de los interlocutores con los que está en diálogo. Un libro es simplemente una de muchas voces, por eso constituye solo una versión -aunque sincera y auténtica- de la realidad que describe, y no un reflejo fiel de ésta. Por esta misma razón, aunque siento este libro como expresión de sólidos vínculos profesionales y de amistad con instituciones y personas, sólo yo me declaro responsable por las interpretaciones vertidas en este texto.

La Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Archivo de Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero han sido el marco institucional dentro del cual escribí la tesis de licenciatura que da origen a este libro. La universidad, y en especial el área de Antropología, ha sido mi casa de estudios, y la convivencia con mis profesores, compañeros y,

posteriormente colegas y amigos que allí tengo ha sido fundamental en mi formación intelectual y personal. El Archivo de Música Tradicional Andina, auspiciado por la Fundación Ford, me brindó durante los años que trabajé allí (1986-1993) un ambiente intelectual propicio y el soporte económico para la investigación y el trabajo de campo, que permitieron la recopilación de los datos etnográficos que dan sustento a esta investigación.

En un inicio cuando empecé a pensar en la máscara y su uso ritual como tema de investigación, conté con las sugerencias de Frederica Barclay, quién además me proporcionó material bibliográfico sobre el tema, al que no tenía fácil acceso. Luego, Juan Ansión y Juan Ossio asesoraron mis tesis de Bachillerato y Licenciatura respectivamente, brindándome siempre valiosas opiniones y sugerencias. También las horas de clase dictadas por Guillermo Nugent, y las conversaciones con él, me estimularon para continuar con esta investigación. Pero sobre todo para darme cuenta de la riqueza de la máscara como concepto cultural para discutir muchos otros temas ligados al entendimiento de la condición humana. Esto me compromete a seguir pensando en el tema de las máscaras que sin duda aún no está agotado en este libro.

Debo especial agradecimiento a Manuel Marzal, siempre omnipresente a lo largo de mi formación académica y profesional. No solo en las aulas, sino también en las conversaciones fuera de clase ha sabido estimularme con sus comentarios y sugerencias aunque breves y sutiles, siempre acertadas y contundentes. Combinando autoridad y amistad siempre ha sabido exigir de sus alumnos a dar un paso más adelante. Yo he querido asumir esa exigencia y es gracias a ello que he tenido el impulso para convertir mi tesis de licencia en el libro que aquí presento.

Durante los años que realicé trabajo de campo en Paucartambo, muchos fueron los amigos y colegas que colaboraron conmigo. Con Manuel Ráez realicé mi primera y accidentada visita al pueblo de Paucartambo, en abril de 1989. Vimos un pueblo en silencio, que apresuró nuestra pronta partida. Fue a través de la música y sus danzas que los paucartambinos se hicieron oír y sentir. Hasta el día de hoy no puedo dejar de experimentar una inmensa

nostalgia cuando me es imposible volver a visitar a los paucartambinos y asistir a su fiesta. Raul R. Romero, Claudia Rohrhirsch, Leo Casas R., Ana María Béjar, Zoila Mendoza y Pilar Albareda me acompañaron en distintas oportunidades en mis viajes de campo. Ana María Béjar siempre me ha brindado su hospitalidad y su casa en mis visitas al Cuzco. A Zoila Mendoza debo mi agradecimiento por su constante apoyo. No solamente por facilitarme el contacto con algunos de los danzantes y *karguyuc* de Paucartambo, sino también por transmitirme su entusiasmo y buen humor. Pilar Albareda ha sido desde siempre una compañía crucial. No solamente me ha acompañado fielmente en la mayoría de mis visitas al campo, sino que juntas hemos aprendido a querer y disfrutar de la amistad de los paucartambinos y de las alegrías y tristezas que trae su fiesta. Nadie, que no hubiera estado también ligado de una u otra manera a la fiesta, hubiera tolerado hablar durante horas interminables sobre los paucartambinos, su fiesta, sus danzas, y sus máscaras. Estas conversaciones han sido fundamentales para procesar y contrastar con nuevos puntos de vista los datos etnográficos y las emociones que forman parte de la investigación. A ella le agradezco por su compañía, amistad, y capacidad crítica.

En el trecho final de esta empresa he contado con los valiosos comentarios y sugerencias de Alex Diez quien leyó el manuscrito. A Claudia Rohrhirsch le agradezco especialmente por revisar las pruebas de imprenta y hacer importantes cambios y mejoras editoriales.

Pero toda esta empresa no hubiera sido posible sin la acogida y colaboración de los danzantes, *karguyuc*, y mascareros paucartambinos. Debo resaltar también la hospitalidad de la gente del pueblo de Paucartambo, así como de los paucartambinos en Cuzco y en Lima. Todos juntos me han dado la oportunidad de disfrutar la experiencia intelectual y vivencial de compartir con ellos su universo. Prueba de ello son este libro y la amistad que seguirá uniéndonos. Aunque corro el riesgo de omitir importantes nombres, quiero mencionar mi especial agradecimiento a Don Santiago Rojas y esposa, a Isaac Carbajal, esposa e hijas, a Eliseo Carbajal, a Amador Salcedo, esposa e hijos, a Victor Martínez, a Freddy Villagarcía, a Rolfi Vigil, a Fritz Villasante, a Victor Boluarte,

a Yuri Boluarte, a Karim del Solar y a Arnaldo del Solar, por las largas, amenas y enriquecedoras conversaciones que mantuvimos. Espero que este libro cubra en alguna medida la inmensa deuda que tengo con los paucartambinos.

En un país de grandes distancias culturales, sociales y económicas, de discriminación y violencia cotidianas no sólo es difícil vivir sino también mantener valores como el respeto, la tolerancia, la capacidad de ponerse en el lugar del otro, y mantener la esperanza. Si este libro ha sido pensado como un homenaje a la capacidad creativa, el sentido estético y lúdico que muchas veces son olvidados cuando otros o nosotros mismos hablamos del Perú y de los peruanos, no estoy haciendo más que responder al esfuerzo de mis padres por tratar de enseñarme a resistir al poder deshumanizador que la vida cotidiana ejerce. A ellos, César y Gerhild, y a mis hermanas Silvia y Susana con quienes comparto la experiencia y privilegio de ser una familia, mi agradecimiento.

Raúl con quien convivo hace once años, me ha brindado su apoyo incondicional desde entonces. No solamente ha sido un interlocutor intelectual, sino también un amigo y colaborador. Es él quien me ha facilitado la difícil y a veces culposa tarea de escribir un libro mientras se educa a una niña pequeña. El ha sabido reemplazarme con plenitud en las horas que le he robado a nuestra Amandita, y me ha ayudado a hacerle entender y a aceptar con la lógica de sus tres años, que «su mamá está trabajando».

INTRODUCCION

El interés por las expresiones rituales, festivas y estéticas andinas no es nuevo, aunque aún constituye en el Perú una preocupación marginal dentro de la antropología y de las ciencias sociales en general. Esta marginación se debe a la prevalencia de enfoques teóricos que definen lo ritual, el arte y la cultura como fenómenos supra-sociales, como falsa conciencia o como mera representación de una realidad externa e independiente. Desde tales perspectivas teóricas las prácticas festivas y estéticas han terminado por ser objetivizadas como realidades aisladas, autónomas, y en todo caso dependientes en vez de constitutivas de la realidad social. El otorgar a nivel teórico, poder explicativo, y a nivel de la práctica, eficacia y poder constitutivo, únicamente a las esferas de lo económico, lo social, y a la acción política institucionalizada, implica un etnocentrismo, así como una acción discriminadora. Por un lado, se está proyectando un discurso que dicotomiza las esferas de la cultura, frente a las de la política y economía, para explicar realidades no constituídas en estos términos. Por otro lado, al menospreciar prácticas culturales y formas no institucionalizadas de acción política, se está otorgando protagonismo y autoridad únicamente a los grupos que controlan y actúan dentro de los espacios formalmente constituídos. Aquellos grupos sociales que recurren o se sustentan en otras lógicas y prácticas como formas para actuar políticamente y ganar espacios dentro de contextos nacionales y globales han sido reducidos a la condición de tradicionales, primitivos e irracionales.

Las prácticas de estos grupos se han entendido como manifestaciones puramente locales y anacrónicas, pasando por alto su importancia y eficacia como formas para vincularse con el mercado, y con la sociedad nacional y global en términos económicos y políticos. La persistencia de prácticas 'tradicionales' no constituye pues

la supervivencia de un pasado. Es por eso que la dicotomía tradicional/moderno se ha probado insuficiente para explicar la continuidad y eficacia de ciertas prácticas 'tradicionales' y locales en el contexto de la expansión del mercado y otras fuerzas homogeneizantes. Dos cosas nos señalan la existencia y fortalecimiento de estas prácticas en distintas partes del mundo y en el Perú. Primero, nos recuerda una vieja premisa antropológica sostenida por Marcel Mauss según la cual las prácticas culturales, así como las sociales, las económicas y las políticas deben entenderse como *hechos totales*. *Hechos totales* que son capaces de interrelacionar las distintas dimensiones que constituyen y transforman en su integridad y complejidad a los sujetos sociales y a la realidad de la que son parte y en la que actúan. Y, en segundo lugar, nos indican que el esfuerzo desplegado por diversos grupos para mantener ciertas prácticas culturales propias significa en el contexto de la globalización ya de por sí una acción política. Es decir, el intento por mantener y legitimizar espacios propios, dentro de un contexto en el que ya solo su definición como 'tradicionales' ejerce una violencia política de marginación y desposesión.

En el Perú las aproximaciones al estudio de las prácticas rituales y festivas han tendido en el pasado a privilegiar una interpretación que las define como formas de resistencia de la cultura andina. Esta interpretación refuerza la concepción de la cultura andina como un fenómeno distante espacial y temporalmente del contexto e historia nacionales. Dentro de esta línea de reflexión ha predominado la noción de identidad como algo dado y esencial. La identidad andina habría preservado su esencia inalterada *enmascarándose* bajo formas no andinas. Manteniendo la dicotomía entre forma y contenido se ha privilegiado la noción de resistencia en vez de negociación y cambio.

En contextos coloniales, la representación cultural y de identidades implica una estrategia a través de la cual la identidad es vista de distintos ángulos, desde dentro de una cultura y desde fuera de ella. El hecho de *enmascarar* contenidos prehispánicos bajo formas europeas, por ejemplo, es un proceso de representación que implica reflexionar sobre lo propio, y negociar el derecho de auto-representarse. Pero también implica tomar conciencia de cómo se es vis-

to por el «otro», así como de cierto dominio de formas de representación foráneas. Es decir, que también implica constituirse a través de nuevas formas y contenidos, lo que trae consigo el riesgo de objetivizarse como, y transformarse en, el «otro». De cómo tal riesgo es manejado depende la dirección que tomará la representación y transformación de identidades, así como el poder de la autorepresentación y autodeterminación. En el contexto de relaciones de dominación cultural la capacidad de autorepresentarse juega un papel importante en el lugar que se ocupará al interior del nuevo contexto. La representación cultural y de identidades no está pues extenta de implicaciones políticas.

Estudios más recientes han empezado a poner énfasis en el aspecto más dinámico de las expresiones «tradicionales», es decir, en su importancia para que grupos específicos se expresen y encuentren un espacio de diálogo dentro de contextos mayores como son las esferas nacionales e internacionales. Algunos estudios han propuesto entender las expresiones tradicionales y folclóricas como procesos más bien modernos en términos de su importancia en la construcción de identidades regionales y nacionales. Es decir, concebirlas no sólo como afirmación de identidades fijas y centradas (decirse así mismo quién es uno), sino también como formas para conquistar y negociar espacios propios dentro de discursos más amplios (decir a «otro» y a sí mismo quién es uno en relación a ese «otro»). Esto último pasa por una transformación, descentralización y reinención constantes de las identidades. Cuando un danzante del *auqa chileno* (personaje que representa al soldado chileno de la Guerra del Pacífico) baila al estilo y con la indumentaria paucartambino no solo afirma su identidad como paucartambino, sino que se constituye también como peruano dando una versión propia de un evento nacional; versión con la cual se ubica dentro de un discurso nacional.

El desarrollo del turismo y de las comunicaciones si bien transforman las expresiones festivas y rituales, también les abre nuevas posibilidades para transformarse y reforzarse. Es por eso que la pregunta por la autenticidad tan ligada a la problemática del folclore y a las expresiones tradicionales, pierde su sentido si sigue siendo entendida en términos dicotómicos que oponen la tradición

a la modernidad. La autenticidad debe ser entendida como la capacidad de grupos sociales para representarse a sí mismos, y de conquistar aquel espacio dentro del discurso nacional y global, que les permita a ellos decir quienes son. Es decir, por la capacidad de autorepresentación y autodeterminación, en vez de por la resistencia de supuestas identidades esenciales.

A partir de lo dicho líneas arriba, este libro está pensado como una contribución al mejor entendimiento y revalorización de las prácticas 'tradicionales' como medios importantes y efectivos para la representación y constitución de identidades. Más que nunca podemos observar que en el mundo de hoy y en el Perú, el poder es el poder sobre la imagen. En la postmodernidad los agentes sociales han asumido las formas de representación como parte de la realidad, reconociendo y negociando su poder constituyente y transformador. Es a través del control de lo que se representa, así como del medio a través del cual se representa que grupos específicos logran constituir y representar sus identidades logrando mayores o menores espacios para la autodeterminación. La autenticidad de formas de representación tradicionales radica más bien en la capacidad de autorepresentación que en la 'antigüedad' u 'originalidad' de sus formas y contenidos.

En el Perú, grupos marginados geográfica, cultural, económica y políticamente tienen en el ámbito de sus prácticas rituales y folclóricas urbanas un medio alternativo a los medios formales (ciencia, arte y medios de comunicación masivos), para autorepresentarse, reflexionar y constituirse como parte del escenario nacional y global. Es allí donde están articulando sus discursos más sólidos y dinámicos. El fortalecimiento de formas tradicionales (rituales, fiestas, folkore, artesanías) sucede justamente en conexión con la expansión del mercado y de los medios de comunicación masiva. En este sentido, la mascarada como forma de representación no constituye una práctica arcaica, exótica o pintoresca, sino una estrategia local para existir dentro de la gran imagen global.

Otorgar poder constitutivo a la representación supone además alejarse de una definición de identidad en términos puramente esencialistas. La identidad por el contrario, sería una práctica a tra-

vés de la cual se reproducen, transforman y valoran distintos contenidos sociales e históricos. La representación de identidades implica una transformación que exige ser vista como objetivización así como proceso. Vista así, ella supone un esfuerzo de búsqueda, de acercamiento, de imitación, de apropiación y de transformación en aquella identidad objetivizada. Es a través de tal práctica, que puede definirse como un *esfuerzo de mimesis*, que los individuos se constituyen en sujetos con identidad. Es justamente en este sentido que la máscara es un recurso propicio para la construcción de identidades.

Por un lado, la máscara estereotipa y objetiviza la identidad a la que los sujetos aspiran. Por el otro, la máscara hace posible realizar tal aspiración. Esto sucede a través de la transformación mimética, que ocurre cuando el danzante se coloca la máscara y asume la identidad del personaje. Pero este hecho no tendría trascendencia si la máscara no lograra también romper la dicotomía entre la identidad representada (la identidad del personaje socialmente construida) y la identidad subjetiva del danzante. Para poder explicar la transformación mimética como efectiva, hay que tomar en cuenta la naturaleza ambigua de la máscara. Ella no sólo oculta una identidad, sino que al mismo tiempo muestra otra, mediando siempre entre la identidad representada y la del que la lleva. Es a través de tal mediación que los danzantes logran mostrarse ocultándose detrás de la máscara, mientras que la máscara se oculta mostrando al danzante. Esta dinámica no solamente colapsa la dicotomía entre personaje y danzante, sino que al mismo tiempo lleva a la constitución y transformación de ambos polos.

La relación entre el 'yo' del danzante y el personaje representado no debe ser entendida pues en términos dicotómicos, ni excluyentes. La identidad del personaje no es pues una identidad artificial, ni simple representación o tergiverzación (engaño) de una identidad verdadera, sino aquello con lo cual el danzante negocia su identidad dentro del contexto social en el que vive. Es esta negociación lo que a su vez va a provocar transformaciones tanto en la elaboración del estereotipo como en la constitución de los sujetos que llevan la máscara. Es así que los danzantes viven sus personajes y las identidades que representan como sus identidades in-

timas y subjetivas. La máscara no es solo un medio para representar identidades imaginadas, sino que permite la apropiación e incorporación de aquellas como verdades esenciales. Es esta doble capacidad de la máscara para objetivizar y transformar la que he querido resaltar en el presente trabajo. Es en esta doble capacidad que encuentro lo que denomino el *poder utópico* de la máscara.

¿Cómo es que funciona este poder objetivizante y utópico de la máscara de contexto específico? En las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo, la máscara tiene un rol central. Su creación y uso ritual están estrechamente ligados a la utilización de un referente de identificación que los propios paucartambinos definen como una identidad mestiza ¿cual es entonces esta identidad mestiza paucartambina que se representa y constituye a través de la máscara? La identidad *mestiza paucartambina* se encuentra objetivizada en la máscara como síntesis de una doble herencia: inca y española. Este es su aspecto discursivo. Pero como realidad social la identidad *mestiza paucartambina* es el resultado histórico de esa objetivización que pasa por una negociación constante entre aquello que es concebido como lo inca y lo español, y aquello que se concibe como su síntesis. Esto último implica la negociación entre los distintos grupos que claman ser los portadores de aquella identidad, proceso que está estrechamente ligada a los intereses y motivaciones de aquellos grupos sociales. La identidad *mestiza paucartambina* es aquella realidad que los distintos grupos logren objetivizar, cristalizar, institucionalizar, e internalizar en un momento determinado como lo propio, lo auténtico y lo esencial.

En la mascarada paucartambina este proceso pasa por la representación de personajes alusivos a la historia del pueblo. Los *qhapaq qulla*, los *majeños* y el *auqa chileno*, por ejemplo, representan cada uno al llamero de la región del Qollao, al comerciante de licores proveniente del valle de Majes en el departamento de Arequipa, y al soldado de la guerra contra Chile. Estos personajes no sólo comparten un referente temporal, sino también espacial. Para los paucartambinos estos personajes son lejanos en el tiempo, pero también en el espacio geográfico y cultural. A través de la representación de tales personajes se contextualiza un referente histó-

rico y social foráneo a la realidad paucartambina actual. Estas identidades objetivizadas y posteriormente apropiadas a través de la transformación mimética aluden a la construcción de identidad mediada por la referencia al «otro». Esto significa que los contenidos y límites de la identidad paucartambina actual son construídos en relación a otras realidades sociales e históricas. De tal modo que al constituirse como paucartambinos, los distintos grupos que representan a los diferentes personajes de las distintas comparsas que participan en la fiesta se constituyen también como peruanos.

La existencia de distintas comparsas también hace alusión a otro elemento importante dentro del discurso de la identidad *mestiza paucartambina*. Ya me he referido al hecho que la máscara muestra que la identidad no es unívoca, sino múltiple y cambiante. La existencia de máscaras que representan a distintos personajes, todos ellos considerados parte del estilo y estereotipo paucartambino, hace referencia a la capacidad diferenciadora de la máscara al interior del discurso festivo. Es así que el uso de la máscara da cabida a la expresión de distintas manifestaciones de lo que en otros niveles la máscara misma establece como una identidad *mestiza paucartambina* unívoca y homogénea.

Pero si lo auténtico y tradicional paucartambino es algo creado socialmente, no por eso deja de ser real. La identidad que la máscara construye puede ser una realidad imaginada, pero es de esas realidades imaginadas que se va haciendo la realidad. La persistencia de la mascarada en Paucartambo significa también el esfuerzo por conservar el derecho a la ilusión y a la utopía. Hoy en Paucartambo, y se observan procesos similares en el Valle del Mantaro, la municipalidad ha mandado a erigir en la plaza del pueblo estatuas que representan a los personajes de las distintas comparsas de danzantes. Si tradicionalmente las plazas públicas estaban adornadas unicamente con estatuas que representan a héroes nacionales protagonistas de la historia de la Conquista, la Independencia y la República, la incorporación de estos nuevos personajes míticos y anónimos al panteón nacional de alguna manera apuntan a un esfuerzo por cambiar los términos en los que la historia del Perú es imaginada. Y el mayor logro de esta nueva imagen sería la de incorporar grupos sociales hasta ahora ignorados y excluídos.

Este libro en su conjunto es una etnografía completa de la fiesta de la Virgen del Carmen y del uso de la máscara en las danzas que allí se presentan. Los datos etnográficos presentados y que sustentan mi análisis son producto del trabajo de campo que realicé entre los años 1989 y 1991, y han sido recogidos a través de la observación, las entrevistas y la recopilación de documentos locales sobre la fiesta. Para la presente versión he actualizado algunos datos que recogí en visitas posteriores en 1992 y en 1996. Sin embargo, muchos de los cambios que pude observar en aquellas ocasiones ya no han podido ser incorporados en el presente análisis. La recreación de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima, celebrada por paucartambinos y cuzqueños migrantes, y su significativo crecimiento en los últimos años, indudablemente constituye un factor de importancia en términos del referente local al que alude el discurso festivo en Paucartambo. El impacto del turismo así como las políticas de mercado de las empresas cerveceras que han dado lugar a lo que localmente se ha denominado la «guerra de las cervezas» (Cristal *versus* Cuzqueña), también tienen impacto en la realización de la fiesta y en las discusiones sobre autenticidad e identidad que preocupa a los paucartambinos y que van alterando los discursos y las prácticas festivas y coreográficas.

A lo largo del libro he querido responder a tres grandes temas: ritual, identidad y transformación, explicándolos en torno a la celebración de la fiesta y al uso de las máscaras. Esta preocupación teórica se concretiza en otros tres temas: 1) la identidad *mestiza paucartambina* como construcción histórica; 2) la fiesta como discurso hegemónico y espacio de reproducción de tal discurso; 3) la máscara como elemento constitutivo de la identidad *mestiza paucartambina*, tomando en cuenta su doble capacidad: a) la de objetivar y naturalizar la identidad en cuestión, y b) la de transformar. Con esta preocupación en mente he organizado el libro en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, «La Máscara», presento una discusión del concepto de máscara y de la necesidad de distinguir una máscara ritual que se defina en su doble función: la de ocultar y mostrar a la vez. Es tomando en cuenta su ambigüedad que es posible entender mejor el poder constituyente y transformador que ella tie-

ne como forma de representación. El segundo capítulo, «Ritual e Identidad», comprende dos secciones en las que muestro cómo la identidad *mestiza paucartambina* se define, institucionaliza y personifica. En la primera sección de este capítulo, «El pueblo y su tradición: la búsqueda de una identidad *mestiza paucartambina*», discuto cómo el discurso de lo mestizo se construye y expresa históricamente en las esferas de la tradición oral (origen de la fiesta), y de las expresiones folklóricas (danzas y concursos folklóricos). En la segunda sección, «Las comparsas y el sistema de cargos: identidad y jerarquía ritual», me refiero al proceso de institucionalización y personificación de la identidad *mestiza paucartambina* que sucede a través de la participación de los sujetos en las dos instituciones festivas más importantes: las comparsas y el sistema de cargos. Es a través de la participación en ellas que los *mestizos paucartambinos* concretos se hacen identificables.

En el tercer capítulo, «Ritual y Transformación», analizo cómo la identidad se constituye e instituye a través de la práctica ritual. Esto implica un proceso de transformación mítica y ritual a través del cual la identidad *mestiza paucartambina* imaginada es apropiada. Para explicar esto he dividido el capítulo en tres secciones. En la primera, «Relatos orales sobre la llegada de la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo: competencia y transformación», discuto cómo esta transformación ocurre a nivel mítico. En las secciones 2 y 3 que analizan la estructura festiva y la representación de la guerrilla respectivamente, me refiero a la transformación ritual.

En el capítulo cuarto, «Máscara, Identidad y Transformación», retomo el tema de la máscara. Me concentro en su efectividad como recurso ritual y de representación, y en su papel central para concretar los discursos míticos y rituales a nivel de la identidad subjetiva. En las tres secciones que componen este capítulo explico cómo la máscara objetiviza la identidad, y logra que sea incorporada en la subjetividad del danzante como auténticamente suya, transformándolo, y siempre dejando abierta la posibilidad de una nueva transformación.

I. LA MASCARA: DISCUSION

1. La máscara en occidente

En occidente el significado de la palabra máscara estuvo vinculado al de persona. Tanto la palabra griega *prosópon* como la palabra latina *persona* se utilizaban para designar a la máscara. Sin embargo, la idea de persona tiene un desarrollo muy particular en la sociedad occidental. Esta se fue separando de la idea de máscara, especialmente cuando, por influencia del derecho romano, en el cristianismo y, luego, en la filosofía moderna (Mauss: 1971; Napir: 1986; Souffez: 1987), la persona se constituye en una entidad moral consciente, responsable de sus actos y única. Esta concepción, además enriquecida por la psicología, implica la idea de una identidad verdadera y auténtica que cada uno debe encontrar y que está más allá de la apariencia frente al mundo exterior. Es así que podemos entender frases como *encontrarse a sí mismo*. Detrás de esta noción hay también una percepción evolucionista que concibe a la persona como un valor que cada uno debe descubrir y alcanzar para realizarse como individuo (Souffez: 1987).

El rasgo más importante de este desarrollo fue la dicotomización de la persona en dos ámbitos opuestos: externalidad y materialidad *versus* interioridad y espiritualidad, sintetizada en la oposición entre cuerpo y mente. Dentro de esta dicotomización no sólo se concibe el cuerpo como distinto y separado de la mente, sino además como simple manifestación temporal, perecible y superficial de la mente. Por lo tanto, es en la mente donde la verdadera identidad y esencia de una persona está contenida.

Según esta línea de razonamiento, la materialidad misma es entendida como obstáculo para una representación fiel y verdadera y, por lo tanto, toda representación como una distorsión de la

realidad. Es así que la máscara como manifestación materializada de una identidad pierde su autoridad como representación auténtica de la persona. La palabra máscara fue convirtiéndose en símbolo de *cara falsa*; la máscara es el personaje que se representa en un «juego», el escudo para protegerse de un mundo exterior y hostil (Paz: 1984). Ella fue identificada con la noción de falsedad, de metamorfosis (Napir: 1986; Canetti: 1983; Allard: 1988) y de representación, en el sentido de tergiversación de la realidad. Así, la máscara que en la sociedad romana era identificatoria del *cognomen* (apellido) y signo de pertenencia a una familia determinada, va transformándose de un símbolo de identidad en un elemento teatral. Mauss resume este proceso de la siguiente manera:

«El recorrido es complejo, de una simple mascarada se pasa a la máscara, del personaje a la persona, al nombre, al individuo: de éste se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado, y de éste a una forma fundamental del pensamiento y de la acción.»(Mauss: 1971, 333).

Con el desarrollo de la noción de persona como hecho moral y jurídico se pasa a un ámbito abstracto, debido a lo cual la necesidad de la máscara como objeto físico también desaparece. La función de la máscara quedó relegada al ámbito del teatro.

Por el contrario, en sociedades donde la representación y lo representado son concebidos como interdependientes, la identidad de una persona está constituida tanto por su aspecto espiritual como corpóreo. Allí, la objetivización y materialización de la identidad de una persona es condición para su propia existencia. En estos contextos la máscara no es representación meramente teatral, sino ritual. Esto último implica justamente que la máscara posee un poder mediador y transformador entre la representación y lo representado, entre el significado y el significante.

Así se explica la importancia de la máscara en rituales de iniciación. Estas son máscaras cuyo uso y, a veces, visión están restringidos a grupos generacionales, a grupos familiares, o a distintos grupos totémicos. En estos casos, la máscara tiene menos con-

notaciones religiosas, actuando como símbolo de condición social (Allard: 1988). Esta función diferenciadora de la máscara permite que en el ritual un individuo pueda asumir una identidad nueva y distinta.

El poder de transformación de la máscara otorga, en el plano religioso, una función de intermediación entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres. El sacerdote que la usa personifica lo sobrenatural que se comunica a través de él. La máscara lo transforma, pero también lo protege permitiendo la transformación inversa. Como intermediaria entre la vida y la muerte, por ejemplo, su uso permite manipular el cadáver libre de todo peligro (Allard: 1988).

Por el contrario, para el pensamiento occidental que desarrolla la idea de lo unívoco en la persona humana (Napir: 1986; Mauss: 1971), la máscara constituye una contradicción y, por lo tanto, un peligro. Las religiones cristianas e islámicas generalmente las prohibieron por considerarlas objetos diabólicos (Napir: 1986; Allard: 1988). Napir se refiere a la relación que existía entre la noción de máscara y *larva*, en la Edad Media, con las siguientes palabras:

«Desde la Edad Media para adelante, la interpretación de la máscara que prevalece, se centra en su rol como disfraz del mal. Tal asociación es aquí probablemente más obvia que en su conexión con la palabra larva, palabra que según Skeat ([1879-82], 1974, 330) significa, «un espectro fantasmal, o máscara; el primer estado del insecto, siendo la máscara (disfraz) el último.»(...) «Aunque el Janus, tricefálico, y otras cabezas de múltiples rostros parecen ser representaciones universales del mal, lo que distingue las representaciones visuales medievales era la convicción que todas las personificaciones ambiguas, excepto la Trinidad, eran moralmente inaceptables y categóricamente peligrosas. En ese sentido, se puede argumentar que la asociación entre máscara y larva, en un nivel epistemológico, no era nueva; lo que definitivamente era nuevo, era que la mutabilidad dejó de ser función de la persona. La metáfora aristotélica de Melville para el carácter -aquella de la oruga que se transforma en mariposa- habría sido especialmente inaceptable en la Edad Media, cuando la palabra larva

significaba todo aquello que era insidioso y engañoso. Para los cristianos, un dios que lo conoce todo, no puede ser alterado por mimesis; transformación a través de representación visual y ciencia sobrenatural deben permanecer antitéticos. Para la Edad Media, el cuerpo mismo se convierte en persona -una máscara de la que su portador sólo puede escapar con la muerte.» (Napir: 1986, 11-12; la traducción es mía).

De todo lo dicho hasta aquí podemos entender por qué hoy en día, para el sentido común de occidente, la máscara constituye, como objeto, algo misterioso y peligroso; y, como idea, lo falso. Por lo tanto, de alguna manera, la máscara ha perdido su riqueza, quedando reducida sólo a su sentido *encubridor* y perdiendo su antiguo significado como expresión auténtica de una identidad verdadera.

En este trabajo, propongo que en Paucartambo la máscara sí es necesaria en la conformación de identidades, sobre todo colectivas, en tanto que aún cumple una función ritual. En este contexto, la naturaleza ambigua de la máscara es explotada en favor de la construcción de una identidad considerada como auténtica y legítima. Esta afirmación también conlleva a proponer que en Paucartambo predomina una noción de persona distinta a la que hemos expuesto líneas arriba.

En occidente, la noción de libertad y la capacidad de concebirse como actores racionales y responsables de un tiempo lineal e histórico son otros de los valores que se han desarrollado junto con la noción de persona. La información etnográfica que iré presentando a lo largo del texto nos sugiere que, por el contrario, en Paucartambo predomina la noción de persona como producto de un proceso público y colectivo, en el que el yo individual no es libre ni se concibe como protagonista de un tiempo lineal.

En Paucartambo, la vida y los actos de las personas cobran sentido en función de la imagen y el culto a la Virgen del Carmen. Es en los sueños o en situaciones críticas (enfermedades, accidentes, fracasos económicos, conflictos personales) que la Virgen del Carmen entra en diálogo con las personas para dictar el rumbo que deben tomar sus vidas. En estos diálogos la imagen siempre

aparece como un ente protector y conductor del destino de las personas. Esta relación se sella y se renueva con las promesas que la personas le hacen a la imagen y que están siempre vinculadas a algún aspecto del culto festivo, como la participación en alguna comparsa de danzantes, la donación del traje o manto para la virgen, la colaboración con algún cargo festivo, la celebración de una misa, o simplemente la asistencia a la fiesta. Aunque las promesas se hacen de manera individual, su cumplimiento implica la participación en un acto público y colectivo: la fiesta. El destino de cada persona no depende de su actuar individual e independiente, sino del de la colectividad en su conjunto. En la fiesta, todos deben unir sus esfuerzos para que la Virgen del Carmen se sienta debidamente alabada y proteja a sus devotos. Por lo tanto, el proyecto de vida de un individuo tiene repercusión social y en ese sentido es juzgado por la colectividad. No son, pues, los actores y actos individuales los que hacen la historia en Paucartambo, sino aquellos que son colectivos.

El protagonismo de la Virgen del Carmen en la vida de cada persona determina que sus vidas se organicen temporalmente en función de la fiesta, es decir, en un sentido cíclico y no lineal. En Paucartambo, por lo tanto, la persona no es un valor que se busque alcanzar en la historia individual o colectiva, sino predominantemente una identidad predefinida que tiene que ser renovada periódicamente.

Paralelamente a la noción de persona que he expuesto, encuentro en Paucartambo la idea de la divinidad como un ente múltiple, ambiguo y humanizado. La Virgen del Carmen no solamente encarna una identidad colectiva, la de los mestizos de Paucartambo, sino que es capaz de ser bondadosa y castigadora a la vez. Además, ella necesita renovar sus poderes a través del culto que sus devotos le rinden anualmente. Esta percepción de la divinidad se encuentra en todos los Andes peruanos; ella determina la práctica religiosa festiva y la relación cotidiana con las deidades (Marzal: 1983). La ausencia de la concepción estrictamente individualista de la persona y la relativa asimilación de la idea de un dios cristiano único y unívoco brindan a la máscara un lugar

dentro de la cosmovisión paucartambina, desde el cual se contribuye a la construcción del orden social.

Propongo, entonces, que para el análisis de la máscara en el pueblo de Paucartambo es necesario desprenderse de lo que nuestro sentido común nos dicta sobre ella, entendiendo más bien su ambigüedad como capacidad de mediación y transformación para constituir identidades dentro de un orden social. En el contexto ritual, la máscara es un ente creador de orden en contraposición a la duda o al caos. En resumen, esto significa reconocer que la máscara cumple dos funciones simultáneas y complementarias: por un lado, cubre un rostro y , por el otro, lo muestra. Aceptar su ambigüedad, implica tomar en cuenta ambas funciones para preguntarnos qué es lo que la máscara cubre y qué es lo que ese encubrimiento busca revelar.

2. La máscara teatral

Para entender el uso de la máscara en el contexto festivo andino considero necesario distinguir la máscara ritual de la máscara teatral. En el teatro, el actor es absorbido totalmente por el personaje, mientras que en el ritual, tanto para el que lleva la máscara como para el observador, existe una tensión constante entre el personaje representado y la identidad personal del que la usa. Líneas arriba ya he hecho breve alusión al poder de transformación y a la función intermediadora de la máscara en contextos rituales, así como al hecho de que en el contexto etnográfico que expondré, la identidad de las personas se define y recrea en su actuación pública en la vida social del pueblo, y en especial en su participación en la fiesta de la Virgen del Carmen.

Por el contrario, la máscara teatral no debe descubrir al actor, ni intermediar entre él y su personaje. En el teatro, el actor debe explorar las técnicas que le permitan despojarse de su persona para construir su personaje; un personaje que existe sólo en la trama dramática que se representa y que, a pesar de las coincidencias, es distinta a la realidad y es una entidad cerrada en sí misma. El actor debe despojarse de su persona para construir su personaje sobre una tabla rasa, a partir de un punto *neutro*.

Es interesante señalar el papel que juega la *máscara neutra* como técnica de aprendizaje actoral para llegar al punto de partida. La *máscara neutra* es:

«...una máscara sin expresión particular, sin un personaje típico, que no ríe y no llora, que no es ni triste ni alegre, y que se apoya sobre el silencio y sobre el estado de la calma. La figura debe ser simple, regular y no ofrecer conflictos» (Lecoq: 1990, 11).

«La máscara neutra es una manera para entender cómo actuar, no es una manera de actuar. (...) La *máscara neutra* puede llevar al actor a rechazar sus identificaciones habituales, en favor de una comprensión más profunda, más simple de sus poderes de expresión.» (Eldredge: 1990, 32-33).

En la medida en que el encubrimiento del rostro agranda la acción del cuerpo (Lecoq: 1990; Eldredge: 1990), el uso de una **máscara neutra** permite al actor conocer los movimientos y posturas propios de su persona, para luego dominarlos y evitarlos.

«La manera cómo se asume la neutralidad es negando las propias posturas, las propias intenciones» (Eldredge: 1990, 25).

«Para encontrar entonces en sí mismo aquella atmósfera neutra, el actor debía abandonar todos sus hábitos, tan profundamente enraizados y no obstante superficiales» (Eldredge: 1990, 22).

La separación entre actor y personajes no sólo se da debido a las características formales del teatro, distintas a las del ritual, sino a que el actor es entrenado para eso. A pesar de la entrega personal que se exige de un actor para con la obra y su personaje, el punto de partida y el objetivo final son la construcción de un personaje ficticio, independiente del actor y reconocido como tal. La identificación del actor con su personaje, por parte de un público aprisiona al actor; solamente si éste logra mantener ambas identidades separadas puede asegurar su crecimiento y versatilidad. De otro lado, si el actor se confunde con su personaje puede llegar a un estado considerado patológico. La máscara teatral no es

pues una intermediadora entre dos universos; por el contrario, ella se interpone entre el actor y el personaje.

En el ritual no existe una división, ni formal, ni argumental, entre público y enmascarados. Por el contrario, en el teatro el actor y la obra se mantienen separados del público. El escenario marca una división, pero también lo hace la obra que consiste en un argumento preestablecido y que constituye un mundo cerrado y separado de la realidad. En el teatro, la máscara es un instrumento, un elemento visual que encuentra su sentido dentro de los límites de la obra. En tanto instrumento discursivo, responde también a una técnica teatral. Por lo tanto, la máscara teatral se usa tomando en cuenta sus características como un elemento del lenguaje teatral. Aquí resumo algunas de ellas:

- a) La máscara permite establecer tipos o estereotipos que son reconocidos como personajes fijos. En ese sentido constituyen un símbolo. La máscara condensa una serie de significados inherentes a una personalidad estereotipada¹.

«(...) hay en la máscara toda una elocuencia congelada hasta la insignificancia de un eslogan inmutable. Por eso Brecht hacía alternar sin rupturas expresivas máscaras con frases inscritas en carteles, con lemas brevísimos. Máscaras y lemas urden siempre un espectáculo de simpleza didáctica» (La Torre: 1990, 66).

- b) La máscara hace crecer el cuerpo y la voz. El movimiento del cuerpo se hace más grande y notorio. Como dice Lecoq (1990, 10):

«La máscara agranda la actuación del actor y desencarna el significado del personaje y de la situación, precisa los gestos del cuerpo y el tono de la voz, lleva el texto por encima de lo cotidiano, filtra lo esencial y deja caer lo anecdótico.»

1 En el teatro clásico existían máscaras específicas para los diferentes personajes de la dramaturgia (Allard: 1988; Lefort: 1988; Instituto Riva-Agüero: 1990, 35-40).

- c) No sólo hace crecer el cuerpo sino que permite al actor descubrir un cuerpo nuevo (Yuyachkani: 1990); el del personaje.
- d) Como resultado de lo anterior establece una tensión entre rostro y cuerpo. El actor puede buscar simplemente complementar el carácter expresado en la máscara con los movimientos. En este caso, el cuerpo sólo estaría apoyando a la máscara. Pero, por el contrario, sus movimientos corporales pueden ir en contra de la máscara, es decir, expresar características de comportamiento contrarias a lo que expresa la máscara. Con esto último, la complejidad del personaje se hace mayor (Lecoq: 1990).
- e) También se deriva de lo anterior una tensión entre los personajes enmascarados y desenmascarados que aparecen juntos en un escenario. La presencia de una máscara determina fuertemente, por oposición, al personaje que no la lleva (La Torre: 1990).
- f) «La búsqueda del gesto épico se intensifica en el cultivo de la máscara.» (Yuyachkani: 1990, 44).

Si bien con la máscara ritual se utilizan, intuitiva o conscientemente, muchas de las posibilidades de la máscara teatral expuestas líneas arriba, la fuerza de la máscara ritual se encuentra en su capacidad transformadora y mediadora, y en el hecho de estar sometida a las condiciones de un contexto ritual.

3. El estudio de la máscara en el Perú

Sobre el tema de la máscara en el Perú existen únicamente algunos artículos publicados esporádicamente en revistas, periódicos y en catálogos de exposiciones de máscaras que datan de los años 1930 a 1989. Los textos ubicados son de Arturo Jiménez Borja («Máscaras de baile», 1947; «Máscaras peruanas: colección Arturo Jiménez Borja», 1979); de Simeón Orellana («Las máscaras del valle del Mantaro I, II y III», 1971 y «La huaconada de Mito», 1972); de David Castillo Ochoa («Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional», 1989); de Tom Zuidema («Máscaras en los rituales

Incas del equinoccio y solsticio», 1983); de El Comercio («Selecciones de arte», 1947); de Lizardo Luna («Máscaras populares peruanas», 1947); de Fernando de Szyszlo («Máscaras populares peruanas», 1951); y de Flaviano Gonzáles Rojas («Máscaras de Molinos», s.f.). La mayoría de estos trabajos constituyen aproximaciones descriptivas, que presentan a la máscara únicamente como un objeto artesanal, folclórico y de colección. El único trabajo que pretende una interpretación de la máscara es el de Tom Zuidema (1983), que se centra en el uso de la máscara en tiempos prehispánicos, y que comentaré luego con más detalle.

La colección de máscaras de Arturo Jiménez Borja es una de las más importantes del Perú. Con motivo de algunas de sus exposiciones se publicaron un catálogo (Jiménez Borja: 1947) y un folleto (Jiménez Borja: 1979). En estos textos se resalta la presencia e importancia que han tenido las danzas con máscaras desde tiempos preincaicos y que se han mantenido hasta nuestros días. Estas afirmaciones han sido hechas y documentadas también por otros autores (Orellana: 1971b; Hocquenghem: 1987; Goldman: 1968; Villasante: 1981 y 1985; Vásquez: s.f.) Hay que mencionar que la presencia de máscaras ha sido y es significativa tanto en la sierra como en la selva (Jiménez Borja: 1979; Goldman: 1968), aunque el foco de interés ha estado puesto principalmente en la zona andina.

En sus textos, Jiménez Borja (1947 y 1979) presenta una serie de fuentes para el estudio de la máscara en el Perú. Máscaras prehispánicas se han encontrado en excavaciones arqueológicas (Mochica) y en documentos gráficos como la cerámica Mochica y Chimú, así como en los tejidos Paracas. En las pinturas rupestres de Sumbay en Arequipa se han encontrado las referencias más antiguas sobre el uso de máscaras en el Perú. Para la época inca y colonial las principales fuentes citadas son las crónicas de Garcilazo, del padre Bernabé Cobo, del padre Francisco de Avila, y los dibujos del Obispo Baltazar Jaime Martínez de Compañón. En lo que se refiere al uso de máscaras en la Lima colonial, Jiménez Borja cita los escritos de Juan Antonio Suardo (1629-1634), Josephe Mugaburu (1640-1694) y las acuarelas de Pancho Fierro (comienzos de la República).

Jiménez Borja señala que las representaciones de máscaras más antiguas fueron de animales. Los cazadores de vicuñas de un período precerámico habrían realizado esta actividad enmascarados para acercarse a la presa. La iconografía Chavín (colmillos, garras, ojos de felinos, etc.) se puede encontrar en las máscaras de baile actuales; Jiménez Borja cita como ejemplo la *jija de Huanca* en Churubamba (de Huánuco). También en los ceramios Mochica aparecen imágenes de enmascarados con formas animales. Los animales representados desde aquellos tiempos, incluyendo los que se incorporan después de la conquista, son: el ave suri, vicuñas, venados, gavilanes, el ave til-til, el ave cuicho, osos, monos, loros, leones, llamas, cóndores, toros, vacas, etc. Estos animales, como el oso por ejemplo, aparecen también en la literatura oral, lo cual hace suponer que las máscaras están fuertemente integradas a la tradición oral prehispánica y actual y que, incluso, varias de ellas se inspiran en leyendas.

Otro tipo de representaciones son las de etnias antiguas como, el *qulla*, el *qbapaq qulla*, el *ch'unchu*, el *qbapaq ch'unchu*, etc., y grupos o personajes que pertenecen a la Colonia y República como el negro, el *qbapaq negro*, y el chileno, el avelino, el majeño y el cerreño, para nombrar algunos. Además están las representaciones de seres sobrenaturales o que pertenecen a otra humanidad: *huacón*, diablos, *sagra* (Jiménez Borja: 1947 y 1979; Villasante: 1980; Vásquez: s.f.; Orellana: 1971b).

Las máscaras mencionadas por Jiménez Borja no agotan la totalidad de las existentes en el pasado y presente: hacer un catálogo de máscaras del Perú es aún una tarea pendiente. Existe únicamente un pequeño listado de 36 máscaras de la colección de Jiménez Borja (Jiménez Borja: 1947). En él se señala qué representa cada máscara, a qué danza pertenece, cuál es su lugar de procedencia y de qué material ha sido confeccionada.

En un estudio sobre la máscara en el valle del Mantaro, Simeón Orellana (1971b, 14) hace una propuesta de clasificación de las máscaras andinas. Ver cuadro I. Si se observa el cuadro elaborado por el autor, se notará a primera vista que la clasificación que propone es ambigua, en el sentido que no se logra establecer

tipos de máscaras definidos y realmente representativos. Por ejemplo, la máscara del *huacón* es humorística y moralizadora al mismo tiempo. La clasificación por danzas también es ambigua, pues una misma danza puede ser ritual y humorística, y humorística y satírica a la vez, ya que estas caracterizaciones no son excluyentes y se definen en gran medida según criterios subjetivos. En el grupo IV existe la categoría «normal». ¿Qué es «normal»? En éste y muchos otros casos se usan términos que tienen fuertes connotaciones subjetivas que aumentan la ambigüedad de la clasificación. Esta se hace aún más vaga cuando el autor define los tipos por una suma de características y no por un elemento distintivo (grupo VIII).

CUADRO I CLASIFICACION DE MASCARAS (*)

			Máscara de los shapish
			Máscara de la huanca danza
	A) Rituales		Máscara de los chinchilpos
			Máscara de los cóndores
			Los reilones
			Calistrada
			Corcovado
I. Máscaras de danzas	B) Humorísticas		Auquillos
			Avelinos
			Huacón
			Machu
			Chonguino
			Pachahuara
			Huatrila
			Chuto
	C) Satíricas		Jergacumo
			Llamish
			Negrería
			Viejos
			Auquish

(continúa)

(continuación)

	Madera: huacón Malla de alambre fino: chonguino Lana: machu
II. Según el material de su confección	Tela: calistrada Pellejo de animales: llamish Badana: pachahuara Cartón-piedra: pachahuara Gamuzo: avelino Yeso: viejo
III. Según la técnica de confección	Tallado: huacón Con moldes simples: viejo Con moldes y piezas añadidas: huatricula Diseños simples y piezas añadidas: avelinos Tejido: machu
IV. Según la expresión figurativa	Grotescas: huacón Terríficas: shapish Satíricas: huatricula Humorísticas: reilones Normales: machu
V. Según la danza a la que pertenece	Costumbrista satírica: huatrilas Costumbrista guerrera: shapish Costumbrista moralizadora: huacones Costumbrista conmemorativa: avelinos, negrería Costumbrista totémica: los cóndores
VI. Por su representación étnica	Español: chonguino, corcovado Indígena: huacón, shapish Mestizo: huatricula, avelino Negros: chacranegro, negrería
VII. Según el origen	Autóctona: jergacumo, llamish, chuto, huatricula Foránea: shapish, machu
VIII. Según la afinidad de su confección y representación	Negrería, chacranegro, pachahuara Huatricula, chuto, jergacumo, llamish, corcovado Shapish, huanca-danza Chonguino, huanquita Viejo, vieja Auquish, huacón

(*) Tomado de Orellana: 1971b, página 14.

En cuanto al grupo VII, pienso que la clasificación en máscaras autóctonas y foráneas es relativa. Primero, porque sería necesario hacer un estudio histórico detallado para el cual no se cuenta con los datos adecuados. También sería necesario un estudio comparativo de las máscaras precoloniales, europeas y españolas, ya que hoy en día resulta realmente difícil distinguir las características indígenas o europeas no solo de las máscaras, sino de muchas otras expresiones culturales andinas. Si consideramos que la televisión, las imágenes del mundo urbano y los acontecimientos del mundo contemporáneo han tenido un gran impacto en estas manifestaciones, la pregunta por el origen resulta aún más complicada. El segundo inconveniente que presenta la clasificación del grupo VII, es que no nos ofrece el punto de vista de los sujetos que elaboran, usan o valoran la máscara. ¿Es importante para ellos el origen de una máscara? ¿Qué origen es tomado en cuenta por los sujetos, el origen real o histórico, o el origen mítico o legendario, asignado culturalmente?

Como iré discutiendo a lo largo de este texto, la tipificación propuesta en el grupo VI, en realidad ignora la naturaleza ambigua de la máscara. Suponiendo que se representa realmente al español, esto puede ser sólo en el nivel figurativo, mientras que en el nivel simbólico tal vez se esté representando otra cosa, o una categoría más general: al mundo foráneo, lo no cultural o el caos, por ejemplo. Además se pasa por alto el contexto ritual, en el cual la máscara aparece y contribuye a la inversión o transformación de sus significados aparentes. No se considera, por ejemplo, qué sujetos están representando a qué grupo étnico; por qué y cuáles son las características que se resaltan o distorsionan en la representación.

Por último, las categorías de los grupos II y III tampoco tienen mayor significado si es que no se les relaciona con otras categorías para encontrar ciertas regularidades como, por ejemplo, entre material, danza y representación. Regularidades que dentro de contextos rituales específicos sugieran relaciones de significado.

Considero que la clasificación de Orellana no es lo suficientemente sólida como para constituir un modelo definitivo. Más

aún, pienso que la clasificación es una tarea posterior al análisis del significado y función de la máscara en el mundo andino, ya que una clasificación como la que propone Orellana o una clasificación por rasgos formales, aislada de un análisis del contexto al que pertenece la máscara, no contribuye a su entendimiento, ni a la formulación de hipótesis generales².

Para terminar con esta breve revisión de la bibliografía sobre máscaras peruanas quiero comentar el artículo de David Castillo Ochoa (1989). En él, Castillo afirma que la función de la máscara es asegurar el anonimato de quien la usa y permitir, así, la burla y el relajamiento de normas sociales. Afirma que en la sierra peruana la máscara ya ha perdido su función ritual para convertirse en un simple disfraz o adorno. Sin embargo, refiriéndose al caso ayacuchano, propone una distinción entre el uso de las máscaras en el ámbito rural y en el ámbito urbano, donde la función ritual se da predominante en el primero. Esta última afirmación la deduce Castillo del hecho de que en los grupos de baile de la ciudad, solamente el capitán lleva la máscara, pero no presenta otros argumentos más sólidos.

En relación con las técnicas de fabricación, Castillo nos informa sobre la confección de máscaras de yeso o papel maché basadas en el moldeado, describiendo los materiales, herramientas y procedimientos que se utilizan. La técnica del moldeado está bastante difundida y es de probable origen colonial (Villasante 1980 y 1981). Pero también se pueden encontrar en el Perú máscaras de otros materiales como la malla metálica, cuero, tela, cerámica, calabazas y vegetales, madera, y lata (Villasante 1980 y 1981; Castillo 1989; Jiménez Borja 1979; Goldman 1968; Stastny 1979).

Esta breve exposición de los textos existentes sobre la más-

2 Un ejemplo de clasificación de máscaras por rasgos formales es el catálogo de una de las colecciones de máscaras del Museum für Völkerkunde de Berlin (occidental): *Malanggan-1, Bildwerke von Neuirland*, Museum für Völkerkunde Berlin, 1973, de Klaus Helfrich. El mismo autor señala que la tipología que él establece es insuficiente para un entendimiento real de las máscaras de esta región, y que su clasificación está hecha con fines de catalogación para el museo.

cara en el Perú muestra que aún no se ha logrado superar una aproximación puramente descriptiva y especulativa. Esta situación se debe en gran medida al hecho de que el estudio de las máscaras ha sido abordado desde perspectivas folklóricas y museológicas que tienden a concebir las expresiones culturales (máscaras, danzas, vestuario, imaginería, etc.) como expresiones estáticas y descontextualizadas, valoradas muchas veces por su resistencia al cambio, confundiendo inmovilidad con autenticidad. Para ilustrar esta tendencia quiero referirme a la siguiente anécdota. A un conocido mío que se encontraba de viaje en la sierra del Valle del Mantaro³ le ofrecieron en venta unas máscaras de danzantes. La mujer que las vendía tenía algunas nuevas y otras viejas y usadas, pero solamente ofreció las nuevas. Mi amigo se inclinó por las más viejas que a él le resultaban más interesantes y preguntó por el precio. A insistencia del comprador, que hubiera pagado cualquier suma por esas máscaras viejas, la mujer le dio un precio que resultó siendo mucho menor que el de las nuevas. Inicialmente coincidí con mi amigo en pensar que la mujer no sabía lo que estaba vendiendo, pero luego me di cuenta que quienes no comprendemos el valor de ciertos objetos «folklóricos» somos nosotros, los que nos encontramos fuera de ese universo. En muchas danzas andinas las máscaras tienen una importancia muy grande y están en plena vigencia; ellas son más que objetos artesanales decorativos. Es por eso que se encuentran estrechamente ligadas a las transformaciones estéticas y simbólicas que se dan en las danzas y en las fiestas. La máscara nueva cumple con las exigencias rituales de un momento dado; la máscara es auténtica y tiene valor por su actualidad, y no por su antigüedad, como sí podría tenerlo para un investigador o coleccionista. La máscara, por ejemplo, tiene que guardar coherencia con los objetivos estéticos de las danzas en las cuales aparece: dar apariencia de orden, riqueza, vistosidad y limpieza. Los personajes representados van cambiando en su apariencia e incluso aparecen personajes nuevos que provienen

3 El Valle del Mantaro se encuentra fuera de la región donde se ha hecho el trabajo de campo que sustenta mi análisis de las máscaras. Sin embargo, considero que la vigencia y el rol que juegan las máscaras en los contextos festivos de la sierra central me permiten extrapolar las reflexiones que surgen de esta anécdota.

del mundo urbano o de la televisión. La mujer que vendía las máscaras era consciente de la verdadera valoración de éstas; y el objetivo del antropólogo es justamente descubrir el valor que el objeto de estudio tiene para el sujeto social y de qué manera está inserto y encuentra sentido dentro del contexto cultural de éste. Como expondré luego más detalladamente, los pocos textos existentes sobre la máscara en el Perú carecen de un enfoque antropológico que desde una teoría del símbolo y el ritual ofrezca nuevas posibilidades de interpretación.

También en el caso del estudio de las máscaras mexicanas, Janet Brody Esser (1983) encuentra la ausencia de trabajos que busquen comprender esta expresión artística en su contexto histórico y cultural, es decir, tomando en cuenta su origen, su contexto y su significado. Es por ello que insiste en la necesidad de realizar investigaciones *in situ* que permitan observar la máscara en su dimensión ritual. Pienso que en el caso peruano el avance que se ha dado en el análisis de las danzas andinas, antes sujeto a las mismas deficiencias del estudio de las máscaras, ha contribuido en gran medida a la posibilidad de plantear una aproximación a la máscara ritual andina como la que propongo en este texto.

Hasta hace pocos años el estudio de las danzas en el Perú era abordado con los mismos criterios de descripción y clasificación que hemos expuesto para el caso de las máscaras. Si bien existe una amplia bibliografía sobre el tema (Béjar 1993), en la mayoría de los casos se trata únicamente de largos listados de las distintas danzas existentes en una región o amplias descripciones del vestuario, la música y la coreografía, sumamente útiles para el investigador, pero carentes de propuestas interpretativas. Existen algunos intentos de sistematizar el material sobre danzas, ordenándolas según el origen de la danza, el tema, y el tono. Valcárcel, por ejemplo, propone una clasificación de las danzas según un eje temporal, de acuerdo con el supuesto origen de éstas: «a) danzas nativas de origen precolombino; b) danzas extranjeras asimiladas durante el Virreynato, y danzas nativas surgidas bajo su férula» (Valcárcel: 1951, 11-13). Un segundo eje de clasificación presentado por este autor es el temático: «a) danzas religiosas; b) danzas totémicas; c) danzas guerreras; d) danzas gremiales; e) danzas

satíricas; f) danzas regionales; g) danzas pantomímicas; h) danzas importadas de sólo diversión; i) danzas agrícolas; y j) danzas de recorrido» (Valcárcel: 1951, 11-13).

Mildred Merino, por otro lado, define a las danzas en el Perú como danzas representacionales de tipo histórico, y las clasifica según su contenido y de acuerdo con un orden cronológico (Merino: 1977, 70). De esta clasificación se derivan los siguientes tipos: danzas a) prehispánicas; b) de la conquista; c) de la colonia; d) de la independencia; e) de la república. En esta clasificación está contenida la suposición de que las danzas son un discurso histórico entendido como una reconstrucción del pasado, en el cual, según la autora, se dan dos grandes mensajes: la veneración de lo inca, y la sátira y crítica a lo español (Merino: 1977, 93). De acuerdo con esta clasificación podría determinarse el origen de algunas danzas según el período histórico al que ella alude.

Una tercera propuesta de clasificación de las danzas en el Perú fue hecho por Navarro del Aguila (1943), quien define cuatro ejes de clasificación: 1) la forma; 2) la procedencia; 3) la antigüedad; y 4) el significado. De estos cuatro ejes surge el siguiente esquema:

CUADRO II CLASIFICACION DE DANZAS

- | | | |
|-------------------|----------------------------------|---------------|
| 1) Forma: | - danzas individuales | |
| | - danzas colectivas: | - gimnásticas |
| | | - mímicas |
| 2) Procedencia: | - danzas importadas | |
| | - danzas pallacha | |
| 3) Antigüedad: | - danzas precoloniales | |
| | - danzas coloniales | |
| | - danzas republicanas | |
| 4) Significación: | - danzas religiosas | |
| | - danzas de carácter social | |
| | - danzas irónicas o humorísticas | |

El problema que plantean estas clasificaciones es que, al igual como sucede con las máscaras, las danzas no pueden ser encasilladas de manera unívoca en alguno de los tipos presentados. Las categorías propuestas, por lo tanto, no resultan útiles para hacer análisis comparativos. Para comparar danzas similares o diferentes es necesario conocer su función y significado en el ritual, y determinar qué motivos culturales contienen (Mendoza-Walker 1993a; Cánepa 1993a). Así, danzas diferentes pueden resultar siendo variantes de un mismo tema; o variantes de una misma danza pueden estar significando diferencias sociales, locales o regionales importantes. Para elaborar un cuadro clasificatorio de las danzas es necesario realizar un amplio trabajo etnográfico e interpretativo previo; y para ello es importante reconocer y tomar en cuenta una de las características más importantes de las danzas andinas: su naturaleza ambigua. Poole (1985) expone esta problemática en un interesante análisis de la danza cuzqueña del *auqa chileno*.

La autora hace una primera constatación, según la cual existe una aparente ambigüedad entre el personaje histórico que representa la danza: soldado, extraño, enemigo; y la actitud religiosa de la danza: salvación espiritual y protección divina del ganado y las cosechas. La respuesta a esta situación, aparentemente ambigua y contradictoria, es encontrada por Poole en la naturaleza de la danza andina y en la visión histórica que ella encierra.

«Salvando algunos detalles por ahora, quisiera sugerir una interpretación histórica de la danza de los Awqa chilenos. A mi manera de ver, su secuencia coreográfica implica cierta transferencia de poder ocurrida desde un «extranjero» histórico (el chileno) hacia un campesino contemporáneo y andino. Al asumir la persona de un awqa extranjero e histórico, el danzante se responsabiliza, por una parte, del bienestar inmediato y del porvenir religioso de su comunidad, mientras que de otra parte, se hace responsable de su propia transformación o mejoramiento social dentro del sistema de los «cargos». De acuerdo a los resultados del ritual (es decir de si su baile agradó o no a la imagen) habría, entonces, una recompensa personal ya que el prestigio ganado en el mundo secular acarrearía una promoción dentro de la jerarquía social y política de su comunidad. De este modo, se puede decir que el danzante absorbe el poder «anti-social» intrínseco a su perso-

na como awqa y los transforma hacia fines del beneficio social, cultural y personal» (Poole: 1985, 9).

El hecho de que los estudios realizados hasta ahora no hayan reconocido la ambigüedad y el poder de transformación como características de las danzas andinas, se debe a que éstos encierran una serie de supuestos teóricos que han surgido de una valoración de estas danzas desde el punto de vista del investigador. Se piensa que las danzas son una representación literal y pasiva de la historia y que cada danzante representa a un personaje que corresponde a su situación social real (Poole: 1985, 15). Esta apreciación de las danzas también estaría relacionada con el hecho de haber sido definidas como expresión folklórica y artística, lo cual muchas veces se confunde con una representación falsa e idealizada de la realidad. Por el contrario, las características más saltantes de las danzas andinas señaladas por Poole pueden resumirse en los siguientes puntos:

- 1) Predomina el interés por representar al «otro», y no al «yo» étnico o social.
- 2) La representación del otro es coherente con la idea andina según la cual lo externo o foráneo es fuente de poder.
- 3) Los personajes enmascarados derivan su poder sagrado de la ambigüedad y complementariedad entre los aspectos sarcásticos y solemnes, entre los personajes míticos e históricos, y entre los acontecimientos del presente y del pasado.
- 4) La ambigüedad permite al danzante asimilar el poder del forastero sin perder su identidad completamente.
- 5) Predomina una visión histórica basada en la transformación y asimilación, contraria a una perspectiva cronológica y objetiva de la historia.

Si se reconoce que la ambigüedad de las danzas andinas es utilizada como un recurso para lograr ciertos fines rituales y sociales, entonces se comprenderá que esta ambigüedad permite, por un lado, la transferencia del poder del personaje representado al danzante, y por el otro, una actualización del pasado para transformar el presente. Esto quiere decir que la danza cumple también una función intermediadora entre dos fuerzas. Lo dicho implica

también reconocer que en las danzas está contenida una forma peculiar de concebir el tiempo, el espacio, las relaciones entre personas y grupos, y la relación entre hombre y naturaleza (ver Poole 1985; 1991; Mendoza-Walker 1989; 1993a; Cánepa 1993a; 1993b; Vreeland 1993). Poole resume su punto de vista proponiendo la siguiente definición: la danza es una «secuencia narrativa de transferencia o absorción del poder» (Poole 1985, 9) sustentada en una perspectiva histórica que concibe los hechos abiertos, inacabados, posibles de ser transformados en el presente. Turner define los ritos como una reflexión de la sociedad sobre sí misma (Turner: 1986, 104). Según esta definición y lo que afirma Poole sobre la danza andina, podemos concluir que la reflexión que hace la sociedad andina sobre sí misma es básicamente utópica.

«Así que, a diferencia de la historiografía representacional occidental, el baile andino no se interesa 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).

La definición de la danza andina que ofrece Poole (1985; 1991), así como lo implican también otros estudios recientes sobre danzas andinas (Mendoza-Walker 1989; 1993b; Cánepa 1993a; 1993b), concibe la danza como un gesto discursivo y efectivo en el cual se transmiten contenidos culturales que se actualizan en el ritual. Esta propuesta relaciona además a la danza con un contexto cultural determinado, revelando así la coherencia entre danza y cosmovisión. Lo que es importante preguntarse ahora es cómo vincular los avances hechos en el estudio de las danzas andinas con la preocupación por abordar el estudio de las máscaras desde una perspectiva nueva y más efectiva.

Si asumimos que el significado en la danza es contextual

(Lynne Hanna: 1987, 44), es decir, que está determinado por su relación con los demás elementos formales, sociales y culturales que la acompañan, entonces es coherente suponer que la máscara y la danza actúan según una misma lógica de funcionamiento. Además, no se puede dejar de reconocer que la danza es indudablemente el contexto inmediato en el cual la máscara actúa, así como la instancia intermediaria entre máscara y ritual. Entonces, el funcionamiento de las máscaras estaría condicionado por la naturaleza ritual de las danzas, descrita por Poole. Esto significa que la naturaleza ambigua que caracteriza a las máscaras estaría en coherencia con las exigencias de las danzas, el ritual y la cosmovisión andina. Ya anteriormente he mencionado brevemente que para estudiar la máscara en los Andes es necesario concebirla en su doble dimensión: *encubridora* y *reveladora*. La naturaleza del contexto ritual en el cual ella funciona, es decir, la danza, refuerza esa propuesta. Queda establecido, además, que para llegar a una interpretación de la máscara en el estudio de caso presentado en este texto es necesario concebirla como *máscara ritual*; quiere decir que será diferenciada de la *máscara teatral* y de la máscara, tal como la entiende nuestro sentido común, es decir, estática y únicamente en su *función encubridora*. Pero volveré luego sobre este punto.

Una segunda fuente de referencia para abordar el tema de las máscaras andinas ha sido el trabajo de T. Zuidema (1983) sobre la máscara prehispánica. Los datos y la interpretación expuestos en él hacen aún más sugerente y coherente la aplicación de la propuesta interpretativa de Poole al estudio de la máscara en los Andes. Se trata de un estudio etnohistórico sobre el uso de la máscara prehispánica en el imperio incaico. En él, el autor plantea algunas ideas interesantes especialmente sobre la relación de la máscara con la concepción andina de la identidad, que considero importante discutir.

La principal hipótesis de Zuidema es que la máscara en el mundo andino prehispánico ha servido de elemento de identificación de identidades o grupos políticos distintos. Esta función de la máscara se ha visto reforzada por la oposición que, según el autor, existía entre pintura facial y máscara. A partir de la lectura de

los cronistas, la tradición oral recogida por éstos y un análisis de las palabras quechua y aymara que se usan para denominar a la máscara, Zuidema explica que la oposición entre el mundo al interior de los linderos culturales, ya sea de un ayllu, una etnia o del Imperio Incaico, y el mundo exterior a estos límites se establecía formal y simbólicamente por la diferenciación entre pintura facial y máscara. Así, la máscara estaba asociada a lo externo, al caos, al mundo de abajo, a la noche, mientras que la pintura facial representaba lo conocido, lo familiar, aquello con lo cual había identificación. El autor afirma, además, que el sentido que se le daba al uso de la máscara en los rituales era el de neutralizar los poderes del enemigo, incorporándolo simbólicamente al mundo de «adentro». Lo que Zuidema descubre para la época prehispánica y colonial coincide con lo que Poole nos dice sobre las danzas y rituales contemporáneos: que en las danzas y rituales andinos predomina el interés por representar a los «otros» o «extranjeros». Esta característica coincide con la de los sistemas de parentesco, la religión y la política prehispánicos que buscaban asimilar el poder del extranjero a través de su incorporación (Poole: 1985; Zuidema: 1983). Los siguientes puntos resumen lo discutido por Zuidema:

- 1) El uso de la máscara en los Andes data desde la cultura Paracas (500 a.d.n.e.).
- 2) Las diferencias políticas reconocidas por los incas se manifestaban a través del uso de tipos distintos de máscaras en los rituales.
- 3) La oposición entre un tipo específico de pintura facial y la máscara es expresión de la oposición dentro/fuera. La máscara representa las fuerzas de la noche, el *uku pacha*, y de lo foráneo; mientras que la pintura facial refuerza la cohesión del grupo⁴.
- 4) La máscara tiene la doble función de representar las fuerzas malignas de lo foráneo y de brindar protección ante ellas.

4 Es importante señalar que en el mundo quechua «mundo de adentro», *uku pacha*, está asociado con el mundo de abajo, lo desconocido y foráneo (Ortiz: 1980, 42; Ansión: 1987, 182). Por lo tanto, hay que aclarar que en este caso estamos usando la palabra «dentro» para significar lo que está al interior del grupo de pertenencia, y no como traducción de la palabra quechua *uku*.

El punto más resaltante que asumimos como postulado teórico es la capacidad de la máscara de representar para transformar. No se da una oposición tajante entre lo bueno y lo malo; lo malo no se ignora ni se niega. Por el contrario, es asumido mediante la representación, para poder manipularlo. En esto reside la ambigüedad de la máscara.

La relación entre máscara y enemigo parece tener una extensión temporal y espacial más amplia que la que refiere Zuidema para el Incanato. Hocquenghem (1987, 160) cita las tradiciones de Huarochirí recogidas por el padre Avila en las cuales se cuenta que los antiguos habitantes de la región utilizaban la piel de las caras de sus enemigos muertos como máscaras. Esta misma costumbre se encuentra también en una descripción de la fiesta de las cruces en Huancayo hecha en 1943 por Federico Schwab (Hocquenghem: 1987, 171).

Los datos etnográficos que iré exponiendo a lo largo de este texto hacen referencia a la prevalencia de la oposiciones dicotómicas entre *mundo de adentro*/identidad del grupo y *mundo de afuera*/grupo foráneo, dentro del contexto festivo andino. También la lógica de apropiación de valores y cualidades ajenas para fortalecerse ritualmente sigue vigente en los contextos rituales contemporáneos (Poole: 1985; 1991; Mendoza-Walker: 1993a; 1993b). Esto me lleva a plantear que a nivel de las máscaras sigue prevaleciendo el tipo de asociación que Zuidema ha establecido entre máscara e identidad⁵.

Además de la relación máscara-identidad, hay otros dos aspectos de interés que surgen del artículo de Zuidema y que quiero

5 Lo que sería importante definir es el contenido actual de la identidad del grupo y la del grupo enemigo. Para ello es importante conocer la situación político-cultural actual. ¿A quién se enfrenta hoy el hombre andino? En muchos casos es el Estado el que personifica al enemigo, pero también hay que considerar el proceso de diferenciación social, económica y regional que se ha dado al interior de la misma sociedad andina generando grupos de poder opuestos al interior de la misma comunidad; por último, hay que tomar en cuenta también a los grupos de migrantes que viven en la ciudad y que mantienen fuertes vínculos con su comunidad de origen.

destacar. Por un lado, la importancia que el autor le asigna al carácter ambiguo de la máscara y, por el otro, el hecho de interpretar el significado de la máscara en términos de oposición máscara/pintura facial.

En el Incanato, la máscara representaba al foráneo (enemigo) y al mismo tiempo servía de protección frente a él. Esto significa, como he mencionado líneas arriba, que la identidad se establecía en términos de oposición; pero además, se sugiere con ello que el carácter ambiguo de la máscara no sólo era aceptado sino utilizado como un recurso ritual. El mismo Zuidema se aventura a plantear que esta misma lógica de funcionamiento puede encontrarse en el uso de las máscaras actuales. Afirma el autor que la ambigüedad de la máscara debe ser tomada en cuenta para el estudio de la concepción que tiene el indio del conquistador; piensa que tal vez es a través de la máscara que el indio se ha «defendido» del conquistador. Comentando una anécdota legendaria relatada por el cronista Santacruz Pachacuti en la que el Inca Huáscar furioso exige que danzantes enmascarados violen públicamente a las vírgenes presentes ante la vista de los *apocuracas*, Zuidema (1983, 153-155) explica que la máscara en el mundo incaico, siempre vinculada a situaciones ambiguas, era utilizada también como insulto. Analizando los detalles expuestos en el relato de Santacruz Pachacuti, se afirma que la máscara podía tener un sentido político y religioso, pero también podía ser una forma de desafío. En ese sentido, el autor opina que cuando los indios recibían en sus pueblos a los españoles con grandes danzas de enmascarados, en sus mentes dominaba esta noción ambigua de la máscara.

La concepción de la máscara andina como una forma de sátira o burla de la sociedad y autoridades coloniales y republicanas está ampliamente difundida en la bibliografía sobre el tema. Pero esta caracterización está vinculada a los esquemas clasificatorios que hemos presentado antes y que encasillan la máscara en categorías unívocas. En este sentido, la caracterización de la máscara como una forma de sátira la restringe al plano de la crítica encubierta y verdad oculta, finalmente, en el plano de la mentira. La sátira tiene un carácter más bien anecdótico, que no explica la persistencia de algunos personajes históricos como el *auqa chileno*

o el *chukchu*⁶, para satirizar situaciones actuales o para representar valores que se consideran positivos. Zuidema, por el contrario, nos propone una nueva forma de ver la relación sátira/máscara, en el sentido que reconoce la ambigüedad de la máscara y la ubica en su contexto ritual. Más aún, Zuidema está proponiendo que la personificación «del otro» por la máscara no es pura representación, sino transformación efectiva de la realidad. El carácter satírico de la máscara no debe ser entendido simplemente como un comentario sobre la realidad, sino como acción transformadora sobre ella. De esta manera es posible ubicar el tema de la máscara en el Perú andino dentro de una preocupación teórica más general que es la pregunta acerca de la efectividad del símbolo y del ritual.

Cuando Zuidema establece la dicotomía entre máscara y pintura facial, está aplicando una estrategia metodológica estructuralista propuesta también por Lévi-Strauss en su estudio de las máscaras *kwakiutl* y *salish* del noroeste de Norte América. Desde una perspectiva estructuralista este autor considera que la máscara es un objeto cultural susceptible de ser utilizado, al igual que los mitos, como un instrumento metodológico que permite la comparación estructural de dos o más sistemas. Así se propone demostrar que es posible:

«(...) extender a obras de arte (pero que no son solamente eso) un método que se ha puesto a prueba en el estudio de los mitos (que son también eso)...» (Lévi-Strauss: 1981, 18-20).

En el análisis comparativo que hace Lévi-Strauss (1981) de los sistemas de máscaras de los pueblos *Salish* y *Kwakiutl* de la costa occidental de la América del Norte, constata que ambos grupos de máscaras constituyen pares de opuestos en términos de sus características formales. El siguiente cuadro sintetiza las oposiciones observadas entre ellas por el autor:

6 El *auqa chileno* representa a los soldados chilenos durante la Guerra del Pacífico. El *chukchu* o palúdico alude al hecho de que los peones que iban a trabajar de la sierra a los valles selváticos regresaban contagiados de la fiebre amarilla.

CUADRO III
ESQUEMA DE OPOSICIONES ENTRE MASCARAS
SALISH Y KWAKIUTL

<i>Susibwé</i> (Salish)	<i>Dzonokwa</i> (Kwakiutl)
Afinidad con el color blanco	Afinidad con el negro y matices sombrios
Adornos de plumas	Adornos de pelos
Ojos protuberantes	Ojos pequeños
Boca abierta, lengua colgante hacia afuera	Boca cerrada que impide mostrar la lengua

Esta oposición formal y estética está expresando una oposición más amplia que abarca las connotaciones religiosas, sociales y económicas de estos dos tipos de máscaras. Esta misma relación de oposición se da en los universos mitológicos de los pueblos *Salish* y *Kwakiutl*, especialmente en aquellos relatos referidos al origen de las máscaras, que el autor discute largamente.

En conclusión, para Lévi-Strauss la relación de oposición entre ambas máscaras se explica y se renueva por la diferenciación cultural de ambos pueblos. El autor afirma que estos dos pueblos tuvieron un origen común, y que cuando los *Kwakiutl* se separaron del grupo de los *Salish* crearon precisamente un tipo de máscara que se diferenciara y opusiera al de su tipo de origen.

Desde esta perspectiva de análisis, la máscara es concebida como objeto de arte y como elemento cultural integrado estructuralmente a la sociedad a la cual pertenece. Es por este mismo motivo que Lévi-Strauss resalta la importancia de los mitos de origen en el análisis de las máscaras. Es a través de éstos que el sistema de las máscaras logra coherencia con los demás elementos de la cultura y adquiere connotaciones religiosas, sociales y económicas.

Pero lo determinante en la perspectiva estructuralista es el hecho de que, aunque ubicada en su contexto, la máscara no se

explica por sí misma, sino que adquiere significado en oposición a otros grupos o tipos de máscaras. Dice el autor:

«Admitamos pues, a título de hipótesis de trabajo, que la forma, el color, los aspectos que nos han parecido característicos de las máscaras swaihwé carecen de significación propia, o que esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlas aisladamente. Admitamos a continuación que esta forma, estos colores y estos aspectos son indisolubles de otros a los que se oponen, por ser elegidos para caracterizar un tipo de máscara una de cuyas razones de ser fue contradecir a la primera. Con esta hipótesis, sólo una comparación de los dos tipos permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se completarán mutuamente. Es al nivel de este campo semántico global donde hay que procurar situarnos» (Lévi-Strauss: 1981, 53).

Tanto el texto de Zuidema sobre la máscara prehispánica como las evidencias etnográficas contemporáneas muestran que, a diferencia del caso presentado por Lévi-Strauss, en la sociedad andina el significado de la máscara se realiza más bien en el ámbito de la danza y del ritual. Este hecho probablemente se deba a la naturaleza misma de la cultura andina, en la cual se encuentra el predominio del gesto sobre la palabra (Ortiz: 1985). Tampoco en el caso de las máscaras en Paucartambo encontraremos mitos que den cuenta del origen de cada máscara en particular. Como se verá, se trata de máscaras que representan principalmente personajes de la época de la Colonia y de la República, sobre los cuales naturalmente existen versiones legendarias; pero las máscaras propiamente dichas no tienen mitos que expliquen su existencia. Esta situación refuerza la necesidad a la que ya he hecho alusión en la discusión anterior, de centrarse en el contexto ritual, es decir, en la máscara como parte integral de la danza. Como se discutirá más adelante, el análisis buscará determinar cómo, dónde y cuándo aparece la máscara en el ritual. A diferencia de lo que hace Lévi-Strauss, es decir, comparar dos sistemas de máscaras, aquí se establece una comparación entre dos circunstancias: *presencia* de la máscara *versus ausencia* de la máscara.

Finalmente, pienso que lo que plantea Poole para el caso de las danzas andinas contemporáneas a las que define como *narrativa de transferencia o absorción de poder* (Poole: 1985, 9), coincide plenamente con lo que Zuidema (1983) discute en el caso de las máscaras prehispánicas. Si se acepta que existe una relación condicionante entre el funcionamiento de la máscara y el de la danza, entonces es posible aceptar una suerte de continuidad entre el uso de la máscara prehispánica y la máscara contemporánea. Por lo tanto, propongo la hipótesis de que en Paucartambo la máscara también es utilizada para representar lo que es fuente de poder y peligro y, simultáneamente, para transformar ese poder en beneficio propio. Esto me lleva a plantear una segunda hipótesis, según la cual la máscara en Paucartambo estaría funcionando según una lógica de oposición en términos de *adentro/afuera*, con la intención de delimitar y fortalecer identidades étnicas y sociales.

4. La máscara ritual

En esta sección quiero llevar la discusión que se ha iniciado en las páginas anteriores a una definición de máscara que guíe el análisis de los datos etnográficos aquí presentados. La máscara que nos interesa excluye a la mayoría de las acepciones que le son usualmente asignadas. Esta es una máscara concreta, existe como objeto real y no como metáfora, y está vinculada a un ritual: la danza⁷. Valorar ambas características, es decir, la materialidad y la ritualidad de la máscara, conlleva a una serie de planteamientos sumamente importantes para proponer una definición de máscara adecuada para el caso que aquí se estudia. Por un lado, reconocerla como un objeto exige diferenciarla de la máscara teatral; pero además implica que se distinga de la máscara metafórica y abstracta vinculada a la idea del engaño y la mentira. Por otro lado, reconocer la máscara como objeto ritual significa aceptarla en su doble función: *encubrir y mostrar* y, por lo tanto, capaz de resolver su ambigüedad en favor de la creación de una identidad auténtica.

7 Para los intereses de este trabajo estoy poniendo el énfasis en el aspecto ritual de la danza, dejando de lado sus dimensiones estéticas y artísticas.

Aunque en el teatro la máscara persiste como objeto, presenta diferencias fundamentales con respecto a la máscara en un contexto ritual. La función de la máscara en el teatro ya ha sido discutida líneas arriba. ¿Qué características presenta en el contexto ritual? En el ritual la máscara tiene capacidad de comunicación y transformación, actuando como intermediaria entre polos opuestos. A diferencia del teatro, en el ritual lo que es representado es concebido como real; no existe una separación clara entre realidad y representación. Por lo tanto, el danzante que usa una máscara de diablo *es* el diablo y no sólo su representación. Pero, simultáneamente, no deja de ser él mismo, es decir, un danzante enmascarado. En el ritual es posible manejar la ambigüedad entre actor o danzante y personaje, y entre representación y realidad. Por el contrario, máscara teatral se ubica únicamente en el plano de la representación, es decir, en el plano de lo irreal, de lo falso. La separación entre lo irreal y lo real, lo objetivo y lo subjetivo, lo sagrado y lo profano, no existen en el ritual; en él se acepta la ambigüedad y es posible moverse entre dos mundos. Es así que los hechos y emociones a los que está expuesto el individuo en el ritual lo movilizan a asumir una identidad y un comportamiento concretos en la vida cotidiana. A diferencia de lo que sucede en el teatro, en el ritual no solamente se crean y comunican significados, sino que éstos se convierten en acción. *Decir algo y hacer algo* son las dos dimensiones del ritual (Leach: 1974; Turner: 1980).

La representación ritual es capaz de transformar la realidad para resolver los conflictos sociales adaptando y readaptando «periódicamente a los individuos biopsíquicos a las condiciones básicas y a los valores axiomáticos de la vida humana» (Turner: 1980, 47). El ritual tiene además la cualidad de transformar los valores arbitrariamente impuestos por una sociedad en valores considerados por sus miembros como deseables e intrínsecos al sistema. El ritual, entonces, tiene la capacidad de crear un orden al cual las personas se amoldan, por lo que, desde la perspectiva de éstas, es real y verdadero. Por esta misma razón, el ritual es capaz de hacer que las personas acepten un orden nuevo. Esta es su función en relación con los acontecimientos de transformación como son las etapas del ciclo vital y social; por ejemplo, el nacimiento, el matri-

monio, la iniciación en nuevos roles y la muerte, o también momentos de crisis ocasionados por un choque cultural que trae consigo la amenaza de un orden alternativo (Berger: 1967; Turner: 1980). La concepción del ritual como un contexto de transformación en el cual se encuentran poderes opuestos permite un acercamiento a la problemática del conflicto y del cambio en una sociedad. Contrariamente a la idea de que los rituales, en los que se celebran las normas y las leyes fundamentales de una sociedad, son un reflejo de un orden social estable, éstos son indicadores de los conflictos que la práctica social acarrea (Turner: 1980; 1986). ¿Cuáles son los poderes y valores opuestos que se encuentran en el contexto ritual?; y ¿en qué sentido se da la transformación?, son preguntas fundamentales que deben ser contestadas para entender la dinámica de una sociedad.

Pero la problemática más interesante que plantea esta discusión del ritual es la de la efectividad. Se trata únicamente de una representación del conflicto y de su solución, o de una acción efectiva sobre la realidad. ¿El símbolo y el ritual sólo representan o también transforman la realidad? Ya Turner, Leach y Lévi-Strauss, para mencionar a los más importantes, han buscado contestar a esta interrogante. Turner se refiere a la capacidad cohesionadora y al poder de autoridad del ritual, que hacen posible que todo cambio o continuidad del orden se haga creíble y aceptable:

«Las ideas sobre la relación entre los agentes sobrenaturales y los seres humanos o sobre la eficacia de determinados actos rituales se basan en experiencias directas de las relaciones de la vida real entre seres humanos reales. Y viceversa, todo acto por medio del cual un individuo ejerce su autoridad para controlar o alterar la conducta de otro constituye una invocación de la fuerza metafísica. La sumisión es una reacción ideológica, y el hecho de que los individuos se dejen influir por ceremonias mágicas o imprecaciones religiosas no debe sorprendernos más que el de que se sometan a los dictados de la autoridad. El poder del ritual es tan real como el poder de la autoridad» (Leach: 1974, 387).

Pero la eficacia del ritual, especialmente en lo que se refiere

a su poder de transformación de la realidad, se logra a través de los símbolos rituales que actúan en él.

«Dentro de su trama de significados, el símbolo dominante pone a las normas éticas y jurídicas de la sociedad en estrecho contacto con fuertes estímulos emocionales. En el ritual en acción, con la excitación social y los estímulos directamente fisiológicos -música, canto, danza, alcohol, drogas incienso- el símbolo ritual efectúa, podríamos decir, un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales. El fastidio de la represión moral se convierte en el «amor a la virtud». (Turner: 1980, 33).

Por todo lo dicho líneas arriba, es importante que cuando se hable de la máscara como objeto se la diferencie de la máscara teatral. Si bien la máscara en el ritual también es un elemento visual y, por lo tanto, está sujeta a ciertas reglas escénicas, lo que la define en un contexto ritual es su ambigüedad: *mostrar y ocultar* una identidad a la vez. Es decir, su capacidad intermediadora y su fuerza de estímulo emocional la colocan, más bien, en la condición de símbolo ritual. La capacidad de estímulo de la máscara sobre el que la usa así como sobre el público está desarrollada en un interesante artículo sobre las máscaras del Africa Occidental (Ottenberg: 1982). En esta misma línea, pero desde una perspectiva de la antropología de la experiencia y del estructuralismo biogenético, los autores Webber, Stephano y Laughlin (1983) tratan de explicar cómo la máscara, en tanto símbolo, estimula al cerebro en contextos rituales para organizar y transformar conciencia y conocimiento. Otro intento de responder a la problemática de la eficacia de la representación se encuentra dentro de la línea de razonamiento que Taussig desarrolla en su discusión sobre el concepto de mimesis.

«Nótese el poder mágico y espiritual que deriva de la facultad para replicar. Acá es donde debemos empezar con el poder mágico de la réplica; la imagen afectando a aquello de lo cual es la imagen, donde la representación comparte o se apropia del poder de lo representado- testimonio del poder de la facultad mimética, a través de cuyo despertar probable-

mente no podamos entender aquella sombra de la ciencia conocida como magia (...), pero sí veremos de manera renovada el hechizo de lo natural donde la reproducción de la vida se funde con la recaptura del alma» (Taussig: 1993, 2; la traducción es mía).

La discusión de Taussig es también sugerente en el sentido que se pregunta acerca del por qué de la necesidad de la representación material misma o de la corporización, cuando expone el caso de las *nuchukana* (figurines en madera tallada que representan a los españoles colonizadores en madera tallada) de los Cuna.

«¿Por qué ocuparse en tallar formas si el poder mágico está impregnado en el espíritu mismo de la madera? Y ciertamente, en la medida en que nuestro rompecabezas nos lleva a más rompecabezas, ¿por qué es la materialización misma necesaria? (Taussig: 1993, 8; la traducción es mía).

En la sociedad moderna occidental la máscara se ha independizado de su materialidad, prevaleciendo en su dimensión metafórica (Canetti: 1983; Allard: 1988). Por el contrario, en el caso que nos ocupa, la máscara se destaca por su materialidad. Al reconocimiento de esta condición está ligada la posibilidad de entender a la máscara en su doble función, de *encubrir* y *descubrir* simultáneamente.

La naturaleza metafórica o corpórea de la máscara está vinculada al tipo de relación entre la máscara y el concepto de persona, y a la problemática de la identidad que he discutido en el primer capítulo. Hay sociedades en las cuales la o las identidades de un individuo están personificadas en los objetos que éste posee. La relación entre sujeto y objeto se define, reafirma y transforma ritualmente. Es así que en el ritual, la máscara como objeto se convierte en depositaria de la identidad de un individuo o de un grupo. Apropiarse de una máscara (o de otro elemento ritual que cumpla la misma función) es adueñarse de la existencia social de su poseedor (Mauss: 1971). Por otro lado, en sociedades en las cuales la persona está definida en cuanto ente colectivo, la máscara puede proporcionarle al individuo un espacio particular; y viceversa, un individuo puede convertirse en persona colectiva usando

una máscara ritual (Mauss: 1971). Es obvio que en estos contextos la máscara está actuando como intermediaria entre identidades opuestas: individual/colectiva, siendo responsable por la transformación de una identidad a otra. A diferencia de lo que sucede en la sociedad moderna occidental, en estos contextos se rescata la materialidad y la ritualidad de la máscara en su relación con la noción de persona y la problemática de la construcción de una identidad. Esto significa que la identidad es un valor que se construye en el ámbito público y es resultado de una tensión entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, lo que la máscara oculta (la identidad del que la usa) y lo que la máscara muestra (la identidad del personaje representado).

Por el contrario, para la sociedad moderna occidental, la asociación entre máscara, como objeto ambiguo, e identidad resulta absurdo. En este contexto la noción de persona se ubica en un plano predominantemente abstracto y se define en términos unívocos. Desde la psicología, la identidad de cada persona está definida como resultado de una búsqueda interior, privada e individual. En el ámbito del derecho civil, en el cual la sociedad pretende dar una definición de la identidad en su dimensión pública, la persona es abstraída a la categoría de ser humano, con derechos naturales propios de su condición. De esta manera, todas las personas son individualizadas, homogeneizadas⁸ y separadas de sus circunstancias cotidianas. La noción de persona como valor unívoco está estrechamente vinculada a una visión del mundo que no permite la ambigüedad y que concibe el tiempo y el cambio en términos de progreso, es decir, como ruptura con una realidad anterior.

La manera en la cual se resuelve la ambigüedad que plantea la máscara depende de la percepción que una sociedad tenga de lo que es el cambio (Napir: 1986). Si lo que oculta y muestra la máscara son percibidas como realidades opuestas e irreconcilia-

8 El término homogeneizar lo estoy usando en el sentido de vaciar a los individuos de cualquier contenido generacional, sexual o étnico que haga posible algún juicio de valor sobre ellos o que permita ubicarlo en algún tipo de jerarquía.

bles, la noción de cambio implicaría la valoración de una de las dos realidades como verdadera, ya que sólo se reconocen realidades absolutas y unívocas. En términos temporales significaría una ruptura con lo anterior. Si se asume la ambigüedad de la máscara como una realidad, es decir, si se acepta lo aparente o «irreal» como real en determinado momento, entonces la idea de cambio en el tiempo admitiría una continuidad con el pasado.

En este sentido, resulta interesante recordar la noción de tiempo y de poder implícitos en la cosmovisión andina, esencialmente dualista. Según los trabajos etnohistóricos, etnográficos y de análisis de mitos (Zuidema: 1964; Duviols: 1973; Van Kessel: 1982; Poole: 1985; Molinie: 1985; Ansión: 1987a; 1987b; Ossio: 1973; Ortiz: 1980), en la cosmovisión andina el mundo está ordenado en pares de opuestos complementarios y jerarquizados. El tiempo, por ejemplo, es concebido en términos cíclicos, y el cambio de una era a otra implica la inversión del orden, un *pachacuti*. Este orden está constituido por dos fuerzas opuestas pero complementarias; es así que el inicio de una nueva era significa la imposición jerárquica de una de estas fuerzas sobre la otra, pero no su eliminación. Esta misma lógica controla la dinámica del poder concebido como un valor ambivalente: masculino/femenino, fuerza/astucia. Ambos aspectos estarían siempre presentes, imponiéndose uno sobre otro en distintos momentos. Por otro lado, la estrategia de dominación, por ejemplo, consiste en la incorporación y asimilación del poder enemigo al propio orden. De esta manera, el cambio o la transformación de un tiempo a otro deben ser interpretados como renovación y no como ruptura.

Estas nociones de cambio y de poder implican el hecho de que en la sociedad andina la ambigüedad se acepta y se resuelve positivamente, dando lugar a un orden de opuestos complementarios jerarquizados. En este contexto, la máscara, por su naturaleza ambigua, tiene un campo de acción propicio para actuar como intermediadora y manipuladora de las oposiciones que la concepción andina del mundo plantea. ¿Cuáles son las oposiciones en las que la máscara intermedia en la sociedad andina contemporánea? es una pregunta fundamental que nos remite a la problemática de la construcción de la identidad en los Andes. La importancia de la

máscara en situaciones de tránsito (ver, por ejemplo, Blau: 1966; Ottenberg: 1982; Napir: 1986; Crumrine: 1983), en las que la identidad de los individuos y grupos se ve fuertemente amenazada, la colocan en una situación privilegiada para abordar el problema de la identidad en una sociedad expuesta a una historia de colonización y dominación, en un contexto de choque cultural.

Para el pensamiento occidental, por el contrario, no es posible resolver el problema de la ambigüedad que la máscara plantea. Esta se convierte en representante de una identidad ambigua y, por lo tanto, falsa. En este contexto, la máscara como objeto y como elemento ritual es irreconciliable con la idea de identidad verdadera. Por otro lado, la máscara metafórica (Canetti: 1983; Allard: 1988), ampliamente presente en la sociedad moderna occidental, tampoco es capaz de representar o construir una identidad verdadera. La máscara en su dimensión metafórica es entendida como capacidad de adaptación a circunstancias distintas.

«La máscara existe efectivamente más que nunca; son sus formas las que difieren. La máscara percibida en el marco de nuestra vida cotidiana tiene por objeto principal el disimulo; en cuanto se utilice un atributo artificial para ocultar o modificar un sentimiento, un gesto o un acto, entonces hay «trampa». Y entonces una máscara disimuladora tiene, muy a menudo, otra función, intenta metamorfosear o crear espanto. La metamorfosis forma parte integral de nuestra vida cotidiana y profesional: cualquiera que sea el empleo, escalón, situación o grado, la máscara se nos pega literalmente a la piel; de su papel depende nuestro comportamiento, nuestra manera de imponernos al mundo, donde las trampas son permanentes y la agresión constante» (Allard: 1988, 126).

En este caso, la máscara está relacionada a la idea de varias caras, es decir, a la mentira y al engaño. La máscara aparece como una forma de enmascaramiento, detrás de la cual se esconde la verdadera identidad de la persona.

Lo que he estado sugiriendo a lo largo de la discusión previa es que para abordar el estudio de la máscara en un contexto como el que aquí se presenta, y para proponer un acercamiento

más efectivo al estudio de la máscara en el Perú, es necesario trabajar con una definición que dé cuenta de su materialidad y de su ritualidad. Reconocer que su naturaleza ambigua está actuando en un contexto ritual, abre la posibilidad de concebirla como agente creador de identidad. En las danzas andinas, contextos rituales en los que las máscaras aparecen, esta transformación se da en términos de *transferencia o absorción de poder* (Poole: 1985, 9), en el sentido de definir y fortalecer una identidad étnica a través de una estrategia de asimilación de lo foráneo.

En conclusión, mi preocupación por el estudio de la máscara andina se ubica dentro del razonamiento de Crumrine (1983a) acerca de la máscara en las Américas, y que se resume en la siguiente definición:

«(...) y definimos el enmascaramiento como la transformación ritual del actor humano en un ser de otro orden.» (Crumrine: 1983a, 1).

«Por lo tanto máscara puede ser definida como un poder que genera, concentra, transforma e intercambia objetos. En algunos rituales, la audiencia provee el foco de poder y es transformada, en otros el enmascarado es poseído por el poder de la máscara, o por el de un nombre, y es transformado. En los demás casos, la máscara misma se convierte en el foco de poder y es transformada en un ídolo. Por supuesto, la mayoría de ceremonias con máscaras implican aspectos de los tres tipos de manipulación de poder. Sin embargo, ellos difieren en grado» (Crumrine: 1983a, 2-3; la traducción es mía).

Esta definición toma en cuenta el carácter ambiguo de la máscara, así como su poder transformador y su rol intermediador en contextos rituales; de tal manera que las aparentes contradicciones que plantean las máscaras de Paucartambo pueden ser interpretadas de manera distinta.

En la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo se observa, por ejemplo, que la máscara representa personajes foráneos al pueblo, pero que bailan para honrar a la virgen que simboliza la identidad del pueblo; el uso generalizado y la existencia de di-

ferentes tipos de máscaras contribuye, por un lado, a agrupar a individuos y, por el otro, a diferenciar grupos; la ausencia de la máscara en algunos momentos del ritual crea un conflicto entre la identidad del personaje representado (que se mantiene por el traje), y la identidad del danzante (que aparece por la ausencia de la máscara).

Estas aparentes contradicciones aluden a oposiciones como dentro/fuera; individual/colectivo; «el otro» (personaje)/«el yo» (danzante), entre las que la máscara intermedia para transformar al «otro» representado en favor de la identidad «del pueblo». En este sentido quiero citar a Napir, quien está interesado en entender el rol de la máscara en situaciones de representación o personificación rituales, y la define como «un medio para transgredir límites porque provee una vía para la personificación selectiva en la manipulación de ciertas paradojas reconocidas⁹.» (Napir: 1986; 17).

Para concluir esta sección introductoria al libro quiero presentar las hipótesis de trabajo que se desprenden de la discusión anterior y que se debatirán a la luz de los datos etnográficos que se expondrán en las secciones siguientes.

El hecho de que en las danzas que se presentan en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo se represente personajes que son identificados con el «otro», tanto en términos geográficos, étnicos-culturales como sobrenaturales, no debe ser interpretado

9 Según los artículos presentados en el libro editado por Crumrine (1983) se puede elaborar el siguiente cuadro de oposiciones, donde la máscara interviene en distintos casos:

Paradigma del poder

	vida - muerte
	dentro - fuera
	orden - caos
	joven - viejo
	conocido - desconocido
	nativo - extranjero
identidad interna	- identidad externa
	cuerpo - alma
	bello - feo
individual	- colectivo

como alienación o pérdida de la identidad de los danzantes, sino como una estrategia de asimilación y de transformación de poder para fortalecer «lo propio». La ambigüedad de la máscara, que establece una tensión entre el «otro» (personaje representado) y el «yo» (el danzante que usa la máscara) permite la manipulación ritual del «otro» por el «yo».

Esta transformación se da en términos del fortalecimiento de identidades colectivas detrás de las cuales los individuos se refuerzan. El uso generalizado de la máscara en cada una de las danzas oculta las identidades individuales de los danzantes, homogeneizándolos y agrupándolos bajo una identidad grupal. En el plano social, esto quiere decir que el individuo se identifica con un grupo social determinado a través de su participación en una danza. Por un lado, el danzante adquiere la protección del grupo, que por ser tal es socialmente más grande, eficaz, duradero y poderoso que un individuo sólo y aislado. Por otro lado, el danzante ha cumplido con la misión ritual y social de renovar los lazos de reciprocidad con la virgen, lo cual le garantiza una conquista en la escala del prestigio social.

Pero, aparte de su efecto unificador, la máscara tiene la capacidad de crear diferencias. El hecho de que las máscaras de cada danza se diferencien entre sí, hace posible distinguir grupos al interior de toda la comunidad de danzantes; cada uno de los cuales tiene un lugar a nivel social. De tal modo que el uso de la máscara, por un lado, agrupa a los individuos y, por el otro, separa a los grupos, intermediando entre identidades individuales y colectivas, así como entre una multiplicidad de identidades colectivas y la identidad del pueblo en su conjunto, representada por la Virgen del Carmen.

En otro nivel, el uso generalizado de la máscara en las danzas que se celebran en honor a la Virgen del Carmen, en oposición a la ausencia de ellas en las danzas que celebran a la Virgen del Rosario, la coloca como agente diferenciador entre la identidad de los paucartambinos mestizos o «gente del pueblo» y la identidad de los paucartambinos del campo identificados como indígenas. El uso ritual de la máscara en Paucartambo está subordinado a la

conformación y continuidad de una identidad mestiza, no ajena a cambios en su conformación social, económica y étnica, pero personificada como valor inmutable en la imagen de la Virgen del Carmen. Si bien los paucartambinos se definen como «gente del pueblo» en oposición a los campesinos de las comunidades, esta unidad no es homogénea, ya que sólo se da en relación con el mundo exterior. Al interior del pueblo, ya he propuesto que la máscara identifica grupos distintos con intereses propios y en conflicto. Sin embargo, a través de la representación de grupos étnicos foráneos y de la dramatización del conflicto entre ellos, en el ritual de la *guerrilla*, los conflictos reales entre los distintos sectores de la sociedad de Paucartambo son resueltos en el plano ritual y simbólico, permitiendo mantener la imagen de orden y paz entre la «gente del pueblo», que se refleja tanto hacia el mundo de afuera como hacia el de dentro. Esto sucede en la medida en que en la representación de la *guerrilla*, en la cual se alude a la oposición mayor entre «el mundo de afuera y el mundo de adentro», el conflicto es resuelto con el triunfo de los danzantes del *qhapaq ch'unchu* sobre los danzantes del *qhapaq qulla*, hecho que determina la superioridad jerárquica «del pueblo» frente al «mundo de afuera».

Como se puede anticipar, la ambigüedad de la máscara actúa en diferentes planos. De tal modo que su capacidad unificadora y diferenciadora se aplica en distintos niveles, reproduciendo la complejidad de los conflictos sociales en el contexto festivo y ampliando su campo de acción. Por lo tanto, el uso de la máscara garantiza la eficacia del ritual en su conjunto. En este sentido, la máscara en Paucartambo actúa como un símbolo ritual¹⁰ cuyo estudio permite abordar la discusión tanto de los valores centrales de la sociedad paucartambina, como de los conflictos que en ella aparecen.

La lógica en el uso de las máscaras en las danzas de Paucartambo tiene una continuidad con la lógica prehispánica, expuesta

10 Según la definición propuesta por Turner (1980), el símbolo ritual concentra y desplaza todos los significados que actúan en un contexto ritual.



Danzantes del Saqra.

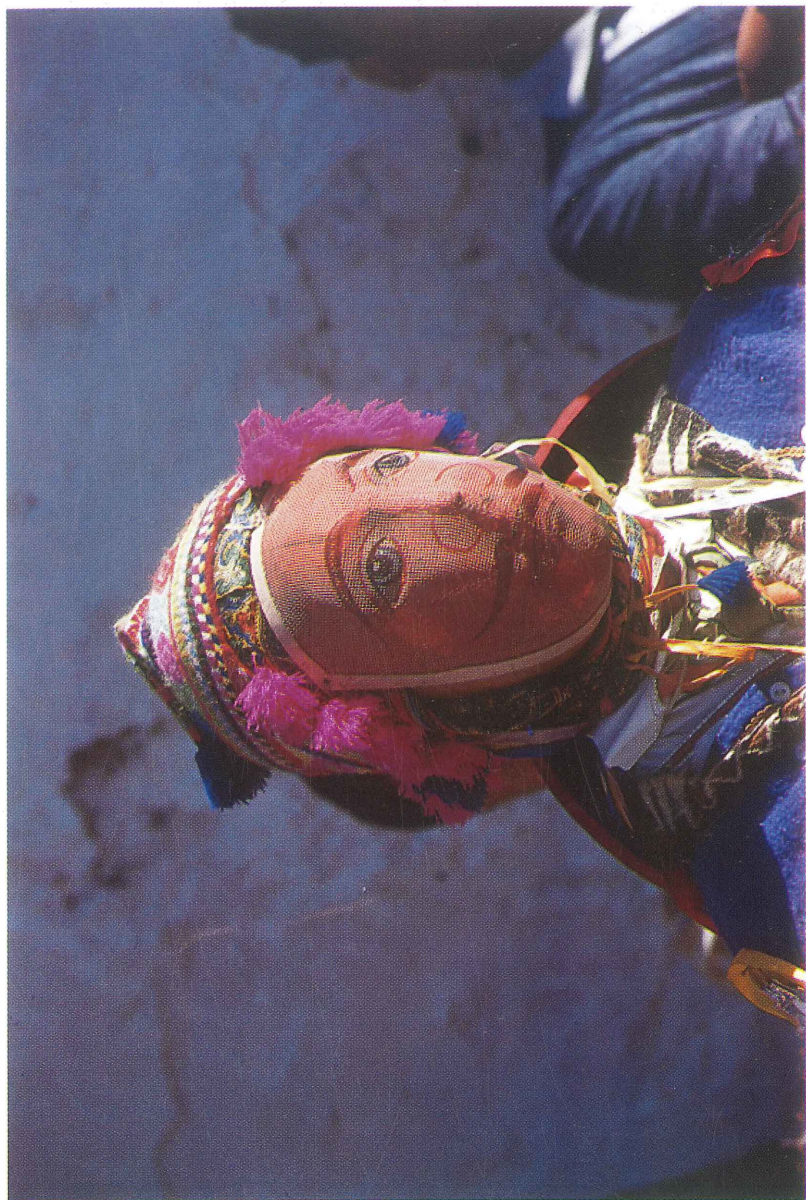
Vispera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989.

Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.

Fotógrafo: Patricia Vega.



Comparsa del Qbapaq Negro en el atrio del templo.
Víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989.
Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.
Fotógrafo: Patricia Vega.



Máscara de la comparsa del K'uchampa.

Julio de 1990. Paucartambo-Cuzco.

Fotógrafo: Gisela Cánepa K.



Visita al Cementerio. Isaac Carbajal.
Danzante de la comparsa del Saqra. 17 de julio de 1990.
Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.
Fotógrafo: Gisela Cánepa K.

por Zuidema (1983). Aún prevalece el principio según el cual el poder del propio grupo se fortalece por la absorción y transformación del poder del «otro». Este hecho coloca el estudio de las máscaras de Paucartambo no sólo en la temática de la construcción de la identidad mestiza en Paucartambo, sino también en la discusión de la existencia y continuidad de una cultura andina en la sociedad peruana actual.

II. RITUAL E IDENTIDAD

1. El pueblo y su tradición: la búsqueda de una identidad mestiza paucartambina

1.1 El pueblo y la provincia de Paucartambo

Entre los días 15 y 19 de julio de cada año se celebra la fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo, capital de la provincia del mismo nombre. La provincia de Paucartambo está ubicada en la franja oriental y ultra oriental del sureste de la cordillera andina. Pertenece al departamento del Cuzco y tiene una extensión de 6115.11 kilómetros cuadrados (IGN: 1989, 365). Limita, por el norte, con el departamento de Madre de Dios y la provincia cuzqueña de La Convención. Al sur y al oeste de Paucartambo se encuentran las provincias de Calca y Quispicanchis respectivamente. Paucartambo está conformada en la actualidad por cinco distritos: Paucartambo, Cay Cay, Challabamba, Colquepata, Q'usñipata y Huancarani. El pueblo de Paucartambo se encuentra a 2906 m.s.n.m. (IGN: 1989, 367), a orillas del río Mapacho o Paucartambo, al noreste de la ciudad del Cuzco.

En tiempos prehispánicos, la región de Paucartambo estuvo habitada por los Pokes, Wallas y Lares, ubicados en esa zona por los Incas. Durante el Imperio Incaico esta zona pertenecía a la región del Antisuyo y era considerada la entrada de la antigua capital cuzqueña a los pueblos de la selva. Villasante (1980, 22) menciona una serie de expediciones Incas enviadas por Qhapaq Yupanqui, Yawar Waqaq y Tupaq Yupanqui hasta los ríos Paucartambo y Pillcopata; gracias a estas expediciones se habría sometido a los pueblos Mojos, Campas o Antis en las márgenes del río Madre de Dios o Amaru Mayo. Durante la época de la conquista española, los ejércitos incas, al mando de Manco Huayllo, derrotados por los

españoles, se habrían refugiado en la Cordillera ultra oriental, formando las comunidades de Q'ero, Japo, Kijo, K'allacancha y Marcacha; mientras que los expedicionistas españoles llegaron hasta la selva del Amaru Mayu (Villasante: 1980, 23). En 1565, el gobierno español estableció el corregimiento de Paucartambo, y el 21 de junio de 1825, inmediatamente después de la Independencia, Paucartambo se declaró provincia del Cuzco (IGN: 1989, 367; Van den Berghe: 1977, 212).

Existe una antigua ruta inca de Cuzco a la selva de Q'usñipata, que tiene como primer tambo -a medio día de camino- a Pisaq, y como segundo tambo -a un día de camino- a Wat'oqo, lugar que se encuentra a 17 km del actual pueblo de Paucartambo (Vásquez: s.f.). De este hecho parece desprenderse el nombre de Paucartambo, *tanpu* o *tambo*: lugar de descanso y depósito de alimentos, y *Paukar*: nombre de un general Inca. Otros, sin embargo, traducen el nombre de Paucartambo como «lugar florido», «la villa de las flores» o «tambo colorido» (Barrionuevo: 1980, 204; Villasante: 1980, 19).

En la actualidad se utiliza como vía de acceso desde el Cuzco una carretera afirmada de unos 110 km, por donde transitan principalmente camiones transportando madera y frutas de la selva de Q'usñipata¹. La estrechez de esta vía obliga a fijar un día para el tránsito de ida y otro para el tránsito de vuelta. Aunque desde tiempos prehispánicos Paucartambo ha tenido gran importancia como lugar de tránsito comercial², se ha encontrado en una situación de aislamiento e inmovilidad social significativos, a pesar de ser capital de la provincia. Los camiones que se detienen en el

1 La existencia de carreteras y transporte motorizado no significa que medios tradicionales de transporte y comercialización de productos se hayan extinguido por completo. Durante los días de fiesta, por ejemplo, es posible, aun hoy, observar la llegada de *llameros* provenientes de las partes altas de la cordillera andina, que hacen allí su parada para hacer descansar a sus animales (llamas) en camino hacia los valles selváticos.

2 Van den Berghe clasifica el pueblo de Paucartambo como «pueblo mercado», condición que le da capacidad de control sobre la región «en tanto que es el canal por el cual bienes entran y salen del área.» (Van den Berghe 1977:91; la traducción es mía).

puesto policial y en el restaurante, ubicados al borde de la carretera misma, no entran al pueblo, que parece casi despoblado excepto en los días en los que se celebra la fiesta de la Virgen del Carmen. Recién en los últimos años el pueblo de Paucartambo cuenta con luz eléctrica permanente, con una antena parabólica que capta dos canales de TV³, y con un servicio de bus manejado por la municipalidad.

En la provincia de Paucartambo la principal actividad productiva es la agricultura. El período agrícola empieza en octubre con las primeras siembras y termina con las cosechas de julio (Villasante: 1980, 20). La producción de papa, cebada, maíz y trigo es la base de la economía de la región aunque también hay una importante producción maderera y arrocerá, destinada exclusivamente a la exportación hacia Cuzco. En Paucartambo se produce el mayor volumen de papas y café, y está en el cuarto lugar en área y producción agrícola del departamento (IGN: 1989, 343). Un 16.62.%⁴ de la población total de la provincia es urbana. La mayor parte de ésta se dedica a la agricultura, habita el área rural y se encuentra desperdigada en estancias, comunidades, anexos y cooperativas (exhaciendas). Existen muy pocos centros poblados, siendo el más grande el pueblo de Paucartambo, que sólo agrupa a un 5.04% de la población total de la provincia de Paucartambo. Los demás pueblos carecen de mayor importancia excepto el caso de Huancarani, en el distrito de Kay Kay. A pesar de no ser capital de distrito, su ubicación al borde de la carretera, así como su cercanía a la ciudad del Cuzco, la colocan en una situación de privilegio que ha permitido el desarrollo del mercado de los días domingos, que convoca incluso a la población de Qatqa y Ocongate de la

3 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 servicio médico para la provincia. «Un director de cine no necesitaría mover nada en el pueblo, excepto un carro o camión ocasional, para contar con un set perfecto para una película ambientada en el siglo XVII. Incluso el puente sobre el río torrencial es colonial.» (Van den Berghe: 1977, 212; la traducción es mía).

4 Datos estadísticos tomados de Héctor Maleta, Alejandro Bardales y Katia Makhoulouf, *Perú: Las provincias en cifras 1876-1981*, Vol. I, Ed. AMIDEP, Universidad del Pacífico, Lima 1985.

provincia vecina de Quispicanchis (Flores Ochoa: 1974, 62-63). La ubicación a lo largo de la vía comercial, entre la selva y la ciudad del Cuzco, constituye un elemento importante para la existencia de una población urbana dedicada a actividades comerciales y de servicios. En términos étnicos, Van den Berghe (1977, 212) califica a la población de la provincia como predominantemente indígena, lo cual alude a cierta correspondencia entre la categoría de indígena y la población campesina asentada en el área rural.

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 producción en la explotación agrícola y ganadera (Mörner: 1977). El sistema de hacienda ejerció una fuerte dominación y explotación de la población campesina. Las haciendas constituyeron verdaderos núcleos sociales en el sentido que aglomeraban un grupo de familias de manera estable. En muchas haciendas se construyeron capillas para que los indios no asistieran a las misas ni fiestas en los pueblos, con el objetivo real de mantener a su mano de obra bajo control⁵.

« (...) los llamados «curas del valle», protegidos y probablemente con frecuencia emparentados con los hacendados, formaban una categoría especial del clero regional. (...) La autonomía eclesiástica fue seguramente uno de los instrumentos más eficaces para establecer y mantener el control de los hacendados sobre la población del lugar y, por ende su poderío local.» (Mörner: 1977, 57).

Los hacendados debieron encontrarse, en este aspecto, en conflicto con las autoridades de la iglesia. Mörner relata el caso de un hacendado que, en 1784, exigía que hubiera un cura en su hacienda, basándose en un decreto conciliar que estipulaba la presencia de un sacerdote en las haciendas que contaran con un número significativo de familias. «El gobernador provisor del Obispado, en 1787, falló en contra del hacendado.» (*Ibid.*).

5 También en los informes de párrocos al Obispo Mollinedo (Villanueva 1982: 262) se encuentra referencia a la existencia de capillas parroquiales en las haciendas.

Entre 1785 y 1800 Paucartambo se convirtió en la primera productora de coca y tejidos del Cuzco, produciendo además plata, zinc y azogue (Mörner: 1977)⁶. Debido al intenso intercambio comercial de ganado, lana, ropa, maíz, trigo, coca, chuño, caucho, maderas, y oro, en el siglo XVIII, el gobierno de España habría mandado a construir un nuevo puente de piedra y cal sobre el río Mapacho. El puente, que existe hasta hoy y lleva el nombre del rey Carlos III, debía reemplazar al antiguo puente de mimbre que ya no soportaba el creciente tránsito comercial hacia Cuzco, Puno, Arequipa, Bolivia, Argentina y España (Villasante: 1980). Aunque en la década pasada fue construido un puente nuevo -«Sven Ericsson»- por el cual transitan los camiones que circulan entre la selva y el Cuzco, el puente Carlos III se conserva para uso peatonal, y constituye uno de los símbolos más importantes del pueblo.

Antes de la construcción del puente, el pueblo estaba ubicado en la planicie de Kallipata, cerca de Paucartambo, y estaba habitado principalmente por una población indígena reunida bajo la advocación de la Virgen del Rosario, a la que se veneraba con grandes celebraciones (Villasante 1980). Hoy, el antiguo pueblo ya no existe, y la imagen de la Virgen del Rosario se encuentra en la iglesia de Paucartambo. Aunque sigue siendo la patrona del pueblo, los paucartambinos de consideran devotos de la Virgen del Carmen, virgen de los mestizos.

Este dato suscita dos preguntas importantes. Primero, si Paucartambo era un pueblo de indios, cómo explicar que hoy sea considerado por sus habitantes y por la gente de fuera como pueblo mestizo; y de qué manera se ha creado y se justifica su identidad mestiza. Segundo, si la Virgen del Rosario era la patrona del pueblo y era celebrada con grandes fiestas, qué motivó su «olvido» en favor del culto a la Virgen del Carmen. ¿Qué rol juegan ambas vírgenes en la construcción de la identidad mestiza de Paucartambo? Responder a estas preguntas es fundamental para entender el proceso de construcción de la identidad en Paucartambo y el rol

6 Incluso un siglo antes, la hoja de coca funcionaba como moneda local en la región (ver Villanueva 1982: 261).

que juegan en éste la fiesta de la Virgen del Carmen y las danzas y máscaras que en ella aparecen.

1.2 Mestizos e indios en el pueblo y en la región

La construcción del puente Carlos III, en la segunda mitad del siglo XVIII, parece estar ligada al traslado del pueblo y a su consolidación como importante centro administrativo y comercial en la región. Estas circunstancias coinciden con las reformas hechas por Carlos III que independizaron el comercio de la administración de Lima, abriendo y liberando otros puertos, y favoreciendo otras rutas de comercio (Dobyns: 1976, 135). Estas nuevas condiciones económicas podrían explicar el auge del grupo de los hacendados, autoridades locales, comerciantes y artesanos, conformado por españoles y mestizos, así como su interés por controlar y dar un nuevo carácter al pueblo. La reubicación espacial del pueblo y su desarrollo como centro administrativo y comercial pueden haber favorecido a la concretización de este cambio.

En el contexto de la sociedad colonial, caracterizada por el dualismo de las repúblicas de indios y españoles, este proceso debe haber implicado no pocas tensiones y conflictos. La jerarquización de la sociedad colonial según criterios étnicos -españoles e indígenas- traía consigo muchos problemas de distinción ya que en la práctica un individuo se definía más bien en términos de su condición económica, fiscal y política, dentro de la división laboral, que por sus características físicas. La identidad étnica se construía por un proceso en el cual las diferencias económicas, sociales y raciales se sintetizaron y valoraron culturalmente. Que un mestizo, por ejemplo, favoreciera su ascendencia indígena o española tenía que ver no sólo con aspectos étnicos, sino también con intereses económicos y políticos. En la práctica a un mestizo le podía resultar más conveniente demostrar legalmente su filiación indígena, si esta implicaba el acceso a los privilegios otorgados por el gobierno colonial a los descendientes de la nobleza incaica. Ascender al status de mestizo implicaba, por ejemplo, la pérdida a los derechos políticos y a la tenencia de la tierra comunal (Wightman: 1990). Según esto podría pensarse que debido al auge del pueblo

de Paucartambo a fines del XVIII, los pobladores del antiguo pueblo indígena de Kallipata encontraron una situación propicia para independizarse de la necesidad de poseer tierras, accediendo a ocupaciones laborales como puestos administrativos, comercio y artesanía⁷, y afianzándose como grupo mestizo. Sin embargo, la ambigüedad de la categoría de mestizo debe haber requerido un especial cuidado, por parte de este grupo, en encontrar y exponer de manera convincente los valores que los definía como tal, así como en diferenciarse de los indígenas. Por otra parte, era de interés para las autoridades coloniales que la mayoría de los mestizos estuvieran clasificados como parte del grupo de los indios, ya que éstos eran fuente de impuestos y mano de obra (Seligman: 1989, citado en Mendoza-Walker 1993a). En este sentido, la necesidad de los mestizos por definir y fortalecer su etnicidad debe haber sido un problema de sobrevivencia.

Por lo tanto, quiero discutir la fiesta de la Virgen del Carmen, sus danzas, y en especial las máscaras a la luz de las siguientes preguntas. ¿De qué estrategias se han valido los propios paucartambinos para definir una identidad étnica tan difícil de delimitar y expuesta a tantas presiones de la vida cotidiana? ¿De qué manera han logrado los paucartambinos establecer las diferencias entre lo indígena y lo mestizo, y cómo se mantienen estas diferencias hoy? ¿De qué manera los paucartambinos explican, recrean y transforman su propia historia e identidad? A pesar de los cambios materiales que se han suscitado en la vida social y económica en los Andes, la diferenciación étnica sigue siendo un criterio importante de jerarquización de la sociedad (Flores Ochoa: 1974; Van den Berghe: 1977; De la Cadena: 1991; Mendoza-Walker: 1993a), y

7 Paucartambo es conocido como un pueblo de artesanos. Villasante (1981), como vocero de los mestizos de Paucartambo dedica toda una sección de uno de sus libros sobre la historia y vida del pueblo, a resaltar la gran variedad y calidad de las obras de escultura, tallado e imaginería producidas por artesanos paucartambinos que incluso han tenido reconocimiento nacional e internacional. En realidad estos artesanos, que en la actualidad ya no son tantos, se encuentran en la ciudad del Cuzco o en Lima, donde los ha llevado su oficio. Es interesante notar que en el libro, Villasante valora la artesanía como una actividad capaz de promover a los individuos en la escala social interna y externa al pueblo.

es en este sentido que considero que las preguntas tienen importancia.

En un estudio sobre clases sociales e identidad en Cuzco, Van den Berghe (1977) llama la atención sobre la vigencia de criterios étnicos y culturales de diferenciación social en Paucartambo. Los cambios ocurridos en las últimas décadas, como el fuerte proceso migratorio, por ejemplo, no han derivado en un cambio significativo que alterara la dualidad entre indios y mestizos. A pesar de la existencia de diferencias sociales y económicas, la gente que reside en el pueblo se autodenomina «gente del pueblo», «gente decente», o «mestizos», en oposición a los indígenas que viven en el área rural⁸. Los indígenas son campesinos de las comunidades campesinas o peones en las tierras de los mestizos y llegan al pueblo para las ferias y fiestas más importantes, donde intercambian sus productos en el mercado local. Ambos grupos se diferencian tanto en la vestimenta como en el lenguaje. Mientras que los indígenas usan trajes tradicionales de confección artesanal, los mestizos visten ropa manufacturada industrialmente. Si bien los mestizos dominan el español y el quechua, el español es el idioma que los identifica⁹. Los indígenas son casi todos monolingües quechua hablantes y carecen de educación primaria. Existen, por otro lado, una serie de normas de comportamiento ritualizado para el trato entre indígenas y mestizos que denotan la relación de inferioridad de los primeros. Estas

8 Las denominaciones de «indio» y «mestizo» son aquéllas usadas por los mismos actores sociales. Sus contenidos cambian según cómo los paucartambinos reelaboran y resuelven las contradicciones y presiones de la vida cotidiana y de los cambios en su historia. En la literatura sobre el tema se han discutido distintas definiciones de estos términos, que han sido difíciles de aplicar a la compleja y heterogénea realidad de los Andes (Cotler 1969; Fuenzalida 1975; Van den Berghe 1977). En este sentido, los trabajos de Mandoza-Walker (1993a, 1993b) y De la Cadena (1991) resultan sugerentes porque buscan definir estos conceptos a partir de los procesos de construcción de identidad protagonizados por los propios sujetos sociales, tomando en cuenta tanto el contexto histórico como el ideológico.

9 Uno de mis informantes, paucartambino residente en el pueblo, me comentó que cuando salía al campo para cumplir con sus obligaciones de juez de paz muchas veces tenía dificultades para hacerse entender con los campesinos o para comprender sus bromas porque no domina todas las sutilezas del quechua, a pesar de hablarlo fluidamente.

mismas normas rigen y establecen los límites entre las relaciones de compadrazgo que vinculan a ambos grupos (Van den Berghe: 1977, 215).¹⁰

Según Van den Berghe (1977), el predominio de criterios no clasistas de diferenciación se mantienen en Paucartambo debido a 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 una carretera, las oportunidades de trabajo en el comercio, en la producción artesanal y en el área de servicios son tan limitadas que no constituyen una posibilidad económica para el ascenso social¹¹. Los pocos puestos de trabajo en esta área están monopolizados por los mestizos; situación que se perpetúa por las barreras étnicas que existen y dificultan a los indígenas el acceso a estas actividades. Tanto para indios como para mestizos, la única salida a la limitada movilidad social es la migración a lugares más dinámicos como Cuzco, Arequipa o Lima. La Reforma Agraria de 1969 constituye un momento determinante en el proceso migratorio de Paucartambo, así como de toda la región del Cuzco. Las antiguas familias de hacendados se vieron obligadas a migrar definitivamente a las ciudades, donde diversificaron sus actividades económicas en las ramas de comercio, transporte y turismo¹²,

10 Flores Ochoa (1974: 67) encuentra que este mismo tipo de relaciones funcionan en la vida social y económica de indios y mestizos en el distrito de Kay Kay en la provincia de Paucartambo.

11 Las condiciones favorables que los mestizos deben haber tenido a fines del siglo XVIII, fueron cambiando. Villasante (1980) menciona que Paucartambo empieza a decrecer después de comenzado el período republicano. Muchos de mis informantes han hecho alusión a la riqueza y bienestar de la región en tiempos pasados, sobre todo en lo que se refiere a las actividades agrícolas y artesanales del pueblo. También se menciona la pomposidad con la que los *prioste*s antiguamente celebraban la fiesta de la Virgen del Carmen, y que no ha sido igualada en la actualidad.

Los paucartambinos explican la actual decadencia de la producción agrícola y la reducción de la supuesta variedad de tipos de papas por la Reforma Agraria de 1968, que expropió a los hacendados. Todos coinciden en afirmar que tuvieron que dejar el pueblo para que ellos mismos y sus hijos pudieran progresar.

12 Los paucartambinos residentes en Cuzco han tratado de promocionar el pueblo como lugar turístico, difundiendo sus bondades naturales como la salida del sol en Tres Cruces, sus características arquitectónicas como el

y fortalecieron sus relaciones con nuevos grupos, accediendo a puestos públicos importantes¹³.

A nivel regional se crean condiciones que favorecen el proceso de migración no solamente de las familias pudientes sino también del grupo de mestizos que ocupan los sectores medios del pueblo. Desde los '50 la demanda de profesionales, comerciantes y transportistas crece en la ciudad del Cuzco (Mendoza-Walker: 1993a, 60). En los '70 este proceso se ve reforzado a partir de las Reformas del general Velasco, debido al crecimiento de la burocracia estatal y de la educación pública. Estas condiciones favorecen el desarrollo de una clase media que se nutre en gran parte de la migración de las élites provinciales a la capital del departamento.

Este importante proceso de migración ha traído consigo una serie de cambios en la composición social del pueblo de Paucartambo, que hace difícil delimitar una identidad mestiza paucartam-

-
- pueblo, el puente Carlos III y la iglesia que ha sido declarada además santuario arquidiocesano por el Arzobispo de Cuzco; pero en lo que más esfuerzo se ha puesto, es en difundir la festividad de la Virgen del Carmen y la imagen de Paucartambo como el centro folclórico de la región.
- 13 Las familias de exhacendados fueron expropiadas de sus tierras, pero no perdieron su poder, manejando importantes aspectos de la vida del pueblo de Paucartambo, donde controlan hasta hoy los puestos públicos y los del gobierno local. Por otro lado, las familias de hacendados mantenían desde antes un contacto fluido con la ciudad del Cuzco, donde tenían casas y mandaban a sus hijos a estudiar; es decir, que sus redes de relaciones económicas y de poder sobrepasaban el ámbito local, ubicándose en el nivel regional.

Una de las personas que pasó el cargo de *prioste* en la fiesta de la Virgen del Carmen durante el tiempo que realicé trabajo de campo, pertenece a una de las familias de exhacendados que tenía grandes propiedades en el valle de Q'osñipata y una casa en el pueblo. En la actualidad desarrollan actividades económicas en otros campos, pero siguen moviéndose en el circuito comercial entre la selva de Q'osñipata y la ciudad del Cuzco. La esposa del *prioste* que trabaja con un club de madres del valle pidió a esta organización su colaboración para adornar la casa del *prioste* con hojas de palmeras durante los días de fiesta. Las señoras fueron hasta Paucartambo cumpliendo con el pedido. Este es un ejemplo de cómo aún funcionan relaciones basadas en compromisos recíprocos y cómo éstas abarcan una red social que va de lo local a lo regional, recorriendo la misma ruta que la carretera: del valle de Q'osñipata hasta la ciudad del Cuzco, pasando por Paucartambo.

bina, que hoy ya no se puede hacer en términos espaciales. Además, gente de otros pueblos y provincias se han instalado en Paucartambo, alterando más aún la noción de «gente del pueblo». Estos nuevos habitantes del pueblo no son considerados por los paucartambinos como «gente del pueblo». Sin embargo, algunas de estas familias, dedicadas principalmente al comercio, cuentan con cierto nivel económico que les permite pasar algún cargo en la fiesta, lo cual significa cumplir con un rol importante en la vida del pueblo y, como se verá a lo largo del trabajo, es uno de los recursos más importantes para acceder a la identidad mestiza paucartambina¹⁴.

En este sentido existen tensiones y conflictos no sólo entre paucartambinos y los nuevos residentes, sino también entre paucartambinos migrantes y paucartambinos residentes. Los conflictos entre estos dos grupos parecen estar recreando, en términos espaciales, las diferencias que existían en tiempos anteriores entre los mismos habitantes del pueblo, es decir, entre las familias de hacendados -considerados la élite de Paucartambo- y los mestizos. Muchos de mis informantes han hecho alusión a la existencia de dos clases sociales en Paucartambo que se diferenciaban según los apellidos. En todos los casos se trata de apellidos españoles, lo cual hace difícil referir estas diferencias a los orígenes étnicos de ambos grupos¹⁵. Sin embargo, ambos grupos se mantenían diferenciados, prohibiendo a los hijos, por ejemplo, confraternizar con los del otro grupo. También la participación en comparsas distintas en la fiesta de la Virgen del Carmen ha sido y sigue siendo un elemento de diferenciación entre ambos grupos¹⁶. Gran parte de los paucar-

14 Durante mi período de trabajo de campo, una pareja residente en Paucartambo, pero originaria de Sicuani, pasó el cargo de una de las danzas más reconocidas en el pueblo. Ellos aclararon que pasaban el cargo sin ayuda de nadie a diferencia de los *prioste*, a quienes acusaban de hacer negocio con el cargo. Este comentario alude a las tensiones que existen entre los nuevos residentes del pueblo, que pugnan por convertirse en parte de «la gente del pueblo» a través de su participación en la fiesta, y los paucartambinos que ya no viven allí, pero que pertenecen al pueblo por tradición y por el poder que aún preservan.

15 Existen otros lugares donde la diferenciación étnica entre indios y mestizos se encuentra expresada claramente en los apellidos de origen quechua y español respectivamente (ver Flores Ochoa 1974: 66).

tambinos antiguos que se han quedado en el pueblo pertenecían a un grupo de menores recursos. Sin embargo, la migración de los paucartambinos más pudientes no ha implicado el ascenso de los primeros, ya que el pueblo mismo no ofrece recursos para una mayor movilidad social (Van den Berghe: 1977, 212-218). Como he mencionado antes, los paucartambinos que migraron a la ciudad del Cuzco siguen controlando importantes aspectos de la vida del pueblo y son los que participan con gran éxito en las comparsas más reconocidas de la fiesta de la Virgen del Carmen¹⁷. Estos paucartambinos migrantes, que viven y trabajan en Cuzco, siguen ocupando su espacio en el pueblo (Mendoza-Walker: 1993a, 156). Como se puede observar, la identidad mestiza del pueblo es compleja y cambiante. Los cambios que se han dado en las últimas décadas proponen nuevos elementos que deben ser asimilados y reelaborados en el proceso de construcción de la identidad mestiza paucartambina.

Hoy, el mundo del pueblo está constituido por los mestizos paucartambinos que residen en el pueblo, por aquellos (junto con sus descendientes y amigos) que ya no viven allí, pero que actualizan su pertenencia al pueblo en su participación anual en la fiesta, ya sea en el sistema de cargos o en las comparsas de danzantes, y por los nuevos habitantes que empiezan a integrarse lentamente. La definición de «gente del pueblo» que antes tenía un fuerte referente

16 Alrededor de 1920 la comparsa de los *majeños* estuvo integrada únicamente por los hacendados (ver también Mendoza-Walker 1993); otras comparsas como la de los *siqllas*, por ejemplo, fueron asumidas en algún momento por el gremio de artesanos (ver también Vásquez s.f.); los apellidos eran otro criterio de agrupación en una comparsa.

Sería necesario hacer un estudio del carácter de esta diferenciación entre las dos clases al interior del pueblo. Probablemente el tipo de ocupación y la capacidad de migración a las ciudades también han sido criterios importantes de diferenciación.

17 En la segunda sección del capítulo II discutiré la jerarquización entre las comparsas de danzantes. Si bien existe un criterio de valorización según el prestigio social y la capacidad económica de los integrantes del grupo, se encuentra paralelamente un ordenamiento de las comparsas según el valor ritual de la comparsa, que se mide por la «preferencia» de la propia Virgen del Carmen y por la importancia de la comparsa para que la fiesta se celebre según las exigencias de la tradición.

espacial, se ve desafiada en la actualidad¹⁸. La noción de «gente del pueblo» ya no resulta útil para definir la identidad del pueblo, pues constituye un referente demasiado local. La migración de gran parte de paucartambinos y su participación en la cultura urbana cuzqueña así como en el movimiento indigenista (Mendoza-Walker: 1993a, 144), ha hecho necesario que se construya una identidad paucartambina que tenga reconocimiento e impacto regional, e incluso nacional.

Para explicar esto último quiero referirme al trabajo de Mendoza-Walker (1993a); en él, la autora discute el proceso de construcción de una identidad mestiza regional a partir de la elaboración, por parte de intelectuales, artistas y miembros de la clase media mestiza del Cuzco, de las nociones de «folklore», «tradición» y «autenticidad» a través de «instituciones culturales». La construcción de una identidad regional mestiza cuzqueña habría implicado un doble objetivo; por un lado, el de ubicarse en una jerarquía nacional, con una identidad que se diferenciara de la cultura criolla costeña y, por el otro, el de colocarse en una jerarquía regional, con una identidad diferenciada de lo indígena. Este proceso habría estado caracterizado por la selección y reelaboración de los elementos históricos y culturales que caracterizan a la región.

Según la autora, las danzas y los rituales públicos que fueron

18 Estas diferencias y conflictos se expresan en el ritual y serán discutidos en los capítulos siguientes. Por ejemplo, tres de las danzas que se presentan en la fiesta están integradas en su totalidad por paucartambinos residentes fuera del pueblo, que incluso invitan a amigos o parientes no paucartambinos a bailar en ella. Esto es censurado por los integrantes de las otras danzas y el resto de la gente que vive en el pueblo. Sin embargo, éstas son las comparsas que están mejor organizadas y cuentan con más recursos para mejorar la danza; a pesar de ser blanco de muchas críticas, sus iniciativas son tomadas como ejemplos a seguir por los otros grupos de danzantes. La competencia entre las distintas comparsas que participan en la fiesta es un elemento central de su funcionamiento, y en términos rituales es la expresión de la lucha por estar más cerca de la virgen y aumentar las posibilidades de acceder a su poder ritual. En esta competencia juegan un rol importante los trajes, la coreografía, la disciplina, la solidez del grupo y, en la actualidad, el que la comparsa tenga un local propio en el pueblo y que se haya constituido en Asociación Cultural, aspectos que apuntan a un grado de institucionalidad mayor.

reconstruidos históricamente o tomados de las poblaciones indígenas con un sentido de «rescate cultural», son el lenguaje a través del cual se ha buscado construir y transmitir los valores de esta identidad mestiza cuzqueña. La ubicación jerárquica de los mestizos cuzqueños a nivel regional, les habría dado la capacidad para transformar y revalorar estas danzas y rituales convirtiéndolos en modelos de lo «auténticamente» cuzqueño, diferenciándolos de las versiones que han definido como rurales e indígenas. Es así que a nivel regional se ha creado un repertorio de expresiones culturales denominadas mestizas en oposición a otras catalogadas como indígenas, que coloca a los «dueños» y cultores de estas expresiones en una jerarquía en la que los mestizos están por encima de los indígenas, perpetuando, de esta manera, una jerarquización social expresada términos étnicos.

A nivel nacional, lo mestizo cuzqueño, ya diferenciado de lo indígena campesino, se presenta como heredero de un pasado inca glorioso, que se encuentra materializado en las expresiones folclóricas y en los monumentos arqueológicos e históricos de la región. El discurso político y cultural del gobierno de Leguía (segundo período 1919-1930) y luego del general Velasco (1968-1975) favorecieron la consolidación y el reconocimiento, a nivel nacional, de las expresiones culturales mestizas y de las instituciones regionales que las promovían. Así, la identidad mestiza adquiere aceptación a nivel nacional; pero siempre se diferencia de la cultura criolla costeña, así como de otras expresiones regionales andinas¹⁹. En este sentido, entiendo la identidad regional cuzqueña como una identidad mestiza ligada a un pasado inca mitificado²⁰, e inspirada

19 Cuzco se convierte en centro turístico y folclórico, característica que comparte con otras regiones andinas como, por ejemplo, Puno. La consolidación y valoración de la identidad mestiza cuzqueña es un proceso inacabado que tiene que ir adaptándose y respondiendo a nuevas circunstancias. Es en esta línea de reflexión que hay que entender, por ejemplo, el rol de la celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima, que convoca no solamente a paucartambinos, sino a cuzqueños de otras provincias que viven en Lima. La celebración de fiestas andinas en la capital del país no solamente es un simple fenómeno de recreación de la identidad local, sino que es un importante recurso de poder, en el sentido que permite a los migrantes en Lima ubicarse en la jerarquía social a nivel nacional.

20 En un estudio entre jóvenes peruanos en edad escolar, Portocarrero (1989) se

en un sentir andino contemporáneo opuesto a los valores de una modernidad eurocéntrica.

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que en el proceso de construcción de una identidad regional cuzqueña descrito brevemente arriba se puede observar la perpetuación de un dualismo étnico: mestizo *versus* indígena. Este debe ser concebido en un sentido dinámico ya que ambas categorías van adquiriendo significados distintos según los cambios que se van dando en los contextos históricos. Por otro lado, se ha podido ver que la identidad mestiza se ha consolidado en el contexto regional cuzqueño con una valoración positiva y jerárquicamente superior. Pienso que como parte de este proceso de creación de identidad, los paucartambinos migrantes y residentes han considerado importante elaborar y difundir la imagen de Paucartambo como pueblo mestizo para ubicarse favorablemente en la jerarquía social local y regional. Es en este sentido que cobra gran importancia responder a la pregunta de quién pertenece al pueblo.

Tanto la respuesta a la pregunta de quién es paucartambino, como la construcción de la identidad mestiza paucartambina, se dan en dos planos: a nivel del discurso histórico y a nivel del discurso ritual. Discutiré este último en los capítulos siguientes del libro, poniendo especial énfasis en las danzas y en las máscaras de la fiesta de la Virgen del Carmen. En la siguiente sección ubicaré la discusión a nivel del discurso histórico.

1.3 Tradición e identidad de Paucartambo

Lo que me interesa establecer en esta sección es cómo los mismos paucartambinos explican la definición de Paucartambo como pueblo mestizo. Específicamente, cómo construyen su identi-

refiere al predominio de una versión de la historia peruana en la que el pasado Inca es mitificado. «El imperio de los incas y sus realizaciones constituyen la base más firme del orgullo nacional, el símbolo más inequívoco de la identidad peruana (...) En cuanto a variaciones regionales, lo más destacable es que en Cusco y Cajamarca el porcentaje que considera el imperio como la época más feliz se eleva, en ambos casos, a 91.9%» (Portocarrero 1989: 138).

dad mestiza paucartambina hoy y cómo la justifican históricamente; es decir, cómo «inventan» su tradición²¹. La Virgen del Carmen, su fiesta, sus danzantes y el origen de su culto son aspectos centrales de la tradición de Paucartambo. En nombre de ellos se realizan y explican los actos individuales y colectivos, pasados y presentes. Ni la fiesta implica una ruptura con la vida cotidiana, ni la historia de su origen constituye un evento del pasado. El culto de la Virgen del Carmen está en el origen del pueblo y los paucartambinos como individuos y como grupo siguen existiendo a través de él. Esto se puede observar en los sueños y en la interpretación que se hace de ellos, en la manera cómo se enfrentan situaciones de crisis y bienestar e, incluso, en los discursos escritos sobre la historia de Paucartambo, así como en la participación en actos oficiales²².

La tradición de la Virgen del Carmen es concebida por los paucartambinos como el núcleo de su identidad y lo que da sentido a su historia. Como ya he mencionado antes, en esta sección quiero discutir la tradición paucartambina como discurso histórico. El texto más representativo sobre la vida de Paucartambo, escrito por un paucartambino, el Dr. Segundo Villasante, es «Paucartambo: provincia folclórica Mamacha Carmen» que constituye el segundo tomo de una serie de cuatro volúmenes. El objetivo principal del autor es «entregar a la opinión pública paucartambina, cuzqueña y nacional» la historia geográfica, social y cultural de Paucartambo, que deberá formar parte «de las bibliotecas institucionales en gene-

21 Estoy utilizando el concepto de «invención de la tradición» en el sentido que lo define Hobsbawm (1986: 1). «'Tradiciones' que parecen o claman ser antiguas, son generalmente bastante recientes y a veces inventadas(...) El concepto de 'tradición inventada' debe ser entendido como un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas tácitamente y que son de naturaleza ritual y simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por repetición, lo que automáticamente implica continuidad. Por cierto, en la medida de lo posible, ellas normalmente pretenden establecer continuidad con un pasado histórico apropiado». (La traducción es mía).

22 Aparte de la fiesta, la participación de Paucartambo en los Concursos Folclóricos, la coronación de la imagen de la Virgen del Carmen por el Papa Juan Pablo II y la declaración de la iglesia de Paucartambo como Santuario Arquidiosesano constituyen eventos públicos que los paucartambinos han fomentado y en los cuales han participado en nombre de su tradición.

ral» (Villasante: 1980, 12-13). Esta serie representa el esfuerzo por sintetizar la historia de Paucartambo y por darle un lugar al pueblo de Paucartambo en la historia regional y nacional. Dentro de lo que se ha ido discutiendo en este capítulo resulta interesante mencionar que el autor de esta serie es un intelectual paucartambino residente en la ciudad del Cuzco, autor de otros libros dedicados a aspectos educativos, e importante promotor de las instituciones de migrantes paucartambinos residentes en Cuzco, de las danzas y fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, del Concurso Departamental de Danzas Folclóricas y de la Coronación de la imagen de la Virgen del Carmen por el Papa Juan Pablo II en Cuzco. Villasante pertenece al sector intelectual cuzqueño que según Mendoza-Walker (1993a) participa en la construcción de una identidad mestiza cuzqueña²³.

Haber escogido el texto de Villasante para discutir la tradición de Paucartambo no solamente permite abordar el problema de la identidad mestiza paucartambina, sino también vincularlo al contexto regional. Como se verá en los siguientes párrafos, el relato del origen de la fiesta de la Virgen del Carmen y el desarrollo del repertorio coreográfico de Paucartambo, temas centrales del tomo II de Villasante, tiene como principal objetivo la identificación de Paucartambo como pueblo mestizo. Pero este esfuerzo no tiene únicamente una repercusión local, sino también regional. El hecho de que la tradición sea llevada a la forma de un documento escrito que pretende ser histórico y en ese sentido formar parte de la historia nacional oficial (Villasante: 1980, 12-13), y que haya sido escrito por un paucartambino que participa de la vida cultural e intelectual de Paucartambo y de la ciudad del Cuzco, alude a la influencia del contexto regional cuzqueño en el desarrollo de una identidad mestiza paucartambina. Parte de este contexto regional es

23 Quiero mencionar que algunos de mis informantes residentes en Paucartambo, por ejemplo, me comentaron que muchas cosas que se encuentran en los libros de Villasante no respetan la realidad de los hechos. Esto expresa la existencia de tensiones entre los diferentes grupos que conforman la sociedad paucartambina. Sin embargo, la historia del origen de la fiesta de la Virgen del Carmen, a la que vamos a hacer referencia más adelante, es compartida por todos, representando la versión reconocida local y regionalmente.

la existencia de una amplia población paucartambina que ocupa los sectores medios y altos de la sociedad cuzqueña. Estos paucartambinos residentes en Cuzco han encontrado en la tradición local de Paucartambo una fuente de valores étnicos y culturales para la creación de una identidad mestiza capaz de tener reconocimiento regional y nacional.

En el primer capítulo del libro de Villasante se ofrecen datos geográficos e históricos de la provincia y del pueblo. En él se resaltan las bondades y peculiaridades geográficas y económicas de la región de Paucartambo, y se llama la atención sobre su importancia desde tiempos prehispánicos. Estableciendo una continuidad con el pasado Inca y describiendo con un lenguaje lleno de adjetivos, el autor busca enaltecer la región, dándole una personalidad que, en términos espaciales y temporales, la caracterice como un lugar privilegiado y único, distinguiéndola de otras regiones. En algunos pasajes, el autor, apelando a una concepción determinista, encuentra las semejanzas entre la geografía y la historia de Paucartambo y el carácter de su gente, extendiendo la particularidad de la región a sus habitantes. Esta imagen de Paucartambo se hace más completa en el capítulo 9 «Zonas Turísticas», donde el autor resalta los lugares naturales y arqueológicos, los monumentos históricos y las atracciones culturales ubicándolas en el interés nacional e internacional.

Si bien se resalta el pasado Inca como referente histórico importante en el desarrollo de Paucartambo, la herencia hispánica, representada en los monumentos históricos, la obra religiosa de la orden Dominicana y las expresiones artísticas²⁴, también es considera-

24 En el tomo 3 de la serie de Villasante, una de las tres secciones está dedicada al tema del arte y de los artistas paucartambinos. En ella se hace alusión a la riqueza, diversidad y difusión que han alcanzado el arte y los artistas del pueblo, documentando la fama que tiene Paucartambo como pueblo de artistas. Cuando se habla de las máscaras y de los trajes de las danzas consideradas mestizas y que se bailan en la fiesta de la Virgen del Carmen, éstas son valoradas por tener una estética y una técnica más elaborada que las que se encuentran en el arte indígena campesino. También en el plano artístico se busca distinguir un arte mestizo que sea valorado como «auténtico» y «no-indígena».

da como un elemento central de la identidad paucartambina. El puente Carlos III es un interesante ejemplo en este sentido.

Según el texto de Villasante y la tradición oral del pueblo, la construcción del puente Carlos III, en el siglo XVIII, está vinculada a tres circunstancias. Primero, el poder económico de la región que se explica por el crecimiento del comercio de coca y metales que hace necesario un puente nuevo. Segundo, el reconocimiento extra-local del pueblo; según la tradición, más de una vez cayeron al río cargamentos de oro de Q'usñipata para el rey Carlos III, quien finalmente mandó a construir el puente, que lleva su nombre (Barrionuevo: 1980, 204). Este «vínculo» del puente con lo hispánico se ve reforzado por el hecho de caracterizarse por un estilo arquitectónico no indígena. Es más, el puente Carlos III debía reemplazar el antiguo puente de mimbre, cuyas características, por oposición, pueden distinguirse como indígenas²⁵. Aparece el motivo de la transformación de lo «indígena» en lo «no-indígena», que se ve reforzado por la tercera circunstancia vinculada al puente Carlos III: el traslado del pueblo. Este tercer hecho puede interpretarse también en el sentido de una transformación, esta vez en términos espaciales: del antiguo pueblo indígena al nuevo Paucartambo no-indígena²⁶.

En la actualidad, el puente Carlos III constituye uno de los símbolos más importantes de la identidad del pueblo, hecho que es enfatizado ritualmente en el tercer día de fiesta cuando las compar-

25 No cuento con información de cuándo fue construido el antiguo puente de mimbre, ni si era prehispánico o colonial. De todos modos, su material de construcción hace pensar que se trataba de un puente colgante, es decir, acorde con la tecnología prehispánica.

26 Mörner (1977, 121-122) 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. Mörner (1977, 121-122) explica la rebelión tupamarista en términos espaciales y económicos, denominándola una «guerra en torno a los puentes.» 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. Mörner (1977, 122) señala que en el puente de Paucartambo fueron colocados estos trofeos para premiar al pueblo que nunca se rindió ante los rebeldes.

sas de danzantes llevan a la Virgen del Carmen en procesión hasta el puente para la bendición en dirección a los cuatro puntos cardinales. Algunas comparsas de danzantes mandan a imprimir afiches que anuncian la realización de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo con la idea de convocar la asistencia de visitantes y turistas. Para la ilustración de los afiches es usual pedir la colaboración de artistas paucartambinos a los que se les pide explícitamente que incluyan los elementos más importantes de la identidad paucartambina. Es notorio que el puente aparece siempre como uno de los símbolos más resaltantes, junto con la imagen de la virgen. En el local de la comparsa de los *contradanza* existe un mural pintado por uno de los artesanos más conocidos del pueblo. En él, según palabras del mismo artista, se pueden observar «las maravillas» de Paucartambo: el puente, que ocupa un lugar central; la iglesia; un cerro principal de la región (Apu Riñacuy); la salida del sol en Tres Cruces y el río Mapacho que pasa por debajo del puente hacia la selva. El mural muestra una absoluta conjunción entre el paisaje natural y algunas obras arquitectónicas como el puente, la iglesia y las casas de diseño colonial. De esta manera, el puente es concebido como una creación que trasciende lo humano convirtiéndose en parte del espacio geográfico y natural²⁷ adquiriendo un contenido simbólico.

La historia social de Paucartambo es resumida por Villasante (1980, 25) de la siguiente manera. En Paucartambo existieron tres clases sociales: la clase alta, conformada por hacendados y extranjeros; una clase intermedia de mestizos residentes en el pueblo y dedicados al comercio y la artesanía; y una tercera clase de indígenas campesinos²⁸. El desarrollo del pueblo habría ocasionado que

27 En los Andes, la naturaleza está sacralizada (Poole 1990, 1984). No solamente los cerros, las piedras y los ríos o lagunas constituyen parte del universo sagrado, sino que incluso las imágenes cristianas incorporadas al panteón andino muchas veces se confunden con elementos de la naturaleza, apareciendo sobre una roca, en una rama o en un río (ver, por ejemplo, Morote Best 1988; Gow 1974). Como se explicará con más detalle en la primera sección del capítulo III, el río Madre de Dios es un elemento de la naturaleza al que se le otorga un poder sagrado y juega un papel importante en la tradición de la Virgen del Carmen.

28 Muchos de mis informantes (mayores de 50 años) dicen recordar la existencia

el poder económico y político se desplazara hacia el grupo de los mestizos que empezaron a sentir la necesidad de diferenciarse social y culturalmente de la población indígena, y de darle al pueblo una nueva identidad. Villasante no da más detalles históricos sobre este proceso y para documentarlo se refiere a la tradición de la fiesta de la Virgen del Carmen. Según ésta, la conformación de la identidad mestiza se explica en términos de un lenguaje religioso, materializado en la competencia entre la fiesta de la Virgen del Carmen, virgen de los mestizos, y la fiesta de la Virgen del Rosario, patrona del pueblo, pero virgen de los indígenas.

La mayor parte del texto de Villasante (capítulos II al VI) está dedicada al tema del culto de la Virgen del Carmen y a las danzas que se presentan en su honor. El capítulo que se refiere a la Virgen del Carmen (capítulo IV) es el núcleo de esta parte y fundamento para explicar la historia y el presente del pueblo de Paucartambo. Villasante se refiere primero a la tradición católica de la Virgen del Carmen y a su culto en Europa; en América fue introducido por iniciativa de familias y autoridades religiosas españolas, primero en Lima y luego en las ciudades serranas. Según Villasante, en la región de Paucartambo, la advocación de la Virgen del Carmen se habría instaurado con mayor vigor que en otras provincias

«(...) gracias a la decisiva influencia de las familias españolas que radican en las minas de los ramales de la Alcumbra, de Qolquercuna y Qapana, en las haciendas de las selvas del Q'usñipata y de la hoya hidrográfica del Mapacho o Paucartambo» (Villasante: 1980, 134).

De esta manera, el autor establece dos cosas; por un lado, el vínculo de la Virgen del Carmen con Europa y Lima, así como con las familias ricas y españolas y, por el otro, particulariza el culto de la Virgen del Carmen en Paucartambo, como una expresión única. Villasante (1980: 134-135) dice:

de estos tres grupos sociales. Según ellos, los apellidos constituían importantes criterios de diferenciación, especialmente entre la clase alta de hacendados y los mestizos.

«(...) los españoles y mistis tratan de superar las fiestas de la Virgen del Carmen con un programa de festividades a la usanza española con entradas de flores, día central, día de bendición y despedida, con costumbres y danzas de origen español y francés, los que poco a poco se conjuncionan con las costumbres y danzas mestizas y aborígenes, adquiriendo un sello peculiar que los caracteriza a la festividad de Mamacha Carmen paucartambina, diferente de las otras festividades carmelitas de otras provincias o parroquias. De esta manera, la tradicional festividad del 16 de julio tiene características muy especiales constituyéndose en el imán del turismo nacional e internacional, cuyos méritos lo han convertido en la Provincia Folclórica del Cusco, título ganado con toda justeza después de seis años de «guerra folclórica» en el Concurso Departamental de Danzas Folclóricas organizado por la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco a partir de 1967 y terminado en 1972, a cuya consecuencia Paucartambo es la poseedora del valioso trofeo «Inti Raymi» en forma definitiva, cuyo proceso describimos en el Capítulo VI en forma sucinta.»²⁹

Como se irá aclarando, es a través de la celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen, de procedencia española, pero particularizada por la influencia local, que los paucartambinos consolidan su identidad mestiza. La importancia y la fuerza de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo se explica en el texto como resultado de lo que Villasante denomina «pugna de dos culturas», expresada en la competencia entre indios y españoles/mestizos por imponer la fiesta de la Virgen del Rosario y la Virgen del Carmen respectivamente. Según el texto, el antiguo pueblo de Paucartambo

29 Villasante señala en la introducción de su libro que debido a la falta de fuentes históricas ha basado su texto en la información recogida a través de informantes mayores que viven o vivieron en el pueblo. Esto hace difícil evaluar la veracidad histórica de los datos que se encuentran en el texto; sin embargo, quiero aclarar que mi interés está en discutir la visión de los hechos que presenta Villasante y no la veracidad histórica de éstos. Cuando se refiere al concurso departamental de danzas, por ejemplo, hay que considerar que incluso sobre este tema actual, del que él ha sido testigo y participe, existen varias versiones. Los paucartambinos, por ejemplo, son acusados por residentes cuzqueños de ser «arreglistas» y «arribistas» (Mendoza-Walker 1993a: 67), poniendo en duda la «autenticidad» de sus danzas.

fue fundado bajo la advocación de la Virgen del Rosario³⁰. La población indígena, que constituía la mayoría, habría introducido danzas y costumbres autóctonas a la festividad de la patrona del pueblo, apoderándose de esta manera de su culto. Cuando las familias de españoles y mestizos quisieron recuperar el control sobre estas festividades se habría desatado un abierto conflicto entre ambos grupos. Se entabló un juicio que llegó hasta el Obispado del Cuzco, instancia que votó en perjuicio de los indígenas, quienes finalmente llegaron con sus reclamos ante el Vaticano, que sí reconoció a la Virgen del Rosario como patrona de los indígenas. Desde entonces, los españoles y mestizos se avocaron al culto de la Virgen del Carmen, cuyas festividades se realizaron en competencia con las de la Virgen del Rosario. La grandiosidad de la fiesta de la Virgen del Carmen y la cantidad y calidad de sus danzas la habrían impuesto sobre la fiesta de la Virgen del Rosario que en la actualidad ya solamente es celebrada pobremente por los indígenas que bajan al pueblo el 7 de octubre³¹. En la competencia de ambas fiestas, las danzas han jugado un rol fundamental. Villasante afirma que fue por la introducción de nuevas danzas, de origen español y francés -él las denomina «occidentalizadas»-, que los españoles y mestizos superan la fiesta de los indígenas. De esta manera se habría creado un repertorio coreográfico mestizo que hasta la actualidad es representativo de la fiesta y del pueblo.

Las danzas que se presentan en honor de la Virgen del Carmen siguen siendo un recurso de competencia importante. Ellas son valoradas por la vistosidad de sus trajes, la música, la complejidad de sus coreografías, la organización y disciplina de los danzantes, y su exitosa participación en concursos folclóricos regionales. Esto último ha convertido en la actualidad a la fiesta de la Virgen del Carmen en el evento festivo más importante del pueblo, y uno de los más significativos en la región. Aunque no todas las danzas son originarias de Paucartambo, es allí donde ellas han to-

30 Según Cook (1975), el antiguo asentamiento de Llaullipata fue pueblo de indios reducido alrededor de 1570.

31 Quiero mencionar que Villasante, incluso, resalta la belleza escultórica de la imagen de la Virgen del Carmen de Paucartambo, lo cual la destaca sobre las demás imágenes que existen en la región.

mado características propias convirtiéndose en modelos, que otros pueblos y comunidades campesinas han copiado y copian. En un contexto regional en el cual también la división entre danzas mestizas e indígenas es un criterio de valoración importante (Mendoza-Walker: 1993a), las danzas paucartambinas se convirtieron en la expresión de una identidad mestiza. En ellas los mestizos paucartambinos se reconocen, pero también son reconocidos como tales por la gente de afuera.

Las expresiones coreográficas mestizas paucartambinas son concebidas en el texto de Villasante como resultado de una serie de transformaciones, que se habrían consolidado en los concursos folclóricos regionales. Este proceso comprende dos dimensiones: primero, una transformación que Villasante califica como el tránsito de «salvaje» a «semi-salvaje», a «occidentalizado» y a «mestizo»; segundo, un reconocimiento de las expresiones autóctonas locales como el ingrediente que permite un desarrollo particular de las danzas de origen europeo. Ambas dimensiones -local y foránea- hacen posible el desarrollo de un repertorio de danzas mestizas paucartambinas.

Villasante relata en su texto que incluso en la propia fiesta de la Virgen del Rosario los indígenas transforman algunas de las danzas «salvajes» en «semi-salvajes», mencionando como ejemplos las danzas del *k'ara ch'unchu* y la del *karataka*. Esta transformación es la que le otorga a esta festividad una «especial fastuosidad, acorde con la época y el grupo social nativo dominante.» (Villasante: 1980, 141) Sin embargo, el éxito de la fiesta de la Virgen del Carmen exige de una transformación aún mayor, de una «occidentalización». Villasante menciona tres danzas del repertorio de la fiesta de la Virgen del Carmen que también se bailaban en la fiesta de la Virgen del Rosario: el *qhapaq ch'unchu*, el *qhapaq qulla* y el *qhapaq negro*. Estas serían las versiones de danzas bailadas por los indígenas como el *qara ch'unchu*, el *waqcha qulla*, y el *waqcha negros*, que habrían sido mejoradas y «occidentalizadas» por los mestizos y españoles hasta convertirse en las predilectas de la Virgen del Carmen a las que pertenecen hoy³².

32 Se dice que son las danzas predilectas de la Virgen del Carmen, de modo

El proceso de transformación por el que habrían pasado las danzas paucartambinas indicarían un cambio de lo «indígena» a lo «menos indígena», dando como resultado un producto «mestizo». Tanto la interpretación del origen de la fiesta de la Virgen del Carmen como del desarrollo de sus danzas, coinciden con la concepción de la historia de Paucartambo, como un proceso de desindianización en función de la creación de una identidad mestiza. Al mismo tiempo, Villasante admite la influencia de elementos indígenas o aborígenes en este proceso como un aspecto fundamental en la creación de un repertorio coreográfico mestizo. Es la síntesis de ambas herencias la que habría dado como resultado un repertorio coreográfico particular que ha convertido a la fiesta de La Virgen del Carmen en un evento único. Esta situación está relacionada con el hecho de que Paucartambo ostenta el título de Provincia Folclórica, lo cual ubicaría a Paucartambo en un lugar superior en relación con una jerarquía de danzas a nivel regional.

La danza es el espacio a través del cual los paucartambinos han conquistado su identidad. Como tal, ella juega un papel importante no solamente a nivel local, sino también regional e histórico. Durante la Colonia, por ejemplo, las danzas, interpretadas ampliamente por las poblaciones indígenas eran contextos en los que tanto la iglesia como la población indígena, e incluso mestiza, se enfrentaban para imponer o aceptar valores culturales y para negociar los límites de sus espacios sociales y rituales (Ares Queija: 1984; Cahill: 1986).

«Para terminar, nos podemos preguntar si estas danzas, además de ser una expresión propia de las culturas autóctonas y un mecanismo de identificación frente al *otro* (sea este indio, blanco o negro), no se convirtieron también en uno de los principales medios de canalizar la capacidad de respuesta de estas culturas, frente a la situación de conflicto en la cual se vieron inmersos después de la Conquista. La respuesta a esto nos ayudaría a comprender no solamente su presencia conti-

que su condición de danzas mestizas se ve legitimada por esta afirmación. Estas tres danzas cumplen roles importantes durante el ritual acompañando muy de cerca la imagen de la virgen durante la fiesta.

nua y el importante papel que desempeñaron, y desempeñan todavía hoy, sino también a comprender la existencia de ciertas representaciones dramáticas danzadas (o semi-danzadas), conocidas bajo el nombre genérico de *La danza de la Conquista*» (Ares Queija: 1984, 463).

Apoyándose en datos etnohistóricos y etnográficos contemporáneos, Poole (1990 y 1991) concibe las danzas y festividades católicas andinas, tanto de la Colonia como de la actualidad, como espacios de resistencia de la cultura andina, en los que identidades sociales jerarquizadas se siguen construyendo. En este sentido las danzas estarían conservando su dimensión simbólica y política prehispánica. Antes de la conquista las danzas eran expresiones públicas en las que cada grupo representaba su identidad local o étnica y su status, como forma de tributo al gobierno Inca (Poole: 1990, 107). Ante las prohibiciones de la iglesia católica, cuya tolerancia hacia estas expresiones variaban según el lugar y el momento (Ares Queija: 1984), los contenidos políticos de las danzas prehispánicas se habrían camuflado de dos maneras: bajo la forma de representaciones clandestinas (Poole: 1990; Ares Queija: 1984) o participando en contextos festivos católicos a través de danzas en las que el «yo» étnico o político aparecía enmascarado tras la representación del «otro». Esta estrategia se explica gracias a una lógica de transformación simbólica y ritual prehispánica (Poole: 1985; 1990; 1991 y Zuidema: 1983), según la cual es posible debilitar al enemigo y absorber su poder representándolo ritualmente.

Con un enfoque algo diferente y haciendo un estudio de las danzas del pueblo de San Jerónimo y del contexto cultural regional, Mendoza-Walker (1993a, 1993b) afirma que las danzas aún son espacios en los que los distintos grupos de la sociedad cuzqueña negocian sus identidades en los ámbitos locales, regionales y nacionales. A través de la participación en las danzas los pobladores de San Jerónimo se diferencian entre sí identificándose con los distintos grupos que conforman el pueblo. Esto sucede además dentro del contexto regional cuzqueño en el cual, según la ideología dominante se diferencian danzas «indígenas» de danzas «mestizas»; de esta manera la jerarquización social al interior del pueblo de San Jerónimo se establece en términos étnicos.

«En Cuzco y en Perú en general, las prácticas culturales que han sido definidas como «folklore: -en particular danzas, música y fiestas religiosas- han sido por mucho tiempo un área de conflicto por el poder y la identidad «étnica». Ha sido en el ámbito del «folklore» donde los cusqueños, incluyendo a miembros de instituciones, han identificado sus diferencias étnicas y han tendido, ya sea a oponerse o a reforzar las relaciones de desigualdad y de subordinación a las que estas diferencias étnicas están ligadas» (Mendoza-Walker: 1993a, 39; la traducción es mía).

Las danzas, por lo tanto, son espacios en los cuales se redefinen las identidades, tanto a nivel local como regional. En este sentido, la clasificación hecha entre danzas mestizas y danzas indígenas influye en las características que toman las danzas a nivel local. De tal modo que los contenidos de clase, de género y de generación que los pobladores de San Jerónimo le asignan a sus danzas y que diferencian grupos al interior del pueblo, son sintetizados en la dicotomía indígena/mestizo.

Lo discutido líneas arriba permite comprender el significado que tiene el hecho de que Villasante interprete la fiesta de la Virgen del Carmen y sus danzas como las causas y los medios a través de los cuales la historia e identidad de Paucartambo se explican y construyen. Su texto es un discurso ideológico a través del cual trata de explicar la identidad mestiza del pueblo y busca colocar a los mestizos paucartambinos en una posición privilegiada dentro de la jerarquía regional. Es en este sentido que cobran especial importancia los capítulos III y VI del libro. El primero está dedicado a presentar el repertorio de danzas de la región de Paucartambo, describiendo cada una de ellas y diferenciando las danzas nativas de las danzas mestizas. Una vez establecida esta diferenciación que como he discutido anteriormente se explica históricamente por la competencia de las fiestas de la Virgen del Rosario y de la Virgen del Carmen, Villasante dedica el capítulo VI a la descripción de los eventos que se sucedieron en el Concurso Folclórico Departamental y que llevaron al reconocimiento de Paucartambo como Provincia Folclórica. De esta manera la identidad mestiza paucartambina se consolida en el presente y a nivel regional.

La consolidación de la identidad mestiza paucartambina es presentada como un proceso de transformación en el tiempo -de danzas «salvajes» hasta «mestizas»-, pero también en el espacio. Villasante menciona en su texto que históricamente el culto de la Virgen del Carmen se inicia en el pueblo de Paucartambo, luego se difunde en toda la provincia y, finalmente, se centraliza nuevamente en el pueblo, donde adquiere las particularidades que la definen en la actualidad. En el proceso de definición de la fiesta de la Virgen del Carmen como fiesta de los mestizos, la transformación espacial a la que hago alusión, justifica la representatividad de las danzas mestizas de la Virgen del Carmen como símbolo de toda la provincia.

Es dentro de esta dimensión espacial que se puede entender la importancia que tiene para Villasante la Coronación de la Virgen del Carmen por el Papa Juan Pablo II en la ciudad del Cuzco. Este hecho, al que Villasante dedica el tomo 4 de su serie, no solamente significa el reconocimiento de la Virgen del Carmen a nivel regional, sino también a nivel nacional e internacional. Este evento, además, significó en términos reales el traslado de la Virgen del Carmen hasta la ciudad del Cuzco y a las ruinas de Sacsayhuamán. La presencia de la imagen en Cuzco puede ser interpretada como la conquista de un espacio geográfico mayor; pero, además, establece su vínculo con un pasado inca mitificado, representado por las ruinas de Sacsayhuaman donde se realiza anualmente el Inti Raymi. De esta manera, la imagen de la Virgen del Carmen cargada de tantos contenidos occidentales se vincula con la dimensión autóctona, que culturalmente se ha reconocido como ingrediente necesario para la consolidación de una identidad mestiza. El Concurso Departamental de Danzas Folclóricas y luego la Coronación de la Virgen del Carmen son argumentos que Villasante utiliza para explicar que la fiesta de la Virgen del Carmen se convirtiera en una de las festividades más importantes de la región y en uno de los focos de difusión de las tradiciones folclóricas vinculadas a las festividades religiosas del sur-andino.

La separación étnica que marcan los cultos a las vírgenes del Carmen y del Rosario sigue vigente hasta la actualidad. Aún hoy la fiesta de la Virgen del Carmen es una fiesta para la «gente del pue-

blo». Si bien muchos campesinos indígenas bajan para esa fecha al pueblo a vender sus productos en la feria o simplemente a observar la fiesta, éstos no pueden participar en las distintas ceremonias que se suceden en esos días, ni son invitados por los mayordomos o *karguyuq* a las comidas que éstos ofrecen.

Actualmente sólo participan en la fiesta grupos de danza integrados por personas que residen en el pueblo o paucartambinos residentes fuera³³, es decir, por mestizos. Van den Berghe (1977, 217) afirma que en 1973, año en que él observó la fiesta, participaban comparsas de campesinos representando comunidades o distritos que llegaban acompañados de un *karguyuq* mestizo. Es muy importante señalar que en la fiesta se delimitaban muy claramente los espacios, los momentos y funciones de las comparsas del pueblo y las foráneas. Las comparsas de los grupos campesinos indígenas participaban en un concurso de danzas folclóricas para obtener un trofeo, mientras que las comparsas del pueblo, consideradas parte integrante de las ceremonias de la fiesta, no actuaban en el concurso formal, ya que ellas bailan por devoción a la virgen. Las comparsas de campesinos bailaban en un tabladillo para dar un espectáculo a los asistentes³⁴.

Durante el trabajo de campo no he podido recoger datos acerca de los motivos que pudieron influir para que las comparsas foráneas dejaran de participar. Pero hay que considerar que estos grupos tenían que pagar un derecho a la municipalidad de Paucartambo para bailar en la fiesta (Van den Berghe: 1977, 217). Por otro lado, hemos oído decir que la municipalidad prohibió la participación de los *maq'tas* que llegaban de las comunidades cam-

33 Estos últimos muchas veces invitan a amigos o familiares no paucartambinos a integrar sus comparsas; esta situación da motivo a una serie de críticas y conflictos a los que aludiré posteriormente.

34 A la luz de este dato se puede entender claramente la actitud de las comparsas del pueblo, cuando en 1989 se discutió en una reunión con los *caporales* de las distintas danzas y autoridades municipales la posibilidad de presentarse en un tabladillo para que los visitantes pudieran apreciar la totalidad de la coreografía y que los interesados pudieran filmarlas. Los danzantes se negaron rotundamente defendiendo así el carácter ritual de sus danzas.

pesinas porque vestían trajes sucios y andrajosos, desprestigiando la fiesta y a la «gente del pueblo» frente a los visitantes³⁵. Es interesante señalar al respecto que en nuestras entrevistas ningún informante se ha referido a la participación de estos grupos foráneos en el pasado. Tampoco en el libro de Villasante (1980) que es una descripción detallada de la festividad de la Mamacha Carmen se hace alusión a este hecho. Únicamente dos personas mayores refirieron, en un caso, el problema que hubo con los *maq'tas* y, en el otro, que antiguamente participaban más de dos grupos de *qulla* en la fiesta. Es evidentemente que este «olvido» no deja de ser significativo, en el sentido que excluye para la memoria del pueblo la participación en la fiesta de grupos que no se aceptan como parte de la identidad mestiza paucartambina.

El lenguaje religioso y ritual es uno de los ámbitos en los cuales la población paucartambina busca definir su identidad. Aunque la composición del grupo de los mestizos paucartambinos haya cambiado, la «identidad mestiza» sigue definiéndose en relación con el culto de la Virgen del Carmen. En los capítulos que siguen, me propongo discutir la problemática de la identidad mestiza paucartambina tal como se da en el contexto ritual; es decir, de acuerdo con 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 grupos serán reconocidos como mestizos en mayor o menor grado en tanto mantengan vínculos de reciprocidad con la Virgen del Carmen³⁶. Lo dicho implica la concepción de la virgen como fuente de poder ritual y la fiesta como el evento espacial y temporal al interior del cual se hace efectivo el intercambio y la distribución de éste entre ella y los paucartambinos.

35 Este argumento parece aludir a la preocupación de algunos paucartambinos y de las autoridades por promocionar la fiesta de la Virgen del Carmen como evento turístico.

36 En este sentido es interesante señalar que Villasante dedica un espacio significativo en sus libros para presentar listas con los nombres de *priostes* y *carguyocs* de la fiesta y danzantes (Villasante 1980); danzantes y promotores que participaron en el Concurso Departamental de Danzas Folclóricas (Villasante 1980); y, por último, personas que promovieron y apoyaron la realización de la Coronación de la Virgen del Carmen (Villasante 1985).

Concibo, por lo tanto, el poder ritual como aquello que es comunicado en la fiesta de manera autorizada. En términos concretos son las personas y los grupos que tengan la capacidad de manipular los contenidos relacionados con la Virgen del Carmen y sus danzas, es decir la tradición, así como el poder de dirigir la percepción que se tenga de éstos, los que determinan quiénes son los mestizos paucartambinos. El texto de Villasante es un ejemplo de cómo se realiza esto a través del uso del discurso escrito e impreso³⁷. En los siguientes capítulos discutiré cómo se da este proceso en el ámbito ritual.

2. Las comparsas y el sistema de cargos: identidad y jerarquía ritual

En la discusión anterior se ha establecido que la danza es una unidad simbólica y ritual a través de la cual los que la practican construyen y negocian su identidad. El repertorio de danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen constituye la expresión de una identidad mestiza paucartambina reconocida como tal, local y regionalmente. Pero la relación entre las danzas de la Virgen del Carmen y la identidad mestiza paucartambina solamente expresa la actuación de las danzas en un nivel: identidad mestiza *versus* identidad indígena, que puede ser expresada en términos de «mundo de adentro» *versus* «mundo de afuera». En esta sección quiero incluir un segundo nivel de análisis: la jerarquización de grupos al

37 La producción intelectual local es un tema interesante a tratar en Paucartambo en el sentido que es posible observar una actividad dinámica y continua. Además de la reedición de los textos de Villasante, existen otras dos publicaciones locales: un libro editado por los *qbapaaq negro Tricentenario de la Cuadrilla Mayor Q'hapac Negro de Paucartambo 1694-1994*, y que aparece como tomo V de la serie de Villasante (1994) y el más reciente *Paucartambo: testimonios de su patrimonio natural y cultural* de Carlos Ramos Carpio (1996). También es importante notar que la iniciativa de la comparsa de los *qbapaaq negro* es imitada por otros grupos como el de los *danzaq* (danza recientemente incorporada en la fiesta) que en la fiesta de 1996 repartió un folleto explicativo de 19 páginas sobre el origen y organización de esta comparsa. Otras comparsas paucartambinas han expresado su deseo de seguir el ejemplo dado por los *qbapaaq negro* mientras que otras desean hacerlo en respuesta y actitud crítica a las aseveraciones hechas por los *qbapaaq negro* en su libro.

interior de la «identidad mestiza» o del «mundo de adentro». En ese sentido la danza funciona también como medio para la creación de identidades colectivas distintas al interior del pueblo. De tal modo que, en un nivel, la danza unifica al pueblo bajo la identidad mestiza paucartambina, mientras que, en el otro, expresa sus diferencias y contradicciones. La misma dinámica competitiva que se da entre las fiestas de la Virgen del Rosario y de la Virgen del Carmen rige entre las comparsas paucartambinas dando lugar a una jerarquía.

En el nivel de discusión que planteo aquí, la competencia entre las comparsas se da en términos de la cercanía ritual y mítica a la virgen. La Virgen del Carmen es reconocida por los paucartambinos como fuente de vida y bienestar y, en ese sentido, ella es también la representación simbólica de un poder, cualidad que comparte con otras divinidades católicas y tradicionales del panteón andino (Marzal: 1983)³⁸. Por lo tanto, concibo a la fiesta como el tiempo y el espacio rituales en los cuales este poder es distribuido y a las danzas como los medios por los cuales los individuos y grupos acceden a él. La dinámica competitiva establece distintos grados de cercanía a la virgen y, por lo tanto, el acceso al poder ritual sucede de manera diferenciada.

El control del poder ritual por parte de las comparsas, que da lugar a una jerarquía ritual, se traduce en prestigio social que es transferido a los danzantes de cada comparsa. La danza significa también movilidad social y, en ese sentido, aluden al motivo de la transformación. Por lo tanto, distingo dos niveles que interactúan; uno estático, que es la naturaleza colectiva de las danzas; y otro dinámico, que es su capacidad de transformación y de jerarquización.

La danza como espacio de creación de identidades colectivas

38 Existe además una relación entre la Virgen del Carmen y la Pachamama, que se hace evidente cuando se toma en cuenta el lugar que ocupa entre las divinidades regionales. La Virgen del Carmen es venerada como divinidad femenina en relación con la divinidad masculina del Señor de Qoyllur Rit'y. En mi trabajo de campo he encontrado una serie de elementos que argumentan en favor de esta hipótesis.

permite la transformación ritual de las identidades individuales de los danzantes en identidades colectivas con contenido social. Es con el poder de estas identidades colectivas que los individuos se ubican y se movilizan en la estructura social (Poole: 1985). La participación en una comparsa es valorada en Paucartambo en términos de una contribución al bienestar del pueblo. En este sentido, los danzantes son reconocidos socialmente; y el reconocimiento será conforme al prestigio que cada comparsa alcance en la fiesta, que en términos festivos y rituales se mide de acuerdo con la capacidad de cumplir con las obligaciones de reciprocidad con la Virgen del Carmen.

Por último, la comparación de los conjuntos de danzantes con el sistema de cargos festivos subraya la relación entre danza e identidad colectiva. Comparsas de danzantes y cargos festivos son unidades rituales que transfieren a individuos y grupos el poder ritual que es distribuido en la fiesta. En el primer caso, esta transferencia está mediatizada por una identidad colectiva y en el segundo, por una identidad individual.

2.1 Repertorio de las danzas de la Virgen del Carmen

Para entrar a la discusión de las danzas paucartambinas presentaré una breve descripción de cada una de ellas con el fin de familiarizar al lector con sus nombres y con los personajes a los cuales representan, así como con algunas de las características de su organización y funcionamiento. Durante los tres años de trabajo de campo (1989, 1990 y 1991) he podido observar la participación de trece comparsas distintas en la fiesta³⁹. Aunque no todos los años se presentaron las trece comparsas juntas, presento una lista completa de ellas.

39 Todos los datos etnográficos que discuto en este trabajo fueron recogidos durante mi trabajo de campo hasta 1991. Posteriormente, en 1996 visité la fiesta nuevamente y pude registrar dos nuevas comparsas que ejecutaban antiguas danzas paucartambinas que supuestamente habían desaparecido. Estas dos son las *chunchachas* y los *danzaq*.

CUADRO IV
DANZAS QUE SE BAILAN EN PAUCARTAMBO

Qhapaq qulla:

Comerciantes del altiplano (región del **Qullasuyu**). También alusiva a las recuas de llamas.

Qhapaq negro:

Esclavos negros en tiempos de la Colonia.

Chukchu:

Enfermos de paludismo.

Majeño:

Comerciantes de licor.

Waka-waka:

Representación de la fiesta taurina.

Mestiza qullacha:

Parejas de jóvenes agricultores.

Panadero:

Alusiva a la preparación del pan en hornos de leña.

Qhapaq ch'unchu:

Salvajes, habitantes de la selva (región del **Antisuyu**).

Saqra:

Diablos traviesos.

Siklla:

Funcionarios corruptos del poder judicial.

K'achampa:

Jóvenes guerreros incas.

Contradanza:

Sátira del baile de salón de tiempos de la Colonia. También alusiva al trabajo agrícola.

Auqa chileno:

Soldados chilenos de la Guerra del Pacífico (1879).

Maqt'a:

Joven campesino o indio.

Qhapaq Ch'unchu: en la danza del *qhapaq ch'unchu* o *ch'unchu rico* se representa a los habitantes de la selva, considerados salvajes, quienes estuvieron expuestos a varias expediciones de conquista hechas desde tiempos prehispánicos. Aquellas zonas que fueron conquistadas por los Incas integraron la región del *Antisuyu*, a la que pertenece Paucartambo. Fue allí donde los Incas se refugiaron después de su derrota ante los españoles.

La comparsa está integrada por el rey *ch'unchu* (jefe de la danza), un grupo de *ch'unchu* organizados en dos filas paralelas y un *kusillu* o mono (un danzante disfrazado). También los acompaña un niño o reicito *ch'unchu*. Los danzantes del *qhapaq ch'unchu* se ubican en la fila por orden de tamaño de más alto a más bajo. Si un capitán (autoridad al interior de cada una de las filas de danzantes) es de media estatura irá en medio de la fila, pero seguirá manteniendo su autoridad.

El conjunto musical que acompaña la danza es una banda típica de pitos, bombo y tambor.

Existe hasta hoy una danza llamada *qara ch'unchu* (*ch'unchu* pobre), o *wayri ch'unchu* que se baila en la fiesta de la Virgen del Rosario, en fiestas campesinas y en la peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*. En esta danza también se representa al habitante de la selva y es bailada generalmente por la población indígena, mientras que la danza del *qhapaq ch'unchu* está vinculada al culto mestizo a la Virgen del Carmen. Hace algunos años que los *qhapaq ch'unchu* de Paucartambo asisten a la fiesta del señor de *Quyllur Rit'y*; anteriormente solamente lo hacían los grupos de *qara ch'unchu* o *wayri ch'unchu* que provienen de las comunidades campesinas (Poole: 1988, 106).

Los danzantes que bailan en Paucartambo deben asistir también a la peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*. Aunque no es obligatorio para cada danzante cumplir con esta exigencia, sí lo es para la comparsa de los *qhapaq qulla*. Para ir a *Quyllur Rit'y* tienen un cargo distinto que aquél para la fiesta de la Virgen del Carmen. Los danzantes explican su presencia en la fiesta de *Quyllur Rit'y* argumentando que un representante de Paucartambo estuvo presente en el momento de la milagrosa aparición del Señor de *Quyllur Rit'y*⁴⁰. Así, ellos, como representantes de la región del *Antisuyu*, deben asistir al santuario. Afirman que tienen que estar presentes para que se pueda alzar el anda para la primera procesión.

40 Una versión transcrita del relato sobre este milagro se puede encontrar en Gow 1974.

Estos personajes son protagonistas de los relatos que cuentan acerca de la llegada de la Virgen del Carmen al pueblo y del ritual de la *guerrilla* que representan junto con los *qbapaaq qulla*. Por esta razón tienen la misma obligatoriedad ritual que los *qbapaaq qulla*. Según la tradición oral, si los *qbapaaq ch'unchu* no están presentes en la fiesta, la virgen empalidece y se augura un mal año. Además, los *qbapaaq ch'unchu* se consideran y son reconocidos como los guardianes de la virgen y como sus danzantes preferidos. Es por eso que tienen el privilegio y la obligación de acompañarla de cerca durante las procesiones por el pueblo. De la misma manera acompañan al sacerdote durante el *cera-apaycuy* el día de la entrada.

La importancia de los *qbapaaq ch'unchu* y su cercanía a la Virgen del Carmen se contradice con uno de los relatos, que cuenta que los *ch'unchu* atacaron la imagen de la virgen cuyo cuerpo fue encontrado luego en el río Madre de Dios y llevado a Paucartambo. Es interesante señalar que uno de los danzantes de la comparsa de los *qbapaaq ch'unchu* me dijo que esta versión no era cierta, sino aquella que dice que la cabeza de la virgen fue encontrada en el barrio de Kallispuquio; esto lo habría oído de su abuelo, quien también fue *qbapaaq ch'unchu*. La existencia de distintas versiones sobre la llegada de la Virgen del Carmen al pueblo expresa de manera oral la complejidad de los personajes representados en las comparsas y algunas de las oposiciones rituales que éstos plantean.

La danza del *qbapaaq ch'unchu* está integrada por jóvenes entre 19 y 31 años⁴¹; que deben ser paucartambinos o hijos de paucartambinos. Se observa una significativa vinculación familiar entre los danzantes. Uno de los informantes tenía un hermano y tres primos en el grupo. Su abuelo materno había recibido el cargo de caporal de su padre. El tío y primo de este informante también habían integrado la danza, y el segundo era, incluso, caporal de la danza de los *qbapaaq ch'unchu* que se baila en la fiesta de la Vir-

41 En 1991 el grupo se incrementó, lo cual era visto por los danzantes como un aspecto positivo para la danza, y como un índice de renovación y mejora.

gen del Carmen, realizada por los paucartambinos residentes en Lima.

Qhapaq Qulla: según la tradición, los personajes de esta danza representan al comerciante del altiplano (*Qullasuyu*) que llegaba a Paucartambo (*Antisuyu*) en los días de fiesta para intercambiar sus productos. *Qhapaq* significa «rico» y *qulla* es el nombre con el que se conoce a los habitantes de la región del *Qullasuyu*. En los cantos que los danzantes interpretan en quechua se hace alusión a estos temas; en ellos los *qulla* cuentan sobre los sacrificios que hacen para llegar al pueblo a saludar a la Virgen del Carmen, sobre la tristeza de tener que despedirse al final de la fiesta, y piden estar con vida para volver al siguiente año⁴².

Los personajes que integran la comparsa son: un alcalde (jefe del grupo), una *imilla*⁴³ (la mujer del alcalde *qulla*), varios danzantes o *qulla* agrupados en dos filas, un *llamero* que camina solo jalando una llama a la que se llama *ch'aska macho* y que va cargada de productos de la región del altiplano, y uno o más niños llamados *chanako*. Los danzantes se ubican en la fila según la antigüedad que tengan en la comparsa. La mayoría de los danzantes son hombres adultos; no todos son residentes en Paucartambo, pero se exige que hayan nacido en el pueblo. El grupo musical que los acompaña está conformado por un acordeón, queñas, un violín y un bombo⁴⁴.

Los *qhapaq qulla* aparecen en los mitos de llegada de la vir-

42 Se pueden encontrar transcripciones y traducciones de la letra de estos cantos en los volúmenes *Música tradicional andina* (1987) y *Música tradicional del Cuzco* (1991) de la serie discográfica del Archivo de Música Tradicional Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

43 *Imilla* es una palabra aimara para referirse a una mujer joven y casadera. También se usa para denominar cierta variedad de papa que se cosecha tempranamente.

44 A este conjunto instrumental, que también acompaña otras danzas, pueden sumarse un arpa, un tambor, unos platillos y un güiro. Estos tres últimos instrumentos de percusión, que conforman una pequeña batería, se tocan cuando el conjunto está en algún lugar fijo, ya que ésta no puede ser tocada durante los pasacalles cuando el grupo se traslada de un lugar a otro. Parece

gen al pueblo y participan en la *guerrilla*. Este hecho obliga a la danza a estar presente en la fiesta otorgándole una importancia ritual muy grande. Además, los *qhapaq qulla* junto con los *qhapaq negro* son las únicas dos comparsas que tienen cantos para la virgen, por lo que la acompañan de cerca en el templo y en las procesiones. Cuando la virgen es puesta en el altar durante los días de fiesta se colocan dos pequeños muñecos, uno de cada lado, que representan a un *qhapaq qulla*, y a un *qhapaq negro*. Estos muñecos acompañan y adornan a la virgen.

Los danzantes de *qhapaq qulla* de Paucartambo tienen la obligación de asistir también a la festividad del señor de *Quyllur Rit'y* que se realiza cada año una semana antes de Corpus Christi en el nevado del Ausangate en la provincia cuzqueña de Quispicanchis, que limita con la de Paucartambo. Asistir tres años seguidos a la peregrinación al Santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*, es incluso una condición para ser aceptado en la comparsa y poder bailar en los días de la fiesta de la Virgen del Carmen.

El bautizo de un nuevo integrante consiste en cogerlo de los brazos y piernas, alzándolo boca abajo. Luego el *caporal* de la comparsa le da tres latigazos en el trasero sobre el que los demás danzantes han echado cerveza. El sentido que tiene pisar el trasero del danzante que se está bautizando hace alusión a la marca de llamas y alpacas. En esta danza existen una serie de elementos que recrean la manera de moverse, de jugar y de silbar de las llamas. Hay, incluso, mudanzas en la coreografía que hacen alusión directa a estos animales. Los danzantes afirman que imitan a las llamas porque sus personajes representan al altiplano, donde estos animales viven. Por lo tanto, en la danza no solamente se representan personajes determinados, sino todo un universo de cosas y valores relacionado a ellos, que en este caso tiene como denominador común la región del *Qullasuyu*.

Qhapaq Negro: en la danza de los *qhapaq negro* se rememora a los antiguos esclavos negros que, según la tradición oral, fueron traí-

ser que la batería ha sido agregada a este conjunto en los últimos 10 años aproximadamente, mientras que el arpa muestra una tendencia a desaparecer.

dos de la costa y de Bolivia a la región de Paucartambo a trabajar en las minas de oro y plata. Se dice que los esclavos trajeron su devoción hacia la Virgen del Carmen de Lima donde aprendieron a adorarla. En los cantos de los *qhapaq negro* que son interpretados en quechua y en español, se hace referencia a su sufrimiento como esclavos y a su devoción por la Virgen del Carmen.

El hecho de compartir con los *qhapaq qulla* el privilegio de cantarle a la virgen hace que ambas comparsas se consideren cercanas a la virgen. Lo mismo sucede con la danza de los *qhapaq ch'unchu*, cuya cercanía a la virgen se debe a que son sus guardianes. Estas tres comparsas son consideradas las más importantes de la fiesta y se dice que estuvieron presentes desde sus inicios. En los distintos relatos que se cuentan acerca del origen de la devoción a la Virgen del Carmen los personajes de estas tres comparsas aparecen de una u otra manera como protagonistas. Hay referencias de una danza llamada *waqcha negro* que parece ser la misma danza, pero bailada por gente de menos recursos económicos (Villasante: 1980, 92). No se sabe si ambas danzas coexistieron o si una derivó en la otra. La versión que se conoce en la actualidad se baila desde hace 20 años; apareció con ocasión de la festividad del Inti Raymi, cuando un grupo de paucartambinos recrearon colectivamente esta danza que presentaron con el nombre de *qhapaq negro*. Al margen de la cronología real de ambas versiones, éstas deben ser concebidas en términos del proceso de mestización sobre el cual se ha discutido en la sección anterior. Se cuenta que la danza de los *negros* se reinició en los años '70 con el Señor Raúl Aranibal (residente actualmente en Cuzco) como caporal y con la colaboración del señor David Villasante, quien asesoró a ésta y a otras comparsas para recuperar la música, la coreografía y el vestuario que en muchos casos se habían ido olvidando. Resulta especialmente notorio el interés que la comparsa de los *qhapaq negro* pone en presentarse como una comparsa cuya historia puede remontarse a los inicios de la fiesta. Esto y la preocupación por darse un lugar en los relatos de origen vinculados al culto de la imagen de la Virgen del Carmen y por asumir cada vez mayores responsabilidades rituales han convertido a esta comparsa en una de las más importantes de la fiesta.

Los *qhapaq negro* junto con los *contradanza* son comparsas que en su mayoría están integradas por paucartambinos o hijos de paucartambinos residentes fuera del pueblo, generalmente en Cuzco. En su mayoría son profesionales, empleados y comerciantes. El ingreso a estas comparsas es muy selectivo y existen listas de espera de personas que desean integrarlas, los que tienen que esperar varios años antes de poder ingresar. El primer requisito para el ingreso a la comparsa de los *qhapaq negro* es ser de ascendencia paucartambina. Además, hay que estar recomendado por algún miembro de la comparsa, es necesario acompañarla durante algunos años para demostrar fidelidad y cariño a la danza, así como una plena conciencia de lo que significa bailar para la virgen. Existe un consejo de los mayores (danzantes que bailan más de 15 años, aunque ya se hayan retirado), encargado de dar el visto bueno a cada nuevo integrante. Solamente la persona que ha pasado el cargo tiene derecho a integrar la danza automáticamente si lo desea; a lo que se llama derecho de fundadoría. La comparsa es muy exigente con la calidad del disfraz y los danzantes deben estar en la capacidad de renovarlo periódicamente y enriquecerlo para que siempre luzca bien, lo cual se convierte en un requisito económico para ingresar al grupo.

La comparsa está integrada por el caporal o rey negro, dos filas paralelas de soldados *negros* encabezadas por sus respectivos capitanes, y uno o dos niños. Los danzantes entonan sus cantos y un grupo de acordeón, violín, quena, arpa y un bombo (y en ocasiones con batería) hace el acompañamiento musical. El caporal de los *qhapaq negro* usa una matraca para marcar los cambios de una tonada musical a otra.

Sagra: En quechua *sagra* significa diablo, sin embargo, esta palabra tiene una connotación diferente que la palabra *supay* y que se entiende en el sentido de malvado y peligroso. El *sagra*, por el contrario, es un diablo travieso, tentador, personificado por diferentes animales: murciélago, chanco, perro, gato o gallo entre otros. Los *sagra* mantienen un juego de poder con la virgen, porque la tientan a ella y a la gente que asiste a la fiesta, pero al mismo tiempo no son capaces de mirarla de frente. Es por eso que cuando ella recorre en procesión el pueblo, los *sagra*, subidos en los techos,

balcones y postes, se retuercen y se cubren la cara a su paso; los *saqra* tampoco pueden entrar a la iglesia con la máscara puesta. Sin embargo, al mismo tiempo, tienen la protección de la virgen porque durante los días de fiesta ella los libra de cualquier accidente. Según la tradición oral, los *saqra* llegaron al pueblo a terminar de construir el puente Carlos III, después de que muchos obreros habían caído al río.

La comparsa está integrada por Lucifer -caporal del grupo-, una *china saqra* o Luzbel -mujer acompañante del caporal- y dos filas de soldados diablos encabezadas por dos capitanes. También participan niños y niñas *diablos* a los que se les llama mascotas.

La música que acompaña a los *saqra* se interpreta con violines, quenás, un arpa, un acordeón y un bombo (eventualmente una batería y un güiro).

Los *saqra* también participan en la *guerrilla*. Cuando los *qbapaq qulla* mueren, éstos pasan con su *nina carro* (carro de fuego) para llevarse a los muertos al infierno. Ellos son los que «terminan la labor de los *qbapaq ch'unchu*». Este hecho les otorga una significativa importancia ritual, que los obliga a estar presentes en la fiesta, exigiendo a sus integrantes a hacer una junta en caso que no hubiera un *karguyuyq*. La coreografía de los *saqra* es, además, una de las más complejas y largas de todas.

Por lo general, este grupo está integrado por estudiantes, profesores o empleados, que viven en Paucartambo o en Cuzco. He podido observar ciertas tensiones entre el grupo de los residentes en Paucartambo y el de los residentes en Cuzco, que se han hecho especialmente evidentes en el momento de elegir autoridades al interior de la comparsa. La residencia en Cuzco parece haberse convertido en una cualidad más valorada que, por ejemplo, los años de pertenecía al grupo, lo cual es interpretado por algunos como una falta de respeto a la autoridad. Este conflicto entre paucartambinos y no paucartambinos existe también en otras comparsas y puede observarse también entre las comparsas mismas. En este sentido, por ejemplo, las comparsas de los *contradanza* y los *qbapaq negro* son criticadas por otros grupos en el sentido que

participan en ella personas que no tienen vínculos de parentesco con Paucartambo.

Contradanza: la tradición se refiere a la *contradanza* como una danza agrícola en la cual el caporal de la comparsa introduce a los demás danzantes en las tareas del campo. Pero también se dice que en ella se hace una burla de la danza de salón bailada por las élites españolas en tiempos de la Colonia. Los danzantes refieren que de allí viene el nombre de *contra-danza*. Con la misma lógica se explica la presencia de un personaje como el *machu* que es el caporal de la comparsa. El *machu* tiene una apariencia grotesca, caracterizada por el uso de una máscara de yeso con una nariz muy larga y bigotes grandes, mientras que los *contradanza* llevan máscaras de malla metálica con expresiones muy serias y de rasgos europeos. Acompaña a la comparsa un conjunto conformado por un violín, un acordeón, queñas y un bombo (eventualmente los acompaña una batería y un güiro).

En la actualidad, la totalidad de sus integrantes son jóvenes y adultos residentes en Cuzco o en otras ciudades del país, dedicados a actividades profesionales o empresariales. Al igual que los *qhapaq negro*, cuentan con solvencia económica y reconocimiento social. Muchos de ellos son nacidos en Paucartambo o hijos de paucartambinos, pero se ha aceptado el ingreso de muchos miembros que no tienen más lazos con el pueblo que el ser amigos de algunos danzantes. Sus reuniones durante el año se realizan en Cuzco, lo que explica que se hagan comentarios en el sentido que «la *contradanza* se ha ido al Cuzco», lo cual corresponde a una crítica velada por parte de aquellas comparsas integradas, en su mayoría, por residentes en Paucartambo. Se critica también que los *contradanza* sean tan selectivos en la aceptación de nuevos miembros, impidiendo la participación de jóvenes del pueblo o nacidos allí pero de menores recursos económicos o sociales. En 1991, los *contradanza* ganaron el primer puesto en el festival del Inti Raymi, obteniendo la Espiga de Oro. Posteriormente manifestaron que habían participado en el festival para conquistar el respeto que se merecen por parte de las demás comparsas de Paucartambo. El trofeo sería entregado al Consejo del Municipio de la misma manera que lo han hecho otras comparsas del pueblo que han sido premiadas en el pasado.

Si bien la *contradanza* no está vinculada a ningún relato acerca del origen de la fiesta, ni participa en la *guerrilla*, su prestigio está basado en el hecho de haber sido ganadora del primer puesto en Concurso Departamental de Danzas Folclóricas en 1968 y, posteriormente, en el festival del Inti Raymi en 1991. Además se valoran la riqueza del vestuario, la complejidad de la coreografía y el status social de los danzantes que la integran.

El prestigio de los *contradanza* también se debe a que es la primera comparsa que ha logrado adquirir un local propio en el pueblo y la primera que se ha institucionalizado convirtiéndose en una Asociación con personería jurídica e inscrita en el Instituto Nacional de Cultura (1989). Su prestigio y el vínculo de sus integrantes con los sectores acomodados de la ciudad del Cuzco asegura la estabilidad de la comparsa en el sentido que siempre hay personas solventes interesadas en pasar el cargo de la danza. En la actualidad, los *contradanza* cuentan con una lista de espera de *karguyug* que aseguran la participación de la comparsa por los próximos cinco años. Aunque la presencia de la *contradanza* en la fiesta no es imprescindible en términos rituales, como si lo es la de los *qhapaq ch'unchu*, el prestigio social y la vistosidad de la danza aseguran su permanencia y lugar en la fiesta.

Majeño: danza en la que se representa a los antiguos arrieros, que durante la República comerciaban con vinos, aguardientes y otros productos del valle de Majes en Arequipa.

Los personajes que la integran son el patrón o caporal (que dirige la danza) una dama que acompaña al caporal y un grupo de *majeños* que bailan en dos filas paralelas encabezadas por dos capitanes. También participan dos *maqt'a*, que hacen las veces de personal de servicio. El día de la *entrada*, los *majeños* aparecen en el pueblo a caballo y llevando botellas de licor en la mano. Algunos burros cargados con barriles de alcohol acompañan al grupo. Los *majeños* bailan su coreografía al son de tonadas interpretadas por una banda de metales, aunque antiguamente se bailaba con un conjunto típico de pitos, tambor y bombo.

Esta danza no tiene el protagonismo de aquellas que partici-

pan en la *guerrilla*. Su importancia se debe al prestigio que ostenta desde tiempos anteriores, ya que se dice que antiguamente la danza estuvo integrada por los hacendados y hoy en día por los hijos de éstos y comerciantes que revivieron la danza después de un período en el cual había dejado de aparecer⁴⁵. Los propios danzantes dicen de esta danza que es la más alegre, ya que es la única en la cual sus danzantes bailan con el público, divirtiéndolo en los días del *kacharpari*.

Si bien la comparsa de los *majeños* no cuenta con estatutos escritos como sucede en otras, muestra bastante solidez por el tipo de gente que la conforma (descendientes de un grupo de familias, adultos con cierta solvencia económica), por el tiempo que este grupo ya está bailando y por el prestigio que aún mantiene en el pueblo. Personas adultas que residen en el pueblo y que bailan en otras danzas me manifestaron que ven como una meta el integrar la danza de los *majeños*. Esta comparsa ha establecido entre sus integrantes la obligación de asumir los gastos de la fiesta en caso que no hubiera una persona dispuesta a pasar el cargo. Para ello, se elige un comité integrado por dos danzantes del grupo elegidos para la ocasión que asumen las responsabilidades del cargo. De esta manera, la comparsa de los *majeño* busca conquistar independencia de los *karguyuc* para presentarse en la fiesta de manera continua. Es por eso que se ha mandado a hacer una segunda *demanda* para que cada uno de los dos danzantes que asuman la responsabilidad de los gastos pueda llevarse una *demanda* a la casa⁴⁶.

Mestiza Qullacha: esta es la única danza mixta en la que intervienen parejas de jóvenes, generalmente solteros. *Quyacha* se traduce como «reinita», «soberanita». En la coreografía y en el vestuario, esta danza es muy parecida a la *contradanza* antes descrita y se consi-

45 Para más información sobre la historia de esta comparsa, su composición social y sus contenidos, ver Mendoza-Walker 1993b.

46 Cada comparsa dispone de una pequeña demanda con la imagen de la virgen que es entregada al *karguyuc* cuando asume el cargo, para que la conserve en su casa. Esta es su símbolo y lo acompañará en todas las actividades festivas que realice.

dera que también está vinculada a la agricultura. La coreografía tiene una mudanza que se llama *wayllash*, cuyos movimientos se derivan de la danza campesina del mismo nombre y que está relacionada al culto de la Pachamama y a la propiciación de relaciones amorosas entre jóvenes.

La danza está integrada por parejas de mujeres y hombres llamados *goyacha* y *wayna*, respectivamente. La coreografía obliga la presencia de un grupo de cuatro parejas llamado cuadrilla. En la actualidad bailan dos cuadrillas, es decir, 16 danzantes. Los danzantes se forman en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, cada una de las cuales está encabezada por un capitán y una capitana (llamados también caporales).

El conjunto musical que acompaña la danza esta compuesto por acordeón, violines, quenas y bombo (eventualmente se incluye una batería y un güiro) También en la música hay similitudes con la *contradanza*.

La comparsa de la *mestiza qullacha* tiene un reglamento muy exigente, especialmente en lo concerniente a la moral. Los danzantes deben tener un comportamiento impecable, sobre todo las mujeres. El hecho que se ponga especial énfasis en este aspecto está vinculado a que antiguamente la danza era mal vista y los padres no dejaban participar a sus hijas. Algunos informantes manifestaron que la danza estaba integrada por mujeres de estratos bajos y por sirvientas, hasta que dejó de bailarse por un tiempo. Posteriormente, un grupo de paucartambinos encabezados por la señora Marina Villasante, retomó la danza con motivo del Inti Raymi en 1980. La señora Marina Villasante, era maestra del colegio Pérez Armendariz, y organizó a un grupo de alumnos para interpretar esta danza, y con ayuda del señor Lino Villasante reconstruyeron la coreografía. En el festival del Inti Raymi, los *mestiza qullacha* de Paucartambo fueron ganadores de la «Espiga de Oro». Este hecho dio prestigio a la comparsa y desde entonces es considerada una danza «cotizada». La comparsa ha estado en Arequipa (Festidanza 1973), en Puno, y en Ambato, Ecuador. Además se ha ido perfeccionando la coreografía y mejorando el vestuario. La participación en eventos externos a la propia fiesta, sin embargo, no es común

entre el resto de comparsas. Algunos grupos incluso critican que las danzas se bailen en contextos no estrechamente vinculados a la devoción por la virgen.

En la actualidad la, comparsa está integrada por mujeres paucartambinas residentes en Cuzco, empleadas y estudiantes, y jóvenes hombres de la misma condición. La comparsa ya no sólo exige disciplina, sino que compromete a sus integrantes a mejorar el vestuario cada año. Es por eso que mujeres solteras, residentes en Paucartambo, que no cuentan con independencia económica no pueden solventar estos gastos y quedan excluidas de la danza. Prácticamente la totalidad de los danzantes de *mestiza qullacha* ya no residen en el pueblo; incluso, algunos de sus integrantes no tienen vinculación con Paucartambo, excepto la amistad con algún danzante del grupo. Esta situación ha sido motivo de muchas críticas, las mismas que se han hecho a los *contradanza* y a los *qhapaq negro*.

Chukchu: los *chukchu* o palúdicos representan a los peones que iban de Paucartambo a la selva a trabajar en las haciendas donde contraían el paludismo. Según palabras de un informante, esta danza refleja la «realidad histórica del paucartambino pobre que iba a trabajar en la extracción de caucho en las haciendas de Q'usñipata con sueños de progreso». En la actualidad, en la danza del *chukchu* también se representan otras enfermedades como el cáncer o el SIDA.

Los *chukchu* se relacionan con el público atacándolo con sacos rellenos con trapos viejos, aserrín o harina, y pintándolos con un líquido amarillo que ellos mismos preparan, haciendo el ademán de querer contagiarlos. Integran el grupo un patrón de hacienda palúdico, que es el jefe de la danza; peones *chukchu*; un médico; una enfermera; un enfermero y un *maqt'a* enfermo. La música del *chukchu* es interpretada por una banda típica de pitos, tambor y bombo.

Este grupo de danza no está tan bien constituido como los anteriormente descritos. Su participación es más o menos improvisada. Por el vestuario y la simpleza de la coreografía no es una

danza que requiera de mayor organización. Por lo general, la integran jóvenes, estudiantes de colegio y gente de menores recursos. Estos mismos hechos hacen difícil que siempre cuenten con una persona dispuesta o con dinero para pasar el cargo de la danza; por eso muchas veces la danza no llega a presentarse en la fiesta. Villasante (1980, 172-173), que presenta una lista con los nombres de danzantes de cada comparsa, sólo incluye una lista incompleta de la danza del *chukchu*, lo cual se debe al carácter circunstancial de esta danza.

Siklla: danza que se conoce también con el nombre de los «doctorcitos». Hasta la década de los '40 la danza se llamó *wayra*, pero en ese año otro grupo de personas la retomó con el nuevo nombre de *siklla*. Según versión de un informante, la danza del *wayra* dejó de bailarse en la segunda mitad de los años '30. Años después, debido a que el prioste de la fiesta contrató a una banda de otro pueblo, en vez de solicitar, como era costumbre, a la banda de artesanos de Paucartambo, éstos decidieron participar en la fiesta de ese año presentando una danza. Fue entonces que hicieron aparecer la danza del *siklla* o de los doctorcitos⁴⁷ que ese año se bailó con música de conga que estaba de moda en esa época. Según mi informante, la banda de artesanos que también salía a tocar a otros sitios, debió haber visto esta danza fuera del pueblo, iniciándola en esa oportunidad en Paucartambo. Tanto en las danzas del *wayra* como en la del *siklla* se representa a los abogados y a autoridades locales considerados corruptos y abusivos, especialmente con la población indígena. La representación consiste en la realización de un juicio a los *maqt'a* que participan en esta comparsa⁴⁸. El juicio es en quechua y castellano y tiene un tono satírico. Las danzas del *wayra* y del *siklla* se diferencian en el traje; los *wayra* usan una chaqueta oscura y pantalones de color con ador-

47 Según los datos de Villasante (1980: 167) esto debe haber sido en 1941.

48 Se cuenta que antiguamente se representaban juicios en los que se incluía a la gente del público, especialmente a los campesinos que bajaban de las comunidades campesinas. Hoy, el juicio es representado por los danzantes *siklla* y sus *maqt'a*. Este dato podría confirmar la versión según la cual en algún momento se prohibió la participación de gente extraña al pueblo en la fiesta, ya que no estaba vestida adecuadamente, desprestigiando la imagen del pueblo.

nos bordados, similar al *machu* de los *contradanza*. Los *siklla* usan un frac negro y un sombrero negro alto. La existencia de dos versiones de esta danza parece corresponder al patrón de transformación de las danzas en versiones «más mestizas» o paucartaminizadas.

En la actualidad, la comparsa de los *siklla* está integrada por personas de menores recursos, por lo general residentes en Paucartambo y la danza no siempre cuenta con un *karguyuyq*. Debido a esta circunstancia, la participación de la comparsa no está siempre garantizada. El vestuario no es muy elaborado y la coreografía se ha simplificado, respetando el argumento central de la danza. No hay pasos fijos y se deja espacio a la improvisación; sobre todo en la representación del juicio. Si bien los danzantes cumplen con una serie de reglas de comportamiento tácitas, no cuentan con un grado de institucionalidad tan elevado como el de otras comparsas.

Los personajes que integran esta comparsa son un fiscal (jefe de la danza), varios vocales, un alcalde, y los *maqt'a*.

El grupo musical que los acompaña está integrado por un violín, quenas, acordeón, arpa y bombo (eventualmente una batería y un güiro).

K'achampa: la tradición dice que se trata de una danza de origen Inca que representa a los jóvenes guerreros de ese entonces. Su coreografía expresa agilidad y tiene movimientos que aluden a la lucha y al triunfo guerrero. La comparsa de los *k'achampa* está integrada por un caporal (jefe de la danza), y dos capitanes que encabezan las dos filas de danzantes *k'achampa*. El conjunto musical que los acompaña es una banda típica de pitos, tambor y bombo.

Este grupo, al igual que el de la comparsa de los *chukchu*, está integrado por jóvenes y personas de pocos recursos, no siempre logra comprometer a un *karguyuyq*, y no tiene una organización muy sólida. Por esta razón su participación está sujeta a las posibilidades económicas y al entusiasmo de los bailarines.

Waka-Waka: danza en la que se representa la fiesta taurina española. No se ejecuta una coreografía propiamente dicha sino que se recrea una corrida de toros; el día de la *guerrilla*, finalmente el toro es muerto. Según la tradición oral, una campesina y un campesino que habrían llegado a Paucartambo con su toro, habrían puesto en peligro a todo el pueblo, ya que el animal se habría escapado y habría empezado a atacar a todos los pobladores. Es entonces que la pareja de campesinos decide contratar a unos toreros para matar al toro. Por tal motivo se dice que la danza también representa al campesino, porque éste es el que está familiarizado con el toro.

Los personajes de la comparsas de los *waka-waka* son un toro (jefe de la danza), dos o más toreros, un laceador, dos banderilleros, un picador, varios *maqt'a* y una chola, supuestamente dueña del toro. La comparsa está integrada por gente joven residente en Cuzco y en Paucartambo. Su participación está sujeta al entusiasmo de éstos. Sin embargo, tiene cierto prestigio porque participa en la *guerrilla*. Parece que los danzantes han puesto cierto cuidado en mejorar sus trajes y el conjunto de pito y tambor (Villasante: 1980, 102) ha sido reemplazado por una banda de metales que tiene un reconocido prestigio. Además, en los últimos años se han ido agregando personajes típicos de la fiesta taurina española, y en la actualidad se quiere institucionalizar la danza: crear un estatuto, conseguir recursos para comprar vestuario, dar mayores facilidades a los danzantes y *karguyuq*. Estos cambios y esfuerzos son interpretados en el sentido de una mejora en la danza y de la búsqueda de una coherencia entre la vistosidad de la danza y su status ritual en la fiesta. El rol de los *waka-waka* en la *guerrilla* aumenta las exigencias con respecto a su presentación, que debe ser competitiva con respecto a las otras comparsas prestigiosas de la fiesta como los *qbapaq ch'unchu* y los *qbapaq quilla*, por ejemplo. Todos los cambios que las comparsas realizan expresan esta tensión entre el aspecto ritual y el aspecto social de las danzas, que constituyen dos dimensiones que se influyen mutuamente.

Auq'a Chileno: los personajes de esta danza representan a los soldados chilenos que invadieron el territorio peruano durante la Guerra del Pacífico (1879). Hay referencia de una danza más antigua llamada «waka suwa tusuq», que según algunos informantes antece-

de al *auq'a chileno*, y que representaba a los abigeos. De esta manera se habría establecido un paralelo entre abigeo y soldado chileno. *Auq'a* tiene la doble connotación de «enemigo» y de «guerrero».

En la comparsa participan un caporal llamado doctor o *machu*, acompañado de una dama, varios soldados que se ubican en dos filas paralelas, y un *maqt'a*. La música se interpreta en violín, dos quenas, arpa y bombo (eventualmente una batería y un güiro).

En la comparsa del *auq'a chileno* participa gente de menores recursos, residentes en Paucartambo, y su presencia en la fiesta está sujeta a la capacidad de convocatoria en cada ocasión. El año 1989, por ejemplo, los *auq'a chileno* no llegaron a participar en la fiesta y en 1990 no se supo hasta último momento si iban a salir o no. Tenían problemas con el *karguyuyq* y con el conjunto de música. El día de la *entrada* hicieron su aparición cuando ya había empezado el *cera apaycuq*, ya que tuvieron que esperar que un conjunto de música de otra comparsa pudiera acompañarlos

Panadero: danza en la que se hace una representación del trabajo relacionado a la preparación del pan en hornos de leña. Los *panaderos* reaparecieron en 1991. En ese año participaron en la danza jóvenes de ambos sexos residentes en Paucartambo, en su mayoría estudiantes de colegio. Hacía unos 15 años atrás- según recuerdan algunos informantes- que esta danza ya no se presentaba. En la actualidad ésta pertenece al grupo de aquéllas de menor prestigio social, cuya participación anual no está asegurada.

Los personajes de la comparsa son un panadero viejo, dueño del horno, una dama panadera, un panadero (aunque aquí pueden participar más de uno) llamado *t'aqllaq* que quiere decir preparador de bollos de masa, un *wachuq*, que es el que coloca el pan en orden, un *ghaquq*, el que frota la masa, un maestro, uno o más *yanapaq*, que son ayudantes del que amasa, y un *maqt'a* de servicio que carga las canastas de pan. En el texto de Villasante (1980) se menciona que los instrumentos que se tocaban para esta danza eran mandolinas y guitarras, ejecutadas por los mismos danzantes. En 1991 el grupo se presentó con el acompañamiento musical de un violín, dos quenas, y un acordeón.

Maqt'a: el *maqt'a* o joven campesino es un personaje que participa de manera individual. A diferencia de los personajes de las comparsas de danzantes, el *maqt'a* es un personaje libre que no se encuentra sujeto a ninguna autoridad. En la fiesta participan varios *maqt'a*, alguno se relacionan con las distintas comparsas para acompañarlas realizando tareas de servicio -servir la comida a los danzantes, músicos e invitados o realizar encargos- y abriendo paso a los danzantes cuando éstos realizan sus coreografías. Otros *maqt'a* se mantienen independientes recorriendo las calles y haciendo bromas con la gente del pueblo; hablan en quechua y falsete, haciendo comentarios sobre acontecimientos o personalidades públicas de actualidad. A pesar de no formar una comparsa, existen algunas reglas tácitas que obligan a todos los *maqt'a*, por ejemplo, a usar el mismo vestuario y la misma máscara. El *maqt'a* es considerado un danzante de carácter libre e independiente, no sólo porque no está subordinado a alguna autoridad, sino porque no tiene cargo, ni grupo musical que lo acompañe. Esta es la razón que se da para explicar el fracaso que tuvo un primer intento, hecho en 1977, de agrupar a todos los *maqt'a* en una comparsa. Sin embargo, en 1991 se convocó a los jóvenes repitiendo el intento de juntar a los *maqt'a* y crear un reglamento que señale las normas de comportamiento durante la fiesta y las exigencias en cuanto al vestuario. Las razones principales para esta iniciativa han sido «cuidar el prestigio y las costumbres de la danza y del pueblo», así como «recuperar el respeto al *maqt'a*», argumentos que se pueden interpretar como el deseo de consolidar al personaje y de aumentar su reconocimiento ritual y social.

La persona responsable de esta iniciativa manifestó que en los últimos años se había observado que los *maqt'a* aparecían mal uniformados (con *waqullu* en vez de máscara de yeso, con sombrero en vez de chullo y con ojotas de llanta en vez de cuero), estaban sucios, se excedían en sus bromas, estaban hasta altas horas de la noche emborrachándose y, además, estaban participando jóvenes provenientes de las comunidades campesinas de la zona. Este último argumento parece ser uno de los más importantes, sobre todo porque la fiesta se considera de la gente del pueblo y no de los campesinos.

Para llevar a la práctica esta iniciativa, el responsable coordinó con el regidor de Espectáculos y Deportes del Municipio, quien lo autorizó a realizar esta actividad. Se convocó por televisión a todos los jóvenes interesados a inscribirse. El acuerdo con la municipalidad y con el puesto policial fue que sólo las personas inscritas, que recibirían un carnet con una foto y un sello, podrían bailar como *maqt'a*. De lo contrario sería decomisado el traje hasta el final de la fiesta.

Podían inscribirse todos aquellos que tuvieran uniforme y fueran paucartambinos o amigos de paucartambinos, excepto jóvenes del campo. Las comparsas que quisieran contar con la presencia de un *maqt'a* tendrían que solicitarlo a la instancia coordinadora del grupo de los *maqt'a*. Esto se haría con el fin de evitar los abusos de los demás danzantes contra los *maqt'a*. Según mi informante, los *maqt'a* están desprotegidos y expuestos a los maltratos de los demás danzantes porque están desorganizados y muchos de ellos (sobre todo los que vienen del campo) no cuentan con una buena formación. En este sentido, una organización sólida garantiza un respaldo más efectivo a los individuos que conforman una comparsa determinada, fortaleciendo la identidad colectiva que la comparsa representa.

Ese primer año (1991) se abrió el cuaderno de actas y el plan fue elaborar estatutos que serían entregados por escrito a todos los *maqt'a*. Piensan también conseguir un *karguyuq* para el año 1992, y debido a eso se decidió mandar a hacer una *demanda* para poder entregársela. Además se tomaron los siguientes acuerdos en cuanto al vestuario y a la actuación en la fiesta: usar ojotas de cuero y no de llanta ya que aquéllas son las que se consideran las tradicionales y las que «producen un sonido característico y sacan chispas del suelo cuando se corre»; el día de la *entrada* se usarían camisas blancas; la *entrada* se haría a las diez de la mañana, en grupo, desde el cerro Colca⁴⁹, por donde bajarían los *maqt'a* lle-

49 Uno de los cerros a cuyo pie está ubicado el pueblo. En este cerro hay un descanso con una cruz llamada Taita Colca. Además de ser un cerro con «renombre» está ubicado en un lugar visible, de tal modo que desde el pueblo se puede ver la *entrada* de los *maqt'a*.

vando banderas del Perú y del Tahuantinsuyo. Luego se llegaría al templo y se saludaría a la virgen, se haría una visita al *prioste* y finalmente se iría a dar el alcance a los demás grupos de danzantes para apurarlos y ayudarlos en los preparativos para la *entrada*. Algunos dicen que así era la costumbre, sin embargo, los danzantes de las demás comparsas no pudieron confirmarlo. Lo que es importante reconocer aquí es que no importa la veracidad objetiva e histórica de esta afirmación. Lo que interesa es que los *maq't'a* buscan asignarse funciones rituales que justifiquen su presencia y aumenten su status en la fiesta. El éxito de este tarea consiste justamente en hacer que todo aquello que caracteriza al personaje o a la danza (vestuario, coreografía, roles festivos, organización) sea asumido como parte de la tradición paucartambina.

Además, los *maq't'a* propusieron tener una actuación más ordenada en la *guerrilla*. Esto quiere decir, colaborar con los *qbapaq qulla*, ya que los *saqra* colaboran con los *qbapaq ch'unchu*. La afinidad con los *qbapaq qulla* fue justificada con el hecho de que los *maq't'a* vienen de las comunidades, es decir, de las partes altas, igual que los *qulla*, y que por eso se asustaban de los *ch'unchu* y de los *saqra*, que vienen de las partes bajas.

2.2 El status social y ritual de la danza en Paucartambo

Todas las danzas arriba descritas se bailan también en otros pueblos y comunidades campesinas de la región, e incluso en otras provincias del departamento del Cuzco; según los datos recogidos, algunas, como la *contradanza*, fueron incluso traídas de otros pueblos cuzqueños. Sin embargo, la importancia e impacto de la fiesta de la Mamacha Carmen en la región, así como la imagen que han creado y difunden los paucartambinos de sí mismos, la ha convertido en el centro creador y difusor de estas danzas. La vinculación de estas danzas con la fiesta de la Virgen del Carmen concebida en oposición a la de la Virgen del Rosario hace alusión a una relación de pertenencia entre éstas y la virgen, otorgándoles la condición de expresión de la identidad mestiza paucartambina.

Esta relación de mutua pertenencia se hace explícita en dos frases muy usadas por los paucartambinos: «sin danzas no hay fies-

ta» y «los paucartambinos nacen bailando». La primera afirmación se sustenta en una serie de relatos orales. Uno de ellos cuenta que aquellos años en los cuales los *qbapaq ch'unchu* no se presentaron, la virgen empalideció y hubo malos tiempos para el pueblo.

«Cuando se dejó de danzar el «C'unco» la virgen se puso pálida (y cuando la virgen se pone pálida, es presagio de mal año). Esto consternó a las gentes, Los más avisados se pusieron a averiguar la causa de esa palidez y llegaron a concluir que ella se debía a que los «C'uncos» no se presentaban, como era de costumbre, a ejecutar la danza que tanto le gustaba y era su adorno» (Roel: 1950, 60-61).

Según la expresión de alegría o tristeza que los paucartambinos vean en el rostro de la virgen, se evalúa la actuación de los danzantes, y se predice la suerte del año que viene. También se dice que cuanto más danzas se presenten y más vistosos sean los trajes y las coreografías, más complacida estará la virgen; y solamente de esta manera se cumple con el objetivo de la fiesta. «Sin danzas no hay fiesta» expresa, por lo tanto, la calidad de ofrenda que tiene la danza dentro de la relación de reciprocidad que los paucartambinos establecen con la virgen. Por lo tanto, la participación en las comparsas de danzantes se convierte en obligatoria para mantener una buena relación con la virgen y asegurar su protección. La danza concebida como ofrenda implica su sumisión a la voluntad y deseos de la virgen. Es por eso que todo aquello vinculado a las danzas se expresa en un lenguaje solemne y formalizado. Son un lugar común las historias y los sueños que se refieren al hecho de que el danzar está condicionado a los caprichos de la virgen. La promesa, el temor al castigo y los sueños con la virgen, a través de los cuales ella se manifiesta, son parte constitutiva de la psicología individual y colectiva de los paucartambinos, residentes o migrantes. Los danzantes manifiestan que es la virgen la que los llama a integrar una comparsa y la que los absuelve de la promesa de bailar. Según el relato de una danzante de *mestiza qullacha*, su padre se accidentó después de haberle prohibido que bailara en la fiesta. Tanto ella como su padre interpretaron el accidente como un castigo de la virgen, que obligó al padre a cambiar de parecer. En otro relato, que pude recoger, se cuenta que una persona que se había comprometido para bailar en la danza de los *saqra*, se

negó a participar en último momento. Después de que los demás danzantes trataron de convencerlo de cumplir con su compromiso, esta persona salió de la habitación en la que se encontraban y tropezó con una pequeña papa que estaba en el suelo, fracturándose la pierna. Este hecho fue interpretado como una señal de la virgen, ya que una pequeña papa no podía ser motivo para un accidente tan serio. El hecho de que una pequeña papa fuera capaz de motivar la caída de un danzante de los *sagra*, que suelen tomar riesgos mayores durante la procesión, expresa su sometimiento a los poderes de la virgen, así como el valor de ofrenda que tiene la danza. Se dice que mientras los *sagra* cumplan con la virgen bailando en la fiesta, pueden contar con su protección.

«Los paucartambinos nacen bailando» es una frase que alude a una larga tradición artística en Paucartambo a la que Villasante (1981) dedica especial atención⁵⁰. Dentro de esta tradición artística, la danza es la expresión más valorada, ya que es concebida como una condición innata a los paucartambinos. Según éstos, las danzas son «un estilo de vida»; se baila porque se es paucartambino y se es paucartambino porque uno «nace bailando». Bailar es un asunto de sangre, de herencia. La danza crea unidad en el espacio (en la fiesta todos están unidos en la danza en tanto ésta es manifestación de su fe) y en el tiempo, en tanto danzar es un llamado de la sangre y de la tradición. Una expresión de este hecho es el siguiente relato expresado por un danzante de la comparsa de los *qhapaq negro*.

«Cuando yo integré por primera vez la danza, la cuadrilla, desde el momento que me puse el traje sentía un peso muy fuerte encima mío. Al llegar al puente una señora se me acercó, anciana ella, con una canasta con pétalos de flores y me empieza a derramar por la cabeza, me agarró la mano y me

50 Villasante (1981) dedica en el tercer volumen de su obra sobre Paucartambo (titulada «Anécdotas, turismo y artistas»), todo un capítulo a los artistas paucartambinos especializados en escultura, pintura, tallado en madera, imaginiería, joyería, torno, música, costura folclórica y cine. Hoy, la mayoría de artistas viven fuera del pueblo, aunque en Paucartambo funciona aún una escuela artesanal. Los paucartambinos opinan que es especialmente a través del arte que ellos trascienden los límites del pueblo.

besó la mano, yo perdí el paso, inclusive, esa vez, pero cuando se me acercó y en quechua me dijo que allí bailaba su padre, en ese lugar donde estaba bailando, bailaba su padre, entonces era, es una fuerza, un impacto muy fuerte al que hay que soportar allí, como te vuelvo a decir es una forma, un modelo de vida» (tomado de G. Galliani, s.f.).

En Paucartambo la danza es el espacio ritual en el cual se construye y perpetúa la tradición del pueblo, su identidad. Es por este motivo que se resalta la calidad de los danzantes paucartambinos, por encima de otras cualidades artísticas. El danzante en Paucartambo es aquella persona responsable por cumplir con las ofrendas para la Virgen del Carmen que garantizan el bienestar del pueblo. Por lo tanto, tiene una gran responsabilidad, pero al mismo tiempo una participación exitosa en la fiesta, le asegura reconocimiento y status social. Su responsabilidad es mayor si se toma en cuenta que la Virgen del Carmen es concebida como una divinidad humanizada capaz de responder con castigos ante el incumplimiento de las promesas. Cuenta un informante que un señor habría cerrado la puerta de su casa para que los *sagra* no pudieran subir a hacer sus peligrosas peripecias en balcones y techos. Con eso quería evitar accidentes, pero él mismo tropezó en el patio de su casa. Inmediatamente fue a abrir la puerta para que los *sagra* pudieran subir a sus balcones y techos, y cumplir con sus obligaciones en la fiesta, ya que interpretó su accidente como un castigo de la virgen.

La valoración positiva de la danza se hace más evidente cuando se compara la danza con la música. Aunque en Paucartambo existen músicos, los paucartambinos se consideran esencialmente danzantes. Villasante (1980: 43-44) hace referencia a la creación en 1931 de una Banda de Músicos de Paucartambo, a la existencia de la banda de la Sociedad de Artesanos, y menciona algunos casos particulares de músicos. Al respecto quiero llamar la atención sobre la situación en la que reaparece la danza de los *siklla* en Paucartambo. La decisión de la Banda de Artesanos de Paucartambo de participar con una danza expresa la condición de la danza como un espacio más independiente para participar como grupo, que el que pueda otorgar la música, ya que las bandas o los conjuntos instrumentales tienen que ser convocados y contratados por el prioste o las comparsas para participar en la fiesta.

La distinta valoración de la danza y de la música se expresa también en otros aspectos de la fiesta. Cada grupo de danza tiene un conjunto musical que lo acompaña durante toda la fiesta. Estos conjuntos son contratados, fuera del pueblo, por los *karguyuyq* de cada comparsa; generalmente, provienen de las comunidades campesinas, como en el caso de los conjuntos de pito, tambor y bombo, o de otros pueblos de la región, como las bandas de Sicuani que son especialmente solicitadas. En términos rituales, los músicos mantienen en la fiesta una condición de marginalidad. Ellos son los únicos que participan en la fiesta por un contrato en dinero⁵¹. Si bien los músicos están presentes en la fiesta, ellos no participan directamente del ritual, ya que no son parte de la red de intercambio de poder con la virgen que se da en la fiesta. Esta condición se refuerza por la relación monetaria que se establece entre los músicos y los *karguyuyq*, muy diferente a aquélla entre danzantes y *karguyuyq*, que se basa en compromisos ritualizados de derechos y deberes mutuos. Expresiones como que algunas personas pasan un cargo festivo porque se «encariñan» o se «identifican» con la danza son muy frecuentes y significativas en cuanto a la relación entre *karguyuyq* y comparsa. Por otro lado, una vez que empieza la fiesta, los músicos están sujetos a la autoridad del caporal de la danza⁵²; hecho que refuerza el vínculo puramente económico entre *karguyuyq* y conjunto musical⁵³.

La marginalidad de los músicos en términos de la red de intercambio ritual con la virgen se sustenta principalmente en su condición de «extraños» en el pueblo, así como en su posición en el extremo inferior de la jerarquía ritual. Como ya he mencionado antes, la fiesta y las danzas de la Virgen del Carmen le pertenecen a los mestizos paucartambinos y, por lo tanto, sólo aquellos que son ad-

51 Los *karguyuyq* también se comprometen a brindar alimentación y hospedaje a los músicos durante los días de fiesta.

52 Es el propio caporal el que dirige a los músicos durante la ejecución de la coreografía, valiéndose de gestos preestablecidos. También él es el que ordena a los músicos a tocar en los momentos de descanso en casa del cargo, para amenizar la reunión.

53 Se ha observado que el caporal de la danza es el que solicita al fundador una atención especial para los músicos -una caja de cerveza, por ejemplo cuando él lo considera oportuno.

mitidos en las comparsas pueden actualizar ritualmente su pertenencia a la identidad paucartambina. El que baila pertenece al pueblo e integra la identidad mestiza paucartambina. Por el contrario, los músicos son todos de fuera del pueblo. Si bien en muchos casos las personas que pasan cargos, así como algunos danzantes, también lo son, el tipo de rol que cumplen en la fiesta les permite acceder a una posición ritual superior. Los músicos no sólo son de fuera del pueblo sino que, por lo general, provienen de comunidades campesinas y pueblos jerárquicamente inferiores a Paucartambo, capital de provincia, mientras que los danzantes no paucartambinos provienen de la ciudad del Cuzco y cuentan con mayores recursos económicos.

Los músicos no se sientan a la mesa junto con los danzantes, sino que permanecen siempre en un rincón algo apartados del resto. Incluso en casa del *karguyuyq*, los danzantes se mueven con libertad, conversan y bailan, mientras que los músicos permanecen aparte y, en muchos casos, atentos a las instrucciones del caporal para amenizar la fiesta con su música.

Aunque se encuentren bajo la autoridad del caporal, los músicos son ajenos a la estructura organizativa de la comparsa, lo cual se expresa físicamente en su ubicación espacial, tanto durante la actuación de la comparsa (atrás del grupo de danzantes durante el pasacalle), como en los momentos de descanso en casa del cargo; ellos se ubican en un rincón de la casa y no se mezclan con los danzantes, ni tratan con los invitados. Esta situación de marginalidad es verbalizada por los paucartambinos de la siguiente manera:

«Los músicos son los únicos que trabajan en la fiesta; si uno toca en alguno de los conjuntos (un paucartambino) *se pierde la fiesta porque no puede mirar* el resto (...) esos días son *para gozar no para trabajar*⁵⁴ (L.V.)» (Vásquez s.f.).

Mientras que los músicos trabajan en la fiesta a cambio de una remuneración económica, los danzantes bailan por «devoción» o «cariño» a la virgen; el interés monetario se opone a una relación

54 Los subrayados son de Vásquez.

personal, íntima y ritualizada con la Virgen del Carmen. La intimidad entre los danzantes y la virgen sucede en los sueños y encuentros que los danzantes dicen tener con ella. Los danzantes bailan porque están cumpliendo con una promesa hecha a la virgen ya sea en agradecimiento de algún favor o porque le quiere pedir algo. En ese sentido, el pago en dinero a los músicos los excluye del circuito de relaciones recíprocas que las comparsas establecen con la virgen en la fiesta.

Es por esta misma razón que no existe esta relación de mutua pertenencia entre la virgen y los grupos de músicos. En este sentido son las danzas las que alegran a la virgen, no la música. Volviendo a la frase «los paucartambinos nacen bailando», ésta se explica como el derecho natural de los paucartambinos de acceder al poder ritual de la Virgen del Carmen, en otras palabras, el derecho de acceder a la condición de mestizo paucartambino. Es por eso, como explicaré más adelante, que la inclusión de nuevos miembros a la comparsa no es arbitraria, sino que tiene que pasar por un proceso de selección. Así ritualizada, la condición de mestizo se concibe como una cualidad inherente y natural a los individuos que la poseen, ocultando la arbitrariedad de toda jerarquización social.

La importancia de las danzas en Paucartambo se expresa en la valoración social que se hace de ellas y de los danzantes.

«(...) los danzarines constituyen los elementos fundamentales y principales en la organización y funcionamiento de los diferentes grupos o conjuntos de danzas, cuyas características son muy especiales, como la de poseer condiciones artísticas innatas, condiciones físicas y de resistencia excelentes, alto sentido de sociabilidad y adaptabilidad, captación musical rápida de los compases melódicos, disciplina y comportamiento ejemplar dentro del grupo, alto sentido de cooperación y colaboración grupal, condiciones económicas y actitudes de desprendimiento, así como gran creatividad artística en el vestuario, máscara, música y coreografía.

Los jefes de cada conjunto (caporales, alcaldes, capitanes, etc.) deben poseer sentido de organización, voz de mando,

presencia, facilidad en la solución inmediata de problemas, control musical y de la coreografía, control del vestuario y del comportamiento; y, rápido cumplimiento de los acuerdos y sanciones» (Villasante: 1980, 149).

Participar en una comparsa conlleva a hacerse acreedor de todos estas cualidades e incluso del privilegio de ser incluido en la historia del pueblo con nombre propio, en calidad de «héroe social», responsable por el respeto a la tradición y por el futuro del pueblo (Villasante: 1980). Este rol del danzante en Paucartambo alcanza también el ámbito extra-local y extra-festivo. Como ya he discutido antes, la danza es uno de los espacios rituales y sociales más importantes a través de los cuales los paucartambinos entablan su relación con el exterior y se ubican en una jerarquía extra-local.

«De aquí nuestro reconocimiento y ponderación a cada uno de los artistas danzarines de los diferentes grupos de danzas. Por todas estas razones no hemos escatimado esfuerzo alguno para formular los listados de grupos de danzas, como un homenaje a cada uno de ellos que brindaron y siguen brindando sus cuotas de sacrificio dentro del prestigio folclórico de todas las provincias» (Villasante: 1980, 150).

Si bien las danzas son concebidas como expresiones de la tradición, esto no quiere decir que no se den cambios al interior de las comparsas. Lo que es importante entender, es que estos cambios se explican por la tradición, personificada en la virgen. Si bien la aceptación o rechazo de cambios en las comparsas depende del poder real de cada una de ellas, de la competencia entre ellas y de la propia dinámica social, éstos son interpretados como manifestaciones de la voluntad de la virgen.

La alteración en el vestuario, coreografía o composición de las comparsas también pasa por la censura de la virgen. En el año 1985, los *sagra* quisieron incorporar a la comparsa a un nuevo personaje, «el condenado», intento que fue criticado por otras comparsas. Pero el motivo definitivo por el cual se explica el fracaso de esta innovación se debió al accidente que supuestamente sufrió este personaje. Existe la versión según la cual la persona que representó al «condenado» sufrió un accidente donde se le quemaron

lo pies y ya no pudo bailar⁵⁵. Por lo tanto, la crítica de otras comparsas o de la gente del pueblo adquiere significado cuando ésta es interpretada religiosa y ritualmente.

Es en nombre de la Virgen del Carmen que se aceptan o rechazan los cambios. De esta manera, los paucartambinos pueden introducir transformaciones en las danzas o en la fiesta sin que eso signifique que estén violando su tradición. Naturalmente que en la práctica todo esto implica un proceso largo por el cual los cambios son discutidos y evaluados cotidianamente. La tradición no debe ser vista como una barrera a los cambios, sino como la instancia a través de la cual éstos son legitimizados. Los cambios al interior de las comparsas, valorados en términos de «mejora» o «modernización» de las comparsas, no significan una ruptura con la tradición, ya que mientras complazcan a la virgen, éstos son transformados en importantes recursos para la dinámica competitiva entre los distintos grupos de danzantes. De tal forma que el concepto de modernización es entendido en términos de la búsqueda de una eficacia ritual.

A continuación quiero discutir algunos de los términos en los cuales se da la competencia entre las comparsas. Ya he mencionado antes, que la competencia entre las danzas de la fiesta de la Virgen del Rosario y de la Virgen del Carmen implicó cambios en las danzas que dieron lugar a la diferenciación entre danzas indígenas y danzas mestizas. Ahora quiero referirme a la diferenciación de grupos al interior del pueblo como resultado de la dinámica competitiva entre las comparsas al interior de la fiesta de la Virgen del Carmen.

La participación en las comparsas es uno de los medios rituales más importantes para acceder al poder ritual que es distribuido en la fiesta. La existencia de distintas comparsas con características y roles festivos y sociales distintos, diversifica y jerarquiza el acceso a este poder, dando lugar a una jerarquización de las comparsas.

55 No he podido confirmar hasta el momento que este accidente haya tenido lugar efectivamente. En todo caso, real o creado por la tradición, su importancia radica en tanto explicación mítica del hecho de la desaparición de este personaje.

La competencia por lograr la mejor posición en esta jerarquía se da según criterios rituales -calidad de la participación de las comparsas, valoraciones culturales y estéticas de éstas; rol que cumplen en la tradición oral sobre la fiesta, tipo de obligaciones rituales con la virgen-, así como por criterios sociales -condición económica, social, generacional y sexual de sus integrantes-. La dinámica competitiva entre las comparsas supone la manipulación de los elementos que componen las danzas por parte de los danzantes. Son ellos las que las transforman y adecúan de acuerdo con las exigencias que impone la competencia por ser reconocida como la mejor danza. Reconocer el protagonismo de los danzantes dentro de la dinámica competitiva supone también tomar en cuenta que la jerarquía festiva es un recurso para recrear y subrayar diferencias sociales entre los diferentes grupos que constituyen el universo paucartambino y cuyas identidades están representadas por las danzas.

La preocupación de cada comparsa radica en realizar su mejor presentación en la fiesta. La calidad de su participación se mide por una serie de elementos entre los cuales está, por ejemplo, la disciplina de los danzantes. Estos deben mostrar un comportamiento impecable durante los días de fiesta: llegar puntualmente y no faltar a ninguna cita ni ceremonia; respetar al caporal, autoridad de la comparsa; no beber demasiado y no hacerlo en los bares y calles mientras se tenga el traje puesto.

Cometer faltas durante la ejecución de la coreografía y la aparición pública de la comparsa, así como el incumplimiento de las reglas de orden y disciplina, es censurado por el grupo. Durante los almuerzos o comidas de los días de fiesta, los caporales de las comparsas castigan a los miembros que hayan cometido una falta confiscando una de las prendas de su disfraz. La prenda le será devuelta cuando haya pagado una suma en dinero o cerveza. De lo contrario ésta será rematada entre los presentes. Si la falta es grave, el danzante puede ser suspendido, prohibiéndole bailar uno o más días de la fiesta. En muchos casos, este proceso se realiza entre bromas y risas, pero eso no significa que la autoridad del jefe de la comparsa sea menor. Esta costumbre no solamente funciona para controlar la disciplina del grupo, sino que también es una forma ritualizada de establecer y fortalecer la estructura de autoridad del

grupo colocando al caporal como autoridad máxima. En ese sentido se puede entender por qué, en muchos casos, los danzantes recién incorporados al grupo son sancionados con más rigor.

Para que se cumplan las exigencias de orden y disciplina es necesaria una estructura jerárquica que dé poder a una autoridad responsable por hacer cumplir las reglas de funcionamiento del grupo. Cada comparsa tiene un jefe al que se le conoce con denominaciones distintas según la danza: caporal, rey, alcalde, machu, doctor o capitán. En algunas comparsas, el caporal está acompañado por un personaje femenino llamado dama, imilla (qhapaq qulla), o china *saqra* (*saqra*). Este personaje acompaña al caporal en algunas figuras coreográficas y encabeza con él las dos filas de danzantes durante los pasacalles; sin embargo, no cumple un rol de autoridad⁵⁶.

El caporal se distingue por su ubicación (encabezando las dos filas de danzantes), posición y rol dentro del desplazamiento coreográfico, y por el uso de un traje o máscara distintivos. Además, lleva un símbolo de mando con el cual dirige la coreografía e indica a los músicos y danzantes el cambio de una figura a otra. La autoridad del caporal abarca también ámbitos externos a la dirección puramente coreográfica. El convoca y preside los ensayos y reuniones del grupo, e indica a los demás danzantes cuándo pueden retirarse de algún lugar, empezar a comer y beber, o sacarse la máscara. Durante los días de fiesta, y en las reuniones y ensayos previos, los danzantes de la comparsa están obligados a someterse a la autoridad del caporal, quien también es responsable del orden, disciplina e imagen de la comparsa. Si bien las decisiones acerca de todo lo relacionado a la comparsa se toman en grupo, una vez que éstas se hayan establecido, el caporal es el que tiene poder para hacerlas cumplir. En calidad de representante de la comparsa, el caporal coordina con el *karguyuq*, instruyéndolo en sus obligaciones, así como con el conjunto de músicos.

56 Solamente en la comparsa de los *saqra* he podido observar que el personaje femenino reciba alguna responsabilidad, nombrando a la *china saqra* tesorera del grupo.

Como autoridad máxima, el *caporal* es el que bautiza a los nuevos integrantes de la comparsa, quienes reciben de él tres latigazos. Cuando un *caporal* asume su nuevo cargo es bautizado por el *caporal* que está dejando el mando. En la mayoría de los casos está establecido que un *caporal* ejerza su función durante tres años (lo cual se respeta excepto en situaciones críticas⁵⁷); su permanencia posterior está sujeta a la autoridad que haya logrado establecer en este tiempo y se decide a través del voto de los danzantes⁵⁸. Tener la responsabilidad del grupo exige un comportamiento ejemplar. La autoridad del caporal no es vista como una ventaja sino como un sacrificio, ya que hay que disponer de tiempo y dedicación personales en favor del buen funcionamiento del grupo, lo cual, según los danzantes, va en detrimento del éxito individual⁵⁹.

En el otro extremo de la jerarquía de autoridad se encuentra el resto de danzantes, a los que se les conoce con el nombre de soldados. Entre este grupo y el jefe de la comparsa media, por lo

57 Existen formas sutiles para hacer saber a un *caporal* el descontento del grupo. En una de las comparsas que se presentaba durante los años que realicé mi trabajo de campo, se había propuesto sugerir a su *caporal* que debía retirarse del cargo. Para eso, el grupo planeó que uno de los personajes secundarios de la comparsa que baila al lado del *caporal* fuera personificado por una persona más alta que éste. Este hecho, que los danzantes interpretaban como una burla e ironía, cuestionaría la autoridad del *caporal*. Debo resaltar que los valores estéticos, como la altura de los danzantes, están entrelazados con las nociones de autoridad y de competencia entre danzantes de un mismo grupo y entre comparsas.

58 En la comparsa de los *qbapaq chunchu* existe otra modalidad. Para elegir a un *caporal* se hace un sorteo entre los cinco o seis integrantes de mayor antigüedad en el grupo. Según mi informante esta forma de selección evitaría los problemas que traen las votaciones.

59 Un informante manifestó que había descuidado sus propios negocios por tener que cumplir con la danza, argumento que utilizaba para manifestar su deseo de dejar el cargo de *caporal* próximamente. He podido notar que un *caporal* que deja su función siempre explica su retiro como resultado de presiones personales, familiares o laborales, y nunca admitiría que se retira por el deseo de los demás danzantes de la comparsa.

60 La estructura coreográfica establece la formación de dos filas paralelas. De esta formación se desarrollan las distintas figuras coreográficas y es la manera en la cual los danzantes se colocan para desplazarse por el pueblo en sus pasacalles.

general, un capitán por cada fila de danzantes⁶⁰. Es usual que los *caporales* se dirijan a los *capitanes* para dar órdenes a los danzantes o para ser informado sobre problemas de disciplina o decisiones tomadas al interior de cada una de las filas de danzantes. Un *capitán* puede ser elegido tomando en cuenta distintos criterios; por su antigüedad, por el aprecio o reconocimiento que tenga en el grupo, o incluso por su tamaño, ya que existe la tendencia de formar a los danzantes de cada fila según sus estaturas, de los más altos a los más bajos. La estructura de autoridad al interior de la comparsa hace alusión a la naturaleza cerrada de las danzas. En las páginas siguientes se hará referencia a esta característica para discutir la danza como espacio para la creación de identidades colectivas.

El cuidado en la coreografía y en el orden y disciplina de la danza se extiende al vestuario de los bailarines. El uso del disfraz apropiado para cada danza es obligatorio y la señal de descuido en este aspecto es motivo de amonestación. No solamente es importante llevar todas las prendas que conforman el disfraz, sino que éstas deben estar limpias y en buen estado. Cada danzante debe tener en lo posible más de una camisa, e incluso, una muda de pantalones y zapatos para cambiarse diariamente ya que la ropa se ensucia mucho con el sudor y la tierra. Hay comparsas que son muy explícitas en esto y exigen un color de camisa para cada día. Obviamente que la posibilidad de cumplir con estas exigencias depende de la capacidad económica de los integrantes de la comparsa. De tal forma que la vistosidad de los trajes, es decir, los valores estéticos, se traducen en prestigio y reconocimiento social.

El grupo de *mestiza gullacha* tuvo que trabajar en favor de una imagen nueva de la danza, ya que antiguamente ésta estuvo mal vista en el pueblo y las mujeres que bailaban en ella tenían mala reputación. En este sentido se puso especial énfasis en el vestuario. Una de las exigencias que tiene la danza en la actualidad es que los danzantes deben cambiar el color de sus blusas y camisas cada día, lo cual sólo puede ser cumplido por personas de cierto nivel económico. Por lo tanto, las exigencias en el vestuario funcionan como formas de selección de los integrantes de la comparsa y

son interpretadas por la gente como señal de la «decencia»⁶¹ de éstos. Es a través de las mejoras y cambios en la organización y disciplina, en la coreografía y en el vestuario de la comparsa que el grupo de *mestiza qullacha* participa de la competencia y que va adquiriendo prestigio en la fiesta. Las innovaciones hechas en el vestuario denotan solvencia económica, capacidad de organización, relaciones sociales y económicas. En el lenguaje religioso festivo, estos valores son interpretados como una mayor capacidad para alegrar y complacer a la virgen en su fiesta y, por lo tanto, mejorar sus condiciones para entablar relaciones de intercambio ritual con ella y para acceder al poder ritual que se distribuye en la fiesta.

La transformación en el vestuario también contribuye a convertir a la danza en símbolo de un grupo social determinado. Las innovaciones, por ejemplo, se harán en el sentido de caracterizar al personaje histórico que se representa según la imagen que quiere dar de sí mismo el grupo que baila una danza determinada. De esta manera se reinterpreta la tradición según las necesidades actuales de los actores sociales. Es por eso que estos cambios no deben ser entendidos en el sentido de una modernización opuesta al concepto de tradición. No importa el origen moderno o tradicional de los elementos que conforman una danza, lo que se toma en cuenta es su valor para construir la imagen del grupo y su eficacia dentro de la lógica competitiva de las comparsas (Cánepa: 1993b).

Además de construir al personaje, el vestuario también tiene la finalidad de uniformar a los danzantes. Cuando un danzante está sin disfraz se dice que está «de civil». De igual modo, las denomina-

61 Este término no debe ser entendido en el sentido ético, ya que tiene connotaciones sociales, económicas y étnicas. Kuon (1992) discute algunos de los aspectos vinculados a la complejidad de las categorías que conformaban la estructura social de la ciudad del Cuzco en la primera mitad del presente siglo. La autora contrasta algunas clasificaciones sociales de carácter académico con aquéllas elaboradas y utilizadas por los mismos sujetos sociales. Acerca del término «decente» y de su uso social Kuon afirma: «Esta aseveración muestra el alto grado de prejuicio sobre el indígena, no sólo del blanco, sino también del mestizo, y con seguridad el prejuicio se extendía del blanco hacia el mestizo, de tal modo que solamente los «blancos» eran «los decentes» y muchos mestizos e indios entraban en la categoría de «indiada» (1992: 39).

ciones de capitán y soldado aluden a una terminología y disciplina militares, que implican orden, sacrificio y renuncia a la individualidad. El vestuario cubre todo el cuerpo del danzante. Si se usan pantalones cortos o faldas como en el caso de los *kachampa* o *qbapaq ch'unchu*, los danzantes llevan medias. También se utilizan guantes y máscaras. El ocultamiento de la identidad del danzante es prácticamente total. También en la máscara se exige uniformidad. En el capítulo IV discutiré de qué manera el ocultamiento y la uniformidad favorecen el sentido de colectividad.

Parte de la dinámica competitiva es el grado de organización que alcanza cada danza ya que éste garantiza una más sólida unión del grupo, una autoridad reconocida, y mayores recursos sociales y económicos para asegurar una participación plena y continua en la fiesta. Algunas comparsas han logrado niveles de institucionalidad mayores como, por ejemplo, tener personería jurídica, estar inscritos en el Instituto Nacional de Cultura, e incluso adquirir un local propio en el pueblo de Paucartambo, en el que la comparsa se reúne y realiza sus actividades, como es el caso de las comparsas de los *contradanza* y los *qbapaq negro*. Aquellas comparsas con un mayor grado de organización empezaron por redactar sus estatutos en los que se establecen las reglas de funcionamiento por escrito, mientras que en las demás, éstos se transmiten en forma oral, lo cual implica también distintos grados de rigurosidad en el cumplimiento de las mismas. Los estatutos comprenden una serie de aspectos como, por ejemplo, las reglas de disciplina, las condiciones para la aceptación de nuevos integrantes, las obligaciones rituales de los danzantes, así como los compromisos de éstos con el grupo, la estructura de autoridad al interior de la comparsa, y los principios por los cuales se realiza la toma de decisiones.

La mayor organización de una comparsa no solamente favorece su solidez como grupo, sino también asegura su continuidad en el tiempo. Hay comparsas integradas por gente joven o de escasos recursos que algunas veces no pueden presentar la danza en la fiesta porque no pueden correr con los gastos que implica conseguir los trajes, alimentar a los danzantes, contratar al grupo musical. Un mayor grado de organización contribuye a enfrentar estas situaciones con mayor eficacia, ya que es posible convocar con

más facilidad a los integrantes del grupo fuera del contexto festivo para conseguir recursos económicos en actividades no festivas⁶². En términos rituales, un mayor grado de organización posibilita a sus integrantes renovar su identidad de grupo y su posición en el pueblo, de manera permanente y competitiva, lo cual se traduce en un acceso efectivo al poder ritual.

Algunas comparsas basan su prestigio justamente en una mayor organización y en los beneficios que ésta implica. La comparsa de los *contradanza*, por ejemplo, fue la primera en adquirir un local propio, demostrando de esta manera su capacidad de acceso a recursos sociales y económicos⁶³. Gracias al local propio, los *contradanza* pueden ofrecer a los *karguyuc* una infraestructura que hace más factible realizar el cargo exitosamente, lo que se traduce en la disposición de más personas para asumir estos compromisos y los gastos que implican. Las exigencias económicas (por ejemplo, mejor vestuario, mejor cargo) para constituirse en una comparsa competitiva y estable son cada vez mayores. Es en este sentido que los *contradanza* han logrado ocupar un status importante en la fiesta a pesar de ser una danza menor en términos rituales.

Para que una comparsa pueda mantener su status económico y social se ve obligada a establecer reglas de selección para la aceptación de nuevos integrantes. Esta selección es mucho más explícita y necesaria cuanto más organizada esté una comparsa, ya que un mayor grado de organización impone mayores exigencias económicas a los danzantes. Este proceso selectivo contribuye además a la consolidación de las identidades colectivas que cada danza representa. Estas identidades colectivas no sólo son resultado de la ejecución conjunta de una coreografía, o del hecho de compartir un conocimiento común, sino que responden a diferencias de tipo social, étnico, económico, generacional y sexual que existen en la sociedad paucartambina. Por lo tanto, cada una de estas identidades no es resultado de un proceso arbitrario o casual, sino que,

62 Los *majeños*, por ejemplo, se organizan en comités que asumen las responsabilidades del *karguyuc*.

63 El local fue donado por una familia paucartambina residente en Francia que en esa oportunidad también pasaba el cargo de la danza.

como ya he mencionado antes, los integrantes de cada grupo intervinen activamente en él. Parte de esta intervención es la selección en la admisión de nuevos integrantes en la comparsa.

La rigurosidad en la selección de nuevos integrantes varía según cada comparsa. Además de la exigencia de tener que demostrar una verdadera devoción a la virgen, así como la capacidad de cumplir con la danza, hay otro tipo de exigencias como, por ejemplo, ser nacido en Paucartambo o residir en Paucartambo, pertenecer a cierto grupo profesional o de edad, o tener determinado status social y económico. En la actualidad, las comparsas de los *contradanza* y de los *qhapaq negro* están compuestas por empleados, comerciantes y profesionales residentes en la ciudad del Cuzco. La danza de los *majeños* la integran los hijos de los antiguos arrieros y hacendados del pueblo; y la de los *saqra*, estudiantes y profesores de extracción popular. Existe, pues, una correspondencia entre las comparsas y los diferentes grupos que conforman la sociedad paucartambina, que puede ser rastreada en el tiempo.

«(...) porque antes cada danza tenía su sitio; antes inclusive, las danzas habían sido patrimonios familiares, antes los hermanos Martínez y García bailaban los Qollas, los Huamán bailaban Negro; los Saqra antes bailaban personas decentes, entonces los que se decían decentes como los señores «Y» y los «C», todos ellos bailaban Saqra; Auqa Chileno bailaban los del pueblo porque la mayor parte de las danzas bailan los del pueblo (...)» (tomado de Vásquez: s.f.).

Las comparsas establecen diferencias al interior del pueblo de Paucartambo en las que se combinan distintos criterios, entre los cuales lo étnico aún es un elemento importante.

«Qhapaq Ch'uncho antes eran comerciantes adinerados (...) ahora ya no.»

«¿Los Majeños eran más ricos que los comerciantes adinerados de Qhapaq Ch'uncho?»

«Ah claro. Sí. Además puedes tener cualquier cantidad de plata y no puedes ser majeño, es cuestión de clase. Blanco sin plata entra ahí» (tomado de Vásquez: s.f.).

Por otro lado, los distintos criterios de diferenciación se deter-

minan mutuamente. Existen, por ejemplo, comparsas como la de los *panaderos*, *chukchu*, *k'achampa*, *waka-waka*, *auqa chileno* y *maq't'a* que están integradas en su mayoría por jóvenes entre los 15 y 25 años. Este hecho condiciona el status menor de estas comparsas ya que sus integrantes no cuentan con la solvencia e independencia económicas que exigen las danzas más prestigiosas⁶⁴, aquellas que lucen los trajes más costosos, beben más cerveza, agasajan a más invitados e incluso exigen cuotas de sus integrantes para cubrir algunas necesidades del grupo o para afrontar los gastos de la fiesta en el caso que ningún *karguyuc* se haya comprometido con el grupo. Un danzante que no permitía, a su hijo menor bailar en la fiesta, argumentó diciendo que éste aún asistía al colegio y que no estaba en edad de beber cerveza como es costumbre entre los danzantes. Paralelamente a la preocupación paternal por la salud del joven, el argumento de la cerveza expresa la importancia de la solvencia económica para participar en una comparsa. Por lo tanto, una vez que un joven integra una danza adquiere un status social diferente, ya que ha demostrado capacidad para actuar con cierta independencia, organizándose y accediendo a algunos recursos sociales y económicos. Este nuevo status social combina criterios sociales, económicos, generacionales y de género. Es por esa razón que se encuentra una correspondencia entre comparsas integradas por jóvenes y aquellas compuestas por personas de menores recursos económicos.

La composición generacional y social de las comparsas condiciona, como he mencionado ya antes, la capacidad competitiva de éstas. La mayor parte de las comparsas integradas por jóvenes y personas de escasos recursos no logran un mayor grado de organización, ni son capaces de asumir los gastos de la fiesta en caso que no logran comprometer a un *karguyuc*⁶⁵. Estas condiciones

64 Un integrante joven de la comparsa de los *qbapaq chunchu* tuvo que ahorrar sus propinas de dos años, mientras terminaba el colegio, para poder comprar la tela de su vestuario que luego confeccionó con ayuda de su madre (citado en Galliani: s.f.).

65 Como ya he mencionado antes, la comparsa de los *majeño* establece dentro de sus estatutos que un comité de dos danzantes, integrantes de la comparsa, elegidos internamente están obligados a asumir el cargo en caso que no hubiera un *karguyuc*.

determinan el carácter discontinuo de algunas comparsas y su menor prestigio en la jerarquía festiva. Estas características determinan al mismo tiempo que el número de personas interesadas en llevar el cargo de estas danzas sea bajo. Usualmente sus cargos son modestos (no hay mucha comida, ni cerveza, y los invitados son pocos) así que las posibilidades de adquirir prestigio a través de esta forma de participación en la fiesta son muy limitadas. Más adelante discutiré de qué manera algunas de estas comparsas acceden a un status mayor gracias al rol que cumplen en la fiesta y la relación mítica y ritual que tienen con la virgen.

En algunos casos la correspondencia entre determinados grupos y comparsas se ha mantenido, pero en la mayoría, la composición social de éstas ha cambiado en el tiempo. Esto da lugar a una dinámica de ciclos marcados, ya sea por la transformación al interior de las comparsas, o por la recuperación de una danza que ha dejado de bailarse por algún tiempo.

Majeño había dejado de salir. (...) Mi papá ha bailado majeño, el papá de R. había bailado majeño, o sea un grupo de estudiantes universitarios nos juntamos, porque nuestros padres habían bailado y entonces nos propusimos hacer resucitar la danza en 1968. Y nos reunimos en un cien por ciento los hijos de los que habían bailado majeño, hicimos nuestra actividad y resucitamos el majeño después de muchos años. Nosotros nos impusimos bailar eso por ese prurito (...) de la «deencia» (citado en Vásquez: s.f.).

En este caso, la danza fue retomada por los descendientes del grupo social que la tuvo anteriormente. Con ello se heredan el prestigio y valores relacionados a esa danza. Hoy, los hijos de los antiguos majeños ya no son más arrieros ni hacendados; sin embargo, se valen de la imagen que construyeron de sí sus padres para identificarse como grupo. También es posible que una danza sea retomada por un grupo completamente distinto, como ha sucedido en el caso de la *mestiza qullacha*. En este caso, la danza adquiere un nuevo status que resulta de la condición social y económica de sus nuevos integrantes. De este modo, los cambios que suceden en Paucartambo van siendo asimilados y reelaborados en las danzas, que en su condición de espacios para la creación de identidades

colectivas permiten acomodar y dar sentido a las transformaciones sociales y culturales que suceden en el pueblo. Las danzas son cíclicas en el sentido que están sujetas a las dinámicas de los grupos sociales a las que están vinculadas.

Dentro de esta dinámica de ciclos también surgen rupturas dentro de una misma comparsa que dan pie a alteraciones en la organización y composición social y generacional de éstas. Estas transformaciones pueden ser provocadas por un grupo al interior de la comparsa o por un grupo externo a ella. Lo que resulta interesante es notar que estos hechos son conocidos con el nombre de «golpe» y son justificados con el argumento de que el nuevo grupo quiso «revivir la danza», «darle nuevos brillos», «darle decencia» o «respetar su esencia» (términos que aluden a la concepción de la danza como una conquista y una propiedad construida a la medida de los actores sociales que la controlan). De esta manera se transforma la relación arbitraria entre danza y danzantes, en una relación natural, inherente y necesaria a ambos. El grupo que conformaba a los *qbapaaq qulla* en 1990, por ejemplo, tomó la danza en 1971 poniendo a un nuevo caporal, reorganizando el grupo y redactando un estatuto. Según Villasante (1980, 151) un grupo de jóvenes le quitó el mando de la danza a los antiguos *qbapaaq qulla*, aunque existen versiones según las cuales los viejos dejaron la danza de los *qbapaaq qulla* para integrar la comparsa de los *majeños*, aparentemente más apropiada para su condición. En este y en otros casos es difícil determinar si el cambio ha sido forzado o de mutuo acuerdo.

En la actualidad he podido notar un conflicto a nivel de la generación y del origen paucartambino o foráneo de los danzantes. Al interior de la comparsa de los *contradanza* y de los *saqra*, por ejemplo, se observa un aumento de integrantes jóvenes que además residen fuera de Paucartambo o no tienen vínculos de parentesco con el pueblo. Ambos aspectos se conjugan, ya que estos jóvenes ciudadanos sí tienen acceso a recursos económicos y sociales que contrarrestan los inconvenientes propios de la condición de jóvenes que he mencionado líneas arriba. El hecho de residir fuera del pueblo también es interpretado como un mayor status social. De tal modo que he podido observar que danzantes más jóvenes

que no residen en Paucartambo logran hacer presión sobre otros mayores, con más años en la comparsa, pero que residen en el pueblo. De esta manera, por ejemplo, acceden a posiciones jerárquicas superiores en la estructura de la comparsa, aumentando su prestigio e influencia en ella. Esta situación que se observa tanto al interior de una misma comparsa como entre las comparsas, ha creado una división entre comparsas paucartambinas y comparsas no paucartambinas. Es a través de esta división que se expresan las tensiones y diferencias sociales que hoy existen en Paucartambo. Esta división también ha planteado el reto a aquellas comparsas no paucartambinas de explicar su participación en la fiesta y de probar su fidelidad a la tradición paucartambina, teniendo un origen foráneo y no pudiendo establecer lazos míticos y rituales con la Virgen. Es por eso que estas comparsas se han visto obligadas a conquistar, no sin conflictos, su condición de danzantes de la Virgen del Carmen a través de un mejor vestuario, coreografía, status social y económico de sus integrantes y, en especial, de un mayor grado de institucionalización.

Entre aquellas comparsas que han logrado un mayor grado de organización se encuentran los *contradanza* y los *qhapaq negro*. Aunque existen discrepancias sobre la manera en la que estos grupos se organizan y actúan en la fiesta⁶⁶, la tendencia general entre las comparsas reside en llegar a los niveles de institucionalidad impuestos por las comparsas arriba mencionadas. Resulta interesante mencionar que las comparsas que han logrado los mayores niveles de institucionalidad formal están integradas casi en su totalidad por personas que no residen en el pueblo, y que incluso no tienen más que vínculos de amistad con otros danzantes de Paucartambo. La pertenencia al universo mestizo paucartambino que la Virgen del Carmen representa, a través de la participación en las comparsas y la fiesta, se ve reforzada por una estructura organizativa sólida. En el caso de las comparsas conformadas por personas que no pueden demostrar su pertenencia a este universo por lazos de san-

66 Las ventajas a nivel de la dinámica competitiva que se logra por un mayor grado de organización no son reconocidas como válidas por aquellas comparsas que no se encuentran en esa situación y que, por lo tanto, están desfavorecidas.

gre, este principio de herencia es reemplazado por un criterio de institucionalidad. En este sentido, la mayor organización de una comparsa hace más sólida y permanente los lazos de unión entre sus integrantes y el sentido de pertenencia a la colectividad que cada comparsa representa. Este proceso de institucionalidad debe ser, por lo tanto, interpretado como parte del proceso de construcción y reinterpretación de la tradición paucartambina. Esto significa que los esfuerzos de preservación de la tradición no deben ser conceptualizados en términos de la dicotomía tradicional/moderno.

Dentro de la dinámica competitiva entre las comparsas funciona otro criterio diferenciador que toma en cuenta el rol que cumplen las danzas en la fiesta y en los relatos vinculados al origen del culto de la Virgen del Carmen de Paucartambo. De esta manera, las comparsas establecen lazos rituales y míticos distintos con la virgen que dan lugar a una jerarquía en términos rituales. Como expondré en la sección primera del capítulo III, existen distintas versiones sobre el origen del culto de la virgen en Paucartambo en las que las comparsas de los *qhapaq ch'unchu*, de los *qhapaq qulla* y de los *qhapaq negro* aparecen como protagonistas. Este hecho otorga un carácter mítico a estas comparsas diferenciándolas radicalmente de las demás cuya presencia en la fiesta no está explicada en términos míticos. Al mismo tiempo hay que tomar en cuenta el rol de estas comparsas en la fiesta, a través de lo cual se podrán establecer diferencias entre estas tres comparsas.

Según la tradición, la presencia de la comparsa de los *qhapaq ch'unchu* es imprescindible en la fiesta ya que de lo contrario no se cumpliría con el objetivo de satisfacer plenamente a la virgen. Esta situación y el hecho de que los *qhapaq ch'unchu* sean considerados los guardianes de la virgen y tengan la obligación de acompañarla en las procesiones coloca a esta danza en una situación privilegiada en términos rituales. La cercanía a la virgen, así como al *prioste*, a quien los *qhapaq ch'unchu* también deben acompañar en sus recorridos, se traduce en un mayor y más directo acceso al poder ritual que es distribuido en la fiesta. El status ritual de la comparsa de los *qhapaq ch'unchu* se ve aún más fortalecido si se toma en cuenta que en la representación de la *guerrilla* son ellos los que raptan a la *imilla*, representando de esa manera

la apropiación de la Virgen del Carmen. Por lo tanto, en el ritual, los *qhapaq ch'unchu* se constituyen en los responsables de la presencia de la virgen en Paucartambo y de su conversión en protectora del pueblo, adquiriendo un status ritual superior al de las demás comparsas. Esto explica, por ejemplo, que la danza mantenga su prestigio y se encuentre entre las comparsas más valordas dentro de la jerarquía festiva a pesar de estar integrada por jóvenes entre los 19 y 29 años, residentes en Paucartambo, quienes se encuentran en desventaja frente a otras comparsas cuyos integrantes son también jóvenes, pero residentes en Cuzco y de mayores recursos sociales y económicos.

La danza de los *qhapaq qulla* tiene también protagonismo en los relatos y en la representación de la *guerrilla*, aunque con menor status que los *qhapaq ch'unchu*. Es en otro de la participación ritual que esta danza busca establecer su status y diferenciarse de los *qhapaq ch'unchu*. Los *qhapaq qulla* interpretan versos cantados a la virgen en los que se recuerdan aspectos referidos en los relatos sobre el origen del culto y su devoción a la Virgen del Carmen. No solamente es el contenido de los versos lo que reafirma el status ritual de esta danza, sino también el hecho de que cantar a la virgen implica acompañarla de cerca en el templo y en sus recorridos por el pueblo, así como fijar simbólicamente momentos y lugares de la secuencia festiva (por ejemplo, versos de saludo y despedida a la virgen, cantos en las bendiciones en el puente y en el atrio). Este privilegio lo tiene también la comparsa de los *qhapaq negro* que, a pesar de no participar en la *guerrilla*, son junto con los *qhapaq qulla* las dos únicas comparsas que interpretan cantos a la virgen.

En el proceso de construcción de una identidad colectiva y de la ubicación de la comparsa en la jerarquía festiva, las comparsas de danzantes manipulan elementos sociales, simbólicos y rituales. El status social de los danzantes, así como el rol de la comparsa en el ritual y los mitos vinculados al culto de la virgen interactúan y se determinan mutuamente. En este sentido, la comparsa de los *qhapaq negro* representa un ejemplo interesante de cómo una danza ha logrado conquistar una posición privilegiada en la jerarquía festiva, construyendo una imagen de sí misma que se defi-

ne en términos de su fidelidad a la tradición, su protagonismo en el futuro del pueblo y un status social y económico reconocido.

La comparsa de los *qhapaq negro* es una de las más organizadas y sus integrantes tienen un status económico solvente. Esto ya constituye una ventaja, pues el grupo cuenta con los recursos para asegurar una presentación exitosa. Sin embargo, la mayoría de los danzantes no reside en Paucartambo y en algunos casos ni siquiera son descendientes de paucartambinos, hecho que es censurado por otras comparsas íntegramente constituidas por paucartambinos y residentes en el pueblo. Para contrarrestar esta situación, la comparsa de los *qhapaq negro* ha puesto todos sus esfuerzos en crear y reinventar sus vínculos míticos con la virgen, así como nuevas obligaciones rituales que la convierten en una danza cada vez más imprescindible para la conservación de la tradición paucartambina. Es en este sentido que los *qhapaq negro* se han impuesto como una de las comparsas más prestigiosas de la fiesta, a diferencia de la comparsa de los *contradanza* que cuenta con los mismos recursos sociales y económicos, pero que no ha sabido consolidar esta situación a través del aspecto ritual y mítico -no hay relatos que establezcan lazos entre la danza y el culto a la virgen, no participan de la *guerrilla* y no interpretan cantos a la virgen-. Es así que la danza de los *contradanza* no es competitiva en términos rituales y míticos con respecto a otras comparsas como la de los *qhapaq ch'unchu* y de los *qhapaq qulla*, por ejemplo.

La danza de los *qhapaq negro* se ha institucionalizado como la «Cuadrilla Mayor del *Qhapaq Negro*» que se define como una entidad con objetivos de índole folclórica, religiosa y social. A través de este marco institucional se promocionan como un grupo de jóvenes ilustres con una formación intelectual y espiritual que los prepara para cumplir con un rol protagónico tanto en la defensa de la tradición paucartambina como en la construcción de un futuro paucartambino. Es en este sentido que los *qhapaq negro* también establecen sus diferencias con los *contradanza*, quienes también están institucionalizados, pero que no establecen en sus estatutos objetivos de índole social ni cultural. En este proceso han tenido singular importancia la institucionalización misma de la comparsa, así como la adquisición de un local propio en el pueblo. El

marco institucional garantiza la pertenencia al universo paucartambino a aquellos miembros del grupo que no pueden demostrar lazos de sangre ni de parentesco con Paucartambo. Por otro lado, el local propio, ubicado estratégicamente al interior del pueblo⁶⁷, constituye el espacio a través del cual los *qbapaq negro* buscan establecer los vínculos sociales y culturales con Paucartambo.

En el aspecto ritual, la comparsa ha realizado una serie de actividades que ha incluido en su programa anual⁶⁸ y que han marcado la imagen de la danza dentro de la tradición paucartambina, estableciendo un tiempo ritual que excede el tiempo puramente festivo y que está controlado y protagonizado por los *qbapaq negro*. Así, a la comparsa se coloca en un status ritual superior al de otras danzas, cuya actuación dentro de la recreación de la tradición paucartambina se limita a los días de fiesta (del 15 al 18 de julio).

La comparsa de los *qbapaq negro* está instituyendo la costumbre de acompañar la misa de fiesta interpretando la Misa Paucartambina. Esta es ejecutada exclusivamente por la comparsa de los *qbapaq negro* y fue cantada por primera vez en la misa de conmemoración de la Coronación de la Virgen del Carmen que se celebra anualmente en la ciudad del Cuzco (Villasante: 1994). Esta celebración se realiza desde 1986 y está a cargo de la comparsa de los *qbapaq negro*. Mientras que la misa en Cuzco cuenta con la asistencia de los paucartambinos residentes en esa ciudad, en Paucartambo es celebrada por los residentes del pueblo. De esta manera los *qbapaq negro* han asumido una nueva responsabilidad ritual con la Virgen del Carmen, estableciendo una relación recíproca más estrecha con ella y elevando su status festivo en términos de su importancia para la realización cabal de las obligaciones ri-

67 La casa se ubica en la calle que queda a espaldas del templo por donde pasa la procesión de la Virgen del Carmen, siendo incluida simbólicamente dentro del circuito de intercambio ritual con la imagen. Esto resulta especialmente significativo si se toma en cuenta que, por el contrario, el local de los *contradanza* se ubica en los linderos del pueblo.

68 Ver el capítulo 4.11 del libro sobre los *qbapaq negro* de Paucartambo (Villasante 1994) en el cual se hace un recuento de las actividades y rituales de la cuadrilla durante todo el año.

tuales con ella. La celebración de esta misa a cargo de los *qhapaq negro* tiene importancia también porque, de esta manera, la comparsa no solamente ha alterado la extensión del tiempo festivo, sino también la dimensión del espacio ritual, integrando a la ciudad del Cuzco al universo simbólico que la virgen representa. De esta manera, la residencia cuzqueña de los integrantes de la comparsa de los *qhapaq negro*, que es interpretada de manera ambigua por los paucartambinos, es trasformada en una condición aceptada.

A través del control de nuevas ceremonias festivas vinculadas al culto de la Virgen del Carmen, la comparsa de los *qhapaq negro* está consolidando su status como una de las comparsas más prestigiosas a nivel local como regional⁶⁹, destacándose en la actualidad por encima de otras comparsas ya sea de prestigio social o ritual y mítico. En este sentido los danzantes del *qhapaq negro* establecen las diferencias con los danzantes de la *contradanza*. Mientras que la comparsa de los *contradanza* ha buscado su prestigio en la vistosidad del vestuario y de la coreografía, en la participación en concursos folclóricos, en su nivel organizativo, en los cargos y en la adquisición de un local propio para la comparsa, los *qhapaq negro*, por el contrario, han puesto esfuerzos en mejorar su danza en estos aspectos, pero además consolidando su status ritual en la fiesta. El status ritual cada vez mayor de la comparsa de los *qhapaq negro*, que abarca nuevos ámbitos vinculados al culto de la Virgen del Carmen, tendrá consecuencias en la jerarquía ritual que existe en la actualidad. En relación con la tarea de cantarle a la vir-

69 En los medios de comunicación de masa, la fiesta de la Virgen del Carmen está siendo promovida como uno de los eventos turísticos importantes del departamento del Cuzco. Esta circunstancia que eleva la fiesta a un nivel regional, así como el hecho de que la celebración de la conmemoración de la coronación de la virgen sea celebrada en la ciudad del Cuzco, otorgan especial importancia al Cuzco y a los paucartambinos que residen allí. En este contexto, los danzantes del *qhapaq negro* funcionan como mediadores entre los espacios locales y regionales que la virgen del Carmen delimita. No resulta extraño entonces notar que en la celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen en Lima, la comparsa de los *qhapaq negro* juega un papel preponderante. En Lima donde, por ejemplo, la guerrilla ha dejado de celebrarse y, por lo tanto, los *qhapaq chunchu* y los *qhapaq qolla* han perdido importantes responsabilidades rituales, los *qhapaq negro* parecen estar ascendiendo en la jerarquía ritual.

gen, los *qhapaq negro*, se han colocado en un status superior al de los *qhapaq qulla* ya que han introducido la Misa Paucartambina a su repertorio, dando un nuevo sentido a su presencia durante la misa de fiesta. Interpretar la Misa Paucartambina en el Cuzco y en Paucartambo refuerza simbólicamente los lazos que los *qhapaq negro* establecen entre lo local y lo regional.

Por último quiero llamar la atención sobre la reciente edición del libro *Tricentenario de la Cuadrilla Mayor del Qhapaq Negro de Paucartambo 1694-1994* escrito, por encargo de la misma Cuadrilla Mayor del Qhapaq Negro, por Segundo Villasante Ortiz, destacado intelectual paucartambino. El autor combina fuentes orales y escritas para elaborar una versión histórica de la danza de los *negros* de Paucartambo. De esta manera, la danza establece los lazos míticos con la Virgen del Carmen y su fiesta, que antes de la publicación de este libro no existían de manera sólida en el conocimiento colectivo que los paucartambinos tienen sobre la tradición del pueblo. A diferencia de los relatos orales y cantos que existen sobre el origen de la danza de los *qhapaq qulla* y *qhapaq ch'unchu*, la historia escrita de los *qhapaq negro* tiene el status que le otorgan la palabra escrita y la condición de documento histórico⁷⁰. Es así que logran consolidar sus lazos míticos con la Virgen del Carmen, colocándose en la jerarquía festiva junto con las danzas del *qhapaq ch'unchu* y del *qhapaq qulla*. Al respecto quiero citar las palabras de Villasante (1994: 43) que aluden al origen de esta danza y a su relación mítica con el culto a la Virgen del Carmen.

«(...) analizando las tradiciones sobre la aparición de la imagen de la Virgen del Carmen, encontramos tres tradiciones ya referidas: la de los qollas viajeros, la de Pawqarqolla y la de Felipa Bengolla. Una tradición de los ch'unchos de Q'osñipata, y una tradición de los negros forasteros. De acuerdo a la frecuencia tradicional, llegamos a determinar que los qollas o llameros, fueron los primeros en ofrecer sus danzas; en segundo lugar estarían del Ch'unchus y en tercer lugar precisamente por ser foráneos, los negros forasteros.»

71 Como sucede con el proceso de institucionalización de las comparsas, otros elementos modernizantes, como la palabra e historia escrita, han adquirido prestigio como recurso para la creación de identidad.

Además de las comparsas de los *qbapaaq ch'unchu*, los *qbapaaq qulla* y los *qbapaaq negro*, destacan por su status ritual las comparsas de los *saqra* y de los *waka-waka*. Existe un relato que vincula a los *saqra* a la construcción del puente Carlos III que es uno de los símbolos más importantes del pueblo. Gracias a ellos y a la protección que tienen de la virgen, habrían logrado terminar la construcción del puente que había ya cobrado muchas víctimas. Este relato también explica por qué estos danzantes tienen el poder para andar por los techos y balcones al paso de la virgen durante la procesión por el pueblo, sin sufrir ningún accidente. Contrariamente a las demás comparsas, los *saqra* establecen su cercanía ritual a la virgen justamente a través de la distancia física que tienen que mantener con la imagen durante la fiesta. Es por eso que los *saqra* no se acercan a las andas y siempre acompañan a la virgen desde lejos. Esta tradición de la danza de los *saqra* es interpretada como un sacrificio por parte de los danzantes que tienen que reprimir sus deseos de acercarse a la virgen que tanto veneran.

«Nos emocionamos porque vemos a la virgen que está pasando y tanta gente acompañándola, no podemos estar nosotros al lado y, a veces, nos ponemos a llorar en el techo. No sé, para mi particular, por ejemplo, me siento emocionado ese rato que está pasando la virgen con la procesión. O sea, no sé, me da ganas de cargarlo, así, y no puedo» (entrevista a danzante del *saqra*; julio 1990).

Aunque con un rol menor que los *qbapaaq ch'unchu* y los *qbapaaq qulla*, los *saqra* participan de la representación de la *guerrilla*. Ellos aparecen con su *nina* carro o carro de fuego para levantar a los *qulla* muertos y llevarlos al infierno. En la participación en la *guerrilla* se reconoce el status ritual de esta comparsa. Otra danza poco prestigiosa en términos sociales, pero que tiene un rol en la representación de la *guerrilla* es la de los *waka-waka*. La representación de la corrida y muerte del toro de la comparsa de los *waka-waka* es un anticipo del desenlace de los acontecimientos entre *ch'unchu* y *qulla*; por lo tanto, su presencia en la *guerrilla* tiene un significado premonitor, reconociéndosele su calidad de danza ritualmente necesaria.

Durante la procesión de la imagen puede observarse que al-

gunas comparsas se mantienen más cerca de las andas que otras y algunas incluso toman las andas para llevar a la virgen por un trecho. Sin embargo, es difícil determinar un orden único y claro en el desplazamiento de las comparsas durante las procesiones o en la *entrada*. Los distintos grupos van cambiando de posición constantemente y aquellas que cargan las andas rotan sin un orden determinado. Lo que sí es notorio es que las comparsas de los *qhapaq ch'unchu*, de los *qhapaq qulla* y de los *qhapaq negro* están cerca de las andas o interpretan sus cantos en momentos y lugares claves de la procesión como son, por ejemplo, la *bendición en el puente* y la *bendición de despedida* en el atrio, evidenciando su preponderancia sobre las demás comparsas. La imposibilidad de fijar una jerarquía más exacta está vinculada a la lógica ambigua que rige el funcionamiento y la relación entre las comparsas y que da lugar a una dinámica de transformaciones. La competencia entre las comparsas es constante obligándolas a adaptarse e integrar las nuevas circunstancias históricas. Además, la interdependencia entre los status sociales y rituales enriquecen y complejizan la jerarquización que como se ha podido observar no es únicamente de índole clástica o étnica.

2.3 Danzas y cargos festivos: identidad individual e identidad colectiva

A continuación quiero referirme a la relación entre las comparsas de danzantes y los cargos festivos como dos formas distintas de acceso al poder ritual que es distribuido en la fiesta y que dan lugar a la conformación de una identidad colectiva y de una identidad individual, respectivamente.

Como he ido mencionando a lo largo de esta sección, las comparsas de danzantes constituyen entidades cerradas que agrupan a individuos bajo una identidad colectiva. Es a través de esta instancia que estos individuos, fortalecidos por el poder colectivo que la comparsa les ofrece, acceden al poder ritual que es distribuido en la fiesta. Por otro lado, existen individuos que tienen medios para acceder al poder ritual a título personal, y lo hacen a través del sistema de cargos. El cargo como un compromiso individualizado con la virgen es traducido socialmente como una gran

capacidad social y económica. Por lo tanto, el esfuerzo de pasar un cargo es altamente reconocido en la comunidad y otorga prestigio al que lo cumple.

La organización festiva no es ajena a la conformación social, étnica y cultural de la sociedad paucartambina⁷¹. El sistema de cargos, al igual que las danzas, tiene una función cohesionadora que a través de la *jurka* reúne a los paucartambinos en el trabajo por la fiesta de la virgen. Al mismo tiempo cumple una función diferenciadora distinguiendo a los cargos entre sí, según los recursos que invierten en la fiesta y según la danza que agasajan. También establecen la diferencia entre la capacidad por entablar una relación individualizada y pública⁷² con la virgen y la necesidad de recurrir al poder colectivo que la comparsa otorga. Las danzas como identidades colectivas y los cargos como identidades individuales también compiten por un status en la jerarquía festiva.

Actualmente la organización y financiamiento de la fiesta son responsabilidad del *prioste*, cargo mayor de la fiesta, y los *fundadores* o *karguyuyq* de las danzas⁷³. El *karguyuyq* se encuentra al margen de la organización interna de cada comparsa, y solamente asume su compromiso con ella por el lapso de un año. En el *kacharpari*, el nuevo *karguyuyq* encabeza junto con el *karguyuyq* saliente el pasacalle de su respectiva comparsa. Como signo distintivo

71 En nuestro caso consideramos a los migrantes paucartambinos y a personas no paucartambinas, pero ligadas al pueblo a través de su participación activa en la fiesta (los paucartambinos los llaman paucartambinistas), como miembros de la sociedad paucartambina. El proceso de migración que se da en el pueblo no implica, entonces, una ruptura.

72 Los danzantes y demás devotos también entablan relaciones individualizadas con la virgen: por ejemplo, en los sueños y apariciones. Pero éstas suceden en el ámbito puramente privado que no les permite conquistar prestigio ni status ritual que exigen de una actuación pública.

73 En sus inicios la fiesta estuvo a cargo de la cofradía del escapulario de la Virgen del Carmen (Villasante: 1980, 143). En la parte alta del pueblo, en lo que ahora es el barrio de la Virgen del Carmen, había terrenos de la virgen, cuyo control estaba en manos de la cofradía, que las usufructuaba para cubrir los gastos de la celebración. Aunque aún hoy existe una cofradía de la virgen en el pueblo, ésta ha perdido el control sobre las ceremonias de la fiesta; limitándose a tareas puramente litúrgicas y a los asuntos de la ropa de la virgen.

llevará el sombrero o montera que el caporal de la danza le entregará. Al final de la fiesta recibirá la *demanda* que llevará a su casa. Con ella realizará las *jurkas* y acompañará a la comparsa durante los días de fiesta.

El *karguyuq* o *fundador* es el encargado de pagar la alimentación y bebida de la comparsa de danzantes durante los días de fiesta, y paga a los músicos que acompañan al grupo. En algunos casos, el *karguyuq* también hace una donación para mejorar o renovar los disfraces. Los gastos de cada *karguyuq* varían según las danzas. Aquellas danzas más prestigiosas esperan de sus *karguyuq* una inversión mayor (conjunto musical completo desde el inicio hasta el final de la fiesta, abundante comida y cerveza, muchos invitados), por lo tanto, los *karguyuq* se ubican en una jerarquía que tiene correspondencia con la jerarquía de las danzas. Por el contrario, una persona con recursos puede ofrecer un buen cargo a la danza y aumentar su prestigio, al menos por ese año.

En la posición superior de la jerarquía de cargos se encuentra el del *prioste*⁷⁴, quien es la autoridad máxima de la fiesta y quien asume los gastos y la responsabilidad de organización de todo el cronograma festivo. La inversión económica asciende a cantidades muy significativas (cabezas de ganado, cajas de cerveza, otros productos para la preparación de la comida, contratación de camiones para transportar las cosas a Paucartambo, vajilla para servir la comida a todos los que asisten a la casa)⁷⁵. El status que exige el cargo mayor de la fiesta, restringe las posibilidades de acceso a esta institución a un grupo reducido de familias, cuyo origen está vinculado a los antiguos hacendados de la zona, que mantienen el control de

74 Es de la institución de las cofradías que se toma el nombre de *prioste*. Podemos decir que el carácter puramente religioso de este cargo ha sido opacado por la función social que tiene hoy en día la institución del cargo mayor. También se utilizan las denominaciones de *prioste*, *preboste*, *cargo mayor*, *cargo grande* o *karguyoc*, que es la palabra quechualizada para denominar al que tiene o lleva el cargo.

75 No hemos hecho un cálculo del monto que deben haber gastado los *priostes*, pero un informante nos comunicó que lo que gastó en 1991 el *karguyoc* de una de las comparsas más prestigiosas ascendió a la cantidad de 2,000 dólares.

la fiesta a través del *cargo mayor*⁷⁶. La virgen y su fiesta es el vínculo con el pueblo y el mejor pretexto para introducirse o mantenerse en su estructura de poder⁷⁷.

Pasar un cargo permite afianzar un status social o, incluso, un ascenso. El gasto que implica significa más bien una inversión que una pérdida. El que ha pasado el cargo de *prioste* consolida su situación de «decente». Este término que tiene connotaciones sociales, económicas y étnicas otorga credibilidad, status y poder.

La institución del *prioste* como símbolo de poder también se hace evidente en el reconocimiento que Villasante (1980, 143-147) ofrece a las personas que han pasado este cargo, como protagonistas en la construcción y preservación de la tradición paucartambina, y como miembros de una élite. Villasante presenta una lista con los nombres de los *prioste*s de las fiestas pasadas (1895-1980), al final de la cual agrega las siguientes palabras:

«Un hecho muy importante del Prioste o Mayordomía, es el timbre de honor y la especial preferencia de haber presidido las tradicionales y célebres festividades de «Mamacha Carmen», constituyéndose en un verdadero orgullo paucartambino. De aquí que todos los «cargos pasados» ocupan un lugar preferente dentro de los estratos sociales y merecen todo tipo de respeto. Los familiares y las relaciones amicales guardan al

76 Los que han pasado los cargos anteriores, así como aquellos que se han comprometido a tomarlo en el futuro son los invitados especiales de los *prioste*s y participan en las ceremonias de la fiesta junto con ellos.

77 En uno de los años que realicé trabajo de campo, la familia que pasó el cargo de *prioste* era descendiente de un exhacendado que tenía tierras en la selva de la región y que vivía en el pueblo. Esta familia, residente actualmente en Cuzco, mantiene algunas propiedades en la selva y está dedicada a la actividad extractiva y al comercio. Paucartambo constituye un lugar de paso obligado en sus vías comerciales, y es además la capital de la provincia. La esposa del *prioste* pidió la colaboración de un club de madres de la zona donde trabajan, así como de instituciones del pueblo de Paucartambo e incluso de autoridades del gobierno en Lima. De la esposa del vicepresidente de ese entonces obtuvo una donación para ofrecer chocolate caliente a los niños de Paucartambo. Como se observa, los lazos de ayuda mutua abarcan distancias geográficas y sociales muy grandes. Esta reciprocidad afianza también lazos de poder entre estas instancias.

«cargo pasado» preferencias especiales, considerándolos como ejemplos de moralidad y de advocación del Monte Carmelo, cuya *demanda* artísticamente tallada en plata guardan en su poder durante un año» (Villasante: 1980, 147).

El *cargo mayor* tiene una gran responsabilidad porque según el decir de los paucartambinos, de la buena realización de la fiesta depende que la virgen quede satisfecha y proteja el pueblo. Es en el cumplimiento de esta responsabilidad, que una persona va a legitimar su poder. Al que no cumple con un cargo se le llama *karguqullucheq* o *karguperdicheq*, que significa el que hizo perder el cargo; lo cual compromete al pueblo.

«Es muy importante señalar que los fundadores y los participantes reciben de la virgen el consiguiente premio o castigo, de acuerdo a la voluntad que demuestren en los compromisos pactados como muestra de su devoción a tan tradicional atención» (Villasante: 1980, 148).

Si la virgen no queda contenta con la fiesta se puede esperar un mal año y la responsabilidad recae sobre el *prioste*. En términos rituales, el *prioste* es la persona que crea el vínculo entre virgen y pueblo común. A partir de él se redistribuye el poder de la virgen hacia el pueblo.

Durante el año que el *prioste* asume su cargo conserva en su poder, al igual que los *karguyuq*, una *demanda* de la virgen que en su casa está tallada en plata. Esta *demanda*, que como explicaré luego, tiene un status ritual mayor que el de las demás que están en posesión de las distintas comparsas, es símbolo de la posición superior del *prioste* en relación con los *karguyuq* de las danzas.

En este sentido es interesante referirse a la manera como la comparsa de los *qbapaaq negro* conmemoró el tricentenario de su creación. La conmemoración misma, así como la publicación del libro sobre su historia, fueron parte del proceso de construcción de la nueva imagen de la danza y de su consolidación como una de las comparsas más prestigiosas de la fiesta. Junto con estas actividades, la comparsa decidió asumir el cargo mayor de la fiesta. De esta manera, la danza accedió simbólicamente al status y poder

que el cargo de *prioste* otorga, demostrando su capacidad organizativa, la solidez del grupo, la disposición de recursos sociales y económicos y su devoción por la virgen, que la destacan por encima de las demás comparsas. Como indicaré luego, asumir un cargo festivo individualiza la participación en la fiesta y el acceso al poder ritual, hecho que en este caso refuerza el trabajo de los *qbapaq negro* por diferenciarse de las demás danzas y por lograr un status festivo mayor. Como se puede deducir de las palabras de Villasante citadas antes, el cargo mayor no solamente es interpretado en términos rituales como una responsabilidad mayor, sino también en términos sociales, como un compromiso con el pueblo y la tradición, y la pertenencia a la élite paucartambina.

La repercusión social que tiene el hecho de que un individuo asuma un cargo festivo se explica en términos de un lenguaje religioso, que hace referencia al culto de la Virgen del Carmen (ver las palabras de Villasante citadas anteriormente). Hay que resaltar la noción de sacrificio y de castigo que acompaña la concepción del cargo. Si bien se sabe que pasar el cargo da prestigio y abre caminos en la actuación social de una persona, el compromiso se interpreta como un acto de sacrificio y de fe⁷⁸. Esta noción convierte al cargo en una ofrenda para la virgen, cuyos favores repercutirán en la vida del *karguyuyq* y del pueblo. De allí proviene el status y el prestigio que los *priostes* y *karguyuyq* tienen en Paucartambo. Pasar un cargo no solamente es una obligación religiosa, sino también cívica. El lenguaje religioso que sirve para referirse a todo lo vinculado a la fiesta es muy importante, porque se trata de un lenguaje ritualizado para expresar asuntos sociales, económicos y políticos. Es por eso que todo este sistema de compromisos que tiene una denotación voluntaria, encubre un complejo sistema de derechos y deberes y de presiones sociales muy sutiles.

78 La fe es entendida en Paucartambo como una forma de demostrar amor y respeto a la virgen. La fe exige cumplir con las exigencias de la virgen, lo cual otorga fuerza para lograr el éxito en la propia vida. El éxito de una persona se explica por su trabajo y esfuerzo y no por la suerte. Dentro de esta lógica, el éxito de una persona tiene como trasfondo el cumplimiento con la tradición; por lo tanto, se interpreta como un éxito no sólo colectivo sino también público.

El sistema de obligaciones no solamente compromete a los *karguyuq* sino que envuelve toda una red de relaciones sociales a través de un sistema de prestaciones recíprocas que en el sur andino toma el nombre de *jurka*. A través de la *jurka*, los *karguyuq* comprometen a familiares y a amigos a contribuir con dinero o servicios para cubrir los gastos de la fiesta. Los cargos que cuentan con mayores recursos sociales tienen más éxito en diversificar el origen de sus recursos, disminuyendo sus propios gastos, pudiendo incluso salir ganando en el cálculo final⁷⁹.

La *jurka* consiste en una visita que realiza el interesado a las personas que considera apropiadas para pedir su colaboración. Llega a casa de estas personas llevando unos panes y bebida. Es un honor ser *jurkado* porque ello implica un reconocimiento social y la participación en un red social.

En términos de la distribución del poder ritual en la fiesta, la *jurka* crea una red de relaciones recíprocas por la cual el acceso monopólico a éste por parte de los cargos es controlado. Esta función de la *jurka* alude a una tensión entre el acceso individual y colectivo al poder ritual, y para cuyo análisis quiero hacer referencia a los símbolos de los cargos como son las *demandas*, además del *guión* en el caso del *prioste*.

Si asumimos que la virgen es fuente de un poder ritual al que se accede a través del sistema de cargos, y de la participación en las comparsas, entonces se observa una tensión entre el acceso individual y el colectivo a este poder. Este poder ritual se encuentra materializado y centralizado en los objetos rituales que intervienen en las distintas ceremonias de la fiesta. Los más importantes son obviamente la imagen de la virgen misma en un extremo, y las *demandas* y el *guión* en el otro. La imagen de la Virgen del Carmen concentra el poder ritual, del que son nutridos el *guión* y las *demandas*, objetos rituales cuyos recorridos, como el *cera apaycuy* y la procesión, establecen las vías más importantes por las que fluiría

79 Si bien este hecho es más o menos admitido por todos, se insiste en el carácter religioso del cargo, y se presenta como principal motivación, para asumir la responsabilidad de la fiesta, la fe y devoción a la Mamacha Carmen.

este poder y por los que será distribuido en el pueblo. Desde esta perspectiva, el *prioste* y los cargos de las danzas funcionan como intermediarios entre la virgen y los grupos que integran el universo paucartambino. Como explicaré en el siguiente capítulo, las ceremonias del *once* y del *bosque* son actos a través de los cuales el *prioste* distribuye parte del poder ritual que adquiere en la fiesta. Pero paralelamente a esto, las personas que asumen los cargos acceden al poder ritual a través de los objetos rituales que tienen en su poder.

El *prioste* conserva por un año la *demanda* y el *guión*; la primera será entregada al nuevo *prioste* al final de la fiesta, mientras que el *guión* se conserva ya que cada año se hace un *guión* nuevo. Los cargos de las danzas tienen cada uno una *demanda* distinta que es conservada por el *karguyuq* durante un año y entregada al *karguyuq* siguiente al final de la fiesta. De esta manera, la *demanda* establece una relación de continuidad entre los cargos danza en el tiempo. En un nivel sincrónico, la posesión temporal de estos objetos rituales individualiza el acceso al poder ritual que es distinto a aquel que realizan los individuos a través de la participación en una comparsa y que es de naturaleza colectiva.

La importancia de las *demandas* como objetos receptores del poder ritual se observa en el rol que cumplen en la fiesta. Como mencioné anteriormente los *karguyuq* encabezan las comparsas de danzantes llevando la *demanda* cuando realizan sus *pasacalles*, es decir, cuando se desplazan de un lugar a otro y cuando acompañan la procesión. La importancia de la *demanda* es tal que cada comparsa debe tener una para poder ofrecérsela a su *karguyuq*. En ese sentido es interesante señalar que la comparsa de los *majeños*, en caso de no tener un *karguyuq*, elige un comité integrado por dos danzantes para que asuman las responsabilidades del cargo, y decide mandar a hacer una segunda *demanda*. De esta manera, ambos danzantes tendrían una *demanda* cada uno, la cual podrían llevarse a su casa. Los *contradanza* también tienen dos *demandas*, una adquirida recientemente para el cargo y otra antigua que rota entre los danzantes. Esta rotación permite reforzar el acceso de los danzantes de la comparsa al poder ritual de la virgen, esta vez en un sentido más individual. Esto último no es la norma, porque como he indica-

do más arriba, los danzantes acceden al poder ritual a través de la identidad colectiva que la comparsa les otorga. Por lo tanto, este hecho hace alusión a una constante tensión entre lo individual y lo colectivo. En la relación danza/cargo, por ejemplo, el individuo que accede al poder a través del cargo, monopoliza este poder en su persona, a pesar de la *jurka*, ya que formalmente la responsabilidad recae sobre él. Este, además, ha demostrado la capacidad de cumplir con este compromiso, lo que se traduce en un reconocimiento social mayor que aquél otorgado a alguien que sólo es reconocido como miembro de un grupo.

Sin embargo, este poder individualizado se ve debilitado frente al poder colectivo de las danzas en el sentido que son éstas las propietarias de las *demandas* y las que se las entregan a los cargos. En términos rituales, los privilegios de un acceso individualizado al poder ritual son otorgados por el grupo a los individuos, lo cual se traduce en una superioridad ritual de lo colectivo sobre lo individual. Sin embargo, no se niega la forma de acceso individual al poder ritual. Cuando los *majeños* deciden tener una *demanda* para ambos miembros del comite que pasa el cargo, reconocen la importancia del elemento individual como parte de la dinámica ritual. El hecho de que sean danzantes los que asumen la responsabilidad del cargo, podría interpretarse como la exclusión de vías de acceso individual al poder ritual. En este sentido, la asignación de una *demanda* para cada uno de los dos danzantes responsables del cargo rescata el elemento individual. Los *qbapaq negro*, por ejemplo, reconocen el valor de lo colectivo en el reglamento, según el cual las personas que pasan el cargo de la danza pueden bailar en ella sin pasar por el proceso de selección, gracias a lo que ellos definen como «derecho de fundadoría». Por otro lado, los integrantes de la *contradanza* ven también importante individualizar en alguna medida el acceso al poder ritual haciendo rotar la *demanda* antigua, lo cual alude al valor que se le da a lo individual, y a la tensión que existe entre ambas categorías.

Las *demandas* como objetos rituales para el acceso al poder ritual no son ajenas a la competencia ritual que rige en la fiesta y que establece distintos grados de acumulación de poder ritual. El valor económico y estético de las *demandas* contribuye a una dife-

renciación en este sentido; cada comparsa se esfuerza por mejorar su *demanda*⁸⁰, aunque el propio status social de los danzantes que integran la comparsa, así como la cercanía física de la comparsa a la imagen de la virgen durante las distintas ceremonias de la fiesta, intervienen en la diferenciación. La *demanda* del *prioste* es la más valiosa; es pequeña, no tiene urna ni adornos, pero está toda labrada en plata. Esta, junto con el *guión*, distingue al *prioste* como autoridad en la fiesta. El *guión* encabeza las procesiones y visualmente se destaca por encima de la multitud, haciendo posible saber siempre dónde se encuentra el *prioste*. Mientras que las *demandas* de los *karguyuq* encabezan los grupos de danzantes y se acercan a las andas sólo en algunos momentos y por turnos, el *guión* está siempre cerca de la imagen. Todos estos aspectos formales aluden a la superioridad jerárquica del *prioste* en términos del acceso al poder ritual. Pero como he indicado, esta superioridad se ve debilitada en el sentido que como identidad individual, en el ritual, su poder esta supeditado al de la identidad colectiva de las danzas. Por otro lado, la *jurka* funciona también como mediadora en la relación individual / colectivo, en el sentido que ésta regula el conflicto entre el deseo de cubrir los gastos de la fiesta con la menor ayuda posible, y la obligación social de solicitar la colaboración de los demás que reclaman por ello. Así se evita la monopolización del poder ritual en una sola persona, ya que el acceso puramente individual está restringido. Las personas que desean ser *jurkadas* reclaman este derecho mediante una forma ritual que implica la intermediación de la Mamacha Carmen. Cuando uno desea ser *jurkado* se dice que se está esperando la visita de la Mamacha Carmen. Por otro lado, el *prioste* solicita la colaboración de una persona afirmando que viene porque la virgen lo ha mandado.

Si se evalúan en términos comparativos el sistema de cargos y las comparsas de danzantes como medios para el acceso al poder ritual que es distribuido en la fiesta, se puede elaborar el siguiente cuadro:

80 La *demanda* es una pequeña urna en la que se encuentra una imagen en bulto o una pintura de la Virgen del Carmen. «Tablilla o imagen con que se pide limosna (para alguna iglesia o imagen).» (*Diccionario de la Lengua Española 1992*).

CUADRO V
DISTRIBUCION DEL PODER RITUAL

ENTIDADES RECEPTORAS	PRIOSTE	KARGUYUQ	COMPARSAS
Naturaleza de la distribución	Individual	Colectivo	
		Individual	Colectivo
	Individual	Individual/colectivo (Intermediador)	Colectivo

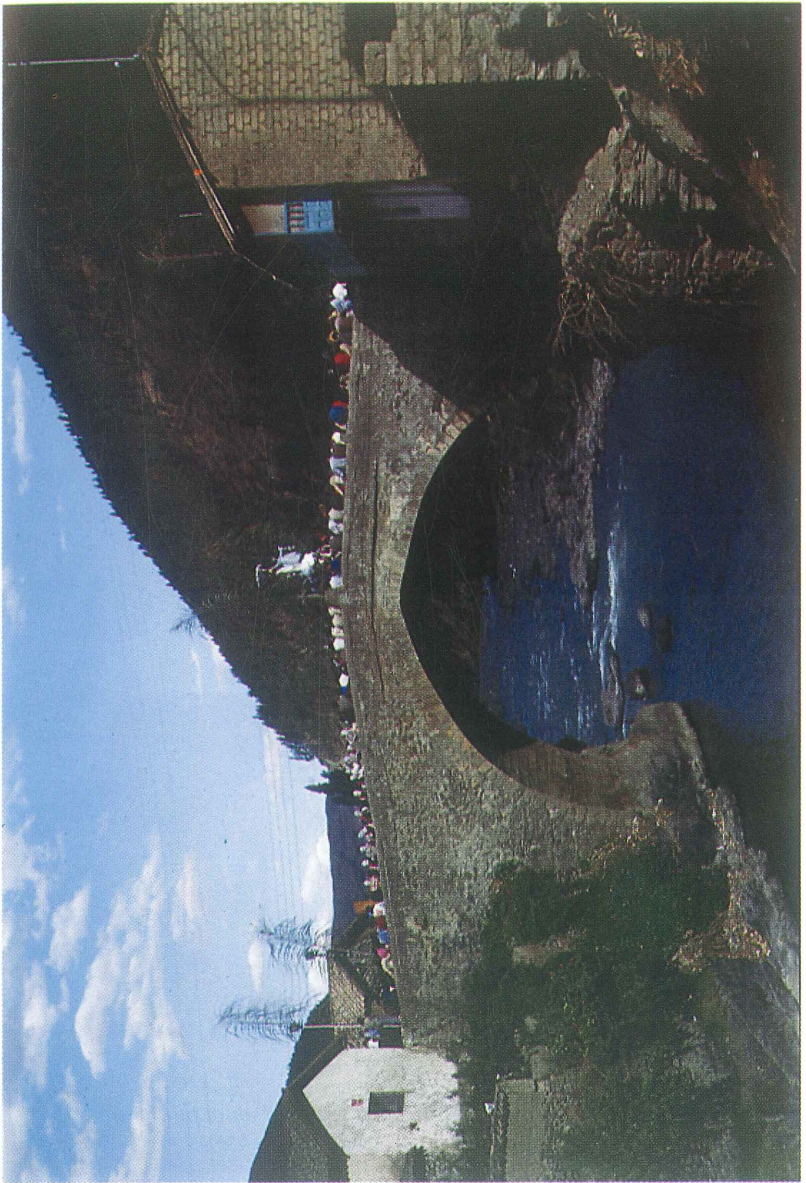


Virgen en andas.

Virgen durante la procesión. Día principal. 16 de julio de 1989.

Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.

Fotógrafo: Patricia Vega.



Virgen del Carmen durante la bendición en el puente.
Paucartambo-Cuzco. 17 de julio de 1989.
Fotógrafo: Gisela Cánepa K.



Danzante del Qbapaq Chunchu.
Víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989.
Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.
Fotógrafo: Patricia Vega.



Danzante del Qara Chunchu en el Santuario.
Fiesta del Señor de Qoyllur Rit'i. 22 de mayo de 1989.
Mahuayani, Ocongate.
Quispicanchis-Cuzco. Colección PUCP.
Fotógrafo: Manuel Ráez.

III. RITUAL Y TRANSFORMACION

1. Relatos orales sobre la llegada de la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo: competencia y transformación

Para iniciar este capítulo quiero referirme nuevamente a la tradición que cuenta que la celebración de la Virgen del Carmen surge como resultado de la competencia entre dos fiestas. Esta tradición no solamente explica el origen de la celebración sino también el desarrollo de las danzas que hoy la identifican. Tanto la fiesta de la Virgen del Carmen como sus danzas son concebidas por los paucartambinos como la expresión de una identidad mestiza que ellos dicen les pertenece; esta identidad se construye a nivel del discurso escrito y del discurso ritual (en la presentación anual de la fiesta y de las danzas).

Dos principios se encuentran en la base de ambos discursos: competencia y transformación. En este capítulo quiero profundizar en el análisis de ambos principios en tres dimensiones: en los mitos que explican la llegada de la imagen de Virgen del Carmen al pueblo de Paucartambo, en la estructura temporal y espacial de la fiesta, y en la *guerrilla*, representación que constituye el clímax de la celebración.

La tradición del culto y de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo se explica como resultado de la competencia entre dos fiestas. Esta competencia habría originado la creación de un repertorio de danzas mestizas paucartambinas que simbolizan la identidad del pueblo. En este sentido, esta identidad es concebida como el resultado de una serie de transformaciones, impulsadas por la competencia, que son interpretadas en el sentido de una «des-indigenización». Las preguntas que me hago en esta sección son las siguientes: ¿De qué manera se expresan los principios de

competencia y transformación en los relatos que cuentan la llegada de la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo de Paucartambo? ¿Cómo actúan ambos principios en la creación de la identidad mestiza en Paucartambo?

La imagen de la Virgen del Carmen es una escultura de 1.32 m. de altura y 57.2 kg de peso. Vestida y tomando en cuenta los 2.2 kg. que pesa el niño que la virgen lleva en el brazo izquierdo, el peso total de la imagen es de 125.4 kg. (Villasante: 1980, 131). En los textos de Villasante se resaltan la belleza y la peculiaridad escultórica de la imagen y el hecho de que ésta haya sido declarada patrona de las danzas folklóricas en 1972 y de que haya sido llevada a la ciudad del Cuzco para ser condecorada por el Papa Juan Pablo II en febrero de 1985. Estos aspectos son mencionados con el propósito de realzar a la Virgen del Carmen sobre cualquier otra imagen en la región. Cuando Villasante, por ejemplo, se refiere al traje que se le pone a la Virgen del Carmen en los días de fiesta dice:

«Consideramos que este vestuario es el más costoso y valioso, tanto en calidad del material utilizado como en la confección de los bordados que responden a un diseño artístico de calidad, único en su género en toda la provincia paucartambina» (1980, 131).

Sobre el origen de esta imagen y sobre su llegada al pueblo de Paucartambo existen varios relatos que se transmiten oralmente, pero que se encuentran transcritos en algunas publicaciones (Villasante: 1980; 1994; Roel: 1950; CJACC-P.: 1971). En las entrevistas y conversaciones sostenidas con los paucartambinos he podido confirmar estas distintas versiones. No todas ellas son conocidas por todos, pero las más recordadas son: la que cuenta que la imagen fue traída por los *qulla* y la que narra el ataque que sufrió por parte de los *ch'unchu*. Lo que quiero proponer aquí es que la existencia de distintas versiones corresponde a una lógica de competencia y transformación que, le otorgan a la imagen de la Virgen del Carmen una naturaleza ambigua que le permite acomodarse a los distintos contenidos que los paucartambinos le asignan a la identidad mestiza paucartambina que ella representa. Por lo tanto,

las distintas versiones no son contradictorias ni excluyentes entre sí. La presencia de distintos protagonistas en cada una de ellas es una expresión de la existencia de diferentes grupos en conflicto. Este conflicto se resume en la oposición entre los *ch'unchu* y los *qulla*, que aparecen en las dos versiones más conocidas y que además se enfrentan ritualmente en la representación de la *guerrilla*.

A continuación presento las seis versiones sobre el origen de la imagen de la Virgen del Carmen que he encontrado publicadas, y que he podido corroborar en el trabajo de campo; las transcribo textualmente indicando en cada caso la fuente. Las versiones que he recogido en las entrevistas que realicé durante mi investigación de campo son muy similares, así que he optado por presentar aquellas que ya se encuentran en las fuentes escritas por considerarlas representativas.

1.1 Versión recopilada por el doctor Manuel J. Aparicio Vega

«La tradición señala que hacia 1667, cuando gobernaba el Perú don Pedro Fernández de Castro Andrade, Conde de Lemos, Virrey de probada religiosidad, llegó a Paucartambo la Virgen del Carmen. Lemos viajó por el alto Perú, dejando al frente de su gobierno a su esposa La Condesa doña Ana de Borja y Aragón, vino por Puno al Cuzco, le anticiaron que en Pucará (departamento de Puno), había aparecido en una roca un milagro de la efigie de la Virgen y cuando personalmente constató el Virrey quedó admirado de su perfección y al retornar a la capital Virreynal mandó a Pucará un pintor para que el milagro hubiera transportado el lienzo, obra que resultó inmejorable. Entonces el mismo Virrey Conde de Lemos, mandó esculpir dos efigies idénticas y del mismo tamaño que las envió con destino de ellas a Pucará, para que fuera venerada en este templo y la otra en Puno. No obstante que ya habían transcurrido varios años, no fue recogida la imagen de los puneños quedándose en Pucará. Llegadas estas noticias a los oídos de doña María Campos, persona de condición económica muy holgada que hacía sus viajes de Puno a Paucartambo, hizo sus gestiones y limosnó la imagen y traer a Paucartambo desde cuya fecha se celebra su festividad con la solemnidad posible» (CJACC-P.: 1971, 12).

En esta versión, el origen de la imagen de la Virgen del Carmen se explica por dos motivos. Uno de origen milagroso, la aparición de la virgen en una roca en Pucará y, otro, de origen humano, la iniciativa del Virrey quién mandó a esculpir dos efigies. Ambos orígenes no solamente son de distinta naturaleza sino que también implican un dualismo en el sentido geográfico: la aparición de la virgen sucede en Pucará, región altiplánica, mientras que las dos efigies son enviadas por el Virrey que representa el gobierno central en Lima, región costeña. Por otro lado, la aparición es en una roca, material no labrado por el hombre, a diferencia de las dos efigies que han sido moldeadas por un artesano. Este dualismo es un elemento constante en las seis versiones que aquí presento; más adelante me referiré a él. Lo que quiero resaltar en este momento es la concepción de la virgen como producto de una doble herencia: una indígena, representada por el altiplano y, otra española, representada por Lima.

CUADRO VI
CUADRO DE OPOSICIONES:
EL DOBLE ORIGEN DE LA VIRGEN DEL CARMEN

Pucará	vs.	Lima
Altiplano	vs.	Costa
Aparición en la roca	vs.	Efigies esculpidas
No-civilizado	vs.	Civilizado
Milagro	vs.	Orden del Virrey
Mandato divino	vs.	Orden de autoridad política
Indígena	vs.	Español

Lo indígena que también está caracterizado por lo «no-civilizado» (aparición en una roca) se ve enaltecido, sin embargo, por el milagro de la aparición, lo que le otorga una esencia sagrada. Lo español tiene connotaciones distintas, como «civilizado» (efigies labradas artísticamente) y como poder político, representado en la persona del Virrey. Encuentro en esta versión las dos fuentes de herencia y de inspiración que menciona Villasante (1980) como los

ingredientes que dan forma a las danzas mestizas paucartambinas, e identidad al pueblo de Paucartambo. La imagen de la Virgen del Carmen fue mandada a esculpir por el Virrey, autoridad política española, pero éste se vio impactado por su aparición en una roca en Pucará. En términos de la estructura espacial de este relato, Paucartambo -lugar al que finalmente llega una de las efigie- se encuentra en una posición geográfica intermedia entre la costa y el altiplano; Paucartambo constituye el lugar de encuentro y la imagen de la Virgen del Carmen, la síntesis entre ambas herencias.

El dualismo se manifiesta también en la existencia de dos efigies de la Virgen del Carmen, una destinada a Pucará y otra a Puno. Según el relato, es una mujer que comerciaba entre Paucartambo y la región *qulla* la que finalmente lleva la imagen al pueblo de Paucartambo. Este personaje, que al igual que el Virrey, viaja y crea vínculos espaciales, nos coloca en otro ámbito geográfico y cultural: Puno/Paucartambo que nos remite a las oposiciones: altiplano versus valle / *qullasuyu* versus *antisuyu* / *qulla* versus *ch'unchu*¹. En este relato solamente queda establecido el vínculo entre ambas categorías, pero a la luz de las otras versiones y del ritual de la *guerrilla* puedo adelantar que se trata de un vínculo conflictivo que se expresa en términos competitivos. Sobre lo que quiero llamar la atención aquí, es acerca del hecho de que la imagen destinada a Puno -y que nunca es recogida- es llevada a Paucartambo. Si se considera que ambos lugares representan dos categorías geográficas y culturales opuestas, el traslado de la imagen tiene un sentido de transformación. La relación de pertenencia entre la imagen de la Virgen del Carmen y Puno es transformada en la relación entre la imagen de la Virgen del Carmen y Paucartambo. Tomando en cuenta la existencia de dos imágenes, en el relato se establece la relación entre dos categorías opuestas; centrándose en la imagen de la Virgen del Carmen que llega a

1 Según la división geopolítica incaica, Paucartambo pertenecía en tiempos prehispánicos a la región del *Antisuyu*, mientras que Puno se encontraba en el *Qullasuyu*; los habitantes de ambas regiones son conocidos genéricamente como *chunchu* y *qulla* respectivamente. Volveré en más detalle sobre la relación *Qullasuyu/Antisuyu* y *qulla/chunchu* en la sección dedicada a la discusión de la representación de la *guerrilla*.

Paucartambo, el relato adquiere un sentido transformador. Es así que el origen de la imagen de la Virgen del Carmen está vinculado a dos aspectos: una relación de oposición y una transformación mítica. En el análisis de las siguientes versiones profundizaré sobre ambos puntos.

1.2 Versión recopilada por Betty Yábar de Zúñiga²

«En tiempos antiguos venía desde el Collao una mujer muy rica para adquirir productos que se dan aquí y llevarlos a su tierra para venderlo. Era una rescatista que se llamó Felipa Bengolla; ella se alojaba en la casa que se conoce la «Casa de Lobatón» hacia la salida del pueblo para la montaña. Felipa Bengolla llegaba haciendo arrear por sus arrieros, piaras de mulas cargadas de «chipas» de barro, cecina, chalona (...) para llevarse coca, aguardiente, papas, maíz, chancaca, chuño, moraya y otras cosas más. Ya era conocido que entrando la primera quincena de julio, doña Felipa Bengolla llegaba a Paucartambo. Un año que no se sabe la fecha, porque nadie se le ha ocurrido apuntar, Felipa Bengolla desatando sus chipas de ollas, cuando dentro de una aparece la cabeza de una bellísima mujer.- ¡Jesús, María y José! se dijo asombrada doña Felipa y cuando quiso gritar para llamar a los arrieros, no le podía salir la palabra de la boca: quiso correr, y sus pies le parecieron de plomo. Entonces una dulce voz le dijo desde la olla: -NO TE ASUSTES HIJA MIA, YO ME LLAMO CARMEN. Fue el 16 de julio de la Virgen del Carmen. Felipa Bengolla puso la bella cabeza en una fuente de plata que siempre llevaba con ella, y llamó a los vecinos y a sus arrieros. La cabeza despedía destellos tan fuertes como los rayos del Sol; los vecinos trajeron velas, quemaron incienso y le rezaron el Rosario. La cabeza brillaba que casi no podía mirársele (...) Felipa conocía a un gran ebanista aquí en el pueblo, y después de rezar se fue al taller del carpintero y encargó que a la brevedad posible tallara un cuerpo en madera para esa linda cabeza. Cuando el ebanista le entregó el

2 Esta versión es una transcripción que hace Villasante del relato recogido por la escritora Betty Yábar de Zúñiga publicado en su libro *Testimonio de Cheqec* (Villasante: 1980, 139-40).

cuerpo de la Virgen, Felipa entronizó a la Virgen en un anda, para que nuestra madre pudiera entrar en el pueblo y a la iglesia, y a un costado del altar mayor fue colocada la milagrosa imagen. (...) Los ccollas con Felipa a la cabeza festejaron a su paisana imagen (...) ¡era pues su paisana! porque había venido desde el Ccollao entre una olla, y juraron venir cada año para el 16 de julio y festejarle para que ella no se sienta apenada por su tierra» (Villasante: 1980, 139-140).

En este relato aparece nuevamente un personaje femenino, Doña Bengolla, que establece la relación entre el *Qullau* y Paucartambo. Doña Bengolla, mujer extranjera en Paucartambo, trae entre su equipaje la cabeza de la imagen de la Virgen del Carmen. En esta versión se hace más evidente el carácter de foránea que tiene la virgen en Paucartambo; Doña Bengolla hace entrar a la imagen en andas al pueblo, y se menciona que es la virgen paisana de los *qulla*. Nuevamente nos encontramos con la problemática de la pertenencia de la imagen al pueblo y que es resuelta en términos de una transformación.

La transformación se hace explícita en dos momentos del relato. Se menciona que Doña Bengolla hace entrar la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo por la entrada que viene de la selva; esto implica una inversión en el sentido que Doña Bengolla viene del *qullau* y no de la selva, que se encuentra en el lado opuesto. Este hecho, sin embargo, no implica una contradicción ya que se explica por la transformación que le antecede: la cabeza de la Virgen del Carmen es apropiada por los paucartambinos que mandan a esculpir el cuerpo de madera de la imagen³. Esta apropiación se expresa en el relato justamente en el hecho de que después que la cabeza de la virgen es complementada con el cuerpo, la entrada se realiza desde la selva (que representa el *antisuyu*, región a la que pertenece Paucartambo) y no desde la entrada del *qullau* de donde viene Doña Bengolla. En este relato, al igual que en el anterior, la

3 Tomando en cuenta que el pueblo de Paucartambo se presenta como pueblo de artesanos y artistas (ver Villasante 1981), el hecho de que, en el relato, el cuerpo de la virgen sea esculpido por un artesano del lugar cobra especial importancia.

apropiación de la Virgen del Carmen, que es foránea en el pueblo, se explica por una transformación.

La segunda transformación que sucede en esta versión se expresa en la relación cabeza/cuerpo de la imagen. Esta relación además reemplaza el dualismo de las dos imágenes que se encuentra en la versión anterior. Esta relación que puede ser interpretada en el sentido de opuestos: cabeza/cuerpo; arriba/abajo; *Qullau/Paucartambo (Antisuyu)*, constituye una relación de oposición que se expresa en términos de complementariedad, en el sentido que únicamente cuando se talla el cuerpo de madera la imagen está completa y puede entrar en andas al pueblo y a la iglesia⁴. Esta complementariedad se extiende al ámbito geográfico y cultural por el hecho de que la imagen es visitada anualmente por los danzantes *qulla*. Si bien se da una transformación en términos de apropiación de la imagen, ésta no es absoluta ya que el vínculo de la virgen con su origen, representando por los danzantes *qulla*, no se rompe.

1.3 Versión recopilada por Segundo Villasante, I

«En el siglo XVI fueron enviadas de España dos imágenes de la Virgen del Carmen para los Corregimientos de Paucartambo en el Cusco y Paucarqolla en el departamento de Puno. Las imágenes tenían diferentes estaturas, siendo una de ellas más linda que la otra. La imagen más alta en estatura y la más linda fue llevada a la capital Paucartambina, mientras que la imagen pequeña y menos linda, llegó a Paucarqolla, causando el descontento de los paucarqolleños, quienes iniciaron las reclamaciones aduciendo que se había producido confusión y errores en los envíos. Las reclamaciones no surtieron su efecto y los habitantes no tuvieron otro camino que quedarse con la imagen que les correspondió. En cambio, los paucartambinos celebraron con mucha pompa la suerte de poseer la imagen más grande y más hermosa, situación que jamás olvi-

4 El dualismo cabeza/cuerpo que está presente en este y otros relatos muestra un paralelo con el motivo de la cabeza en el mito de Inkarrí. Según éste, la cabeza del Inca decapitado estaría enterrada en algún lugar esperando que el cuerpo crezca nuevamente para reaparecer en el mundo.

daron los paucarqolleños, limitándose a realizar largos viajes anuales con motivo de las festividades, conduciendo piaras de llamas con cargamento de cecina, queso, cañiwa y otros productos para intercambiar con utensilios de madera (bateas, ruecas, molenillos, etc.) cuyos viajes en el fondo llevaba el deseo de asistir para ofrecer a la Virgen sus cánticos y sus bailes, surgiendo la danza de los Qollas, en cuyos cánticos se aprecian el sufrimiento del largo viaje cuando dice: Paukarqolla llaqtaymanta, Novenaykita yuyaripa. Musphpay, musphay purimuni. Qolla Kaspapas. Llamero kaspapas⁵ (Villasante: 1980, 135-136).

En esta versión aparecen las relaciones espaciales y culturales que se encuentran en el primer relato: dos imágenes de la Virgen del Carmen son enviadas desde España a dos regiones sur-andinas -esta vez el «origen español» de la imagen es aun más evidente que en el primer relato-; cada una de las dos imágenes es enviada a un lugar distinto: Paucartambo (Cuzco) y Paucarqulla (Puno). Es en esta segunda relación que quiero detenerme. Como ya he establecido en la discusión de las dos versiones anteriores, la existencia de dos vírgenes, cada una destinada a un pueblo distinto, alude a una relación de oposición entre ambos espacios geoculturales. En esta versión el dualismo de estos opuestos se define en términos jerárquicos. Una imagen es más grande y más bella que la otra.

El núcleo de esta versión se encuentra en la confusión del destino de ambas imágenes, que resulta en beneficio de los paucartambinos, quienes reciben la imagen más grande y bella que

5 El mismo Villasante afirma que no existe ninguna imagen de la Virgen del Carmen en Paucarqolla, pero sí hay una muy parecida en el pueblo de Pucará, posiblemente capital del corregimiento de Paucarqolla (Villasante: 1980, 136). En el pueblo de Paucarqolla en Puno, se celebra la fiesta de la Virgen del Carmen, pero es una fiesta de menor importancia y no cuenta con grupos de danzantes. No he podido recoger en el pueblo de Paucarqolla ningún relato que cuente acerca del origen de la imagen de la Virgen del Carmen que allí existe. Lo que sí cabe resaltar es que Paucarqolla se encuentra en la carretera a pocos km. de la entrada a Puno cuando se viene desde Cuzco. En la actualidad existe una importante feria ganadera en Paucarqolla que se realiza en el mes de febrero y que coincide con la época de carnavales. La gente en el pueblo recuerda que antiguamente habitaba en él un grupo de arrieros que hacían viajes hacia el Cuzco y la selva.

originalmente estaba destinada a Paucarqulla. Aparece nuevamente la noción de transformación, que en este relato tiene consecuencias a nivel de la ubicación jerárquica de Paucartambo y Paucarqulla. De la inversión de las imágenes, valoradas distintamente, resulta la ubicación superior de Paucartambo en relación con Paucarqulla.

Lo que se establece en este relato es que la presencia de la imagen de la Virgen del Carmen, que se encuentra en Paucartambo, es resultado de una transformación mítica. La relación entre Paucartambo y Paucarqulla se establece además en términos competitivos⁶, lo que se expresa en el reclamo que hacen los habitantes de Paucarqulla con el fin de recuperar su imagen. Esta relación competitiva y de oposición dentro de un contexto transformativo resulta en un orden jerárquico en el cual Paucartambo es valorado como superior a Paucarqulla. La visita anual de los *qulla* a la Virgen del Carmen en Paucartambo reafirma la relación de oposición complementaria entre ambos lugares.

En la discusión de estas tres primeras versiones, he querido llamar la atención sobre el origen foráneo de la imagen de la Virgen del Carmen en Paucartambo. La presencia de ella en el pueblo se explica, por lo tanto, en términos de una transformación mítica que establece una relación de complementariedad y de jerarquía entre opuestos. Este dualismo se expresa principalmente en términos espaciales: Paucartambo (*Antisuyu*) *versus* el *Qullau*, oposición que también puede ser interpretada como «mundo de adentro» *versus* «mundo de afuera», así como se define a nivel del ritual en las danzas y en la representación de la *guerrilla*.

En las siguientes tres versiones es posible encontrar los mismos elementos -oposición, jerarquía y transformación- que he discutido en el análisis de las tres anteriores. Pero lo que quiero resaltar esta vez es la relación entre los personajes que intervienen en cada una de estas tres versiones. Cada una de ellas tiene protagonistas distintos: en un caso los esclavos negros, en el otro, los ha-

6 La relación de competencia se hace más evidente a nivel del ritual, como señalaré en la discusión de la representación de la *guerrilla*.

bitantes del *Qullau* y, en el tercero, los habitantes de la selva (*Antisuyu*). Estos tres protagonistas y su relación con la imagen de la Virgen del Carmen dan origen a las tres danzas más importantes de la fiesta: los *qhapaq negro*, los *qhapaq qulla* y los *qhapaq ch'unchu*. Si pretendiera un acercamiento a los relatos aquí presentados en términos de «verdad», es decir, tratar de descubrir la versión correcta, la existencia de los distintos protagonistas aparecería como una contradicción. Por el contrario, considero que estas versiones constituyen parte de un sistema mítico mayor en el que cada una de ellas se complementa con las otras. Por un lado, estas tres versiones explican la importancia que las tres danzas mencionadas tienen en el ritual, así como su cercanía a la virgen durante los eventos festivos. Por otro lado, la existencia de estas tres versiones alude a la competencia entre las comparsas por ubicarse más cerca de la virgen y así colocarse favorablemente en la jerarquía ritual que se establece entre ellas. Además, las tres versiones resultan complementarias en el sentido que los tres personajes distintos están vinculados, uno a Lima, el otro al *Qullau* y el tercero al *Antisuyu*.

1.4 Versión recopilada por Segundo Villasante, II

«En la época de la Colonia, Paucartambo era una región muy notable por la producción de minerales de plata, zinc, vanadio y posiblemente oro en las regiones de la Alcumbreira y Qolqeurkuna. En las selvas del Q'osñipata habían florecientes haciendas, pertenecientes a familias españolas. Como quiera que los aborígenes o nativos no estaban preparados para trabajos forzados y de técnicas especiales, fueron traídos de la costa numerosos grupos de negros, especialmente de Lima y Potosí, donde la veneración de la advocación de la Virgen del Carmen era muy popular en el Rimac, barrios Altos y La Legua.

Todos los años los mineros y agricultores negros, llegaban a las festividades trayendo sus sufrimientos, dedicando sus cánticos y bailes, a cuya consecuencia surgió la danza de los Negros, que en aquellas épocas eran de dos clases: Los Qhapaq Negros y los Waqcha Negros. Uno de los hermosos pasacalles dice: Morenito chiquito, no hay que llorar, aunque vengan trabajos forzados. La Virgen del Carmen nos dará

vida. Lima y Potosí, todo he andado. Vamos bailando, vamos cantando.

Esta es la expresión genuina de los negros de la costa, que llegaron hasta Paucartambo, para pedir a la Virgen del Monte Carmelo que intercediera para su liberación del estado de esclavitud en que vivían en la época colonial» (Villasante: 1980, 138-139).

Este relato no explica propiamente la presencia de la imagen de la Virgen del Carmen de Paucartambo; sin embargo, lo incluyo en esta discusión porque, según esta versión, la presencia de los esclavos negros en la región de Paucartambo favorece el culto y la celebración de la Virgen del Carmen, especialmente debido a la creación de dos danzas: *waqcha negro* y *qbapaq negro*. En este relato, si bien los esclavos negros no son los que traen la imagen de la virgen al pueblo, sí traen consigo la devoción por ella. Su presencia en Paucartambo es presentada como positiva no solamente porque enriquecen el culto a la Virgen del Carmen, sino también porque contribuyen a la creación de riqueza material en la región. En el relato se dice que los esclavos negros fueron llevados a la región con el objetivo de realizar trabajos para los cuales los aborígenes de la selva no estaban preparados.

En este sentido, la llegada de los esclavos negros desde Lima y Potosí establece la relación espacial entre Lima, Paucartambo y el altiplano (Potosí), a la que he hecho referencia en la discusión de las versiones anteriores. Los esclavos negros tienen en este relato el rol de intermediarios entre estos polos opuestos. Es desde esta posición que desarrollan las expresiones de devoción a la Virgen del Carmen, a la que le bailan pidiendo su liberación. Aquí, la danza aparece como ofrenda y como la expresión propia de un grupo. Pero la danza adquiere una característica más: su ambigüedad. En este relato la expresión coreográfica de los esclavos negros se manifiesta en dos versiones: la danza de los *waqcha negro* y *qbapaq negro*. Ambas danzas están adjetivadas como opuestas: *waqcha* - pobre *versus qbapaq* - rico; ambas son versiones opuestas de una misma expresión y ambas son dedicadas a la virgen. Aparece aquí nuevamente el elemento de la ambigüedad, que en los demás relatos estaba expresado por la existencia de dos imágenes opuestas.

1.5 Versión recopilada por Segundo Villasante, III

«Desde siglos atrás y en los meses de invierno y primavera, llegaba a Paucartambo numerosas piaras de llamas por los caminos de herradura de los sistemas orográficos de la Alcumbra, Qapana, Pirwayani que pasando por el Ausangati trasmontaban al sistema del Nudo del Vilcanota, hasta llegar al sistema orográfico del Qollao. Eran los habitantes del Altiplano con sus característicos vestuarios, monteras rectangulares que trasmontaban las altas cordilleras, junto a numerosos grupos de camélidos peruanos, cargados de ricos quesos, cecinas, cañiva, ollas, chuño y moraya que enjaezados con hermosas soguillas llenas de campanitas y sonajas, ingresaban triunfantes en la ciudad paucartambina, para alojarse generalmente en los canchones de Karpapampa y K'allispuqujio.

Una mañana, uno de estos qollas viajeros encontró muy sorprendido la cabeza muy linda de la Virgen del Carmen, en una de las vasijas de su cargamento, hallazgo que fue entregado a una de las Señoras más encumbradas, quien mandó esculpir la imagen que actualmente se venera.

Desde entonces, todos los qollas viajeros le rinden fervoroso homenaje con sus hermosos cánticos y bailes característicos de la danza de los Qollas» (Villasante: 1980, 137-138).

El relato de los *qulla* viajeros es muy similar al de Doña Bengolla, pero en éste es un *qulla* el que encuentra la cabeza de la virgen entre las ollas que trae en su equipaje. Así se establece nuevamente la relación espacial entre el *Qullau* y Paucartambo. En esta versión, los *qulla* entregan la cabeza de la Virgen del Carmen a una mujer paucartambina, que manda a esculpir el cuerpo de la imagen. Aquí también la escultura del cuerpo funciona como forma de apropiación de la virgen; es decir, transforma la imagen de foránea en paucartambina. Esta transformación obliga a los *qulla* a volver cada año a rendirle homenaje con sus danzas, con lo cual se explica el origen de la danza del *qhapaq qulla*. El hecho de que los *qulla* vuelvan cada año a visitar a la virgen sugiere, por otro lado, la interdependencia entre el *Qullau* y Paucartambo; ellos han perdido la imagen, pero continúan ligados a ella a través de sus danzas.

1.6 Versión recopilada por J. Roel Pineda

«Hace muchos años cuando en el valle de «Q'osñipata» había cerca de 360 haciendas, y dicho valle era el más rico y poderoso de cuantos pertenecían a los españoles, existía, como en otras regiones de la selva, un templo en Asunción. Esta imagen -la de madera, muy pesada- era llevada a Paucartambo para el día de Corpus, como sucedía con todas las otras imágenes de Santos de la Selva.

Cierta vez se rebelaron los salvajes y con feroz brutalidad destruyeron y quemaron las haciendas del Valle, dieron muerte a los habitantes blancos y atacaron, finalmente a la Iglesia.

Las flechas que dispararon los salvajes hirieron el cuerpo de la Virgen (La madera que forma su cuerpo tiene algunas partes desastilladas: el ojo y el pecho, y esto lo muestran los vecinos). Y, finalmente, según unos arrojaron la efigie al «Amaru Mayo» (Río de Serpiente), que desde entonces se llama Madre de Dios, por haber arrastrado la imagen y haberla posado sobre una isla de la Selva, lugar desde el que se la recuperó y trasladó a Paucartambo. Según algunas versiones, en la isla, además de la imagen de madera se halló otra de yeso, pero que sólo pudieron sacar la primera, no habiendo podido localizar la isla para extraer la otra imagen. Según otras versiones, la Virgen fue atacada por los salvajes en el momento en que era trasladada al Corpus de Paucartambo. Las flechas también, en este caso, hirieron su cuerpo.» (Roel: 1950, 61)⁷.

Este relato es más complejo y distinto que los dos anteriores. Una primera lectura lo calificaría como contradictorio en el sentido que los danzantes del *qhapaq ch'unchu*, quienes representan a los habitantes de la selva, bailen para la virgen y son además conocidos en la tradición oral como los danzantes preferidos y los guardianes de la imagen. Por otro lado, el relato no hace referencia explícita sobre el origen de la danza de los *qhapaq ch'unchu*, ni al origen foráneo de la imagen de la Virgen del Carmen. Sin embargo, la ambigüedad y el principio de transformación aparecen en este relato con mayor claridad.

7 Esta versión también se encuentra en el libro de Villasante (1980: 136-137).

La imagen de la Virgen del Carmen no es foránea al interior de la región del *Antisuyu*, a la que pertenece Paucartambo, pero ella aparece vinculada a lo «español» ya que se encontraba en una de los templos de las haciendas⁸ de las que las familias españolas eran propietarias. Es de esta manera que se hace alusión al origen foráneo de la imagen. Se repite también el patrón de desplazamiento espacial de la imagen, pero esta vez al interior de una misma región y con un detalle adicional: el recorrido que realiza la virgen es interrumpido por el ataque de los habitantes salvajes de la región del *Antisuyu*, que se conocen con el nombre de *ch'unchu*. Este ataque que además es contra los españoles y la iglesia, lo cual refuerza la oposición entre lo «español» y lo «nativo», expresa la existencia de un abierto conflicto que se resuelve al interior del relato en términos de una transformación que se manifiesta fundamentalmente en dos hechos. En términos espaciales, implica el traslado de la imagen de una hacienda de españoles al pueblo de Paucartambo. Este traslado puede ser interpretado en términos de propiedad sobre la imagen. Paucartambo no sólo pertenece a la región del *Antisuyu*, sino que en el relato aparece como el punto central de la región: en la fiesta de Corpus Christi todas las imágenes de la selva eran llevadas a Paucartambo. Las haciendas por el contrario son concebidas como el espacio ocupado por los españoles. El traslado de la imagen desde un espacio local -identificado con la propiedad española- a un espacio regional -el pueblo de Paucartambo como centro de la región del *Antisuyu*- significa entonces la apropiación de la imagen por parte de los habitantes de la región, es decir, de los *ch'unchu*. De esta manera, el relato explica el hecho de que en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, los danzantes del *qhapaq ch'unchu*, identificados con los habitantes de la selva y del *Antisuyu*, sean referidos en la tradición oral como los danzantes preferidos y los guardianes de la imagen. Este status de los danzantes del *qhapaq ch'unchu* se explica justamente por la transformación mítica de la imagen en cuanto a su traslado espacial⁹. Esta transformación se ve reforzada en el

8 En esta versión se menciona *el templo de Asunción*. En la versión de Villasante (1980:136), éste se refiere al *templo en la hacienda Asunción*.

9 La transformación aquí mencionada se refuerza a nivel del ritual en términos de la caracterización misma que se hace del danzante del *qhapaq ch'unchu*.

relato por un segundo evento: el cambio del nombre del río Amaru Mayu que luego recibe el nombre de río Madre de Dios. En este hecho se observa la transformación de un nombre quechua a un nombre español, es decir, de un nombre nativo a un nombre foráneo. Si la comparamos con la transformación espacial y de pertenencia de la imagen arriba mencionada, ésta resulta siendo una transformación inversa a la anterior. Esto alude a dos aspectos importantes, ya mencionados anteriormente, contenidos en el relato y en el ritual: la ambigüedad y el dualismo complementario.

La transformación se da en dos sentidos, por lo tanto, la apropiación de la imagen por parte del pueblo de Paucartambo no significa la pérdida del contenido español relacionado a la imagen, sino más bien la asimilación de éste por parte de sus nuevos «dueños». La ambigüedad de la transformación mítica de la imagen hará posible explicar luego su status como representante de la identidad mestiza paucartambina que se presenta como una síntesis entre lo «indígena» y lo «español» (u «europeo»). He allí la vigencia de este relato, aparentemente contradictorio, y del status ritual que mantienen los danzantes del *qbapaq ch'unchu* en la fiesta y en la representación de la *guerrilla*.

La ambigüedad expresada en esta transformación alude además al hecho de que la imagen no pierde el vínculo con su origen «español» que sigue siendo una característica latente en ella, que puede imponerse nuevamente. En el relato, esta interpretación se sustenta en el hecho de que son dos imágenes distintas, una de madera y otra de yeso, las que se encuentran en el río y que solamente una es llevada a Paucartambo; la otra permanece fuera del espacio del pueblo. La existencia de dos imágenes, una en Paucartambo y otra fuera del pueblo, argumento que también aparece en otras versiones (versiones 1 y 3), alude a la existencia de dos espacios geográficos y culturales opuestos pero interdependientes. En otras versiones (versiones 2 y 5), la ambigüedad es creada por la unión cabeza/cuerpo de la imagen, ya que cada una de estas partes es aportada por un grupo distinto: la cabeza es traída del *Qullasuyu* y el cuerpo se hace en Paucartambo; y si bien la imagen queda en Paucartambo, el vínculo con los *qulla* no se rompe ya que ellos la visitan anualmente.

Como mencioné al inicio de esta sección, he considerado las seis versiones que aquí presento como variantes que forman, el universo mítico que explica el origen de la imagen de la Virgen del Carmen y su pertenencia al pueblo de Paucartambo. He hecho un breve análisis de cada una de las versiones, a continuación y a manera de resumen, voy a referirme a los temas que surgen de la lectura y comparación de las seis versiones como partes complementarias de un mismo sistema.

Según los relatos, la imagen de la Virgen del Carmen del pueblo de Paucartambo llega de fuera, por lo tanto, ella es extranjera. La pregunta central que se plantea entonces es a dónde y a quién pertenece la imagen. Tanto los relatos como el mismo ritual de la fiesta de la Virgen del Carmen deben ser entendidos como respuestas a esta pregunta. Es por esto que considero las versiones que estoy analizando como discursos míticos, ya que su sentido principal es de naturaleza reveladora¹⁰: ¿Cómo se explica la apropiación de la imagen por parte del pueblo de Paucartambo?

La imagen de la Virgen del Carmen se caracteriza en los relatos por su naturaleza ambigua. Esta ambigüedad se expresa ya sea en la existencia de dos imágenes distintas y opuestas (pequeña/grande; bella/no bella; madera/yeso) o en la dualidad cabeza foránea/cuerpo hecho en Paucartambo; cabeza de yeso/cuerpo de madera. El elemento ambiguo que se manifiesta también en otros elementos del relato plantea la existencia de dos mundos opuestos: fuera del pueblo/dentro del pueblo; en términos espaciales y culturales esta oposición se expresa como *Qullasuyu/Antisuyu*, puna/valle, español/nativo, local/regional y, en términos étnicos la oposición se plantea como mestizo/indígena. Volviendo al discurso mítico, entonces, la apropiación de la imagen se explica por el principio de transformación; ya sea por el traslado espacial de la imagen de uno de los polos del par de opuestos al otro, o porque

10 En el texto de Morote Best (1988) se encuentran relatos sobre el origen de cultos a vírgenes y santos en distintos lugares del país en los cuales se hace referencia al origen foráneo de las imágenes y a la consecuente apropiación de ellos por los pobladores del lugar. Por lo tanto, el motivo de la 'foraneidad' y de la 'apropiación' parecen ser universales en los Andes.

se agrega el cuerpo a la cabeza de la imagen. Esta transformación es posible por la naturaleza ambigua de la imagen y por una relación de competencia entre los pares de opuestos.

Esta relación competitiva solamente se insinúa brevemente en las distintas versiones, pero aparece con más claridad cuando se comparan entre sí las versiones 4,5 y 6. En estas tres versiones se explica el surgimiento de tres de las danzas que se presentan en la fiesta de la Virgen del Carmen. Cada una de ellas está vinculada a un grupo étnico determinado que apela a su relación exclusiva y privilegiada con la virgen. La existencia de tres versiones distintas, cada una protagonizada por un grupo étnico diferente, no expresa una contradicción sino la relación de competencia por conquistar un lugar privilegiado dentro del espacio mítico vinculado a la virgen y por presentarse como el responsable por la devoción hacia ella. Creo que esto se debe a que las historias, tanto de la aparición de la Virgen del Carmen en el Monte Carmelo, como del origen de la efigie que se encuentra en Paucartambo, no tienen importancia para sus devotos, ya que lo que se pretende explicar es su pertenencia en términos míticos. En este sentido quiero citar a Marzal (1983, 47) quien afirma que las imágenes de santos en la sociedad andina tienen importancia como fuente de poder sagrado y no como modelo de vida:

«La capacidad de intercesión se debe a que el santo, por ser seguidor y mensajero de Dios, participa de algún modo del poder divino. En cambio, la dimensión de modelo no ha podido desarrollarse por el desconocimiento que la gente tiene de la vida histórica del santo. Por eso, el santo funciona más bien como mito, pues conserva su existencia real y aun la ha aumentado en el proceso de mitificación, y como mito el santo es una fuente de poder sagrado, (...)» (Marzal: 1983, 47).

La competencia expresada en las tres versiones que se refieren al surgimiento de las comparsas de *negros*, *qulla* y *ch'unchu*, encuentra su contraparte en el ritual. En la fiesta, las tres comparsas en cuestión son aceptadas como las más cercanas a la virgen, pero cada una de ellas lucha por ubicarse en un lugar mejor dentro de la jerarquía ritual. Quiero resaltar que se ha llegado a un punto en el que el discurso mítico ya no se explica por sí mismo,

sino que tiene que ser analizado en relación al discurso ritual. La noción de competencia al interior del discurso mítico, por ejemplo, se entiende con mayor claridad cuando se toma en cuenta la dinámica entre las distintas comparsas de danzantes al interior de la fiesta y cuando se analiza la representación de la *guerrilla*, en la que el personaje del *qhapaq ch'unchu* juega un papel fundamental en el tema de la apropiación de la imagen.

Volviendo a la discusión de los relatos, la noción de competencia toma su expresión más clara en la versión que se refiere al ataque de los *ch'unchu* a la imagen y a los hacendados españoles. Es a consecuencia de este abierto enfrentamiento entre dos grupos opuestos que surge la transformación mítica de la imagen. Sin embargo, ésta no implica una transformación en una sola dirección. Es justamente por la naturaleza ambigua de la imagen de la Virgen del Carmen que la transformación se plantea en relación con dos pares opuestos, pero complementarios. De tal modo que si bien uno de los grupos se apropia de la imagen, esto no significa que ella pierda su vínculo con el grupo opuesto. Por el contrario, es ella la que crea una relación de interdependencia entre ambos pares de opuestos; la propiedad sobre la virgen aparece como una respuesta reversible y abierta. Los pares de opuestos son interdependientes y la respuesta por la propiedad de la imagen determina la relación jerárquica entre ambos polos.

Por último quiero referirme al hecho de que Paucartambo aparece, y así lo tomo dentro de la discusión, como la entidad que delimita un universo cultural que se circunscribe a los límites físicos del pueblo. Pero la relación de interdependencia con el exterior y la presencia de elementos ambiguos otorga la suficiente libertad a los actores sociales para redefinir constantemente los límites sociales de este espacio, y asignarle el contenido que consideran apropiado según sus circunstancias históricas. La imagen de la Virgen del Carmen pertenece a Paucartambo, ¿pero quiénes son los paucartambinos? Aquí es donde se vuelve a plantear la interdependencia entre los discursos mítico y ritual. He discutido anteriormente cómo a través de las danzas se busca definir la identidad de los paucartambinos y como a través de ellas las personas y grupos acceden a esta identidad. Dentro de esta línea de razonamiento, las

estructuras que el investigador puede encontrar en los discursos mítico y ritual constituyen los marcos al interior de los cuales los actores sociales manipulan contenidos y los explican. En las siguientes secciones quiero discutir estas estructuras, así como se dan en el ritual. En el siguiente capítulo voy a detenerme ampliamente en el papel que juega la máscara al interior de la estructura del discurso ritual.

2. La secuencia festiva: respuesta a una situación de peligro ritual

En esta sección quiero discutir la estructura temporal y espacial de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Siguiendo con la línea de reflexión expuesta en la sección anterior, concibo el cronograma festivo como una respuesta dramática al conflicto principal planteado en el discurso mítico: ¿a quién pertenece la imagen de la Virgen del Carmen? La fiesta está constituida por una secuencia de ceremonias en las cuales la pertenencia de la imagen de la virgen por parte de los paucartambinos se ve amenazada de manera progresiva. Esta situación, que denomino de peligro ritual, exige una respuesta en el sentido de una reapropiación de la imagen, es decir, de una actualización de la transformación mítica de la virgen (descrita en la sección anterior). Esta respuesta se realiza en la representación de la *guerrilla*. En este sentido, la fiesta es el evento anual a través del cual se renuevan ritualmente y de manera colectiva los lazos de reciprocidad con la Virgen del Carmen. La apropiación ritual de la imagen implica también la renovación de la identidad que ella representa; en un sentido social, la creación de lazos rituales con la imagen resulta en una selección de individuos y grupos que son reconocidos como parte de esta identidad.

2.1 Descripción del cronograma festivo

Por lo general, en las fiestas religiosas andinas se observa una estructura temporal de tres días: la víspera, el día central, y el día de despedida o de *kacharpari* como es llamado en el sur-andino. Si bien la fiesta de la Virgen del Carmen tiene una duración total de 5 días (del 15 de julio al 19 del mismo mes), todas las actividades se agrupan en tres grandes momentos que concuerdan con el

patrón festivo de tres días, y a los cuales denomino: *entrada*, *clímax/transformación* y *despedida*.

CUADRO VII ESQUEMA CRONLOGICO DE LA FIESTA

Fecha	Actos festivos	Momento festivo
Enero y Pascua de Resurrección	Hurk'akuy preparativos/	Antesala
Mayo	<i>Llant'akuy</i>	"
Después de Corpus Christi	<i>Yuyarichikuy</i>	"
1 de julio	<i>Alistakuy</i> Misa de despierto Preparación del vestuario Ensayos de los grupos de danza	"
15 de julio	<i>La víspera</i> Arreglo de la virgen Camaretazos y Repique de campanas La Entrada Cera Apaykuy Vísperas Qonoy Fuegos artificiales Baile popular Alba Visita al albazo	Entrada
16 de julio	<i>Día central</i> Misa de aurora Visita a los cargos pasados Misa de fiesta	Clímax/ Transformación

(continúa)

(continuación)

	Bosque Once Almuerzo Procesión Baile popular	
17 de julio	<i>Tercer día</i> Misas de bendición Visita al cementerio Visita a la cárcel Procesión al puente Carlos III Guerrilla Kacharpari	
18 de julio	<i>Día del watatiyaykuy</i> Watatiyaykuy Bendición y recibo de los Cargos Hoqarikuy Ultima bendición Kacharpari	Despedida
19 de julio	<i>Día del hampinakuy o Kacharpari</i> Hampinakuy Walqanche Cambio de ropas de la virgen	Despedida
hasta mediados de agosto	Misas del novenario	Se diluye el tiempo festivo

Los actos vinculados a la celebración de la Virgen del Carmen se distribuyen a lo largo de todo el año; incluyen los preparativos, los trabajos para conseguir el dinero y la ayuda necesaria para correr con los gastos, las misas, las reuniones de comparsas, los ensayos, las actividades de las comparsas¹¹, la celebración que hacen

11 Sobre todo las comparsas integradas por residentes en Cuzco, como los *qbapaq negro* y los *contradanza*, quienes organizan actividades durante el año con el objetivo de recaudar fondos para el grupo.

los migrantes paucartambinos a la Virgen del Carmen en Lima¹² e, incluso, las experiencias vivenciales, especialmente sueños¹³ y milagros vinculados a su culto. Sin embargo, mi análisis se centrará en un espacio y tiempo fijos, del 15 al 18 de julio, que son los días de fiesta y que suceden en el pueblo. Considero que la fiesta delimita un espacio ritual, que es el del pueblo; y un tiempo ritual, que comprende las celebraciones que se realizan en la fecha indicada. Es en este tiempo y espacio rituales que se sintetizan los temas centrales de la celebración a la Virgen del Carmen y que se da respuesta al conflicto principal acerca de la apropiación de la imagen. En la descripción del cronograma festivo me detendré en algunos actos que considero importantes para entender la estructura dramática de la fiesta en la que actúan las danzas y las máscaras. A continuación presentaré una lectura interpretativa del esquema temporal y espacial de la fiesta.

El *hurk'akuy* lo realizan el *prioste* y los *karguyuq* de las distintas danzas entre el 1 de enero y la Pascua de Resurrección, con el fin de sellar los compromisos con las personas que con anterioridad se han ofrecido a colaborar con aportes en dinero o en productos para la celebración de la fiesta. El *prioste*, que da inicio a esta serie de ceremonias, visita a los posibles colaboradores con la *hurka*, que consiste de un plato típico, una porción de panes y una botella de vino o cervezas.

12 Si bien no todos los participantes en la fiesta, estaban enterados de la fiesta de la Virgen del Carmen que realizan los residentes en Lima, muchos danzantes integran comparsas que se presentan en Lima y en Paucartambo. Por esta razón en Lima se celebra la fiesta una semana antes que en Paucartambo; de tal modo, danzantes y devotos pueden asistir a ambas. De todos modos sería necesario un estudio más detallado para determinar la naturaleza y las características de la relación entre ambas fiestas.

13 En muchas conversaciones mis informantes hicieron referencia a los sueños que tienen con la virgen, en los que ella transmite sus deseos y compromete a los danzantes a bailar para ella. En este sentido, los paucartambinos mantienen un diálogo permanente con la Virgen del Carmen en sus sueños. No voy a ahondar en este tema porque sale de los límites planteados en este trabajo. Sin embargo, considero que éste es un punto de análisis muy importante para discutir el significado de la virgen y de las danzas en términos individuales.

En el mes de mayo se realiza el *llant'akuy*, que es el preparado de la leña o *llant'a* para cocinar durante los días festivos. Para ello se compromete a las personas especializadas en el corte de árboles, quienes se reunirán para cumplir con este trabajo. Según la costumbre, esta faena debe ser acompañada por una buena comida, cerveza y cigarros.

Después de Corpus Christi, el *prioste* y los fundadores realizan nuevas visitas de cortesía a las personas que se han comprometido a colaborar. A este acto se le llama *yuyarichikuy*, y se realiza con el fin de recordar y reafirmar los compromisos contraídos. El *yuyarichikuy* es una forma de control social que reemplaza la institución de contratos escritos. El incumplimiento de estos compromisos está sujeto a ciertas presiones. Se cree que la virgen puede mandar un castigo provocando alguna enfermedad o fracaso económico; por otro lado, los rumores en el pueblo podrían dañar la reputación del que haya incumplido.

El 1 de julio se celebra la misa de despierto que da inicio a la última etapa de los preparativos para la fiesta denominada el *alistakuy*. La misa de despierto es la primera de las misas del novenario que se realizarán diariamente hasta mediados de agosto por encargo de distintos devotos.

Como parte del *alistakuy* se observan otros elementos indicando que la fiesta ya está muy próxima. En muchas casas se ven a las madres, esposas, hermanas o a los mismos danzantes arreglar el vestuario. Se cambian los adornos, se vuelven a hacer los bordados, se manda a pintar y a restaurar las máscaras y se limpian los zapatos. La llegada de los paucartambinos que residen fuera y la de los visitantes que vienen para participar en la fiesta también altera el panorama cotidiano del pueblo, creando un ambiente festivo. Durante todo el año, el pueblo de Paucartambo es muy tranquilo y por sus calles transita poca gente. Solamente los camiones que pasan por el pueblo, ya sea en dirección a la selva o al Cuzco, trastocan por cortos momentos la rutina. Los únicos dos restaurantes de Paucartambo están ubicados en la carretera para atender a los transeúntes. Algunos días antes de la fiesta, sin embargo, el pueblo empieza a llenarse de gente y aparecen algunos vendedores

ambulantes que venden comida, ya que los dos restaurantes no pueden abastecer la demanda.

La fiesta coincide con una feria de productos agrícolas, artesanales e industriales a la que llegan comerciantes de Sicuani y Puno, así como campesinos de las comunidades de esta y otras provincias que se encuentran en el radio de influencia de Paucartambo¹⁴. Esta es en realidad la única ocasión en la que el mercado de Paucartambo adquiere un número de asistentes significativo. Los comerciantes arman sus tiendas en la calle Marcavalle y Enrique Yábar, especialmente asignada para ello, y las vendedoras de alimentos se ubican en la entrada al pueblo y, durante la noche, alrededor de la plaza. Algunos paucartambinos improvisan pequeños cafés, ya que durante el año no es negocio implementar un restaurante.

La municipalidad tiene especial cuidado en preparar todo para la fiesta. Es obligación limpiar el pueblo y pintar las fachadas de las casas, colegios e iglesia con cal¹⁵. Las casas blancas con puertas, ventanas y balcones azules es la imagen característica de Paucartambo.

Unos quince días antes de la fiesta, las comparsas de danzantes se reúnen en las noches para ensayar con los nuevos inte-

14 Existen algunas comunidades campesinas del distrito de Písaq, de la provincia de Calca, que limitan con Paucartambo y que van a comerciar allí, estando también bajo una fuerte influencia cultural paucartambina. Es interesante anotar que en los últimos años, la fiesta de la Virgen del Carmen de Písaq (14-16 de julio) está siendo promovida especialmente por el grupo de artesanos de ese pueblo convirtiéndose en un polo de atracción para campesinos y comerciantes, así como para cuzqueños y turistas (Písaq solamente queda a una hora de camino de la ciudad del Cuzco por una carretera asfaltada). Los pobladores de Písaq son conscientes de la importancia de la fiesta de Paucartambo y dicen que se han planteado como meta superarla. La competencia de fiestas y de danzas como forma de control político y social es un lenguaje común y de actual vigencia.

15 En el año 1990, el alcalde, por ejemplo, viajó con excesiva previsión al Cuzco llevando una pieza de la central eléctrica que no funcionaba perfectamente. La pieza tenía que ser arreglada para que no fallara en ningún momento durante la fiesta y para que el pueblo estuviera debidamente iluminado.

grantes, ya que los demás conocen la danza perfectamente. En muchos casos estos ensayos, terminan siendo sólo reuniones en las que se resuelven problemas internos de cada comparsa, se establecen y reafirman las jerarquías al interior de ellas o, simplemente, se pasa un momento en grupo conversando y bebiendo¹⁶. De todos modos, estos ensayos, llevados con mayor o menor regularidad, van creando el ambiente festivo y reúnen al grupo para que esté listo cuando llegue el momento de la fiesta.

Un día antes de la fiesta, un grupo de mujeres, en privado, se encarga de vestir a la imagen de la virgen con los trajes de fiesta, mientras que otro grupo arregla el anda en la iglesia. Luego, la imagen es llevada al altar del templo donde es colocada en el anda. Detrás de ella se extiende una tela roja muy grande que le sirve de marco. En cada uno de los extremos superiores de esta tela se coloca un pequeño muñeco; al lado izquierdo de la imagen va un danzante del *qhapaq qulla* y al lado derecho, uno del *qhapaq negro*. Ambos personajes pertenecen a las dos únicas comparsas que le cantan a la Virgen del Carmen.

2.2 La víspera, 15 de julio

La fiesta se inicia formalmente el 15 de julio y se anuncia a medio día con camaretazos y repique de campanas. Poco a poco el pueblo va siendo invadido por los *maqt'a* que recorren las calles haciendo bromas con la gente, siempre en quechua y hablando en

16 En el año 1990 prácticamente ninguna comparsa que había anunciado un ensayo llegó a reunirse. En parte se debió al hecho de que por problemas de energía eléctrica no contaban con la luz necesaria para realizar los ensayos. Otro impedimento que surgió entre una de las comparsas fue que los músicos pedían más dinero de lo que la señora del cargo estaba dispuesta a pagar. La discusión con los músicos atrasó los ensayos hasta que finalmente el último día antes de la fiesta (14 de julio) los integrantes de la comparsa se reunieron en una cancha de fútbol y bailaron a pesar de la falta de luz. Otras comparsas están integradas casi en su totalidad por miembros que viven fuera de Paucartambo. En ese caso, los ensayos son en el lugar donde se encuentra la mayoría de danzantes. En 1991, los ensayos y las reuniones de la comparsa de los panaderos, que se recreó para la fiesta de ese año, sirvieron para que el grupo se pusiera de acuerdo y se consolidara a las personas que realmente tenían intenciones de participar.

falsete. A los *maqt'a*, solos o en grupo, se les verá en este rol durante todos los días de la fiesta, a toda hora y en todo lugar¹⁷.

Mientras tanto, los danzantes vestidos de «civil», es decir, sin disfraz, se han reunido con los demás miembros de su comparsa en lugares preestablecidos donde se pondrán sus trajes respectivos para realizar la *entrada*, ceremonia en la cual las comparsas de danzantes se dirigen al templo acompañadas por su respectivo conjunto musical. La *entrada* se inicia entre las dos y las tres de la tarde y es un acontecimiento de especial importancia porque abre definitivamente el espacio y tiempos rituales de esta festividad.

La *entrada* tiene un sentido teatral ya que alude al hecho de que los personajes representados en las distintas comparsas representan grupos foráneos al pueblo que llegan a rendir homenaje a la virgen durante los días de fiesta. Por esto mismo, el lugar de reunión tradicional de cada comparsa se ubica fuera del lindero del pueblo, en la dirección que supuestamente provienen los personajes. Los *qbapaq qulla*, por ejemplo, llegan de la región del *qullau* y se reúnen en Miguel Huanca. Los *qbapaq ch'unchu*, los *majeño* y los *chukchu* llegan de la selva de Q'usñipata y se reúnen en Pioq que queda a la salida del pueblo por la carretera que va a Q'usñipata. Los *contradanza* y *mestiza qullacha* llegan de los pueblos del valle Sagrado. Los *k'achampa* llegan de las cordilleras oriental y ultra-oriental¹⁸. A grandes rasgos pueden establecerse cuatro puntos desde los cuales entran las distintas comparsas de danzantes, cada uno de los cuales se ubica en los extremos de los cuatro barrios que conformaban el pueblo¹⁹.

17 En 1991 la *entrada* de los *maqt'a* fue en grupo. Ello se estableció previamente por el conjunto de *maqta* que participó ese año y que trataban de consolidarse como grupo.

18 Debido a que algunas comparsas han adquirido un local propio, los lugares de reunión donde los danzantes se ponen sus trajes y desde donde solían hacer su *entrada* se está alterando. En el futuro habría que estudiar en qué medida los cambios que suceden en las comparsas y en su organización afectan la estructura espacial y temporal de la fiesta. En Lima, por ejemplo, se percibe un cambio en este sentido, ya que la fiesta se celebra en dos días y en un espacio distinto que el del pueblo.

19 En la actualidad se suman dos barrios nuevos, el barrio Virgen del Carmen y

CUADRO VIII
DISTRIBUCION ESPACIAL DE LA CEREMONIA DE LA ENTRADA

Virgen del Rosario

Majeños, ch'unchu, chukchu

Kallispuquio

Saqra

Siklla

Mestiza qullacha

El templo

Puente

Karpapampa

Waka-waka

Auqa chileno

Qhapaq qulla

K'achampa

Qhapaq negro

Kenkomayu

Contradanza

Los danzantes, vestidos de «civil», van llegando al lugar designado para su reunión. Cada uno abre su maletín y empieza a disfrazarse, transformándose en el personaje que le corresponde, entre conversaciones y bromas con sus compañeros. El conjunto musical de la comparsa también asiste al lugar de reunión y empieza a ejecutar algunas piezas musicales. Mientras tanto llega el *karguyuq* con la *demanda*, acompañado por el conjunto musical. Antiguamente, el *karguyuq* salía con el conjunto de música a casa del *caporal* de la comparsa de donde empezaba un recorrido por las casas de los danzantes.

Una vez que todos tienen sus trajes puestos, el *karguyuq* entrega cerveza al *caporal* del grupo, quien invita al resto de danzantes mientras los músicos tocan una «diana»²⁰. Continúan las bromas y se conversa sobre la fiesta y la alegría de volver a encontrarse. Para muchos paucartambinos que llegan a la fiesta de luga-

el de Valdivieso Bueno. Los cuatro barrios tradicionales son Virgen del Rosario, Kallispuquio, Karpapampa y Kenkomayu o Pueblo Libre.

20 Género musical que se interpreta en momentos que se hacen saludos o despedidas, o cuando se va a entregar una ofrenda.

res lejanos, éste es el momento de reencuentro con sus amigos y compañeros de danza. En algunos casos, el *caporal* o el *karguyuq* se dispone a dar un pequeño discurso exhortando a los danzantes a respetar los estatutos de la comparsa y a realizar un buen papel en la fiesta. Finalmente, los danzantes se ponen sus máscaras; éste es el paso culminante de su transformación. Por lo general, un *maq't'a* ha pasado la voz que la *entrada* ha empezado; entonces los músicos entonan el *pasacalle*²¹ y los danzantes salen del lugar de reunión bailando, encabezados por su *karguyuq*, quien lleva la *demanda*. Continúan con el *pasacalle* hasta llegar a la calle principal del pueblo, «Pérez Armendariz» que desemboca en el atrio del templo. La gente también llega al templo siguiendo a las comparsas cuyo recorrido, desde este momento, marcará los espacios rituales. La aparición de los *maq't'a* fue un anticipo a esta invasión ritual de los distintos personajes representados en las comparsas.

Sin un orden previamente establecido, los grupos han llegado sucesivamente hasta el atrio de la iglesia a saludar a la virgen²². Allí cada comparsa presenta parte de su coreografía, hasta que llegue el siguiente grupo.

Alrededor de las 3 ó 4 de la tarde, cuando ya todos los grupos han hecho su *entrada* empieza el *cera apaycuy* o traslado de ceras. De casa del *prioste*²³ sale un corso de dos filas encabezado

21 Esta es una tonada que se ejecuta cuando los danzantes se desplazan como grupo por las calles. Cada comparsa tiene su propio *pasacalle*, de tal modo que sólo oyendo la música es posible identificar al grupo que está próximo.

22 Si bien no hay un orden de entrada, las comparsas que entran primero expresan más orden y disciplina. En 1990, una comparsa que, incluso el año anterior no pudo participar en la fiesta por problemas económicos y de organización, hizo su *entrada* cuando ya había empezado el *cera apaycuy* que es una ceremonia posterior. El retraso se debió a que tuvieron problemas en encontrar un conjunto musical; con el que lograron hacer contacto llegó a última hora. Incluso algunas comparsas hacen su *entrada* «prestándose» el conjunto musical de otra comparsa, por lo que tienen que esperar a que el primer grupo concluya su *entrada*. En 1991 una de las comparsas no pudo hacer su *entrada* porque su conjunto instrumental no llegó a tiempo. Ese mismo año otra comparsa hizo su aparición sin acompañamiento musical.

23 Se considera casa del *prioste* o del *karguyoc* de una comparsa a aquel lugar

por el *prioste*, sus familiares, invitados, autoridades y la gente «notable»²⁴ del pueblo. Luego siguen los *karguyuq* seguidos de su comparsa. El resto del pueblo, los campesinos de las comunidades que han bajado al pueblo en rol de observadores y los visitantes se ubican a los costados del corso, a lo largo de todo el camino hasta la iglesia.

La esposa del *prioste* lleva el *guión*²⁵, que es un armazón de madera y alambre que forma tres bolas colocadas verticalmente, una bajo la otra y de más chico a más grande. Esta armazón está revestida con una tela celeste y adornada con detentes, escapularios, rosarios y medallas. Cada año se hace un *guión* nuevo que queda en manos de la familia que pasó el cargo. El *guión* es llevado generalmente por la esposa del *prioste* en las misas y procesiones de la fiesta. El *prioste* mismo lleva la demanda y, en la procesión, un estandarte de la cofradía de la Virgen del Carmen. Las demás personas que integran el corso trasladan las voladoras, muñecas ricamente vestidas y enjoyados que llevan ese nombre porque representan ángeles que se colocan alrededor de la virgen,

que ha sido designado para que éstos puedan recibir a su familiares e invitados. Desde hace algunos años, la Municipalidad de Paucartambo otorga al *prioste* el «Albergue Municipal», que durante el año funciona como un pequeño hotel y local municipal. Allí, el *prioste*, que en la actualidad viene del Cuzco, puede alojarse junto con sus invitados.

24 Esta expresión se usa en Paucartambo para referirse a los miembros de las antiguas familias de hacendados de la región que ya no viven en el pueblo, pero que siguen manteniendo gran parte de su prestigio e influencia. El apellido es un criterio importante para determinar la pertenencia a este grupo. Este grupo de «gente notable», llamados también «vecinos importantes» o los «conocidos» pertenecían al grupo de hacendados y familias extranjeras del lugar, quienes se diferenciaban de los mestizos considerados de la clase media. Sin embargo, debo decir que este término es utilizado arbitrariamente en el sentido que en la actualidad las nuevas generaciones ya no distinguen entre «los notables» y los mestizos. El grupo que se ha constituido en la posición más alta de la jerarquía social es el de los mestizos, de tal modo que las expresiones como «notables», «conocidos» o «gente del pueblo» ya no se usan o han tomado otros significados.

25 «Guión: (...) 2.m. Cruz que va delante del prelado o de la comunidad como insignia propia. 3. Estandarte del Rey o de cualquier otro jefe de Hueste. // 4. Pendón pequeño o bandera arrollada que se lleva delante de algunas procesiones // (...) 8. El que en las danzas guía la cuadrilla.» (*Diccionario de la Lengua Española*: 1992).

las flores que se llevan dentro de botellas con agua teñida de colores²⁶, y grandes cirios o ceras a las que se debe el nombre de este acto. Las autoridades reciben los ángeles voladores, las personas consideradas importantes llevan los cirios enviados por los devotos, y los demás participantes, invitados por el *prioste*, trasladan las flores. Las mujeres se ubican al lado izquierdo y los hombres al lado derecho del curso. El *cera apaycuy* es el traslado de las ceras, flores y voladoras a la iglesia para ofrecerlas como regalo a la Virgen del Carmen y adornar con ellas el altar y las andas de la imagen.

El *cera apaycuy*, al igual que la *entrada*, es el momento de presentación pública de los que pasan el cargo y de las personas que están vinculadas a él, es decir, de los que integran el grupo de los «notables». Hoy, la gran mayoría de las personas que realizan el *cera apaycuy* son personas que ya no residen en Paucartambo, pero que mantienen sus vínculos y su prestigio en el pueblo justamente a través del control de los cargos festivos.

Con este recorrido, además, se crea un vínculo espacial entre la casa del *prioste*, las calles del pueblo y la iglesia, donde se encuentra la imagen de la virgen. El curso entra a la iglesia a saludar a la Virgen del Carmen, acto por el cual el nuevo *guión* y la *demand*a de la familia del *prioste*, son «autorizados» como símbolos de éste, de la fiesta y de la virgen. En este sentido es interesante resaltar el hecho de que en el *cera apaycuy*, los danzantes del *qhapaq ch'unchu* van danzando al lado del *prioste* y su esposa, quienes llevan el *guión* y el estandarte de la virgen, de la misma forma como lo hacen cuando acompañan a la imagen durante su procesión, cumpliendo el rol de guardianes y protectores de la imagen.

El curso va acompañado también por los grupos de danza, cada uno con su conjunto de músicos. En ese momento, como en el resto de la fiesta, las distintas comparsas con sus respectivas melodías se verán y escucharán simultáneamente, dando la apariencia de confusión y desorden.

26 Las botellas con las flores son preparadas por los escolares del pueblo.

Finalmente, el corso regresa a la casa del *prioste*. Las comparsas siguen presentando sus danzas en la calle hasta el anochecer. A la orden del *caporal* de cada comparsa, los danzantes se retiran para comer y para reunirse en la casa de su *karguyuq*; de allí saldrán a las once o doce para la ceremonia del *alba*.

Mientras tanto, en la iglesia, los sacerdotes de la parroquia cantan las ceremonias de *víspera*. Finalmente, a las ocho de la noche más o menos, el foco de atención vuelve a la calle. Alrededor de la plaza se han dispuesto montones de paja que se prenden con fuego dando lugar al *qonoy* o fogata. Los *qbapaq qulla*, los *qbapaq ch'unchu*, los *sagra* y los *maq'ta* empiezan sus juegos saltando por encima de las fogatas, jugando y bailando con la gente que se ha aglomerado en el lugar, y corriendo alrededor de la plaza llevando pequeños fuegos artificiales. El recorrido con los fuegos artificiales y las fogatas que se han prendido en la plaza delimita un espacio circular en cuya frontera se encuentra el público. Al centro de este espacio se delimita otro, en el cual también se colocan los espectadores. Al interior de esta franja circular, que resulta de esta división espacial, se desplazan los danzantes que continúan haciendo sus bromas y de vez en cuando invitan a alguno de los observadores para bailar con ellos. Este mismo espacio es el que se delimitará el tercer día de fiesta para la representación de la *guerrilla*.

A medida que transcurra la fiesta se irán marcando espacios en el pueblo que juntos forman un circuito en el que circula el poder ritual que es intercambiado en la fiesta. Estos espacios se delimitarán a través de los recorridos de las comparsas, las procesiones, y otros ceremonias de la fiesta. Por ahora quiero señalar los cuatro puntos ubicados fuera del pueblo (de donde vienen los grupos de danzantes), la iglesia, la casa del *prioste*, y la plaza principal. A lo largo de la descripción de la fiesta iré indicando los espacios que se van integrando a este esquema espacial, para establecer un esquema general de toda la fiesta.

En el centro de la plaza se construye un castillo de *fuegos artificiales*, que se quemará después del *qonoy*; aunque ambas cere-

monias se entremezclan en un solo gran acto²⁷. Después de los *fuegos artificiales*, los conjuntos siguen tocando y la gente baila en la plaza.

Aproximadamente a las diez de la noche la banda del *prioste* ofrece en el atrio de la iglesia frente a las puertas cerradas del templo una *serenata* a la virgen, que es seguida por el *alba*. En el *alba*, los distintos grupos de danzantes presentan sus coreografías en el atrio de la iglesia, pero esta vez sin sus disfraces. Los danzantes afirman que ésta es una oportunidad de presentarse «tal cual son» a la Virgen del Carmen, ya que con sus disfraces no son ellos mismos²⁸.

2.3 El día central 16 de julio

A las cinco de la mañana se celebra la *misa de aurora*, y a las diez la *misa de fiesta*, que en la mayoría de los casos está a cargo del párroco de Paucartambo y el arzobispo del Cuzco. Los *qhapaq qulla* y los *qhapaq negro* son las únicas comparsas que entran a la iglesia, hasta el lugar donde está la virgen para ofrecerle sus cantos. Después de la misa los conjuntos de danzas presentan sus coreografías en el atrio del templo, que ahora tiene sus puertas abiertas.

27 Mientras se quema el castillo, toda la gente está aglomerada alrededor de él, de tal forma que las luces de los fuegos sobresalen por encima de las cabezas de la gente. Es una imagen que visualmente alude al momento de la procesión en la que se ve a toda la gente junta alrededor del anda de la virgen, y ella sobresaliendo por encima de la masa.

28 Parece ser que la costumbre de bailar sin disfraces y, especialmente, sin máscara, es bastante nueva. Algunas personas mayores critican este hecho, ya que opinan que son los jóvenes los que han introducido esta costumbre con el fin de darse a conocer, cuando en realidad habría que mantenerse reservado ya que la relación con la virgen debe ser privada (Galliani: s.f.). Es interesante anotar, también, que un viejo danzante y artesano comentó que en los últimos años los danzantes de *contradanza* habían roto sus máscaras públicamente, lo cual era señal de su capacidad económica para comprarse una máscara nueva para la próxima fiesta. Si bien sólo pocas personas sabían de este hecho, todas ellas coincidieron en criticarlo en el mismo sentido refiriéndose a éste como una indebida actitud de superioridad por parte de estos danzantes.

A las once de la mañana, aproximadamente, se realiza el *bosque*. Todo el pueblo, las autoridades, los mayordomos y los grupos de danzantes se reúnen en la plaza donde, desde el balcón de la biblioteca municipal²⁹, se tiran frutas y pequeños objetos de la artesanía típica del pueblo. El *bosque* es un obsequio que el *prioste* le hace al pueblo. Julio es la época después de las cosechas y antes de la primera siembra, de tal modo que el *bosque* alude a un acto propiciatorio o de redistribución de riqueza³⁰. Algunos informantes se refieren a la fiesta de la Virgen del Carmen como una fiesta para agradecer los frutos que ella les brinda cada año. De esta manera, el *prioste*, quien es el que hace los regalos, se convierte en intermediario entre la virgen y sus devotos. Uno de nuestros informantes recordaba a un *prioste* que en la ceremonia del *bosque* ofreció dinero de verdad, haciendo alarde de su bondad y riqueza.

En la actualidad se ofrecen naranjas y algunas artesanías en miniatura y *k'intu* (arroz, maní, achote, coca y café). Son las personas designadas por el *prioste* y algunos danzantes del *qhapaq qulla*, así como los *maqt'a* los que se encargan de tirar los regalos. Los asistentes se pelean por recoger estos objetos, y al mismo tiempo tienen que esquivar las naranjas que los *qhapaq qulla* tiran desde el balcón en son de broma y juego con la gente.

A media mañana, el *prioste* espera en su casa la llegada de sus invitados, autoridades y comparsas para la entrega del *once*. El *once* consiste en una bolsita que contiene once panes, de distintas formas que se obsequian a los fundadores, a las comparsas y a los

29 Según Villasante (1980), Vásquez (s.f.) y Thomas Turino (información personal), los distintos frutos y artesanías en miniatura se tiraban desde un castillo o plataforma que se armaba en el centro de la plaza. En los años 1989, 1990 y 1991, el *bosque* se realizó desde el balcón de la Biblioteca Municipal que se encuentra en la plaza de armas. Sin embargo, en 1992 pude observar la ceremonia del *bosque* así como la describen Villasante (1980), y Vásquez (s.f.).

30 Esta ceremonia recuerda a otra descrita en un artículo de D. Hopkins (1982, 175) llamada *chu'ya* en algunos lugares y que consiste en tirar hojas de coca, cebo de animal y maíz como ofrendas para la Pachamama y *awkis* con fines purificatorios y propiciatorios.

grupos de músicos, como un agradecimiento por su participación³¹. En la misma casa del *prioste* se sirve el *almuerzo* al que asisten los invitados y las autoridades del pueblo³². En la casa del *prioste* (en un área grande y cuadrada) se puede observar cómo cada comparsa se ubica en un lugar determinado. Aunque se observa que los danzantes de una comparsa visitan a las demás para tomar unas cervezas, cada comparsa se mantiene separada.

Además de la *misa de fiesta*, la procesión es el acto más importante de este día. La procesión se inicia entre las tres y cuatro de la tarde. Es la primera de la fiesta y recorre las calles que se encuentran alrededor del pueblo, luego la plaza y, finalmente, la calle Pérez Almendariz de regreso a la iglesia. La virgen, en andas, es acompañada por el *prioste*, los *karguyuq*, los conjuntos de danzantes, las autoridades y sus devotos. Mientras tanto los *saqra* se suben a los techos y balcones de las casas para ver pasar a la virgen ya que por su condición de diablos no pueden acercarse a ella. Ellos dicen que tientan a la virgen y al público realizando actos acrobáticos y peligrosos en los techos y postes de la plaza.

31 Yo solamente conté nueve panes en cada porción. La gente del lugar explicó este hecho aludiendo a la crisis económica que vive el país y que hace difícil mantener la tradición de los once panes.

Según la tradición, el nombre de esta ceremonia se debe justamente al hecho de que la costumbre establece que se entreguen porciones de once panes. Por otro lado, el *once* es una costumbre española también expandida en América Latina y se refiere a una pequeña merienda «que se toma entre once y doce de la mañana, o a diferentes horas de la tarde, según los países.» (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992). U. Quispe, en un trabajo sobre la herranza en Ayacucho, se refiere al *once* en los siguientes términos: «Llaman así a una mezcla de coca con pedazos de pan, cañigua y un poco de confites, que colocan sobre los carneros «contrayentes», en un rebozo rosado. En Ayacucho es la comida especial que ofrecen los padres del novio a los padres de la novia.» (Quispe: 1969, 109).

E. Urbano hace referencia a una ceremonia que se realizaba en la fiesta incaica de la *sitwa*, en la que se «repartía entre los partícipes una especie de pan ensangrentado, llamado *yawar sanco* (...)» (Urbano: 1987, 24). Al momento de recibir el pan, los asistentes hacían un juramento de fidelidad al Inca y a las divinidades.

32 Se cuenta que antiguamente el *almuerzo* era para todo el pueblo, pero que hoy se restringe a las personas invitadas por el *prioste*, quien manda invitaciones personales.

Pero, cuando el anda pasa frente a ellos, los *saqra* se tapan los ojos y se retuercen porque no soportan la presencia de la virgen. Los *saqra* afirman que tampoco pueden entrar a la iglesia porque es un lugar sagrado.

Los *qhapaq ch'unchu* son los que van al lado del anda de la virgen saltando y llevando sus *chonta*. Ellos son los protectores de la virgen y le demuestran su fe danzando incansablemente junto al anda. Los *qhapaq qulla* y los *qhapaq negro* van cerca de la virgen. Ambos van delante de la virgen, turnándose y cantando sus cantos. Evidentemente, el otro extremo en esta relación entre comparsas y virgen durante la procesión está representado por los *saqra* que sólo la pueden ver de lejos.

Terminada la procesión, algunas comparsas siguen bailando en la plaza, mientras que otras se retiran a las casas de sus *karguyuyq* para comer y reunirse con sus familiares y amigos.

2.4 Tercer día, 17 de julio

Durante la mañana las comparsas asisten a sus respectivas *misas de bendición*³³. A medida que las comparsas van saliendo de sus misas, se dirigen al cementerio para saludar y rendir homenaje a los danzantes, fundadores o familiares fallecidos. Visitan tumba por tumba, se sacan sus máscaras y las ponen sobre la cruz. Luego cantan sus cantos o bailan un pasacalle. La tristeza se mezcla con la alegría, y la muerte con el nacimiento ya que algunas comparsas realizan poco después, delante de las mismas tumbas o en la puer-

33 En el año 1990, se suscitó un problema con motivo de las misas de bendición de ese día. Ese año llegó a Paucartambo un cura nuevo que afirmó querer cambiar el carácter de la fiesta, ya que, según él, ésta se había paganizado mucho debido a la participación de los grupos de danzantes. Se negó a celebrar más de dos misas ese día, siguiendo los reglamentos de la iglesia. Esto hacía imposible mantener la costumbre según la cual en un día se celebraba una misa por cada comparsa. Un día antes, el párroco tuvo una reunión con los *caporales* de las comparsas y se llegó al acuerdo de realizar una misa por dos o tres grupos de danzantes. Los problemas con el cura, quien no quiso cumplir con otras costumbres de la fiesta, continuaron hasta el final. En cuanto a los aspectos litúrgicos, ese año el pueblo se mostró muy descontento en sus comentarios acerca del desarrollo de la fiesta.

ta del cementerio, el *bautizo* de los nuevos integrantes, o simplemente se reúnen a conversar o a tomar una cerveza.

Después de la visita al cementerio las comparsas se dirigen a la cárcel. Se cuenta que antiguamente la cárcel se encontraba en el mismo pueblo, en la calle principal que da a la iglesia y por donde pasan todas las comparsas de danzantes y la procesión. Hace unos 5 ó 6 años, la cárcel fue trasladada fuera del pueblo, y las comparsas hacen una visita a los presos en el nuevo local. Ese día, en una cancha de pasto grande, los presos pueden ver la presentación de los diferentes comparsas que bailan sus coreografías completas³⁴. Es en este lugar donde la comparsa de los *siklla* realizan la representación del juicio final a los *maq't'a*.

En la tarde, a partir de las tres, empieza la segunda procesión, mucho más corta que la del día anterior, pero esta vez con el objetivo de llegar hasta la parte central del puente Carlos III. Se oyen cohetones, los *sagra* hacen sus malabares y los *qhapaq qulla* y los *qhapaq negro* le cantan sus canciones a la virgen. Cuando la imagen llega al centro del puente, ésta bendice los cuatro puntos cardinales. Luego es llevada de regreso al templo, siempre acompañada por los *qhapaq ch'unchu*.

Terminada la procesión todos se preparan para la *guerrilla*, que representa una lucha entre los *ch'unchu*, habitantes de la selva, y los *qulla*, habitantes del altiplano. Ambos grupos están representados por las comparsas de los *qhapaq ch'unchu* y los *qhapaq qulla* respectivamente. El motivo del enfrentamiento es la *imilla*, personaje femenino que acompaña a la comparsa de los *qhapaq qulla* y que estos identifican con la virgen. Antes que se desencadene la batalla entre los *ch'unchu* y los *qulla*, la comparsa de los

34 No todas las comparsas asisten a la cárcel siempre. Algunos grupos opinan que no tiene sentido bailar ahí porque muy pocos observadores asisten, lo que no les permite lucir sus coreografías. Sin embargo, esta actitud es muy variada y cambia de año en año, lo que hace notar cómo la participación de las comparsas determina el éxito de algunas ceremonias, y cómo, al mismo tiempo, la asistencia mayoritaria a algunas ceremonias obliga a cambiar de actitud a los grupos de danzantes.

waka-waka representa una corrida de toros que finaliza con la muerte del toro, la cual anticipa los próximos sucesos, en los que los danzantes del *qbapaq ch'unchu* vencen a los danzantes del *qbapaq qulla* matando a su *caporal*, quien es llevado, al igual que el toro, en un cortejo fúnebre alrededor de la plaza.

A las 5 ó 6 de la tarde todos los asistentes se reúnen en la plaza, ubicándose alrededor y al centro de ésta. Mientras tanto los *maqt'a* han llegado al lugar y empiezan a bromear entre ellos y con la gente. Los *qbapaq qulla* arman una carpa en el centro de la plaza donde dejan sus monteras y demás accesorios del disfraz al cuidado de la *imilla*. Un grupo de los *qbapaq qulla* empieza a lanzar naranjas con sus *warakas*, mientras que otros grupos se reúnen en distintos lugares para leer las hojas de coca y predecir su suerte en la batalla que tendrán con los *qbapaq ch'unchu*. Los presagios son siempre en favor de los *ch'unchu*, quienes ganan la batalla todos los años. El juego con las naranjas continúa y los *qulla* empiezan, además, a mojar a la gente con cerveza. Botellas cerradas de cerveza - sólo se abre un pequeño hueco en la chapa- son agitadas de tal forma que el gas contenido en ellas hace salir el líquido por presión. Además de la lectura de las hojas de coca, los *qulla* queman ají en unos pocillos de barro. El humo invade toda la plaza provocando picazón en la garganta y tos a todo aquel que lo respire.

Es entonces que empieza la persecución de los *qulla* por los *ch'unchu*. Cuando los primeros son alcanzados por los *ch'unchu*, éstos los matan con sus *chontas*³⁵. El *qulla* vencido se tira al suelo y el *ch'unchu* coloca la punta de su chonta sobre su cuerpo, bailando a su alrededor. Luego le coloca dos cañitas cruzadas en forma de cruz en el *waqullu*³⁶, señal que el *qulla* ha muerto. Entonces intervienen los *sagra* que entran a la plaza jalando una carreta con fuego, que llaman *nina carro* (carro de fuego) y en la que se llevan a los *qulla* muertos al infierno. Todo esto sucede en un clima de broma y juego. El *qulla* se niega a morir, o sino, simplemente se tira al suelo cuando ya está cansado, dejándose matar; en

35 Lanzas de madera de *chonta*.

36 Máscara de lana que usa el danzante de *qbapaq qolla*.

el momento que los *sagra* lo llevan al infierno este se resiste, llora, ruega e, incluso, se escapa.

Mientras tanto, el rey de los *ch'unchu* ha hecho varios intentos para acercarse a la *imilla* con el fin de raptarla. Los *qulla* la defienden hasta que finalmente la *imilla* es capturada por los *ch'unchu*. Entonces el *caporal* de los *qulla* es rodeado por los *ch'unchu*, quienes lo atacan con sus *chontas* dándole muerte. La victoria es de los *ch'unchu*, y así debe suceder todos los años.

El *caporal* de los *qulla* es llevado en un cortejo fúnebre alrededor de la plaza. Los *qulla* se forman en dos líneas paralelas cogiendo cada uno el extremo de las *chonta* de los *ch'unchu*, sobre las cuales se lleva entre llantos y lamentos al *caporal qulla* muerto. Sin embargo, el llanto de los *qulla* es caricaturesco; llanto y risa, tristeza y alegría se confunden.

Terminada la *guerrilla*, la gente se dispersa, aunque se distingue a un grupo que lleva el *guión* por delante dirigiéndose a casa del *prioste*. En esta oportunidad es el nuevo *prioste*, es decir, el que se ha comprometido a pasar el cargo del próximo año, el que lleva la demanda. A partir de ese momento, el *prioste* de la fiesta estará acompañado por los *prioste*s entrantes. Lo mismo sucede con los *karguyuyq* que se comprometen con las comparsas para la fiesta del próximo año. Estos reciben la pequeña demanda y se ponen los sombreros o monteras de la respectiva comparsa con la que han hecho sus compromisos. De tal manera que los grupos de danzantes recorren las calles seguidos por sus conjuntos musicales y encabezados por sus *karguyuyq* de ésta y la próxima fiesta, recorren las calles y la plaza con sus *kacharpari* o despedida. Todo termina en una *kashwa* o *baile popular*, mientras que la continuidad de la fiesta parece estar asegurada con la entrega de los cargos.

2.5 Watatiaykuy, 18 de julio

Continúan los actos litúrgicos, y terminada la *misa* que se celebra en la tarde, se saca el anda con la imagen de la virgen hasta el bautisterio; ésta es la única ocasión en la que los *sagra* pueden acercarse a la imagen. Sin máscara, cargan el anda. Allí el párroco

da la bendición a los *priostes* y *karguyuyq* que reciben el cargo para la fiesta del próximo año. Posteriormente, algunos *karguyuyq* entrantes sellarán el compromiso ante un juez de paz. Los devotos que han logrado llegar hasta el anda se acercan a la parte posterior de éste para tocar el manto de la virgen o cubrirse la cabeza con él y rezar por un momento.

Terminada la bendición se procede al *okarikuy*. Los niños y adolescentes acompañados por sus padrinos se acercan para ser bendecidos por el cura³⁷. Luego, la imagen es sacada al atrio del templo para la *última bendición*. Allí la hacen inclinar cuatro veces, en dirección de los cuatro puntos cardinales para bendecir por última vez al pueblo de Paucartambo. Los *qhapaq negro* y los *qhapaq qulla* entonan sus canciones de despedida. Cuando la imagen ingresa nuevamente a la iglesia la gente y los grupos de danzantes se dispersan por las calles bailando el *kacharpari*.

2.6 Día del *bampinakuy*; 19 de julio

Ya desde el día 18 de julio se ha notado la disminución de gente en el pueblo, muchos que vienen de fuera para la fiesta y que tienen que volver a trabajar se retiran el 17 ó 18. El 19 de julio los pocos que han quedado celebran las últimas ceremonias de la fiesta. El *walqanche* es la costumbre de agasajar a los músicos regalándoles frutas y objetos de la artesanía paucartambina amarrados a una soguilla que luego se les cuelga en el pecho o en la espalda.

Este día de fiesta lleva el nombre de *bampinakuy* porque alude a la costumbre de beber el *bampinakuy*, una infusión hecha a base de manzanilla, hierbabuena y apio con algo de pisco o aguardiente, que sirve para «curar el cansancio». Este día además se procede a cambiar de ropa a la imagen. Se le quitan sus trajes de fiesta y se le pone el traje que usará el resto del año. La gente dice que las ropas de diario son las ropas de trabajo y que se las ponen

37 Villasante (1980: 210) afirma que parece tratarse de una ceremonia que durante la Colonia y la República se hacía como una forma de bautizo a los miembros que ingresaban a la cofradía de la Virgen del Carmen.

a la virgen para que las use todo el año y así los acompañe en el trabajo.

Las comparsas tienen sus últimas reuniones en las que evalúan su participación en la fiesta, poniendo especial interés en los comentarios que la gente ha hecho sobre ellos.

2.7 Interpretación de la secuencia festiva

Si damos una mirada al cronograma anual de actividades referentes al culto de la Virgen del Carmen es posible afirmar que estas 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 del Carmen. Durante el resto del año, la relación con ella se establece principalmente a través de sueños en los cuales la virgen se comunica con sus devotos de manera individual. Como primer elemento encuentro que en la fiesta, entendida como el período de mayor concentración ritual, predomina lo colectivo; cuando la intensidad ritual se diluye se refuerza lo individual en la relación con la virgen.

El período festivo coincide al mismo tiempo con una mayor presencia de elementos externos al pueblo. El pueblo es «tomado» por los campesinos de los alrededores y otros visitantes que llegan a observar la fiesta, por comerciantes que participan en la feria y por comerciantes llameros que aún hoy pasan por Paucartambo camino a la selva de Q'usñipata. En esta región, los meses de julio a octubre son propicios para las actividades comerciales ya que es el tiempo entre las cosechas y la siembra. Poole se refiere a este período como la época de «forasteros» (Poole: 1982, 101). A esta invasión de elementos externos al pueblo se suman, hoy en día, los propios paucartambinos migrantes y sus hijos, que llegan al pueblo en estas fechas. Estas personas traen consigo, además, a gente que no es paucartambina. Ya anteriormente he señalado que es en el espacio festivo, especialmente en la participación en las comparsas, que la pertenencia a la identidad mestiza paucartambina, represen-

tada por la imagen de la Virgen del Carmen, es reconocida. Por lo tanto, la secuencia dramática de la fiesta está organizada en términos de delimitación de la identidad del pueblo.

Este sentido de la fiesta aparece con más claridad cuando se vincula la secuencia festiva con los relatos míticos. Según algunas versiones, la imagen de la Virgen del Carmen apareció en el pueblo en el mes de julio, como parte del equipaje de los comerciantes que llegaban al lugar. A partir de ese momento el pueblo habría recibido la visita anual de grupos foráneos vinculados a la imagen. Es por esta razón que la gente de Paucartambo se ve obligada a reafirmar anualmente los lazos de alianza con la Virgen del Carmen; de lo contrario peligraría su permanencia en el pueblo. Este peligro se expresa ritualmente en la presencia de comparsas de danzantes que representan grupos foráneos que buscan relacionarse con la imagen.

En este sentido la concentración de la actividad ritual que se observa durante la secuencia festiva aparece como respuesta a la mayor presencia de elementos externos que hacen peligrar el orden y continuidad del pueblo como la representación espacial de la identidad mestiza paucartambina. Por lo tanto, encuentro que el sentido principal de la fiesta es reafirmar esta identidad a través de la reanudación de los lazos de reciprocidad con la Virgen del Carmen que se traduce en la renovación de los lazos sociales y del reconocimiento público del lugar que ocupan los individuos y grupos en el orden social. De este modo, la Virgen del Carmen establece diferencias y similitudes entre los individuos y los grupos, delimitando identidades. D. Poole también concibe a las fiestas como espacios creadores de identidad cuando se refiere a la celebración de la Virgen de la Asunción en Pampak'ucho.

«... los pampak'ucheños consideran que la fiesta de agosto pertenece a los peregrinos, o «forasteros» quienes en estos días repletan el pueblo. A manera de contestación los lugareños realizan otra fiesta simultánea para la patrona del pueblo (La Virgen de la Asunción) proclamando de este modo la separación ritual y social entre los dos grupos. Esta segregación ritual y social sirve como reafirmación de categorías sociales básicas en una época cuando las fronteras tradicionales que

separan ambos grupos sociales se confunden por la frecuencia e intensidad de relaciones económicas entre ellos» (Poole: 1982, 97-98)

La sucesión de las ceremonias festivas corresponde a una estructura espacial y temporal que contiene elementos que propician el desorden, así como otros que ayudan a reestablecerlo. A continuación discutiré las características de las ceremonias más importantes y señalaré cómo contribuyen a agudizar o minimizar la situación de peligro ritual que plantea la problemática de la pertenencia de la imagen de la Virgen del Carmen.

Las ceremonias que considero claves en la secuencia dramática de la fiesta son la *entrada* y la *guerrilla*. Como ya he mencionado anteriormente, la *entrada* es la ceremonia inicial de la fiesta y tiene repercusión tanto en el aspecto espacial como temporal. El espacio geográfico del pueblo es invadido desde los cuatro *suyu* por las comparsas que representan grupos foráneos al pueblo y que se confunden en una misma devoción a la Virgen del Carmen. La *entrada* abre, además, una puerta en el tiempo dejando que el pasado, personificado en la representación de personajes históricos, invada el presente. La ceremonia de la *entrada* plantea una situación de peligro ritual.

La *guerrilla*, ceremonia que analizaré en detalle en la siguiente sección, constituye el clímax de la fiesta. A partir de ese momento se restituye el orden que la *entrada* había puesto en peligro. Incluso la concentración ritual disminuye a partir de ese momento; mucha gente abandona el pueblo y las ceremonias son concurridas sólo por pocas personas.

¿Qué cosas suceden entre estos dos momentos que he definido como centrales? ¿De qué manera el orden del pueblo y el vínculo con la Virgen del Carmen van peligrando cada vez más? Después de la *entrada* se realiza la ceremonia del *cera apaycuy*. Esta tiene una connotación inversa a la de la *entrada*; en ella aparecen individuos del presente, que como participantes del *cera apaycuy* se identifican como parte del pueblo. Se trata de una presentación pública en la que la identidad individual de las personas es reco-

nocida, mientras que en la *entrada* la identidad de los danzantes enmascarados aparece como una entidad colectiva. La sucesión de estas dos primeras ceremonias le otorga ambigüedad a la estructura festiva. Esta es una característica muy importante que, por un lado, alude a la existencia de una situación de indefinición y, por ende, peligrosa en términos rituales; y, por el otro, permitirá posteriormente, la inversión de la situación de caos iniciada por la *entrada*, y que aumentará durante el transcurso de los días de fiesta.

Si se analiza la ceremonia del *cera apaycuy* como opuesta a la de la *entrada*, aquélla adquiere como trataré de explicar, un sentido ordenador. Anteriormente he definido la estructura festiva como una respuesta dramática a la interrogante acerca de la permanencia de la imagen de la Virgen del Carmen en el pueblo. Pero también he mencionado que la fiesta es el espacio en el cual se da un intercambio de poder entre la virgen y sus devotos. Por un lado, la realización de la fiesta misma, con sus danzas y ceremonias, fortalece a la virgen como divinidad y, por el otro, ella brinda su poder ritual, por el cual las distintas comparsas y las personas de los cargos compiten. A continuación quiero referirme a algunos de los recorridos ceremoniales que se observan durante los días de fiesta y que indican la dirección en la que el poder ritual de la virgen es distribuido.

En la ceremonia del *cera apaycuy* el recorrido del *prioste*, de su familia y de las autoridades del pueblo crea una línea imaginaria que une el templo, donde se encuentra la virgen, y la casa del *prioste*. Si se considera que el templo es el espacio en el cual se encuentra la virgen, es posible definirlo como el centro del poder ritual. Hacia él se dirigen las comparsas en calidad de ofrendas a la virgen, lo cual le permite concentrar el poder ritual que recibe de ellas. Desde el templo sale también la imagen en sus dos procesiones para distribuir su poder y para crear vínculos con espacios importantes: la plaza y el puente, centro y límite de Paucartambo. De esta manera, la virgen establece una relación con el mundo al interior del pueblo y aquel fuera de él, estableciendo su poder sobre ambos. La última bendición en el atrio, hacia el final de la fiesta, refuerza la idea del templo como centro del poder ritual, en el sentido que lo reafirma como espacio de concentración ritual.

Cuando el *prioste* completa su recorrido del *cera apaycuy* (de su casa al templo y viceversa) establece una vía de intercambio directo entre él y la virgen. Sus funciones como *prioste* y el sentido de algunas ceremonias de las que éste es responsable lo colocan como figura intermediadora entre la virgen y el pueblo de Paucartambo. Cuando realiza el recorrido del *cera apaycuy*, por ejemplo, los danzantes del *qhapaq ch'unchu* lo escoltan de la misma manera que lo hacen cuando la virgen sale en procesión. También en otros momentos los *qhapaq ch'unchu* acompañan al *prioste* cuando se desplaza de un lugar a otro con su *guión*. Este hecho ubica al *prioste* en un espacio ritualizado, acercándolo simbólicamente a la virgen. En la sección dedicada a las comparsas de danzantes ya he indicado que la cercanía física a la imagen que cada una de ellas busca es un criterio para medir su status en la jerarquía ritual. El *prioste* ocupa el lugar más privilegiado en este sentido; además es reconocido como la autoridad máxima en la fiesta. Es en el *guión* que el *prioste* concentra el poder ritual que adquiere de la virgen. En este sentido, la presencia del *prioste* con su *guión* en el puente Carlos III, cuando la imagen es llevada allí, funciona en términos positivos en el sentido que ayuda a contrarrestar el peligro que implica la cercanía de la imagen a un lugar fronterizo como es el puente.

El rol intermediador del *prioste* se manifiesta en las ceremonias de contenido redistributivo de las que éste es responsable, como el *bosque* y el *once*. En el *bosque*, por ejemplo, el *prioste* distribuye en un acto simbólico las riquezas de la región, que se conciben como regalos de la virgen. En la ceremonia del *once* se encuentra este mismo contenido de comunión, pero está dirigido a los grupos de danzantes³⁸.

Volviendo a lo planteado líneas arriba con respecto al sentido

38 He podido observar también durante mi trabajo de campo en 1992 que el *prioste* organizó una chocolatada con el fin de ofrecer algo a los niños del pueblo, especialmente a aquéllos de pocos recursos. Las declaraciones de la esposa del *prioste* al respecto fueron que como autoridades de la fiesta de la Virgen del Carmen, se sentían en la obligación de compartir con los más necesitados del pueblo de Paucartambo. Si bien esta chocolatada no es parte

ordenador que adquiere la ceremonia del *cera apaycuy* en relación a la de la *entrada*, quiero presentar la siguiente secuencia:

CUADRO IX
ESQUEMA INTERPRETATIVO DE LA SECUENCIA FESTIVA

Entrada	Cera apaycuy	Bosque, once, procesiones
Caos	Mediación	Orden
Diversidad	Unidad	Jerarquía
Dispersión del poder ritual	Concentración del poder ritual	Distribución del poder ritual

Mientras que en la *entrada*, las varias comparsas entran al pueblo marcando líneas imaginarias provenientes de distintos lugares, el *cera apaycuy* establece una sola línea que atraviesa el centro del pueblo hacia el templo. Esta actúa como mediadora permitiendo que el poder ritual proveniente de las comparsas se concentre en el templo donde se encuentra la imagen de la virgen. Los recorridos que realice luego el *prioste* con su *guión*, así como otras ceremonias organizadas por él, tendrán el carácter de distribución ordenada del poder ritual que éste ha obtenido de la imagen al entrar al templo. Esta distribución no es desordenada; ella está ritualizada a través de ceremonias y recorridos preestablecidos. De esta manera, la distribución se hace hacia grupos determinados: al pueblo en la plaza; a las comparsas en casa del *prioste*; a personas consideradas importantes en las visitas que realiza el *prioste*.

A pesar del carácter ordenador de la ceremonia del *cera apaycuy*, la interrogante acerca de la permanencia de la imagen en

de las ceremonias festivas, su inclusión en la fiesta alude al hecho de que es a través de actos distributivos que el *prioste* se manifiesta y es reconocido como autoridad en la fiesta.

el pueblo sigue vigente. Las ceremonias que se realizan a continuación tienen la función de seguir incrementando la situación de ambigüedad y peligro ritual que la *entrada* ha iniciado. En la noche se realiza el *qonoy* o quema de fuegos. Aunque también ambiguo, este acto cuenta con la participación de los *qbapaaq qulla*, los *sagra* y los *maqt'a* que con su presencia incrementan el peligro ritual desencadenado por la *entrada*. Estos tres grupos de danzantes se apoderan de la plaza, invadiéndola de humo. Si bien en las ceremonias andinas el humo tiene un sentido purificadorio y propiciatorio, la presencia de los *qbapaaq qulla* le otorga otra connotación. Dos días después, en este mismo espacio, se realizará la *guerrilla*. Ahí los *qbapaaq qulla*, que según la tradición son conocedores de los poderes de la brujería, quemarán ají, cuyo humo es utilizado para combatir a los *qbapaaq ch'unchu*. Además, como se ha dicho antes, los personajes del *qbapaaq qulla* están vinculados a las llamas; por lo tanto, su comportamiento es no social, lo cual refuerza el contenido de desorden de la ceremonia del *qonoy*. La presencia de los *sagra* o diablos y de los *maqt'a* contribuyen aún más a ello. Estos tres grupos de danzantes tienen licencia para hacer bromas, interactuar con el público y romper la unidad del grupo, que en la calle generalmente se expresa en el desplazamiento de los danzantes ordenados en dos filas paralelas.

En la tarde del segundo día de fiesta, la imagen sale en procesión y recorre las calles alrededor del templo y de la plaza. Esta procesión, que por un lado significa un contacto entre la virgen y el pueblo, también implica, en estas circunstancias, un recorrido peligroso, ya que el espacio está contaminado de fuerzas foráneas que están compitiendo por ubicarse favorablemente en la jerarquía ritual que vincula las comparsas con la virgen, y que interpreto en términos de apropiación de la imagen.

El peligro ritual se intensifica aún más en el tercer día de fiesta, cuando las comparsas de danzantes atraen la atención y se ubican en lugares extra sociales como son el cementerio y la cárcel. En ambos casos, además, se trata de lugares que se encuentran literalmente al margen del pueblo. El cementerio es un espacio intermedio entre el mundo de la muerte y el mundo de la vida. Nuevamente se da una situación ambigua que atenta contra la integri-

dad del pueblo. Por otro lado, las comparsas que he definido como elementos que hacen peligrar el vínculo entre la Virgen del Carmen y el pueblo, se refuerzan en el cementerio debido a dos motivos. Ellas se consolidan como grupo cuando realizan sus bautizos en el cementerio, ya que resuelven la situación ambigua de los nuevos integrantes realizando un ritual de pasaje que los convierte de «no danzantes» en «danzantes». Además, la visita a las tumbas de los danzantes y *karguyuq* fallecidos refuerza la identidad de la comparsa otorgándole un sentido histórico. La existencia de un pasado en la comparsa actúa como fuerza ordenadora al interior de ella. Transcribo un pequeño discurso muy elocuente en este sentido que el *caporal* de la danza de los *qbapaq negro* dio frente a la tumba de un exdanzante en julio de 1990:

«Srs. Capitanes, hermanos de danza. Voy a pedir vuestra atención, por favor.

Sr. Colpaert

Los negros en medio de toda su devoción a la virgen, en medio de toda la melodía de sus canciones, la riqueza de su coreografía como la de todos los conjuntos de nuestra querida tierra madre Paucartambo, en este día que se nos dedica la misa, en ese momento tenemos presentes, en el templo, a nuestros maestros, a aquellos que dejaron las raíces de este conjunto *qbapaq negro*, a esos hombres que como nosotros jamás buscaron el protagonismo, nunca buscaron el exhibicionismo, nunca popularizaron la danza, y esa lección aún la seguimos viviendo, a cuesta de muchas cosas. Como decía, en el templo los hemos tenido presentes a nuestros hermanos y hoy venimos a la presencia material, a reencontrarnos; ¿por qué nos situamos en el nicho de Gerardo Farfán Meza? Es porque ha sido uno de los guías, tan prominentes como a quienes hago memoria, a los hermanos Huamán, a algunos que se adelantaron junto con nuestro caporal Gerardo; a don Gervasio Guzmán, a don Gerardo Flores, Feliciano Ortiz, y una figura que hace muy poco nos dejó, el llorado tío David Villasante González, que probablemente hoy, también, está desde arriba, haciendo sus críticas y con ese cariño que siempre ha tenido alcanzándonos sus correcciones y en especial al que habla, al caporal, porque como hermano tiene sus errores, de los cuales, ante la memoria de mis mayores, les pido disculpas soldados y a todo el público.

Como no tenemos otra expresión material que la dulzura de nuestro pasacalle, nuestro primer, segundo y tercer verso, vamos a dedicarles a todos los que he hecho memoria, y que hoy los tenemos presentes, el segundo verso completo. Música, por favor.»

Como se observa la visita al cementerio está llena de connotaciones ambiguas: vida/muerte; danzante/no danzante y presente/pasado. Esta ambigüedad refuerza a las comparsas haciéndolas más competentes para lograr una mayor cercanía ritual a la imagen, pero al mismo tiempo hace peligrar su pertenencia al pueblo. Este peligro llega a su punto más crítico cuando en la tarde de ese día la imagen es llevada en procesión al puente Carlos III. Con este acto se expresa en términos espaciales el conflicto por la pertenencia de la Virgen a Paucartambo. El puente es la frontera entre el espacio del pueblo y el mundo fuera de él. Recordemos la importancia del puente en el imaginario de los paucartambinos, en el que éste aparece como parte del origen del pueblo y de la identidad mestiza.

Este día las comparsas se han colocado sucesivamente en tres lugares fronterizos: el cementerio, la cárcel y el puente. La dirección que ha tomado la secuencia dramática de la fiesta ha derivado en una alta concentración del peligro ritual. La interrogante por la pertenencia de la imagen y la configuración de los límites del pueblo ha llegado a su clímax, de tal modo que la representación de la *guerrilla* resulta como un acto necesario.

La situación de peligro ritual expresada hasta aquí principalmente en términos espaciales se manifiesta en la *guerrilla* en acciones: primero en la persecución del toro de la comparsa de los *waka-waka*, y luego, en la batalla entre *qbapaq ch'unchu* y *qbapaq qulla*. Como se analizará en la siguiente sección la representación de la *guerrilla* adquiere dentro de esta secuencia dramática un sentido transformador. Las connotaciones negativas que he resaltado, por ejemplo, en las visitas al cementerio y a la cárcel, así como en la procesión al puente Carlos III, adquieren dentro del contexto transformador de la *guerrilla* el sentido de delimitación espacial y social del pueblo. La *bendición* en el puente y en el atrio de la iglesia señalan los límites y el centro de este universo.

Con el desenlace de la *guerrilla*, el recorrido de la virgen en procesión se convierte en positiva, y significa una distribución del poder ritual y un ordenamiento del espacio. La ambigüedad implícita en las ceremonias de la fiesta se define después de la *guerrilla* en favor de la integridad del pueblo y de la permanencia de la imagen en él, que deben ser entendidos como la aceptación de la identidad mestiza paucartambina configurada a través de los lazos rituales y sociales que se establecen en la fiesta con la Virgen del Carmen.

La participación de los nuevos *karguyuq* que acompañan a las comparsas en sus pasacalles, llevando puesta alguna prenda del *caporal*, indica el restablecimiento del orden en el pueblo. También el *prioste* entrante acompaña al cargo mayor actual llevando el *guión* que le es entregado después de la *guerrilla*. De esta manera, éste se hace responsable por la celebración de la fiesta el próximo año, mientras que los nuevos *karguyuq* representan la continuidad de las comparsas y su participación para el año que viene.

Al día siguiente, el cura bendice a los mayordomos del próximo año delante de la imagen, que luego es llevada hasta el atrio para la última bendición. Esta ceremonia no es la última de la fiesta, pero tiene un carácter conclusivo en la estructura festiva. La imagen da su bendición al pueblo y a los grupos de danzantes que se despiden de ella; así la permanencia de la virgen en el pueblo por un año más está asegurada. La *guerrilla* y finalmente la *última bendición* transforman ritualmente el pasado, actualizado en los personajes de las distintas comparsas, en un futuro posible, que está implícito en los compromisos hechos por los nuevos *karguyuq* y los danzantes, de trabajar durante el año para que la próxima fiesta de la Virgen del Carmen se realice. Es por esto que el cuarto día se inicia con la ceremonia del *watatiaykuy* que se traduce como «vivir el año».

La identidad del pueblo y el orden están lo suficientemente restituidos como para que se celebre a los músicos el quinto día en la ceremonia del *walqanche*. Como ya he mencionado en otra parte, los músicos que participan en la fiesta son concebidos como foráneos al pueblo y son marginales a la jerarquía ritual, por lo

tanto, no participan en el circuito de distribución del poder de ritual de la virgen. Como agentes foráneos implican peligro en términos rituales. Pero el quinto día de fiesta, en el que el orden se ha restablecido su potencial peligroso se ha reducido y se les puede ofrecer un reconocimiento sin hacer peligrar la integridad del mundo al interior del pueblo. La relación que se establece en esta oportunidad con los músicos ejemplifica además la relación ambigua que el pueblo mantiene con el mundo fuera de él. De esta manera se alude al hecho de que si bien la ambigüedad se ha resuelto ahora en términos de la permanencia de la virgen en el pueblo, esta relación puede invertirse; este desenlace de la secuencia festiva deja nuevamente abierto el conflicto por la pertenencia de la imagen, haciendo necesaria la celebración anual de la fiesta.

En la discusión de la secuencia festiva se descubren los mismos elementos encontrados en los relatos sobre la llegada de la imagen de la Virgen del Carmen al pueblo: ambigüedad y transformación. Me he referido, por ejemplo, el carácter ambiguo de la ceremonia del *qonoy* que, por un lado significa la invasión del espacio de la plaza por los *qbapaaq qulla* y, por el otro, el ordenamiento del espacio para el momento de la *guerrilla* en la que los mismos *qulla* serán vencidos. Las procesiones por las calles del pueblo y al puente, se interpretan como el peligro que la virgen abandone el pueblo, pero también delimitan el espacio al interior del pueblo. El bautizo de los *qbapaaq qulla*, por ejemplo, que significa el comienzo de una «nueva vida» al interior de una comparsa, es celebrado en la puerta del cementerio, espacio vinculado a la muerte. Estos contextos ambiguos dentro de la secuencia festiva, por un lado, acrecientan la situación que he denominado de «peligro ritual». Este debe ser entendido en términos de un debilitamiento de los lazos de reciprocidad con la virgen y de la apertura de las fronteras del pueblo como expresión de la identidad mestiza paucartambina. Por otro lado, la ambigüedad hace posible la transformación del peligro ritual, hecho que sucede en la representación de la *guerrilla*.

La secuencia festiva tiene un sentido ordenador y de renovación. Se reordena el pueblo como espacio simbólico y se renuevan los lazos de reciprocidad con la virgen. La *guerrilla* es el momento

en el cual la ambigüedad se resuelve en favor de la permanencia de la imagen en el pueblo. Esta establece una separación temporal al interior de la secuencia festiva: antes y después de la *guerrilla*. Antes, el pueblo ha sido invadido por personajes foráneos y pertenecientes al pasado representado en las comparsas. El peligro que este tipo de presencias implica se ve reforzado por el vínculo que estos personajes establecen con los universos de la muerte (visita al cementerio) y de lo no social (visita a la cárcel). Después de la *guerrilla*, la presencia de las comparsas adquieren un sentido positivo ya que su participación implica el cumplimiento de una promesa con la virgen y sus pasacalles acompañadas por los nuevos *karguyuyq* aseguran la continuidad de la fiesta.

la *guerrilla* crea una segunda separación al interior de la secuencia festiva, que es de índole espacial: el mundo al interior del pueblo y el mundo fuera de él. Después de la *guerrilla*, los recorridos de las procesiones por las calles del pueblo y hacia el puente adquieren, como ya he indicado, un sentido ordenador. La transformación implícita en la *guerrilla* establece una jerarquía entre ambos mundos, en la que el espacio al interior del pueblo aparece como dominante. Esta jerarquía se explica por la renovación de los lazos de reciprocidad con la virgen y por la permanencia de la imagen en el pueblo; ésto último representado por la victoria de los *qbapaq ch'unchu* en la *guerrilla*.

CUADRO X ESQUEMA DE OPOSICIONES EN LA GUERRILLA

pasado/presente + -	pasado/presente - +
muerte/vida + -	muerte/vida - +
no social/social + -	no social/social - +
fuera/dentro + -	fuera/dentro - +

Como he dicho anteriormente, la transformación de la situación de peligro ritual no implica la anulación de la ambigüedad, sino la inversión de los valores dominantes. El mundo fuera del pueblo no desaparece como categoría, sino que permanece subordinado al mundo al interior del pueblo. Por esta razón, el orden logrado al final de la fiesta se encuentra en constante amenaza y la celebración cíclica de la fiesta se hace imprescindible. Según la tradición, los *qhapaq qulla*, como explicaré en la siguiente sección, representan el mundo de afuera, se despiden de la virgen y se retiran del pueblo, pero volverán el próximo año. Esto se expresa en el canto de despedida de los *qhapaq qulla*, que es interpretado en el atrio de la iglesia cuando la imagen sale para la última bendición. La promesa que hacen los *qhapaq qulla* de volver el próximo año es un anticipo de que la *guerrilla* tendrá que volver a representarse.

3. La guerrilla: actualización del mito y poder utópico

La representación de la *guerrilla* es el evento más importante de la fiesta de la Virgen del Carmen. En ella se condensa todo el significado de la fiesta y se plantea el tema central que he definido en términos de la apropiación de la imagen por parte de los paucartambinos y la reanudación de la reciprocidad con ella. La *guerrilla* es el evento ordenador de la fiesta. En la sección anterior he propuesto que la fiesta es una dramatización de la problemática planteada a nivel del discurso oral. En la presente sección concibo la *guerrilla* como la actualización de ese conflicto. Es decir, que en ella se recrea simbólicamente el origen foráneo de la imagen y su conquista por parte de los pobladores del pueblo de Paucartambo. Pero la *guerrilla* tiene otro aspecto importante que quiero resaltar en la discusión de esta sección y que es su contenido utópico.

En la *guerrilla* se representa una batalla entre los *ch'unchu* y los *qulla*. Estos últimos se encuentran en el pueblo para intercambiar sus productos; entonces los *ch'unchu* intentan raptar a la *imilla*, mujer de los *qulla*, lo que da origen al enfrentamiento entre ambos grupos. La hipótesis central de esta sección es que el rapto de la *imilla*, a quien identifico con la virgen, representa la necesidad de los paucartambinos de apropiarse de la imagen de la

Virgen del Carmen, así como la competencia entre personas y grupos por acceder a los lazos de reciprocidad con ella.

Los *ch'unchu* y los *qulla* que se enfrentan en la *guerrilla* están representados por las comparsas de los *qbapaaq ch'unchu* y de los *qbapaaq qulla* respectivamente. A diferencia de lo que se observa en la comparsa de los *qbapaaq ch'unchu*, en el grupo de los *qbapaaq qulla* existe un personaje femenino. Este es la *imilla*, que acompaña al *caporal* durante toda la fiesta. Es la carencia de este personaje femenino lo que los *qbapaaq ch'unchu* quieren resolver. La *imilla* constituye el elemento intermediador entre ambas comparsas; en el sentido que su presencia o ausencia en el grupo determinan la relación y jerarquía entre ambos. Para explicar mejor esta hipótesis quiero discutir con más detalle al personaje de la *imilla*.

La *imilla* representa a una mujer *qulla*. Los danzantes de la comparsa de los *qbapaaq qulla* la identifican con la Virgen del Carmen por lo cual explican su preocupación por protegerla y tratarla con especial cuidado. En distintos momentos de la fiesta he podido observar gestos de cariño y de atención al personaje de la *imilla* por parte de los danzantes de su comparsa. Este trato delicado llama la atención si se toma en cuenta que el personaje de la *imilla* está representado por un hombre y que este tipo de acercamientos físicos y consideraciones especiales en la sociedad andina no son comunes entre hombres. Este tipo de comportamientos y actitudes hacia la *imilla* corresponden a la manera como los hombres se refieren a la Virgen del Carmen cuando relatan sus sueños con ella, o los sentimientos que la imagen les inspira. Pero existen otros elementos que considero que argumentan en favor de la identificación entre el personaje de la *imilla* y de la Virgen del Carmen.

Imilla es una palabra aymara y significa mujer joven y casadera. También se utiliza el término para referirse a cierta variedad de papa que se cosecha tempranamente y que da fin al tiempo de escasez, iniciando las cosechas³⁹. Esta denominación, así como su na-

39 La información sobre ambas definiciones del término *imilla* han sido recogidas en mis entrevistas en Paucartambo, pero también en Puno.

turalidad femenina subraya la condición de reproductor social de este personaje. El grupo que la posea asegura con ello su reproducción como tal. La importancia de la *imilla* como fuente de vida explica la identificación de ésta con la Virgen del Carmen, a quien se concibe como representante del bienestar y riqueza del pueblo de Paucartambo. En tal sentido el rapto de la *imilla* por parte de los *ch'unchu* adquiere el significado de la lucha por su reproducción y continuidad como grupo.

Existe otra característica común entre la *imilla* y la Virgen del Carmen: su naturaleza ambigua. Los relatos de los danzantes y devotos acerca de sus sueños con la Virgen del Carmen así como la interpretación que hacen acerca de sus éxitos y fracasos, muestran una divinidad con poderes ambiguos, capaz de castigar y de premiar, de ser benevolente y cruel al mismo tiempo. La Virgen del Carmen es querida y temida por sus devotos. Este es un aspecto de su ambigüedad, otro es su origen foráneo y el que no sea la patrona del pueblo. Esto último se contradice con el hecho que es la imagen más celebrada en Paucartambo y que constituye el símbolo de su identidad. En el ritual, su condición ambigua se agudiza cuando el tercer día de fiesta es llevada en procesión al puente Carlos III; ceremonia que se realiza justamente antes de la representación de la *guerrilla*. En ese momento su permanencia en el pueblo se presenta como una interrogante. En este contexto su ambigüedad queda expresada en términos espaciales, ya que en el puente se ubica entre el «mundo de afuera» y el «mundo de adentro».

Uno de los elementos que otorga ambigüedad al personaje de la *imilla* es el hecho de que está representado por un hombre vestido de mujer. Hay que resaltar que si bien en las demás comparsas en las que aparecen personajes femeninos estos están siendo representados en la actualidad por mujeres, los *qulla* se han rehusado a que la *imilla* sea personificada por una mujer. Para ello argumentan que una mujer es muy débil para intervenir en el *yawar uno* o para cumplir con otras partes de la coreografía y juegos de los *qbapaq qulla*. Como se observa se exige fortaleza de este personaje, para lo cual tiene que ser un hombre quien lo represente; pero al mismo tiempo, como ya he mencionado, los demás danzantes de la comparsa tratan a la *imilla* con especial delicadeza.

La *imilla* al igual que la imagen de la Virgen del Carmen es extranjera en el pueblo. Ella, también llega desde el altiplano. El rapto de la *imilla* por parte de los *ch'unchu* como se irá viendo tiene el mismo sentido transformador que, por ejemplo, el hecho de que el cuerpo de la imagen fuera tallado por un artesano paucartambino. Por otro lado, el dualismo implícito en la existencia de dos imágenes de la Virgen del Carmen, y en la oposición cabeza/cuerpo, también presenta un paralelo en el personaje de la *imilla*: su máscara. La máscara de la *imilla* es una tela de seda negra; es una máscara sin rostro. Quiere decir que por su traje la *imilla* se identifica como una mujer *qulla*, pero su rostro no lo confirma. La ausencia de un rostro definido la hace susceptible de asumir otra identidad, la de los *ch'unchu*, por ejemplo. De esta manera su ambigüedad le otorga un carácter transformador al rapto por parte de los *qbapaq ch'unchu*.

Encuentro en el personaje de la *imilla* el mismo rol mediador que juega la imagen de la Virgen del Carmen en los relatos discutidos en la sección 1 del capítulo III. La *imilla* es el motivo del enfrentamiento, de tal modo que es ella quien define la relación entre *ch'unchu* y *qulla*, según la identidad que ella asuma; es decir, la pertenencia de la *imilla* a un grupo o a otro, posible por su naturaleza ambigua, es lo que define la posición jerárquica entre ambos. La función intermediadora le otorga además un rol diferenciador y ordenador. Es a través de la pertenencia de la *imilla* que los *ch'unchu* y los *qulla*, que se han encontrado y mezclado en el pueblo para intercambiar productos, se diferencien como grupo; a través de esta diferenciación se separan también el «mundo de adentro» y el «mundo de afuera» que estos grupos representan. Volveré sobre este punto más adelante.

Por ahora quiero agregar que en la realización del *yawar mayu*, la *imilla* interviene separando a la pareja de *qulla* que se enfrentan con sus látigos; ella los separa y da fin al encuentro entre ambos. De esta manera se simboliza en acciones el rol mediador y diferenciador de este personaje. El tema del rapto de una mujer que funciona para expresar una situación de crisis, originada por el encuentro de dos entidades opuestas, y que da origen a un orden y jerarquización entre ambas entidades aparece en otros rela-

tos y rituales del sur andino (ver Flores Ochoa: 1973; Valencia: 1973; Gow: 1974; Müller: 1984). Ellos tienen un contenido propiciatorio que también está presente en la representación de la *guerrilla*.

En conclusión, la lucha por la *imilla* representa la lucha por la Virgen del Carmen. Momentos antes de la representación de la *guerrilla* se ha realizado la procesión al puente, lugar que se encuentra en el límite entre Paucartambo y el mundo exterior. Dentro de la secuencia festiva la interrogante acerca de la permanencia de la imagen, llegada de fuera, en el pueblo ha llegado a su punto más álgido; es necesario reconquistarla para Paucartambo. El peligro de perder la imagen y con ello la vida, la identidad y el orden que ella representa, se resuelven ritualmente en la *guerrilla* en favor de los paucartambinos, quienes como veremos, están representados por los *qhapaq ch'unchu*.

Por lo que he planteado hasta el momento, se deduce que estoy concibiendo a los *qhapaq ch'unchu* y a los *qhapaq qulla* como grupos opuestos complementarios que entran en una situación de jerarquía. A continuación quiero discutir en qué se basa esta afirmación y qué es lo que cada una de estas comparsas representa.

En la representación de la *guerrilla* se está aludiendo a la oposición entre el *Antisuyu* y el *Qullasuyu*, tema que aparece también en una serie de rituales y mitos del sur andino (ver Flores Ochoa: 1973; Valencia: 1973; Gow: 1974; Müller: 1984). Para entender mejor qué representan las comparsas del *qhapaq ch'unchu* y del *qhapaq qulla* es necesario referirnos a estos personajes dentro del contexto más global del sistema de representaciones del que la *guerrilla* forma parte. En ese sentido, la Peregrinación al Santuario del Señor de *Quyllur Rit'y* constituye un contexto de referencia especialmente importante. Si bien se trata de un tema que escapa a la discusión planteada en este texto, considero que la fiesta del Señor de *Quyllur Rit'y* y la fiesta de la Virgen del Carmen pueden ser concebidos como eventos rituales regionales que corresponden a una lógica dualista de opuestos complementarios. Existen una serie de elementos que permiten argumentar en favor de la existencia de

vínculos rituales entre ambas festividades; por ejemplo, el hecho de que los danzantes de las comparsas del *qbapaq ch'unchu* y del *qbapaq qulla* de Paucartambo deban asistir a la fiesta del Señor de *Quyllur Rit'y*, y que cumplan allí responsabilidades rituales como cargar las andas. También pude observar la presencia de un campesino en la fiesta de Paucartambo que llevaba una demanda del Señor de *Quyllur Rit'y* para recoger limosnas. Entre los residentes cuzqueños en Lima la fiesta de la Virgen del Carmen y la del Señor de *Quyllur Rit'y* se han constituido en los eventos festivos más importantes, convocando a los migrantes de todo el departamento del Cuzco y convirtiéndose ambos en representativos de la identidad cuzqueña. En la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima (1990 y 1991) he podido observar la presencia de los *ukuku* de la hermandad del Señor de *Quyllur Rit'y* acompañando con su demanda casi todos los eventos festivos. Por lo tanto, considero que tanto los relatos acerca de la aparición del Señor de *Quyllur Rit'y*, como el relato que se refiere al origen de la batalla entre *ch'unchu* y *qulla* que también se representa en la peregrinación al Santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*, ayudan a determinar el significado de ambas comparsas.

«Algunos días más tarde dos grupos viajaron a Sinakara para dilucidar el misterio de la identidad del amigo de Mariano Mayta. Uno de los grupos salió de Ccatcca que, en aquella época, pertenecía a la provincia de Paucartambo, y el otro de Ocongate, provincia de Quispicanchis. El grupo de Paucartambo llegó primero a Sinakara y volvió a ser cegado por una luz deslumbradora, (...)» (Gow: 1974, 55).

«La leyenda dice que el Señor se apareció a varias personas y les dijo que los *ch'unchos* de Paucartambo eran sus predilectos. Cuando se pregunta porqué, la respuesta invariable es que la gente de Paucartambo (más exactamente de Ccatcca) fueron los primeros en llegar al lugar del milagro. (...) Los campesinos de esta región consideran que los *ch'unchos* son sus antepasados. En los tiempos antiguos vivían en las alturas, pero algún cataclismo les obligó a refugiarse en la selva» (Gow: 1974, 72).

«Esta batalla [guerrilla] tiene su origen en una de las leyendas de la fundación de Ocongate:

«Sostienen los abuelos del pueblo (de Ocongate) que en tiempos muy remotos, hubo una hambruna en la región de los *Qollas* (Collao) y que por falta de productos los habitantes emigraron en sucesivas oleadas de gente que quería radicarse en toda la quebrada, ingresando a ella cada vez más; pero los *kurajruna* u hombres mayores, se reunieron en gran cantidad para expulsar de sus tierras a todos los *qollas*, con armas, hondas, piedras y palos, parapetados a lo largo de la cordillera y a manera de cerrar el paso en los caminos que dan acceso a los viajeros; en eso ocurrió que un hombre del lugar raptó a una joven *qolla*. Esto fue motivo para que se reforzaran los *qollas* infligiendo a los del lugar una derrota que los hizo retroceder, o sea que fueron arreados (q'atiy) adentro (ukhu), de donde resulta el nombre Ukhuq'atiy que con el correr de los años resultó el nombre de Ocongate. En todas las rinconadas se establecieron los *qollas*» (Gow: 1974, 78).

Ambos relatos ofrecen una serie de datos importantes a los que me iré refiriendo a lo largo de esta sección. Lo que me interesa rescatar ahora es la oposición entre las provincias de Paucartambo y Quispicanchis. La oposición entre ambas está insinuada en el hecho de que el grupo representante de Paucartambo llega primero al lugar del milagro, lo que deriva en la preferencia del Señor por éste. Así, sutilmente se encuentra reflejado aquí el tema de la competencia mencionada en las discusiones de las secciones anteriores. De una manera más clara se expresa esta oposición en el relato que explica el origen de la batalla entre los habitantes del lugar, denominados en el relato *kurajruna* u hombres mayores, y los *qulla*; ambos representados por *ch'unchu* y *qulla* en la batalla. Ambos grupos se enfrentaron debido al rapto de una mujer *qulla*; repitiéndose el motivo de la *guerrilla*. De esta batalla resulta una división territorial que define los límites espaciales entre los *kurajruna* y los *qulla*. En el primer relato se establece la relación entre los antepasados de la región de Paucartambo y los *c'bunchu*, mencionando además que éstos tuvieron que migrar de las partes altas hacia la selva. De la lectura de ambos relatos, la oposición territorial entre Paucartambo y Quispicanchis se extiende a la de *ch'unchu* y *qulla*. Como explicaré en mayor detalle, más adelante; otra serie de relatos que se refieren a la competencia entre *Inkarri* y *Qullari* (Valencia: 1973, Flores Ochoa: 1973; Müller: 1984), permite proponer otro par de opuestos dentro del paradigma: *Antisuyu* y

Qullasuyu. Como se afirma en todos los Andes peruanos, el *ch'unchu* o *anti* es el habitante de la selva o de lo que en tiempos prehispánicos era conocido como el *Antisuyu*⁴⁰. Al respecto es interesante señalar la similitud entre el danzante del *qhapaq ch'unchu* y los *antis* representados por Guamán Poma (1956, 236 y 239). Volviendo al relato del Señor de *Quyllur Rit'y*, la vinculación entre los *ch'unchu* y los antepasados de Ccatcca, permite ubicar a Paucartambo dentro del espacio del *Antisuyu*. Por otro lado, el *qulla* es popularmente considerado el habitante del altiplano, región conocida en tiempos prehispánicos como el *Qullasuyu*. Por todo lo dicho hasta aquí, la lectura de estos relatos permite trabajar con el siguiente cuadro de oposiciones:

CUADRO XI OPOSICIONES ESPACIALES EN LA GUERRILLA-I

Paucartambo	<i>vs.</i>	Quispicanchis
Ch'unchu	<i>vs.</i>	Qulla
Antisuyu	<i>vs.</i>	Qullasuyu

La relación de oposición entre *Antisuyu* y *Qullasuyu* está ampliamente documentada (ver, por ejemplo, Ossio: 1973; 1984; Flores Ochoa: 1992; Hopkins: 1982).

«Esta cuatripartición [la de Cuzco incaico] era la representación de los *suyus*, que son los cuartos que formaban el gran imperio de las «Cuatro Partes del Mundo». (...) En el *Hanan* estaban, hacia el oeste el Chinchaysuyu y al este el Antisuyu. En el *Urin* estaban el Cuntisuyu al oeste y el Qollasuyu hacia el este. En el Urin se ubicaban el Qollasuyu hacia el levante y el Cuntisuyu al poniente. La connotación de Chinchaysuyu y Antisuyu era masculina y la de Qollasuyu y Cuntisuyu femenina. La otra relación muestra que Chinchaysuyu se refiere a la agricultura y Qollasuyu en contraposición es la región de

40 El personaje del *chunchu* está ampliamente representado en el folklore andino peruano (ver Cánepa 1993a: 140).

mayor riqueza ganadera. Antisuyu es la región amazónica, representada por la caza de animales silvestres, proveedora de madera, cera, plumas y coca. El Cuntisuyu es la costa del Pacífico que provee pescados, *guano* de las islas y también coca* (Flores Ochoa: 1992, 20).

Existe entre el *Antisuyu* y el *Qullasuyu* más que una relación de oposición. Como se lee en esta cita, la relación entre ambos es también de complementariedad y de jerarquía, en la que el *Antisuyu* aparece como predominante⁴¹. La relación de oposición complementaria jerarquizada entre *Antisuyu* y *Qullasuyu* que se daba en tiempos prehispánicos es extrapolada hasta la actualidad a través de los discursos míticos y rituales⁴². Por lo tanto, la representación de la *guerrilla* constituye parte de un ciclo mítico y ritual mayor, haciendo posible extender el tipo de relación existente entre *Antisuyu* y *Qullasuyu* a los demás pares de opuestos que he establecido: Paucartambo versus Quispicanhis / *ch'unchu* versus *qulla*. Veamos a continuación como se establece la supremacía del *Antisuyu*, Paucartambo y los *ch'unchu* en la tradición oral y en el ritual.

En los relatos acerca del milagro del Señor de *Quyllur Rit'y* se dice que la gente de Paucartambo llegó primero al lugar de los hechos y que por eso los *ch'unchu* de Paucartambo son los preferidos del Señor. En la fiesta de la Virgen del Carmen los *qhapaq ch'unchu* son los danzantes predilectos de la imagen y sus guardianes. El status superior de estos personajes dentro de la jerarquía ritual de la fiesta se manifiesta en el rol que cumplen acompañando a la imagen en las procesiones y bendiciones, e incluso cuando escoltan al sacerdote en la ceremonia del *cera apaycuy*. Los danzantes además deben cumplir con una serie de requisitos de índole estética, de tal forma que también en la manera en que re-

41 La complementariedad y la jerarquía entre *banan* y *urin*, tanto en términos ecológicos, económicos como simbólicos están expuestos en trabajos como los de Duviols 1973; Ossio 1973; Murra 1975 y 1978; Hopkins 1982; Molinie 1985.

42 Ejemplo de este tipo de discursos se encuentran registrados en Gorbak 1962; Valencia 1973; Flores Ochoa 1973; Villasante 1980; Hopkins 1982; Müller 1984.

presentan a sus personajes se hace alusión a su status. Los integrantes de la comparsa deben ser altos, jóvenes y ágiles. El vestuario, especialmente el tocado que hace aparecer a los danzantes más altos de lo que son, contribuye a resaltar su rol. También los pasos de su coreografía característicos por ser marciales y exigir un buen estado físico, caracterizan a los *ch'unchu* como personajes poderosos. Pero todo esto se hace mucho más claro si se compara al personaje del *qhapaq ch'unchu* con el de la comparsa del *qhapaq qulla*. Mientras que los *ch'unchu* son los danzantes predilectos de la virgen y sus guardianes; los *qulla*, tanto en los relatos acerca de la llegada de la imagen al pueblo como en la fiesta misma, aceptan la permanencia de la virgen en el pueblo y se contentan con venir a verla una vez al año en la fiesta. En los cantos de los *qhapaq qulla* también se asume el hecho de tener que despedirse de la virgen porque Paucartambo es su lugar de residencia.

Se ha hecho alusión al carácter marcial y guerrero de los *ch'unchu*. Siempre se desplazan ordenadamente y con el cuerpo erecto. Los *qulla* por el contrario, se caracterizan por ser muy juguetones, revolcarse en el piso y bromear, a veces agresivamente, con el público. Incluso un danzante de *sagra* me comentó que no bailarían la danza de los *qulla* porque éstos siempre se ensucian y se revuelcan en el piso. Existen además algunos elementos que aluden a la relación entre los *qulla* y las llamas. Los *qulla* no sólo representan el altiplano, igual que las llamas, sino que en su coreografía existen pasos, juegos y sonidos que imitan a estos animales⁴³. Este comportamiento y la relación entre los *qulla* y las llamas identifica a estos danzantes con lo no social, mientras que los *ch'unchu*, por oposición, representan lo social que más adelante caracterizaré como poder civilizador.

Por último, la posición jerárquicamente superior de los *ch'unchu* con respecto a los *qulla*, se expresa claramente en la victoria de los *ch'unchu* en la *guerrilla* y su éxito en el rapto de la

43 Para el caso de los *qhapaq qulla* de Paucartambo, San Jerónimo y de *Quyllum Rit'i* ver Vásquez (s.f.), Mendoza 1993a, Gow 1974, respectivamente.



Danzanie del Qbapaq Qulla.

Víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989.

Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.

Fotógrafo: Patricia Vega.



Imilla.

Personaje femenino de la comparsa del Qhapaq Qulla.
Víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989,
Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.

Fotógrafo: Patricia Vega.

imilla, personaje que hemos definido como responsable por el bienestar y continuidad del grupo que la posea.

La relación entre el *ch'unchu* y el *qulla* no solamente es de oposición, sino también de complementariedad. Según la tradición oral, ambos grupos se encuentran en el pueblo para intercambiar sus productos, hecho que alude a la complementariedad de pisos ecológicos distintos⁴⁴. He mencionado líneas arriba que ambos personajes representan otras categorías de pares de opuestos como, por ejemplo, *Antisuyu* y *Qullasuyu*, *banan* y *burin*, masculino y femenino que también implican una relación de complementariedad. También en el desenlace de la representación de la *guerrilla* se hace evidente la complementariedad entre *qbapaq ch'unchu* y *qbapaq qulla*. Cuando se da el conflicto por la *imilla* aparentemente sólo la subordinación de uno por el otro es posible. A pesar de ello, la victoria de los *ch'unchu* sobre los *qulla* no es absoluta. La muerte del *qulla* se debe a su lucha por defender a la *imilla*; esta muerte es al mismo tiempo una ofrenda a la virgen, la sangre derramada es un pago⁴⁵. Este mismo sentido tiene también el *yawar mayu* realizado por los *qulla*. Esta transformación de la muerte en símbolo de vida se da cuando, en el funeral del *qbapaq qulla*, los danzantes de esta comparsa muestran un comportamiento ambiguo; lloran y ríen al mismo tiempo. Además, el próximo año los *qulla* volverán a visitar a la virgen. A pesar de que se establece que la virgen se queda en Paucartambo, el derecho de los *qulla* a visitarla y adorarla no les es negado. El orden que se establece después de la *guerrilla*, no implica la exclusión de un grupo por el otro, sino un orden jerárquico en el que se reconoce la interdependencia y complementariedad entre ambos.

He definido anteriormente la representación de la *guerrilla* como el evento ritual en el cual se define el lugar de pertenencia de la imagen de la Virgen del Carmen, representada en el personaje de la *imilla*. Si se toma en cuenta lo dicho acerca de los

44 Ver Murra 1975.

45 El sentido propiciatorio de la sangre derramada se encuentra en una serie de rituales y mitos sur-andinos. Ver, por ejemplo, Gorbak 1962; Hopkins 1982; Valencia 1973; Flores Ochoa: 1973.

personajes del *ch'unchu* y del *qulla*, entonces, la victoria de los primeros debe ser interpretada como la victoria del pueblo sobre el mundo foráneo. En este sentido, también es elocuente la afirmación según la cual los *ch'unchu* son los guardianes de la Virgen del Carmen. Como guardianes de la imagen se convierten en guardianes de la identidad que ella representa y que en términos espaciales he definido anteriormente como el pueblo o el «mundo de adentro», mientras que los *qulla* representan al «mundo de afuera». Esto encuentra un paralelo en la caracterización que se da entre *ch'unchu* y *qulla* como civilizado y salvaje respectivamente.

Los *ch'unchu* representan en el ritual a los mestizos paucartambinos. Sin embargo, esta identificación plantea una interrogante. Los personajes del *qbapaq ch'unchu* representan en la tradición a los habitantes de la selva, considerados guerreros salvajes, no civilizados. ¿Por qué, entonces estos mismos personajes, que además según uno de los relatos, atacaron con sus lanzas el cuerpo de la imagen, representan la identidad mestiza paucartambina que la virgen personifica?

Esta contradicción se resuelve, como otras que he presentado en discusiones anteriores, por la transformación ritual que sucede en la representación de la *guerrilla* y que da origen a la renovación del orden en el pueblo. Para explicar esto es necesario referirme nuevamente al motivo del rapto de la *imilla* como elemento mediador y como poder transformador. La victoria de los *ch'unchu* en la *guerrilla* implica una transformación en el sentido que la posesión de ella determina la posición jerárquica superior de los *ch'unchu*. El rey de los *ch'unchu* que antes se le veía acompañado del *cusillo* (un elemento no social) ahora va acompañado de la *imilla*. Aunque la *imilla* pertenecía a los *qbapaq qulla* y, por lo tanto, es una mujer jerárquicamente inferior, ella garantiza la continuidad y procreación del grupo y, en ese sentido, personifica lo social. De tal modo que, el hecho de que ahora el *caporal* de los *ch'unchu* esté acompañado por la *imilla* en vez del *cusillo*, le otorga a los *ch'unchu* una posición jerárquica superior. De la unión de la *imilla* y del *ch'unchu* se espera un orden

nuevo en el cual el personaje del *ch'unchu* aparece como ente civilizador⁴⁶.

En el relato que cuenta acerca del ataque de los *ch'unchu* a la imagen de la Virgen del Carmen se encuentra un hecho revelador en el sentido de una transformación mítica del *qhapaq ch'unchu*, y que explica el contenido positivo que adquiere este personaje en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. El ataque a la imagen implica una agresión y un rechazo, pero al mismo tiempo es la acción que desencadena el traslado definitivo de la Virgen del Carmen al pueblo de Paucartambo. El ataque y el traslado final de la imagen está mediatizado por un hecho significativo en términos de una transformación: el cambio de nombre del río. Según el relato, éste llevaba el nombre de *Amaru Mayu*. Cuando la imagen es tirada al río por los *ch'unchu*, éste cambia de nombre, tomando el de Madre de Dios. El cambio del nombre expresa una transformación del quechua al castellano, así como del nombre de una divinidad quechua a una católica. Esta transformación se da en la dirección de una mestización, en la misma línea que, según Villasante, se transformaron en el contexto de la competencia entre la fiesta de la Virgen del Carmen y de la Virgen del Rosario, las danzas que hoy representan la identidad de los mestizos de Paucartambo. El cambio del nombre del río explica la transformación de los *ch'unchu* de agresores a defensores de la imagen; transformación que explica la conversión del personaje del *qhapaq ch'unchu* en el danzante preferido de la Virgen del Carmen y en representante de la identidad mestiza paucartambina al interior del contexto ritual. Ya anteriormente he señalado que los elementos que se encuentran a nivel del mito se actualizan en el ritual, especialmente en la representación de la *guerrilla*.

La transformación mítica que sufre el *ch'unchu* en el relato se ve reforzada por el hecho de que está vinculada al cambio del nombre del río, es decir, al elemento agua, que en la sociedad andina tiene connotaciones que le otorgan un poder mediador y

46 En algunos relatos de Inkarrí se encuentra este mismo motivo transformador. El propio Inkarrí que inicia un nuevo tiempo es hijo del Sol con una mujer salvaje (ver Arguedas 1975; Silverman-Proust 1986).

de fuerza vital. Varios autores mencionan la relación entre agua, sangre y semen (Quispe: 1969; Arguedas: 1975; Isbell: 1978 y Ossio: 1992). Ortiz (1980) discute la relación del agua con el mundo presente y la implementación de un nuevo orden. Ossio (1992, 341) insiste en el rol mediador del agua, cuando analiza la función del río en la configuración espacial de la sociedad andamarquina, cuya base dual estaría mediada en el contexto de la fiesta del agua por la ubicación del río Negromayu.

En el mito, el cambio del nombre del río marca un momento de transformación que se actualiza en el ritual y que permite la definición del *qbapaq 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 *qbapaq ch'unchu* o *ch'unchu rico* es una versión estilizada y civilizada de la danza del *qara ch'unchu* o *ch'unchu pobre* -bailada por los campesinos indígenas en la fiesta de la Virgen del Rosario-, en la que se representa al mismo personaje. Existen diversos elementos del vestuario y de la coreografía que distinguen al *qbapaq ch'unchu* como un guerrero alto y valiente, oponiéndolo al *qara ch'unchu*⁴⁷. Ambas danzas reflejan la oposición entre la fiesta de la Virgen del Rosario y de la Virgen del Carmen, que explica la consolidación de la identidad mestiza paucartambina, como una unidad homogénea y diferenciada de la identidad indígena. El personaje del *qbapaq ch'unchu*, por lo tanto, es el producto de la oposición y competencia entre ambos contextos festivos; de ahí su identificación como representante de la identidad del pueblo.

En un contexto festivo más amplio, el personaje del *qbapaq ch'unchu* se define en términos de oposición al personaje del *qara ch'unchu*, pero al interior de la fiesta de la Virgen del Carmen lo

47 También Poole (1988) se refiere a la diferencia entre estos dos personajes que, a través de su participación en la fiesta regional del Señor de *Quyllur Rit'i*, expresan un dualismo en la representación de dos «caras de la presencia *Chunchu* en el *Quyllur Rit'i*» (p.106).

hace en oposición al *qbapaq qulla*. Ya anteriormente he explicado la oposición que existe entre *ch'unchu* y *qulla* en términos de civilizado *versus* salvaje; orden *versus* caos y «mundo de adentro» *versus* «mundo de afuera»; oposición que encuentra su expresión más significativa cuando el *qbapaq ch'unchu* asume la representación del pueblo de Paucartambo en el enfrentamiento con los *qbapaq qulla*.

Mi hipótesis entonces, es que el personaje del *qbapaq ch'unchu* como representante de la identidad mestiza paucartambina es, como he ido exponiendo en esta sección, resultado de una transformación que puede ser entendida a nivel del contexto festivo pero también a nivel de un contexto ritual más amplio (Cánepa: 1993a). Es en este contexto ritual regional en el que quiero poner énfasis a continuación.

Desde la perspectiva de Paucartambo y dentro del contexto ritual de la fiesta de la Virgen del Carmen, la secuencia de pares de opuestos puede extenderse a un par más:

CUADRO XII OPOSICIONES ESPACIALES EN LA GUERRILLA-II

Paucartambo	<i>vs.</i>	Quispicanchis
Ch'unchu	<i>vs.</i>	Qulla
Antisuyu	<i>vs.</i>	Qullasuyu
Mundo de adentro	<i>vs.</i>	Mundo de afuera

De esta manera se identifican el personaje del *qbapaq ch'unchu* con el «mundo de adentro», que corresponde a la identidad mestiza paucartambina, y el personaje del *qbapaq qulla* con el «mundo de afuera». Esta asociación explica el hecho de que cada año tengan que ser los *ch'unchu* los vencedores de la *guerrilla* para que la fiesta concluya exitosamente.

Ya anteriormente he mencionado que la *guerrilla* y el perso-

naje del *ch'unchu* son parte de un ciclo ritual y mítico mayor, en el cual el *ch'unchu* aparece como agente civilizador. La realización, representación y narración de batallas entre grupos y fuerzas opuestas está ampliamente documentada⁴⁸. En éstas se puede encontrar el tema de la competencia de fuerzas opuestas complementarias que se resuelve en términos del establecimiento de un orden que supone la relación jerárquica entre ambos polos. También el motivo del rapto constituye un aspecto importante en algunas de las narraciones sur-andinas que se refieren a la competencia entre *Qullarrí e Inkarrí* (Flores Ochoa: 1973; Valencia: 1973; Müller: 1984).

Mi postulado es que el personaje del *qbapaq ch'unchu* en la representación de la *guerrilla* en la fiesta de la Virgen del Carmen puede ser identificado con *Inkarrí*, en el sentido que ambos comparten su rol civilizador, entendido como el poder de propiciar el inicio de un tiempo y orden nuevos. La relación entre *Inkarrí* y el personaje del *ch'unchu* ya ha sido sugerido anteriormente por Silverman-Proust (1986) en un análisis de los diseños de los tejidos Qero, donde encuentra el motivo de *Inkarrí* representado por el *ch'unchu*.

Según una de las versiones del mito de *Inkarrí* (Arguedas y Roel: 1973), éste se habría refugiado en la selva, lo cual establece una relación entre éste y el *Antisuyu*, espacio en el que habita el *ch'unchu*. El *Antisuyu*, vinculado al *Chinchaysuyu* y al mundo de arriba o *banan* (Ossio: 1973; Hopkins: 1982; Flores Ochoa: 1992) y al lado de la mano derecha del Inca (Ossio: 1973), aparece como jerárquicamente superior, elevando también al *ch'unchu* a esta categoría y transformándolo miticamente. También la distorsión que

48 Sobre la batalla del Chiaraje y Toqto ver Hopkins 1982 y Gorbak 1962; para la danza del *chaka-chutay* ver a Villasante 1980; para la batalla entre *chunchu* y *qulla* o entre *ukuku* de Paucartambo y *ukuku* de Quispicanchis en la fiesta del Señor de Quyllur Rit'i ver Gow 1974; sobre el enfrentamiento entre indios y españoles de la serie de representaciones de la *muerte del Inca*, ver documentos audio visuales del Archivo de Música Tradicional Andina (PUCP). La confrontación y competencia entre divinidades opuestas en la mitología andina está documentada en Arguedas 1975, Valencia 1973, Flores Ochoa 1973, y Müller 1984.

se ha hecho popularmente de los hechos históricos acerca de la última rebelión de los Incas de Vilcabamba, puede ser interpretada en el sentido de una afirmación de la relación entre la noción del «retorno del Inca» y el personaje del *qhapaq ch'unchu* (Cánepa: 1993a). La tradición popular -haciendo referencia a la rebelión Inca de Vilcabamba (1537-1572)- cuenta que el último Inca rebelde, Túpac Amaru I, se refugió en la selva, región Inca del *Antisuyu*. Se cree que éste vive escondido en una ciudad llamada Paititi, de donde volverá para restaurar el orden y gobernar su imperio (Ossio: 1984, Silverman-Proust: 1986). Esta versión esperanzadora de los hechos históricos coincide con otra de las versiones populares acerca del desenlace de la rebelión de Túpac Amaru II. Este en realidad murió degollado en el Cuzco después de haber sido apresado por los españoles. Sin embargo, la tradición popular ha alterado los hechos de tal modo que se cuenta que la cabeza de Túpac Amaru II, que fue exhibida públicamente a manera de ejemplo para los rebeldes, empezó a embellecer de tal forma que el Virrey Toledo se vio obligado a mandar a enterrarla, y que desde entonces se estaría formando el cuerpo unido a ella. Para cuando este proceso concluya se espera el retorno del Inca (Wachtel: 1976; Flores Galindo: 1986; Burga: 1988). Esta versión de los hechos coincide con el motivo de la regeneración del cuerpo de *Inkarri* que aparece en la mitología.

El motivo del «retorno del Inca» implícito en estos discursos narrativos se actualiza en la representación de la muerte de Atahualpa, cuyas versiones también suponen una distorsión de los hechos históricos, de tal forma que éstos pueden ser ubicados como parte de un ciclo mítico y ritual que incluye la representación de la *guerrilla*.

En la representación de la «muerte del Inca», éste es degollado por los españoles⁴⁹, hecho que no corresponde a los acontecimientos históricos. Que en la representación de la «muerte del Inca» éste sea degollado se debe a una superposición entre Atahualpa y

49 Tomo como referencia las representaciones actuales de la «muerte del Inca» en los departamentos de Lima, Ancash y Junín (comunicación personal de Manuel Raez).

Túpac Amaru II (Gonzales y Rivera: 1982). De tal modo que cuando se representa la «muerte de Atahualpa» en realidad se está recordando la muerte del último Inca rebelde. La representación de la «muerte del Inca» es entonces una actualización del mito de *Inkarri*.

Resulta interesante que la memoria popular haya distorsionado los hechos extrapolando el argumento de la decapitación de Túpac Amaru, en Cuzco, a los acontecimientos sucedidos a Atahualpa en Cajamarca. Para la memoria popular, el Inca, como personaje mítico y no histórico, muere degollado. Esta distorsión no sólo se explica por la importancia del mito de *Inkarri*, cuya cabeza está separada del cuerpo, sino por el rol que cumplen las cabezas de animales sacrificados en muchos rituales propiciatorios andinos (Millones: 1992, 45-47). Esta coincidencia entre mito y ritual le otorga a la representación de la «muerte del Inca» un valor importante: el poder de regeneración. Dentro de esta lógica no resulta sorprendente la presencia de la dicotomía cuerpo/cabeza en los relatos acerca de la llegada de la Virgen del Carmen al pueblo. En este sentido, la unión final entre la cabeza de yeso y el cuerpo de madera adquiere un contenido transformador que da inicio a la tradición mestiza Paucartambina.

A través del motivo del «retorno del Inca» todos estos discursos míticos y rituales comentados a lo largo de esta discusión se relacionan. Por lo tanto, considero que la representación de la *guerrilla* es, junto con la representación de la «muerte del Inca», parte de un ciclo mayor que tiene como motivo central el del «retorno del Inca», y que está gobernado por un poder regenerativo.

Según el mito, el Inca se encuentra en la selva, por lo tanto el personaje del *qbapaq ch'unchu* lo personifica en el ritual, actualizando la noción de su retorno. Lo que es importante aquí es insistir en la valoración del Inca no en términos históricos (la vuelta del Inca histórico o del pasado Inca), sino como fuerza regenerativa que garantiza el inicio de un nuevo ciclo. Esta diferenciación es importante ya que el *qbapaq ch'unchu* de Paucartambo constituye una expresión particular del motivo del «retorno del Inca», que se define como la de la identidad mestiza paucartambina. Quiero decir que el poder regenerativo y utópico del *qbapaq ch'unchu* y

de la representación de la *guerrilla*, que lo vincula a un contexto ritual y mítico andinos, es utilizado en la fiesta de la Virgen del Carmen en favor de la construcción de una identidad mestiza concreta y contemporánea. Los significados de la representación ritual del *qbapaq ch'unchu* se nutren de las ideas que tienen los paucartambinos acerca del pasado Inca, que es reelaborado y utilizado para diseñar una identidad mestiza presente que se inspira también de sus raíces indígenas.

En términos culturales más amplios, el *qbapaq ch'unchu* de Paucartambo es la expresión de una versión local del motivo del «retorno del Inca», manipulada ideológicamente por los mestizos paucartambinos que viven en y fuera del pueblo. Es en este contexto que debe entenderse la transformación del personaje del *qbapaq ch'unchu* de habitante salvaje de la selva en agente civilizador y, como tal, representante de la identidad mestiza paucartambina.

Lo que he querido discutir en esta sección es el significado transformador que tiene la representación de la *guerrilla*, lo cual la convierte en el evento festivo más importante. En ella, el personaje del *qbapaq ch'unchu* asume la identidad de los mestizos paucartambinos, el espacio del pueblo o del mundo de adentro se delimitan y se asegura la permanencia de la virgen en él. El desenlace de la *guerrilla* da inicio a un nuevo ciclo en el cual los mestizos paucartambinos se definen como tales según los vínculos rituales que hayan podido establecer con la Virgen del Carmen y los demás paucartambinos. Los nuevos integrantes de las comparsas ya han sido bautizados, las promesas de los danzantes de cumplir con la Virgen del Carmen y con sus comparsas se han cumplido, el nuevo *prioste* y los *karguyuyq* entrantes desfilan por las calles, dando inicio al *kacharpari*.

Finalmente quiero mencionar que, como evento central, la representación de la *guerrilla* contiene en sí los aspectos estructurales de la fiesta de la Virgen del Carmen, a los cuales he estado haciendo alusión a lo largo de todo el trabajo. En la *guerrilla* se ve reflejada una concepción dualista del mundo en la que los opuestos aparecen como complementarios jerarquizados, cuyo orden se

entiende como resultado de una transformación. Es a través de la representación de la *guerrilla* que se llega a ese orden, cuyo contenido es manipulado por los actores sociales que participan en el ritual. La *guerrilla* tiene también un carácter propiciatorio y utópico que se ve reflejado en el personaje del *qhapaq ch'unchu*, que se define y redefine en el mito y en el ritual como representante de la identidad mestiza paucartambina.

***IV. MASCARA, IDENTIDAD Y
TRANSFORMACION***

1. Máscaras y mascareros: tradición e identidad locales

La interpretación de las máscaras de Paucartambo que aquí propongo, supone la discusión de los capítulos anteriores, ya que la fiesta, la tradición oral, las danzas y los cargos constituyen el contexto ritual, mítico y social en el cual las máscaras interactúan.

He definido la fiesta de la Virgen del Carmen en términos de un discurso ritualizado en el cual se construye y se redefine periódicamente la identidad mestiza paucartambina. Esta identidad se sustenta en la tradición oral y escrita sobre la historia de la fiesta y del pueblo, y que defino como el discurso verbalizado sobre la identidad paucartambina, así como en las danzas y en el sistema de cargos, a los que defino como el discurso gestual. Ambos discursos se reelaboran constantemente para mantener coherencia entre sí y con la realidad social e histórica.

Los elementos que integran estos discursos actúan en el sentido que establecen diferencias y similitudes entre identidades étnicas, sociales, de género y generacionales, así como otras definidas en términos espaciales, temporales y de poder. Es así que se distinguen varias identidades, se reconocen y ocultan conflictos entre ellas y se instituyen jerarquías. En este proceso de creación de identidad tienen singular importancia la dinámica competitiva y el poder de transformación que caracteriza el funcionamiento de las danzas y la lógica de los relatos acerca del origen del culto a la Virgen del Carmen. Competencia y transformación deben ser entendidas en el contexto festivo en términos de la consolidación de la tradición¹, ya que es en

1 Quiero reiterar aquí que entiendo la idea de tradición en el sentido de una

nombre de ésta que la identidad mestiza paucartambina se actualiza y legitima.

El objetivo de este capítulo es determinar en qué medida las máscaras contribuyen en el proceso de la creación de la identidad y de la tradición mestiza paucartambina. En términos rituales esto significa descubrir su poder transformador y su capacidad para mediar entre identidades opuestas complementarias. En los capítulos anteriores se ha discutido el hecho de que en el ritual, las identidades se presentan como pares de opuestos, pero interdependientes. En lo que concierne a las danzas como medios para la construcción de identidad, éstas favorecen la consolidación de lo colectivo como un valor social. El ritual actúa en dos niveles que se encuentran en constante tensión: por un lado, en el nivel de las identidades grupales que dividen al pueblo y, por el otro, en el de la identidad mestiza que lo unifica. En el ritual, estas identidades colectivas se definen como jerárquicamente superiores a las identidades individuales que resultan del sistema de cargos. Danzas y cargos son entidades opuestas, pero también complementarias y, por lo tanto, ambas interactúan y se determinan mutuamente en favor del fortalecimiento y continuidad de la fiesta. Responder a la pregunta acerca de la manera en la que contribuye la máscara en este proceso me permitirá analizar en un nivel más complejo, conflictivo y dinámico el proceso de creación de identidades. La máscara recrea las diferencias étnicas, sociales y culturales, pero además permite establecer la oposición entre el danzante y el personaje representado que se traducirá en las oposiciones entre el «yo» y el «otro», y entre el pasado y el presente. De esta manera podré referirme a la relación individuo/persona y entender qué noción de sociedad y de identidad predomina en la sociedad paucartambina y es recreada anualmente en la fiesta.

En esta sección me referiré a las máscaras que se presentan en la fiesta, a las técnicas de confección, a su comercialización y a los mascareros paucartambinos con el objetivo de determinar de

identidad heredada, negociada y redefinida por los agentes sociales y que adquiere un carácter esencial, y no en oposición a cambio, ni a modernidad.

qué manera estos aspectos influyen en la creación de un estereotipo de máscaras aceptado por los paucartambinos como propio y que identifica una identidad y tradición locales. También me referiré a la existencia de máscaras distintas para cada danza, lo que hace posible distinguir visualmente varios grupos al interior de la fiesta, estableciendo identidades grupales. Por otro lado, la máscara diferencia personajes al interior de una danza, oponiendo identidades individuales y colectivas. Estos dos últimos aspectos serán mencionados en esta sección, pero los discutiré en detalle en las secciones posteriores.

1.1 Relación de máscaras

Cada danza tiene un tipo de máscara que la identifica. Además, en la mayoría de los casos existen por lo menos dos personajes distintos al interior de cada comparsa que a su vez también llevan máscaras distintas² que tienen características fisiológicas y materiales de confección particulares. Debido a la conformación interna de la comparsa, la máscara no sólo diferencia personajes en la danza, sino también distingue a la autoridad dentro del grupo. Generalmente el caporal lleva una máscara que lo individualiza frente al resto de danzantes que llevan todos otra máscara. De esta manera se visualiza la estructura organizativa de la comparsa, pero también la conformación de la identidad en términos del dualismo individual/colectivo; aspectos a los que me referiré en las siguientes secciones. A continuación se presenta una breve descripción de distintas máscaras con el fin de familiarizar al lector con sus características más resaltantes.

Qhapaq chuncho.- En esta danza bailan tres personajes distintos: el rey que es el jefe de la danza, los soldados *ch'unchu* que conforman el resto de danzantes, y un *cusillo*. Los dos primeros usan

2 Como es obvio estoy concentrándome en la máscara, pero quiero señalar que también el vestuario contribuye a la caracterización y a la diferenciación de personajes. En las siguientes secciones llamaré la atención sobre la relación entre máscara y traje; sin embargo, no haré una descripción del vestuario, ni discutiré sus características o rol en la creación de los personajes.

máscaras de malla metálica, mientras que el *cusillo* lleva una de yeso o papel.

Las máscaras de malla metálica de los *qbapaq chuncho* son de rasgos finos. El relieve que se logra en el moldeado de la malla metálica es muy suave debido a lo cual la silueta de la máscara es muy delicada, remarcando los rasgos finos de la máscara de los *ch'unchu*. Los personajes son de tez clara; los ojos, las cejas, la nariz y los bigotes delgados y largos, están delineados con pintura negra, y la boca con rojo. Los ojos son siempre de color azul, y una línea roja muy delgada resalta el pliegue del párpado. Algunos danzantes adornan sus máscaras con un lunar negro; de la punta de la nariz cuelga una monedita. Como la máscara es de malla no tiene aberturas para respirar o ver a través de ella.

El rey *ch'unchu* lleva la misma máscara que el resto de danzantes con la diferencia que tiene una barbilla y en la nariz lleva pendiente una pequeña cruz. Es el vestuario y la corona lo que en esta danza constituyen los elementos distintivos entre el caporal y el resto de danzantes.

El *cusillo* usa una máscara de yeso o de papel de color marrón. La parte del hocico, las cejas y las orejas son amarillas con varios puntos rojos y negros que caracterizan la textura de su piel. La boca está delineada con rojo y varias líneas negras marcan las arrugas del animal. Los ojos son azules. La máscara del *cusillo* tiene aberturas en la parte superior de los ojos, en la nariz y en la boca, que permiten al danzante ver y respirar libremente.

Qbapaq qulla.- Esta danza tiene tres personajes, el *alcalde* o jefe de la comparsa, la *imilla* y los danzantes. El *alcalde* y demás danzantes llevan un *waqullu*, especie de pasamontañas de lana tejido a máquina o a mano que cubre todo el rostro. Todos los *waqullu* son de color blanco. El borde de los ojos, las cejas y de los bigotes son de color negro. Los ojos y la nariz están delineados con color rojo. En algunos casos los bordes de las orejas se resaltan también con una línea roja. Tanto para la boca como para los ojos hay aberturas. En la parte superior de la frente del *waqullu*, se distinguen dos líneas negras que dan vuelta a toda la cabeza. Algu-

nos danzantes adornan la máscara con un lunar negro. El *waqullu* del alcalde *qulla* es igual con la diferencia de que en la frente tiene una cruz negra.

La *imilla*, personaje femenino que acompaña al alcalde, lleva la cara cubierta por un pedazo de tul negro transparente, pero que impide ver el rostro del danzante. Este es el único personaje de las danzas paucartambinas que lleva una máscara sin rostro.

Qhapaq negro.- Todos los personajes de esta danza, sin excepción, llevan máscaras de yeso o de papel. Se distinguen el *guiador*, caporal de la comparsa, y el resto de danzantes que representan a los negros esclavos. Las máscaras de ambos personajes son negras y las cejas y arrugas de la cara están delineadas en color dorado. Algunas veces se adorna la máscara con lunares también dorados. La nariz y los labios son gruesos imitando los rasgos faciales de los negros, mientras que los ojos son azules. Resaltan los dientes blancos que contrastan con el negro de la máscara, y algunos danzantes piden que se les dibuje un diente dorado. En los ojos, en la nariz y en la boca hay aberturas para respirar.

La máscara del guiador de los *qhapaq negro* se distingue notoriamente de la del resto de danzantes. Este personaje es de rasgos finos y tiene bigotes y una barbilla pintados de dorado. Además se pueden distinguir lágrimas blancas dibujadas sobre las mejillas, que representan el sufrimiento de los esclavos negros durante la Colonia.

Sagra.- Todos los personajes de esta danza, que son el *lucifer* o caporal, la *china sagra* y los danzantes *sagra*, usan máscaras de yeso o de papel. Con excepción de la máscara de *lucifer* y de la *china sagra* todas representan personajes con rasgos zoomorfos que incluyen una amplia variedad de animales. Es así que cada máscara es distinta a la otra, aunque todas ellas corresponden a un estereotipo que permite identificarlas como máscaras de la danza de los *sagra*, lográndose la idea de unidad a pesar de la variedad y constante renovación de personajes. Se representan gatos, perros, loros, chanchos, gallos, murciélagos, rinocerontes, elefantes, águilas, lagartos, buhos y animales prehistóricos. Las máscaras tienen mu-

chos colores, predominando el amarillo, rojo, azul y verde que, según opinión de un mascarero, son los colores del infierno, pero podrían ser también los del arco iris que también caracterizan las franjas verticales del traje de los *saqra*. Tanto el uso de colores fuertes como los adornos que tienen las máscaras son los elementos que les dan unidad distinguiéndolas de las de otras danzas. Los rostros de los *saqra* se adornan con culebras, arañas, lagartos, y otros reptiles pequeños de yeso, como si estuvieran arrastrándose por entre los ojos, boca y nariz. Dientes y colmillos grandes también son característicos. Algunas máscaras de murciélagos, por ejemplo, tienen cuatro filas de dientes. Los ojos siempre grandes y llamativos son de color azul o rojo. Algunas máscaras de *saqra* aún tienen ojos de vidrio, pero en la actualidad la mayoría de éstos son pintados. Hoy en día las máscaras son de papel prensado o de paño de sombrero, porque las de yeso, aunque más baratas, son pesadas y dificultan la ejecución de los movimientos que la coreografía exige. En la parte superior de los ojos, en la nariz y en la boca hay aberturas a través de las cuales se puede respirar y ver. Los *saqra* usan grandes pelucas de pelos rubios o de colores. Sobre éstas se sujetan unos cachos grandes de cartón, forrados con papel dorado o cuernos de venado.

El personaje del *lucifer* se distingue porque tiene una máscara más grande, de rasgo antropomorfa con grandes ojos, nariz y colmillos, y pómulos y quijada pronunciados, que supuestamente personifican al diablo. Por el contrario, la máscara de la *china saqra* representa a una mujer de tez blanca, en la que solamente los pómulos son algo pronunciados. Su expresión es considerada seductora, tentadora y siempre sonriente. Los ojos son azules, la boca roja, las cejas negras y la adorna un lunar negro en algún lugar de la cara. En la parte superior de la frente se dibuja un cerquillo de color marrón. Detrás de la sonrisa se pueden ver los dientes, uno de los cuales suele ser dorado.

Contradanza.- En esta danza se encuentran dos máscaras distintas, la del caporal o *machu* y la de los *contradanzas*. El *machu* lleva una máscara de yeso o papel de rasgos grotescos, de tonos claros y ligeramente rosada en los cachetes. Lleva, por lo general, un lunar negro grande sobre la nariz que es exageradamente larga. Las

cejas y arrugas de la cara son negras, la boca también grotesca de color rojo, mostrando una gran sonrisa, y los ojos azules. Una característica importante es el bigote grande de pelo de cola de caballo o mula. Se ven los dientes que son blancos, de los cuales uno a veces es dorado.

Hacen contraste con esta máscara, las de los *contradanza* que son de malla metálica y representan a hombres blancos de rasgos finos y delicados. Las cejas, los bigotes y la nariz están delineadas en negro, y los ojos son azules.

Mestiza qullacha.- En esta danza solamente se distinguen personajes femeninos y masculinos. Las máscaras de ambos son de malla metálica y representan rostros de rasgos finos, tez blanca, chapas ligeramente coloreadas, cejas negras, ojos azules, boca roja, y una línea roja delgada en el párpado. Las máscaras de los hombres son idénticas a la de los *contradanza* con los que existen también otras similitudes en el vestuario y en la coreografía.

El majeño.- Se distinguen tres personajes en esta danza, el caporal, la *dama* que lo acompaña, y los soldados *majeños*. Todos los personajes llevan máscaras de yeso o papel. Estas máscaras también representan a hombres de tez blanca, pero con rasgos más toscos y exagerados. En la máscara se debe poder reconocer el carácter del arriero comerciante, alegre, varonil, y con la cara hinchada por el alcohol. Son característicos la nariz y los cachetes rojos. La mayoría lleva barbilla y bigotes grandes pintados de color negro. También se pueden distinguir cejas pronunciadas, lunares y dientes dorados. La máscara del caporal se caracteriza por sus bigotes más largos de cola de caballo, y una nariz algo más grande que la de los demás.

La *dama* del majeño lleva una máscara de rasgos finos, tez blanca, cachetes ligeramente coloreados, cejas negras, ojos azules y boca roja; en ocasiones lleva un lunar en la cara y un diente dorado. En la parte superior de la frente se ve su cerquillo dibujado de color marrón. La máscara supone representar a una mestiza.

K'achampa.- En esta danza solamente existe un personaje, ya que incluso el caporal lleva la misma máscara que la del resto de

danzantes. Es una máscara de malla metálica con las mismas características que las de los *qhapaq ch'unchu*, pero no lleva la monedita de adorno en la nariz.

Auqa chileno.- Todos los personajes de esta danza llevan máscaras de yeso o de papel. Hay tres máscaras distintas, que corresponden al personaje del *doctor* o caporal de la danza; a la *dama*; personaje femenino que acompaña al caporal; y a los *chilenos*. Las máscaras de los chilenos son de rasgos finos y tez blanca. Las cejas son negras con pequeños toques de color dorado, y las pequeñas arrugas de la cara están delineadas en rojo. Los ojos son azules y los bigotes dorados. Del mentón hacia abajo, la máscara está coloreada de celeste, lo cual representa una barba afeitada. Por lo general, uno de los dientes es dorado.

La máscara del *doctor* también muestra una tez blanca, ojos azules, boca roja, cejas, barba y bigote negros y arrugas de color rojo. Puede llevar como adorno un lunar negro o un diente dorado. Tiene bigotes largos de pelo de caballo y una nariz larga, aunque no tan pronunciada como la del *machu* de la *contradanza*. La máscara de la *dama* es similar a la del personaje femenino de los *majeños* y representa también a una mestiza.

Chukchu.- Las máscaras que se usan en esta danza son de yeso o de papel. La danza tiene varios personajes: los enfermos, un doctor y las enfermeras. Tanto los personajes femeninos como los masculinos que representan a los palúdicos llevan máscaras amarillas o blancas pero con deformaciones, manchas, heridas abiertas, y otras señales de la enfermedad. Los ojos son siempre azules. El doctor y las enfermeras llevan máscaras de tez blanca y ojos azules sin mayores especificidades.

Waka-waka.- En esta danza hay gran variedad de personajes. Algunas máscaras son de yeso y otras de malla metálica, pero todas representan hombres blancos de rasgos finos y bigotes, con una gran sonrisa, pero sin mayores distintivos. El personaje del toro, que es el caporal de la danza, lleva la cara cubierta con una tela de seda negra transparente, sobre la que va una máscara de malla metálica pintada totalmente de negro sobre la que los ojos, la nariz y la

boca está delineados en blanco. Hasta hace algunos años el toro llevaba únicamente la tela negra sobre el rostro. El danzante que hace de toro en la danza, dijo que había introducido este cambio después de haber visto la danza del *waka-waka* de otro pueblo en la fiesta del Señor de *Quyllur Rit'y*.

La chola o *pasña* con máscara de yeso o de papel, a diferencia de las máscaras de las *damas* del *majeño* y del *auqa chileno*, presenta una fisonomía indígena: nariz aguileña y pómulos pronunciados. La máscara del *cholo* es de yeso o de papel y también presenta una fisonomía indígena.

Siklla.- En esta danza existen dos personajes, aquellos que representan a las autoridades de la ley y los otros, que representan a los campesinos indígenas, llamados *maq'ta* que son juzgados por los primeros. Todos los danzantes utilizan máscaras de yeso o de papel. Los abogados y jueces usan máscaras de rasgos muy grotescos, nariz exagerada y una gran sonrisa. La cejas y los bigotes grandes son negros, los ojos azules y los labios rojos.

Los cholos o *maq'ta* tienen máscaras con expresiones satíricas y se caracterizan por la nariz aguileña y los pómulos pronunciados, propios de la fisonomía indígena.

Panadero.- Si bien existen varios personajes en esta danza, todos llevan máscaras de yeso o de papel, que representan rostros de mujeres y de hombres con ojos azules y tez muy blanca, debido a que por su trabajo tienen el rostro cubierto de harina. Por lo general, representan rostros sonrientes.

Maqt'a.- La máscara del *maq'ta* es de yeso o de papel: ojos azules, cejas negras, lunares negros, arrugas delineadas en rojo y boca roja. Sus peculiaridades son una gran sonrisa, la nariz aguileña y los pómulos pronunciados característicos de la fisonomía indígena. Los dientes blancos se ven detrás de la gran sonrisa. En algunos casos, los artesanos mascareros adornan la máscara con moretones o golpes, supuestamente producto de las travesuras de estos jóvenes cholos o *maq'tas*. En otros casos, los *maq'tas* tiene los labios como si estuvieran silbando o la lengua afuera.

Todos los danzantes, cualquiera que sea la máscara que usen, se ponen un pañuelo grande generalmente negro que les cubre toda la cabeza e incluso parte de la cara. En vez del pañuelo algunos utilizan un pasamontañas negro que deja sólo la cara al descubierto. Así, incluso sin la máscara, es difícil distinguir quién está bailando. Pero en realidad estos pañuelos y los *waqullu* tienen la finalidad de proteger la piel de los danzantes que sufre con el roce de la máscara.

Aquellos que usan máscaras de malla metálica colocan en el reverso un forro de tela roja, mayormente de franela, también para proteger la cara del metal y para que no se les vea tan fácilmente a través de la malla. A la tela roja que va cosida se le hace unos orificios a la altura de los ojos y de la boca para poder ver y respirar con facilidad.

Como se puede observar, cada danza tiene máscaras que la identifican. En ese sentido la máscara agrupa a los danzantes por comparsas. Una de las preocupaciones de los *maqt'a*, que en este sentido tienen la desventaja de que los danzantes no aparecen en grupos, sino individualmente, ha sido que por falta de una organización sólida como la que tienen las otras comparsas, se está alterando el disfraz de estos personajes, en especial las máscaras. Esta preocupación surgió a raíz de que algunos danzantes estaban usando *waqullu* en vez de las tradicionales máscaras de yeso. Por esta razón un grupo de *maqt'a* impuso la presencia de vigilantes que se encargaran de ubicar a todo *maqt'a* que no cumpliera con las exigencias de la máscara y el vestuario, prohibiéndole bailar en la fiesta.

Existen danzas que tienen máscaras parecidas como los *contradanza*, los *qbapaq ch'unchu*, los *k'achampa*, y los *qullacha*. Sin embargo, los danzantes afirman que existen diferencias entre ellas y se preocupan por realizar los cambios necesarios para establecer las diferencias. A veces se asevera que los bigotes de las máscaras de una danza son más finos que los de las otras. En otros casos, como el de los *qbapaq ch'unchu*, éstos distinguen sus máscaras por el uso de unas moneditas que se colocan de adorno en la na-

riz³. En este sentido es interesante el hecho de que el *machu* de la *contradanza* que usa una máscara parecida a la del *doctor* de los *auqa chileno*, haya alterado su máscara a tal punto que se distingue de la otra por tener una nariz exageradamente larga. Esta alteración tiene coherencia con el carácter del personaje del *machu*, pero logra establecer una distinción importante en relación con la máscara del *doctor* de los *auqa chileno*, que no solamente tiene una máscara parecida, sino que además cumple un rol y función similares en la danza. La diferenciación se busca en la transformación de un elemento interesante que es la nariz⁴. Esta está vinculada a los conceptos de masculinidad y de poder⁵, por lo cual la distinción que logra establecer el *machu* de la *contradanza* no solamente establece diferencias formales, sino que también tiene implicancias en el sentido de que por la nariz larga se coloca en una posición jerárquicamente superior a la del *doctor*, aludiendo al predominio de los *contradanza* sobre los *auqa chileno*. Debo decir que las transformaciones que los danzantes hacen a sus máscaras son a veces mínimas y no implican una alteración total de ésta. Esto se explica porque las máscaras que cada danza utiliza tienen coherencia con el resto de elementos que conforman el personaje y con la imagen que la comparsa quiere dar de sí misma. Esto exige de los danzantes conocimiento y un complicado manejo de los significados vinculados a las máscaras y los niveles en los que ellas actúan, ya que, por un lado se quiere mantener la máscara tal cual y, por el otro, se realizan cambios con el fin de poder distinguirla de cualquier otra danza. En este sentido quiero llamar la atención sobre otra, dimensión del rol diferenciador de la máscara, y es que como tal, ella es identificada con un grupo determinado y con la imagen y valores que éstos difunden. Es así que, por ejemplo,

3 Existen otras distinciones que se logran con el vestuario o con la coreografía, pero no voy a referirme aquí a ellas.

4 El *machu* de la *contradanza* me comentó que el artesano que hizo su última máscara tuvo problemas porque le había pedido hacer una nariz tan larga que exigía de una confección especial para que ésta no se rompiera y su peso no impidiera que el danzante pudiera bailar con ella.

5 Ver al respecto Mendoza-Walker 1993b, quien compara las danzas del *majeño* de San Jerónimo y de Paucartambo, haciendo alusión a la máscara del *machu* y a la nariz como elemento fálico vinculado a los conceptos de masculinidad y de poder.

danzantes de comparsas menos prestigiosas buscan integrar elementos a su danza que pertenecen a las danzas más importantes. Entre estos elementos se encuentra la máscara. Así, por ejemplo, resulta importante para algunos grupos usar máscaras de malla metálica que son identificadas con los *contrandanza*, una comparsa prestigiosa en la fiesta. De esta manera, los danzantes se apropian también de los significados implícitos en la máscara misma y que tienen que ver con los rasgos fisiológicos representados en ella y con el material y precio de la misma. Las máscaras de malla metálica representan una fisonomía europea, que representa un ideal de persona que es valorado como superior dentro del universo étnico paucartambino. La clase de los exhacendados de la región es identificada en términos étnicos como el grupo de los blancos y de ascendencia europea. Por otro lado, las máscaras de malla metálica son más caras que las de yeso, debido a lo cual su posesión denota acceso a recursos económicos. Al respecto quiero mencionar que las máscaras de malla metálica que se usaron en un principio eran unas máscaras alemanas importadas. Hoy en día, éstas son hechas localmente, habiéndose apropiado del ideal europeo que representaban las originales, así como de su condición de ser importadas de Europa. Por lo tanto, el uso de un tipo de máscara determinado tiene que ver con el proceso de apropiación de los valores que ella implica en relación con sus rasgos fisiológicos, al material del cual están hechas y al status de las danzas en las que éstas se usan.

La máscara también establece diferencias entre personajes al interior de una misma danza. Una de las distinciones se da en términos de máscara de malla metálica *versus* máscara de yeso, que se traduce en civilizado *versus* salvaje. Sin embargo, como haré notar, estas categorías no son absolutas, sino que están sujetas a procesos de transformación ritual por los cuales la relación puede ser invertida. Para ilustrar este punto quiero referirme a las máscaras de las danzas del *qhapaq ch'unchu* y de la *contradanza*. En ambos casos se da la oposición máscaras de malla *versus* máscaras de yeso. recordemos que en la danza del *qhapaq ch'unchu*, los soldados y el *rey* llevan máscaras de malla, mientras que el *cusillo* usa una de yeso. La relación malla/yeso y *ch'unchu/cusillo* tiene coherencia con la valoración de ambos tipos de máscaras según el ma-

terial del cual están confeccionadas y según su origen. He señalado antes que las máscaras de malla metálica son más caras y que fueron tomadas de un modelo importado de Alemania, lo cual las coloca en una situación superior a las de yeso, que son más baratas y cuya técnica de confección pertenece a la tradición artesanal local. Es así que se establece una relación jerárquica entre máscaras de malla metálica y máscaras de yeso que corresponde a la jerarquía entre *ch'unchu* y *cusillo*. Los *ch'unchu* representan a los mestizos paucartambinos y, por lo tanto, también se ubican en una posición superior a la del *cusillo* que como animal y originario de la selva está vinculado a lo no social. En la *contradanza* se encuentra el mismo tipo de oposiciones que en el de los *qhapaq ch'unchu*. Al *machu* que usa la máscara de yeso y que representa a un viejo, grotesco y de movimientos toscos, se le oponen los *contradanzas* jóvenes, de rasgos finos, de cuerpo erguido y movimientos medidos. Pero, si bien la relación entre *machu* y *contradanzas* corresponde a la oposición no social *versus* social, en el caso de la *contradanza* esta relación es invertida en el plano de la autoridad al interior de la danza. Este aspecto será discutido en profundidad en las secciones posteriores, lo que quiero resaltar aquí es que los rasgos fisiológicos de las máscaras, así como el material del que están confeccionadas contribuyen a crear distinciones entre personajes y entre danzas, pero estas distinciones están sujetas a la dinámica del ritual (competencia y transformación) y a las necesidades de los individuos y grupos de danzantes que manipulan los rasgos formales y los contenidos vinculados a las máscaras para construir su identidad.

Por último, quiero referirme al hecho de que en la representación de los personajes de las danzas paucartambinas predominan los ojos azules. Este hecho otorga un carácter ambiguo a las máscaras, sobre todo cuando se trata de personajes que representan hombres o mujeres; indígenas o negros, y más aún cuando se personifican animales, como el *cusillo* de los *qhapaq ch'unchu*, por ejemplo. El predominio de los ojos azules puede ser interpretado como parte del proceso de mestización y occidentalización por el que han pasado la fiesta y las danzas paucartambinas. Por lo tanto, en el ritual, los personajes son transformados de tal modo que una característica aparentemente contradictoria con el personaje es así-

milada como parte integrante de su identidad. En este contexto social y cultural en el que lo occidental es valorado como civilizado y superior, el detalle de los ojos azules es interpretado como un perfeccionamiento del personaje. De esta manera, la personificación ambigua de personajes que representan el pasado del pueblo y a grupos extranjeros, los transforma ritualmente y los coloca en una posición jerárquica superior, haciéndolos susceptibles de representar finalmente la identidad de los mestizos paucartambinos.

1.2 Técnicas de confección

Las máscaras en Paucartambo son de lana, malla metálica y de yeso, papel o paño de sombrero. El paño de sombrero se usa en vez del yeso porque tiene la ventaja de ser más liviano para bailar. En los años '70 las máscaras de papel surgieron como alternativa a las máscaras de paño de sombrero que son mucho más caras. Ambos materiales son livianos y mucho más cómodos para bailar.

Las máscaras de malla metálica no pueden ser muy antiguas ya que el material es de origen industrial. Como se ha indicado antes, las máscaras de malla metálica que se utilizaron fueron unas muy admiradas por los paucartambinos que se compraban hechas y que eran alemanas. Cuando éstas dejaron de llegar, se empezaron a hacer localmente las que se conocen hoy. Como ya he indicado líneas arriba, las versiones locales contemporáneas de estas máscaras han incorporado dos elementos de sus modelos originales: su origen foráneo y la personificación de un ideal racial. De esta manera, los danzantes se apropian de ambas características construyendo una imagen de sí mismos que los distinga de los demás y que los coloque en una posición jerárquica superior. La apropiación de estos elementos para la construcción de la identidad da lugar a la dinámica competitiva a la que he hecho alusión en los capítulos anteriores. Dentro de esta lógica también se explica el hecho de que los campesinos de las comunidades de la región bajen al pueblo de Paucartambo a comprar ahí sus máscaras para bailar en sus fiestas locales.

Con excepción de los *waqullu* de lana, la técnica que se utili-

za para la confección de las máscaras es el moldeado. En el caso de las máscaras de malla metálica, el artesano corta un pedazo de malla de acuerdo con el tamaño del molde, lo que corresponde a unos 30 cm de largo por 25 cm de ancho. Para esto, se utiliza una tijera grande para cortar metal. Luego se coloca el trozo de malla metálica en un molde de bajo relieve de yeso o de madera. La malla es presionada y sobada con una paleta de madera gruesa contra las hendiduras del molde, para que vaya tomando la forma de la cara, la nariz, las cejas y los labios impresos en el molde. Una vez que se ha terminado con este proceso que toma sólo algunos minutos, se desprende cuidadosamente la máscara del molde. Los rasgos generales ya están dados, faltan los detalles que se logran con la pintura. Antes es necesario cortar los bordes de la malla dándole una forma ovalada. Finalmente se coloca un reborde de metal para darle consistencia a la máscara y para que la malla no se deshilache. Este reborde consiste de una cinta de metal de unos 2 cm de ancho. La cinta se dobla por la mitad y se coloca a lo largo del borde de la máscara. Este reborde se asegura golpeándolo con un martillo grueso y pesado. Las dos esquinas que corresponden a ambos extremos de la frente se fijan con un clavo grande con el que se hace un hueco en el metal.

Las máscaras de malla metálica son las más rápidas de hacer (aproximadamente dos horas de trabajo), pero las más caras. La malla metálica debe ser lo suficientemente flexible para que adquiriera las formas impresas en el molde. Esta malla metálica que se vende en ferreterías se consigue en la ciudad de Cuzco con dificultad, y la mayoría de veces se manda a traer de Lima. Existen dos tipos de malla, una fina y la otra ordinaria (algo más gruesa). La más fina es la más difícil de conseguir y la más cara. Los danzantes de *contradanza*, por ejemplo, son los más interesados en que sus máscaras se distinguan por ser de malla fina. Por eso, los danzantes mismos se preocupan por conseguirla. Ellos no solamente tienen los recursos económicos, sino que tienen mayor contacto con otros lugares para conseguirla. Por otro lado, en otros pueblos de la región he notado que se utiliza con más frecuencia la malla metálica ordinaria, lo cual tiene influencia en el moldeado y, por lo tanto, en las características fisiológicas de la máscara. Así, máscaras de una misma danza varían de un pueblo

a otro, identificando tanto el estilo de un artesano, como el lugar de donde son originarias.

Por último, se pinta la máscara con pintura esmalte que se consigue en las ferreterías. Para los artesanos que viven en Paucartambo es mucho más económico conseguirlas en la ciudad del Cuzco en vez de comprarla de los comerciantes que llegan al pueblo y que venden todo con recargo. En este aspecto juegan un papel importante los lazos de reciprocidad que tenga el artesano para encargar los materiales a personas de fuera o que se moviencen a menudo.

El secreto para pintar la malla metálica está en dar golpecitos con el pincel en vez de pinceladas porque sino la pintura formaría una cobertura sobre la máscara cubriendo los huecos de la malla. Toda la máscara se pinta de rosado. Este color se adquiere por mezcla del rojo, amarillo y blanco. Cuando se ha secado esta base se pintan las cejas, los bigotes, los ojos y la boca. Para esto también se utiliza pintura esmalte, y un pincel algo más delgado.

Las máscaras de yeso, al igual que las de papel o de paño de sombrero, se confeccionan con el mismo principio del moldeado. Las de yeso son las más comunes y las más baratas de este tipo⁶. Al igual que las de yeso, las de paño de sombrero son de una tradición más antigua. Posteriormente se reemplazó el yeso por papel periódico y engrudo; actualmente se utiliza un papel más grueso que se obtiene de las bolsas para azúcar o cemento que, según los artesanos, ha dado mejores resultados. La ventaja de las máscaras de papel o de paño de sombrero es que no se rompen con tanta facilidad y pueden durar muchos años. Además, son más livianas y cómodas para bailar varias horas al día.

La técnica del moldeado consiste principalmente en la elaboración de una máscara original de arcilla. Sobre este original se unta grasa y luego se vacía con yeso. Uno de los artesanos entre-

6 El yeso que se utiliza en la confección de las máscaras es traído de Combapata que está muy cerca de Paucartambo.

vistados dijo que se suele mezclar el yeso con agua, pero que su experiencia le ha enseñado a mezclar el yeso con almidón de papa para que adquiera más dureza. Es difícil determinar si estas variaciones son recetas propias o aprendidas de otros, lo que sí es notorio es que cada artesano reclama sus conocimientos como producto de su experiencia individual, y busca distinguirse de otros por su técnica y estilo en el moldeado y coloreado de las máscaras.

La máscara original debe ser detallada ya que de ella se obtendrá el molde del que se sacarán las copias. Una vez que se tiene el molde se le unta grasa y se van poniendo capas de una pasta de yeso (yeso con cola) hasta obtener el grosor del que será la máscara (no más de 1 cm). Cuando haya fraguado y secado (un día) se desprende la máscara del molde. Esta técnica permite sacar máscaras en serie. Cuando se obtiene la máscara se procede a darle una capa de tiza con cola. Esta mezcla de tiza se calienta hasta que tenga una consistencia cremosa y luego se pasa por toda la máscara con un pincel, arreglando los defectos y logrando una superficie homogénea y lisa. Luego es necesario lijar nuevamente toda la máscara, para lo cual se usa papel lija. Terminado este proceso se pinta la máscara con pintura esmalte. Primero se le da el color de fondo y luego se pintan encima los detalles del rostro. Este procedimiento no permite hacer máscaras con rasgos muy pronunciados como la nariz o las exageraciones y adornos de la máscara de los *sagra*, ya que esas partes se quedarían en el molde. En esos casos, una vez que se saca la máscara del molde se da forma con una pasta de yeso a las partes que uno quiera resaltar o agregar como, por ejemplo, los dientes. Esto mismo se hace cuando se restauran las máscaras. Unas semanas antes de la fiesta es usual que los danzantes lleven sus máscaras para que los artesanos se las «retoquen», es decir, que las arreglen y vuelvan a pintar.

El mismo procedimiento descrito arriba se utiliza para hacer las máscaras de papel, aunque éstas requieren de moldes más resistentes. Por lo general, los moldes para estas máscaras se desgastan más rápido y no se puede trabajar en serie como con las máscaras de yeso. El papel se remoja en un engrudo hecho de almidón de papa, cola y tiza. Se rellena el molde con trozos de papel poniendo especial cuidado en llegar a todas las hendiduras de éste.

Se dan varias capas hasta lograr el grosor requerido. Luego hay que dejar secar el papel. Después de uno o dos días se saca la máscara del molde y se cortan los ojos, la boca y los orificios nasales. Con una masilla fina se forman los detalles y luego se procede igual que con las máscaras de yeso.

Las máscaras de paño se hacen con el mismo principio del moldeado. El paño se lava con cola y se moja. Luego se lo coloca en el molde, presionándolo contra el fondo de éste. Es necesario asegurar el paño al molde; lo que se hace con agujas o clavos delgados. Posteriormente se pasan algunas capas de cola y se deja secar. Una vez que se desprende la máscara del molde se hacen los acabados con pasta de yeso y se da una capa de agua de cola. Finalmente se pinta de la misma forma que las demás.

El *waqullu* como he mencionado antes es un pasamontañas de lana tejido a mano o a máquina. Los artesanos mascareros no se dedican a la confección de *waqullu*. Los *waqullu* son tejidos por personas dedicadas a este oficio⁷, que los confeccionan para las danzas de los *qbapaq qulla* y para el *ukuko*, indistintamente, aunque la segunda es considerada danza campesina y no se baila en la fiesta de la Virgen del Carmen, sino en la peregrinación al Santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*.

El *waqullu* empieza a tejerse por la parte del cuello con el punto *elástico* (punto derecho, izquierdo, derecho, izquierdo, etc.) para que éste quede bien pegado al cuello y no se deforme. Es importante que esta parte sea lo suficientemente larga y ajustada para que no se suba y no se vea el cuello del danzante. Luego se continúa con punto *jersey* (punto derecho, derecho, etc.) para hacer el rostro de la máscara. Cuando se llega a la altura de la nariz, después de haber dejado una abertura para la boca, hay que sacar el tejido de la máquina y continuar a mano. La nariz se teje por separado usando palitos de tejer. Terminada la nariz, vuelve a colocarse

7 Aparentemente las que se dedican a la confección son en su mayoría mujeres. En las entrevistas se me dijo que también había hombres que los hacían pero no pude encontrar a ninguno, ni en el pueblo de Paucartambo, ni entre los artesanos residentes en Cuzco.

el *waqullu* en la máquina y se continúa con el mismo punto hasta el final. Por lo tanto, cuando se teje el *waqullu* a máquina se hace en dos tiempos. La persona que los confecciona debe saber a qué altura van las aberturas de los ojos y la boca, y debe conocer la medida correcta para que el *waqullu* entre en la cabeza del danzante⁸. Si se teja el *waqullu* a mano se necesitan cinco palitos para tejer en círculo. La lana que se utiliza para confeccionar el *waqullu* es muy fácil de conseguir ya que se vende en bodegas, en el mercado y en las ferias.

El uso de la máscara en el Cuzco y particularmente en Paucartambo se debe a la existencia de una importante tradición artesanal en la región; pero sobre todo, al uso de las máscaras con fines rituales en las fiestas y danzas mestizas de la región, que permitieron su desarrollo con un estilo propio. La demanda de máscaras para las danzas se ve favorecida por la popularidad de la que gozan las expresiones dancísticas mestizas. Esta popularidad y consecuente expansión de las danzas mestizas se debe a la importancia que tiene las fiestas religiosas en la dinámica social y cultural, así como al impulso que reciben a través de los concursos folklóricos regionales y nacionales, y del turismo. Los procesos sociales y rituales que se suceden en los contextos festivos y dancísticos juegan un papel importante en la consolidación de la máscara como objeto estético y ritual representativo de la región. En este proceso, el pueblo de Paucartambo juega un papel fundamental, al igual que con las danzas, constituyéndose en centro de origen y expansión de las máscaras como expresiones de la identidad regional cuzqueña.

Las técnicas del moldeado y del uso del yeso para hacer máscaras son de tradición europea. En Cuzco, la confección de máscaras está estrechamente ligada al arte de la imaginería. Los artesanos mascareros se dedican también a otras actividades artesanales como el tallado en madera, la escultura de imágenes religiosas, la pintura, destinados a fines del culto católico, y la imaginería de figuras pe-

8 Doña Fernanda, una informante que hace *buacollo*s en el pueblo, me dijo que sus *buacollo*s se caracterizan por la «formita» que ella les sabe dar.

queñas, también religiosas o de escenas costumbristas. El desarrollo de la variedad y estilos de máscaras cuzqueñas está estrechamente ligado a la existencia de una tradición escultórica de herencia española, cuya producción estaba destinada a la demanda de trabajos de escultura e imaginería proveniente de la Iglesia y élites provincianas de la región en el siglo XVIII (Stastny: 1979).

En el Perú existen tres grandes regiones de producción artesanal: la costa norte, la sierra central y la sierra sur (Stastny: 1979, 73).

«En la mayoría de los núcleos artísticos ubicados en las tres regiones mencionadas anteriormente la vida social está regida por la conjunción de dos factores: a) la presencia de una nutrida población indígena dedicada a actividades agrícolas y sobre todo ganaderas, y b) la cercanía de un centro urbano importante con una larga y asentada tradición artística colonial, al cual la primera está vinculada por circunstancias de su actividad económica, de su vida religiosa y legal. Los campesinos indios crean la *demanda* de obras sincréticas y sustentan las tradiciones mágico-religiosas y algunas supervivencias tecnológicas. Mientras que la ciudad vecina proporciona los procedimientos artísticos, el lenguaje formal y el mundo iconográfico del cristianismo hispano que intervienen en la elaboración de los objetos del arte popular.

Gracias al enlace de estos dos factores, se crearon las condiciones adecuadas para la producción y el florecimiento de las diversas formas de la inventiva popular. Ambos acervos fueron importantes y contribuyeron a crear una parte de las circunstancias necesarias para su desenvolvimiento» (Stastny: 1979, 74).

Para el mismo autor, el caso de Cuzco tiene algunas peculiaridades que lo diferencian del resto de centros de producción artística. La ciudad cuzqueña tiene hasta la actualidad una connotación simbólica muy particular debido a su carácter de centro del Imperio Incaico.

«Finalmente hay casos más complejos, como los de Cuzco, cuya situación muy especial de antigua capital y centro reli-

gioso prehispánico tuvo por efecto truncar en vez de promover su producción popular, debido, sin duda, a la rigurosa censura establecida desde tiempos virreinales para minar el carácter representativo y simbólico que tenía la ciudad frente al resto del país. Es así como, a pesar de existir allí las condiciones ideales para que surgiesen numerosas artesanías campesinas, en el valle Sagrado de los Incas sólo florecieron, con excepción de la textilería, contadas formas tales como los tupus o los keros, ambos objetos vinculados a la nobleza incaica. En cambio, en la ciudad misma se cultivaron algunas expresiones artísticas populares para consumo urbano, entre las cuales cabe destacar la imaginería de pasta y la cerería» (Stastny: 1979, 76)

A este aspecto Stastny agrega como frenos del desarrollo artesanal popular en Cuzco la ausencia de una población ganadera importante y la dominación del mercado por las artesanías puneñas que ayudaron a que las artesanías populares cuzqueñas se extinguieran antes del presente siglo (Stastny: 1979, 80).

Stastny caracteriza la producción artística cuzqueña como propia de los grupos dominantes de la región y de inspiración predominantemente europea. Una serie de características del pueblo de Paucartambo permite establecer coincidencias entre su producción artesanal y la que Stastny considera característica de la región cuzqueña. También en Paucartambo la actividad artesanal decae, obligando a los artistas paucartambinos a migrar junto con las élites locales a la ciudad del Cuzco. Sin embargo, la producción de máscaras persiste hasta la actualidad. Explicar este fenómeno y sus implicancias culturales me permitirá entender el lugar que ocupa la máscara en el proceso de la consolidación de una identidad local. Esta problemática nos llevará nuevamente a abordar la temática de apropiación y transformación que vengo discutiendo y que aquí se dan a nivel de la producción artesanal misma.

Es posible señalar algunas características del caso Paucartambino que expliquen su desarrollo como importante centro artesanal en los términos que Stastny describe la producción artesanal cuzqueña. En la región paucartambina vivían muchas familias de hacendados muy bien acomodados que hasta mediados

del presente siglo constituían un mercado importante de arte decorativo. Paucartambo era además un importante centro político y administrativo en la región y era un lugar de tránsito muy importante entre las rutas comerciales que unían la selva y la región del Collao con las grandes ciudades de Cuzco, Arequipa, etc. El barrio de Karpapampa estaba íntegramente ocupado por los arrieros y comerciantes, que podían sacar la producción artesanal fuera de la región. Este hecho permitió el desarrollo de una tradición artesanal en el pueblo de Paucartambo que es considerado como pueblo de artistas. La existencia de una burguesía provinciana y la ubicación estratégica del pueblo de Paucartambo lo asemejan al caso ayacuchano, otro gran centro de desarrollo artesanal desde la colonia (Stastny: 1979).

La importancia de Paucartambo como pueblo de artistas se hace evidente en el hecho de que Villasante dedique un tomo de su obra monográfica sobre Paucartambo a los artesanos más importantes: «*Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*» (1981). Las artes que más se han desarrollado en Paucartambo son la escultura en yeso, madera y mármol de imágenes de Santos que actualmente se encuentran en las iglesias de distintos pueblos del Cuzco y de otros departamentos. En el presente siglo se hicieron esculturas de personajes políticos que se encuentran en casas particulares. Don Camilo Enrique Follana Aranos aprendió la escultura y la pintura del maestro ayacuchano Manuel Meza. Los bisnietos de Don Camilo Follana han creado un taller de artesanías y uno de ellos ha estudiado en la Escuela Regional de Bellas Artes «Diego Quispe Tito». En la pintura en acuarela y óleo se desarrollaron temas religiosos y costumbristas. En muchas capillas e iglesias de la región así como de Cuzco y Lima se encuentran imágenes de santos. Los cuadros costumbristas son de consumo urbano y muchos se encuentran en exposiciones en países extranjeros. En el tallado de madera se aprovechó la gran producción maderera de la selva para confeccionar qeros, molinillos, cucharones, azucareros, marcos, retablos, balcones (Sr. José Braulio Villasante trabaja los balcones de la Municipalidad de Lima), puertas, ventanas y muebles. La imaginería data desde tiempos coloniales y estaba destinada a la confección de pequeñas imágenes para los nacimientos y de tipo costumbrista, así como de máscaras. La orfebrería en plata y oro

estaba destinada a la fabricación de cucharas, cuchillos, soperos, platos, así como de joyas y ornamentación religiosa. También se desarrolló la herrería. En la mayoría de los casos las actividades de escultor, pintor e imaginero se mezclan.

Hoy en día la actividad artesanal ha desaparecido casi completamente. Parte del fuerte proceso migratorio fue la salida de artesanos que se instalaron en Cuzco y Puno para desarrollar allí sus actividades, ahora volcadas a la demanda de los mercados urbanos y extranjeros. También han encontrado un lugar en la actividad de restauración de cuadros y pinturas coloniales. Sin embargo, la confección de máscaras está aún vigente en el pueblo, y la producción de máscaras para danzas se mantiene claramente diferenciada de aquélla para fines meramente decorativos. La familia Villasante, de artistas paucartambinos residente en Cuzco, se ha especializado en la confección de máscaras novedosas pero bastante alteradas en relación al estereotipo tradicional que exigen las danzas. Estas máscaras han tenido gran acogida en medios urbanos y en la actualidad se producen para exportación. Sin embargo, en el concurso de artesanías de la región, organizado por la Municipalidad de Paucartambo durante los días de fiesta del año 1990, las máscaras que ganaron fueron las que correspondían al tipo tradicional, descartándose las otras por no ser fieles a la tradición, es decir, por no ser «netamente paucartambinas», como lo expresaba la gente en el pueblo. A diferencia de los Villasante, don Santiago Rojas, también paucartambino residente en Cuzco, sigue confeccionando entre otras cosas las máscaras de danzas tradicionales, principalmente porque produce para los danzantes de Paucartambo y demás pueblos de la región.

La actividad de confección de máscaras ha permanecido prácticamente como única actividad artesanal en el pueblo, convirtiéndose en la actualidad en el arte representativo de la identidad paucartambina. Como ya he mencionado antes, el rol de las máscaras en las danzas ha sido fundamental en ello. Parte del proceso de mestización de las danzas al que se refiere Villasante (1980) está acompañado de la introducción y popularización de la máscara de confección europea. La mestización de las expresiones culturales paucartambinas pasa pues también por una apropiación a nivel téc-

nico y temático. Stastny comenta el fenómeno de apropiación del arte dominante y de su popularización en los siguientes términos:

«Las dos primeras categorías, que abarcan el arte popular de la burguesía provinciana y de los grupos campesinos, tienen sus orígenes perdidos en el tránsito del siglo XVIII al decimono, vale decir en las etapas finales del arte colonial. En ese contexto, mientras más se retrocede en el tiempo más difícil es diferenciar lo que es propiamente «popular» de lo que no es sino expresión provinciana del arte Virreinal. La distinción debe basarse no tanto en criterios estilísticos o iconográficos -ya que el arte popular se alimenta constantemente en las fuentes renovadoras del arte de la élite social, como se verá más adelante-, sino en la emergencia de otros indicadores. Efectivamente, el nuevo arte popular repetirá y distorsionará, como el artista provinciano, los motivos extraídos de las artes oficiales. Pero su propósito será otro. El grupo social al cual sirve tiene un punto de vista peculiar y esa nueva percepción de una realidad local aparecerá de manera cada vez más insistente en las creaciones populares.» (Stastny: 1979, 18 y 20). «Puede concluirse, por consiguiente, que la aparición de elementos costumbristas en el proceso de provincialización del arte virreinal y que la mutación -paulatina o brusca- hacia formas artísticas corresponde a la emergencia, lenta al principio y cada vez más vigorosa y definida al progresar el siglo XIX, de grupos sociales con poder económico y suficiente independencia ideológica como para poder hacerse sentir en el contexto comunal. Son grupos que tienen posiciones diversas en la escala social: los campesinos pertenecen a los escalones inferiores y la burguesía provinciana está en los niveles medios, pero tienen en común el hecho de que cada uno conforma un cuerpo homogéneo, identificado con una ideología y diferenciado de las esferas vinculadas a la cultura dominante» (Stastny: 1979, 24).

De este proceso de apropiación crítica y selectiva, surgen en el área cuzqueña los estereotipos de máscaras propios de cada pueblo, convirtiéndose las de Paucartambo, en el ideal estético a nivel regional. Este mismo hecho hace que los indígenas de la comunidades campesinas del área copien los modelos paucartambinos, dando lugar a una dinámica de apropiación en distintas direcciones y entre grupos sociales diferentes.

La apropiación de las técnicas y arte de las élites provincianas encuentra una posibilidad importante en el objeto de la máscara, porque su uso en contextos rituales y festivos le otorga vitalidad y la dinámica necesaria para satisfacer necesidades sociales y culturales. En la siguiente sección me referiré en detalle a la manera en la cual la máscara funciona a nivel ritual, pero, por ahora mencionaré el hecho de que en Paucartambo se diferencian las danzas que se bailan para la fiesta de la Virgen del Carmen de aquéllas ofrecidas a la Virgen del Rosario por la presencia o ausencia de máscaras. Mientras que en las danzas de la fiesta de la Virgen del Rosario las máscaras están ausentes, en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen son un elemento imprescindible en ellas⁹. Así, en Paucartambo las máscaras han jugado un papel fundamental en la consolidación de las danzas en aquellas versiones que son representativas de la identidad del pueblo. Un ejemplo, ilustrativo, ya referido en las secciones anteriores, es la danza del *ch'unchu*. Se diferencian dos variantes fundamentales en esta danza: la danza de los *qhapaq ch'unchu*, que se baila exclusivamente en la fiesta de la Virgen del Carmen, y la del *qará ch'unchu* o *wayri ch'unchu*, exclusiva de la fiesta de la Virgen del Rosario¹⁰.

Decir que la presencia de las máscaras sea un criterio de diferenciación entre mestizos y campesinos, no quiere decir que los campesinos indígenas no tuvieran máscaras¹¹. Lo que sucede es que las danzas indígenas con máscaras han ido transformándose o desapareciendo casi en su totalidad. La tradición prehispánica de

9 Uno de nuestros informantes nos dijo que antes se bailaba la danza denominada *canchis*, que se baila sin máscara, pero como era del pueblo de *Huasaq*, se dejó de bailar en Paucartambo. Otro informante nos dijo que antes, los *maqtas* eran los verdaderos campesinos que venían al pueblo a bailar, sin máscaras, pero que como eran muy sucios y descuidados se prohibió su participación. Ahora los *maqtas* son paucartambinos disfrazados y con máscaras.

10 Ambas danzas se presentan en la festividad del señor de Qoyllur Rit'y que es un contexto importante para ampliar el estudio de las máscaras andinas centrándolo en el estudio de las diferentes versiones del *chuncho* y su rol en la festividad mencionada.

11 El uso de máscaras desde tiempos prehispánicos está documentado en las crónicas; y la existencia de máscaras en danzas campesinas en la actualidad está documentado en la literatura folklórica y etnográfica andina.

máscaras como parte de las manifestaciones culturales fue censurada por la política de extirpación de idolatrías impuesta por la iglesia católica y luego, en siglo XVIII, por el gobierno colonial después de las significativas rebeliones nativas¹². Stastny (1979, 202) opina que debido a ello la mayoría de máscaras prehispánicas desaparecieron sobreviviendo sólo aquéllas representativas de animales por parecer las menos significativas a nivel ideológico. Por otro lado, en la actualidad, las máscaras de las danzas mestizas posibles de ser producidas en serie, y más durables, son confeccionadas por gente especializada dedicada a la actividad artesanal, mientras que las máscaras de las danzas indígenas son de cuero, corteza de árboles, y están confeccionadas por el mismo danzante, en sus horas de ocio.

Por último, la estética de las máscaras, así como de las danzas mestizas promocionada como la expresión más auténtica y representativa del folklore cuzqueño por los concursos folklóricos y las agencias de turismo, así como por el propio grupo social que las consume y que es social y económicamente más efectivo que el campesinado indígena, favoreció el desarrollo y actual predominio de las máscaras de yeso y de malla metálica, propias de las danzas mestizas. Considerando además que en el contexto local y regional existen un ánimo competitivo entre las fiestas y danzas de pueblos o grupos distintos, se observan condiciones propicias para el desarrollo de expresiones locales que transforman tradiciones artesanales foráneas o propias de otros grupos en versiones locales. La dinámica competitiva no sólo promueve el desarrollo de versiones locales distintas, sino también contrastantes, que buscan la diferenciación, así como la consolidación de espacios dentro de una jerarquía regional. Las máscaras dejan de ser la versión provinciana o simple repetición de los modelos formales españoles para convertirse en una creación netamente local con contenidos nuevos que le son asignados por el contexto social y ritual.

Mientras que en Paucartambo la producción de objetos deco-

12 Paucartambo fue uno de los centros de rebelión más importantes con los que contó Tupac Amaru.

rativos ha desaparecido casi por completo, la máscara tiene por ahora asegurada su persistencia. La importancia que tiene en las danzas de Paucartambo, son la garantía de ello. Las máscaras en Paucartambo no sólo están en plena vigencia, sino que tienen aún un importante futuro.

1.3 Los mascareros de Paucartambo

La confección de máscaras está en manos de especialistas. Estos artesanos dominan simultáneamente otras artes conexas como la imaginería, la pintura, la escultura, el tallado en madera y la restauración. En la actualidad son tres los artesanos mascareros más importantes y reconocidos por los paucartambinos. Los hermanos Isaac y Eliseo Carbajal Ponce que viven en Paucartambo, y Don Santiago Rojas Alvarez. Don Santiago es mucho mayor que los hermanos Carbajal y reside en la ciudad del Cuzco donde tiene un pequeño taller en el barrio de artesanos del Cuzco (San Blas). Desde hace dos años se está empezando a reconocer el trabajo que está haciendo un joven residente en Paucartambo, llamado Yuri Ordoñez, alumno de Eliseo Carbajal, aunque el prestigio en Paucartambo aún lo mantienen los hermanos Carbajal.

Es posible descubrir también una dinámica competitiva entre los artesanos mascareros. En los días de fiesta se realiza una feria y concurso artesanal organizado por la municipalidad y, hasta 1991, por Foptur, en los que participan los mascareros paucartambinos. Existe, por lo tanto, una instancia institucional que promueve la competencia y establece distinciones entre los artesanos. Pero también tiene influencia la preferencia de los mismos danzantes que compran las máscaras, así como el lugar en el cual residen los artesanos ya que de eso depende el mercado al que acceden. Lo que es notorio en esta competencia es la preocupación de los mascareros por identificarse como artesanos netamente paucartambinos. En ese sentido tienen que lograr establecer una relación de mutua pertenencia entre el estilo de sus máscaras y la identidad paucartambina; ningún danzante compraría una máscara que no considere realmente paucartambina. Parte de este proceso de legitimización es lograr el reconocimiento institucional adquirido en la participa-

ción en el concurso mencionado¹³. Otro ámbito en el que la condición de mestizo paucartambino de los artesanos mascareros es reconocida es el de los textos de Villasante sobre la tradición e historia del pueblo. Villasante (1981) dedica parte de su libro a los artistas paucartambinos, donde presenta una breve biografía de los que considera los mascareros más importantes. Esto demuestra el reconocimiento que la tradición les otorga a los mascareros como protagonistas en la creación de la identidad paucartambina.

En cuanto a los esfuerzos de los mascareros por identificarse como integrantes y protagonistas de la tradición paucartambina tienen importancia sus sueños y anécdotas vinculados a la confección de las máscaras y a la creación de algunos personajes. Don Santiago, por ejemplo, cuenta que la primera máscara de *saqra* que él confeccionó estuvo inspirada en una máscara que se le había aparecido en un sueño, en el que ésta le oprimía el pecho y no lo dejaba respirar. Después de una angustiada lucha logró quitársela de encima y la pudo ver, logrando luego confeccionar una igual. De esta manera habría iniciado un nuevo estilo de máscaras de *saqra*, que son las que se conocen hoy.

Este breve relato nos da una serie de elementos interesantes acerca de la creación, innovación y apropiación de las máscaras de la tradición paucartambina. Lo primero que salta a la vista es la presentación de la máscara como un objeto animado independiente y enfrentado al artesano mascarero. Por lo tanto, la máscara existe por sí misma y el artista solamente aparece como intermediario entre ésta y la tradición a la que ésta pertenece. La máscara se impone al artista y su realización se convierte en un acto de liberación. Don Santiago descubre la máscara cuando logra quitársela del pecho donde ésta lo oprimía. La creación de un nuevo tipo de máscaras de *saqra* se legitima en el sentido de que tiene su origen en la lucha por la sobrevivencia. Don Santiago, como intermediario, logra apropiarse de esta máscara y ponerla al servicio de la danzas y de la fiesta de la Virgen del Carmen. Es de interés resaltar el he-

13 Ha habido también un concurso de máscaras a nivel nacional organizado por la revista CARETAS, en el que artesanos paucartambinos han participado.

cho que los sueños constituyen para los paucartambinos un espacio privilegiado para el diálogo con la virgen. Es a través de ellos que la virgen comunica sus deseos, enojos y cariños a sus devotos. En este sentido, los sueños son espacios de intermediación entre lo sagrado y lo profano, otorgando, en el caso que nos ocupa, un origen sobrenatural a las creaciones de Don Santiago. Es así que se resalta más el rol intermediador, que el rol creativo del artista. Como creaciones sagradas, las máscaras son también atemporales. Por lo tanto no son simples creaciones históricas y perecibles, sino expresiones esenciales de la tradición paucartambina.

La lucha entre máscara y artesano tiene un contenido transformador: la opresión y dificultad de respirar se convierten en conocimiento cuando el rostro de la máscara le es revelado a Don Santiago. Este conocimiento lo libera y le da el poder para apropiarse de la máscara y recrearla para la tradición festiva, pero dando inicio a un nuevo estilo de máscaras de *sagra*. Tomando en cuenta el rol intermediador del artesano, la apropiación de la máscara se traduce en términos de su integración al universo artístico y festivo paucartambino. Es así que la innovación artística no es entendida en el sentido de una ruptura, sino como la apropiación y transformación de lo nuevo en favor del fortalecimiento de la tradición. En ese sentido, la innovación y el cambio a nivel de las máscaras tiene una valoración positiva que corresponde a la misma lógica competitiva y al poder transformador que caracteriza el funcionamiento de las danzas, así como a los relatos acerca del origen de la fiesta.

La aceptación de un mascarero y de sus obras se consolida cuando éste participa, además, en las danzas, ya que la participación en una comparsa garantiza la fidelidad y el conocimiento de la tradición. Esto lo autoriza a realizar innovaciones en las máscaras que él mismo va a usar. Por otro lado, la aceptación de una máscara nueva pasa por su incorporación a una danza. Al respecto resulta interesante mencionar el relato de uno de los mascareros, según el cual éste fue aceptado en una de las comparsas porque había confeccionado una máscara de *sagra* que representaba una figura nueva. Esta habría impactado tanto a los danzantes que lo invitaron a participar en la danza para que la máscara pudiera lucirse. A partir de ese momento, el mascarero habría consolidado su

prestigio como tal y conquistado su aceptación en una comparsa. Sobre lo que quiero llamar la atención aquí es que en este relato se descubre nuevamente la condición de la máscara como un objeto que otorga poder, característica a la que ya he aludido en el relato de Don Santiago y que desarrollaré en las secciones posteriores.

Santiago Rojas Alvarez: nació el 30 de diciembre de 1918 en una familia de artesanos en el pueblo de Paucartambo. Su padre, Juan Rojas Huamán, fue un reconocido tornero de Paucartambo, y su hermano, don Abraham Rojas Alvarez, fue tallador de madera, imaginero y mascarero, con quien don Santiago se inició como artesano. Dos tíos de Don Santiago fueron importantes pintores: Epifanio y Nicolás Alvarez Yábar. Don Santiago es considerado carpintero, escultor, pintor, imaginero y mascarero. Sus obras escultóricas más importantes son «Corazón de Jesús» (Paucartambo), «Patrón Santiago» (Chacán, Arequipa y Cotabambas), «San Marcos» (Chumbivilcas), «San Miguel Arcángel» (Lima) (Villasante: 1981, 91) y la «Virgen del Carmen» (Lima; encargada por la hermandad de la Virgen del Carmen de los migrantes paucartambinos residentes en Lima). Además de máscaras, don Santiago confecciona imágenes de vírgenes y santos, que son utilizados en las *demandas* que llevan los *karguyuyq* de las danzas. Colecciones de danzantes, máscaras y miniaturas de escenas costumbristas hechas por don Santiago se encuentran en el Instituto Americano de Arte del Cuzco y en el Smithsonian Institute en Washington. Varios artículos sobre su obra han sido publicados en las revistas *Geomundo* (Vol. 4 N° 5, mayo de 1980), *Horizon* (Junio 1979), *Multiple Visions Museum of International Folk Art* (1982), *Mensajes* (N° 26, 1984, Consejo de Cuzco), *Revista del Instituto Americano de Arte* (Vol. 2, N° 2, 1943) y en dos libros de Alfonsina Barrionuevo *Cuzco Mágico* y *Artistas Populares del Perú*. Don Santiago guarda toda esta documentación, así como fotografías de los premios que ha recibido en el pasado, como parte de su historia de vida y los muestra cuando es visitado y entrevistado como pruebas de su condición de artista paucartambino reconocido como tal en y fuera del pueblo. El último premio que ha ganado es el de «Gran Maestro de la Artesanía Peruana 1966», categoría imaginiería, otorgado por CONAP (Confederación Nacional de Artesanos del Perú), IDESI (Asociación Nacional de

Institutos de Desarrollo del Sector Informal) y el Ministerio de Industria, Turismo, Integración y Negocios Internacionales.

Se inició en el trabajo artesanal, primero, como restaurador en las iglesias rurales de la zona. Luego empezó con sus creaciones de máscaras e imaginería en las que representa escenas de la tradición folklórica de Paucartambo. En 1942 llevó sus trabajos a Cuzco donde ganó el primer premio de un concurso organizado por el Instituto Americano de Arte (Gutiérrez: 1943)¹⁴. Desde entonces llevaba su trabajo a Cuzco. En 1956 trasladó su taller definitivamente a esa ciudad donde reside hasta la actualidad.

Participó casi en todas las danzas, escogiendo siempre los personajes más jocosos y movidos. Confeccionó máscaras para muchas danzas que reaparecieron en la época que él trabajó en Paucartambo: de *saqra*, de *majeño*, de *siklla*. Afirma que en esa época casi no había gente que hiciera las máscaras. Por ese motivo dice que las máscaras actuales tienen mucho de su inspiración. Las máscaras de Don Santiago tienen un estilo especial, reflejado en el aspecto escultórico y en los colores que le da a las máscaras, que las diferencian de aquéllas utilizadas en otros pueblos.

Don Santiago afirma que él es el innovador de las máscaras de diablos, desarrollando la variedad de animales que hoy se representan, así como de todas las máscaras de Paucartambo; y así es reconocido también por mucha gente. Además relató que una viejita le dio una máscara de *saqra* antigua hecha de cuero. De ese modelo fue que él empezó a hacer máscaras de *saqra* de paño de sombrero. Posteriormente empezó a hacer máscaras de *saqra* imitando las caras de distintos animales, con el argumento que cuando la gente se vuelve loca se pone como un animal, y que por ese motivo había una relación entre el *saqra* y los animales.

14 Los concursos folklóricos, así como los concursos de arte popular son importantes medios de difusión de las identidades locales, así como para la definición de lo que es auténtico y propio de cada lugar. Además es la vía a través de la cual los artistas locales son reconocidos a nivel regional y nacional.

Actualmente, en su taller en Cuzco produce máscaras para los danzantes de Paucartambo que residen en Cuzco o Lima, así como para danzantes de otros pueblos cuzqueños, Písaq, Calca, Colla y Quillabamba. Solamente trabaja por pedidos, porque en la actualidad él está solo en el taller. Antes lo ayudaba su mujer y sus hijos que también aprendieron. Pero él solo no puede producir en grandes cantidades.

Don Santiago tiene mucho prestigio. Los danzantes de *contradanza* de San Jerónimo, por ejemplo, se mandan a hacer las máscaras donde él porque «don Santiago sabe hacerlas y hace las más vistosas»¹⁵. En la misma calle en la que don Santiago tiene su taller, hay otras tiendas en las que se venden máscaras que incluso son algo más baratas. Pero las de don Santiago son consideradas más artísticas y el poder comprarlas da prestigio.

Don Santiago, a diferencia de los mascareros residentes en Paucartambo, que sólo confeccionan y venden máscaras de las danzas paucartambinas, conoce las variantes de máscaras de otros lugares, como San Jerónimo, por ejemplo (Mendoza-Walker: 1993b). Para él esto es importante porque recibe pedidos para otros pueblos, cuya tradición debe conocer. Su residencia en Cuzco, por lo tanto, le da una dimensión más regional a su trabajo.

Don Santiago fue maestro de Antonio Carvajal Ponce, hermano mayor de Isaac y Eliseo Carvajal, otros dos mascareros residentes en Paucartambo, cuando aún vivía en el pueblo y enseñaba en el Centro Artesanal de Paucartambo. Por eso ha sido una gran influencia entre los artesanos mascareros de Paucartambo. El cuenta que en el Centro Artesanal dejó muchos moldes de modelos que él había tallado, lo que podría explicar el predominio de su estilo en las máscaras paucartambinas.

Yuri Ordóñez: tiene 18 años de edad¹⁶ y estudió un año en el Centro Artesanal de Paucartambo, donde aprendió el moldeado de

15 Palabras tomadas de un danzante de *contradanza* de San Jerónimo (entrevista hecha en San Jerónimo-Cuzco, 1990).

16 La entrevista fue realizada en 1991.

las máscaras. Fue alumno de Eliseo Carbajal. Luego, por cuenta propia, siguió desarrollando el arte de las máscaras, la pintura y la imaginería. En 1990 ganó el primer premio en la exposición artesanal organizada por la Municipalidad de Paucartambo. Si bien dice que ha introducido algunas innovaciones en las máscaras de *saqra*, perfeccionando el aspecto escultórico, no ha logrado romper el estereotipo paucartambino. Hasta el momento sólo vende sus máscaras en Paucartambo y para pedidos de algunas personas que compran máscaras pequeñas para comercializarlas fuera. Piensa salir a Písaq y a otros sitios para ampliar su mercado, ya que la demanda en Paucartambo es muy limitada¹⁷. Como los demás mascareros, también Ordóñez restaura máscaras. He podido observar que está adquiriendo prestigio como mascarero en el pueblo, sobre todo entre la gente más joven. Sin embargo, aún no confecciona máscaras de malla metálica. Al igual que los demás mascareros entrevistados, opina que puede expresar mejor su talento en las máscaras de *saqra* porque éstas requieren de mayor concentración y trabajo.

Isaac Carbajal Ponce: nació el 11 de abril de 1953 en el pueblo de Paucartambo. Trabaja en la artesanía desde los 11 años de edad. Es considerado tallador, imaginero, mascarero y pintor. Ha participado en la restauración de tallados en la iglesia de San Sebastián (Lima) y en la de San Antonio (Cuzco). En 1989 ganó el segundo premio del concurso de máscaras organizado por la revista CARETAS. En 1989 inició las pinturas murales alusivas a las tradiciones de Paucartambo que se encuentran en el local de la comparsa de los *contradanza* en Paucartambo. Participa en la comparsa de los *saqra* en la cual es primer capitán. Su especialidad son las máscaras de *saqra*. También él, al igual que don Santiago, se

17 Considero difícil que logre acceder a un mercado como el de Písaq donde ya hay artesanos que producen máscaras para las danzas que ahí se bailan y que tienen sus propios estereotipos. Algo distinto sucede con los campesinos de la región de Paucartambo que van al pueblo para comprar las máscaras que ahí se usan con la intención de copiar la tradición festiva. Para acceder a un mercado más grande, habría que confeccionar máscaras que tuvieran acogida en el circuito turístico de la región que tiene uno de sus centros en el pueblo de Písaq.

otorga el título de creador de las máscaras de *sagra* que se conocen en la actualidad.

Isaac trabaja junto con su hermano Eliseo en su taller. Ambos son reconocidos como los mascareros del pueblo. Confeccionan máscaras para los danzantes de Paucartambo, para los migrantes en Lima y para las comunidades campesinas y distritos de la región: Chayabamba, Colquepata, Písaq, Calca, Urubamba, Juliaca, Sicuani y Q'usñipata. Trabajan a pedido, pero también preparan algunas máscaras para venderlas durante los días de fiesta en el pueblo.

Eliseo Carbajal Ponce: nacido el 20 de junio de 1950 en el pueblo de Paucartambo. Es considerado imaginero, mascarero, escultor y pintor. Se dedica a la enseñanza de escultura e imaginería en el Centro Artesanal de Paucartambo. Ha participado en la restauración de tallados en madera del Seminario San Antonio de Abad (Cuzco). Eliseo y su mujer tienen una pequeña bodega donde venden las máscaras durante los días de fiesta.

Eliseo e Isaac cuentan que se dedicaron al trabajo artístico a raíz de la muerte del hermano mayor. Esta versión, contada por ambos hermanos en momentos distintos e independientes, será reproducida más adelante ya que considero que esta historia es fundamental para entender algunos aspectos centrales de la relación de las máscaras con la tradición paucartambina. Por otro lado, es significativa porque de alguna manera ambos hermanos son en la actualidad los mascareros reconocidos residentes en Paucartambo y, por lo tanto, los representantes y responsables de la herencia de una tradición artística y cultural. En este sentido, ellos se diferencian tajantemente de algunos artesanos paucartambinos residentes en Cuzco que confeccionan máscaras para un mercado extranjero y con exigencias de tipo ornamental.

Nemesio Villasante.- don Nemesio Villasante es paucartambino, pero reside en Cuzco y en la actualidad está formando el «Taller Villasante» junto con sus hijos. Las máscaras que él ha desarrollado están confeccionadas sobre la base de papel, se venden en las tiendas de artesanías del Cuzco y de Lima. En su mayoría son compradas por turistas extranjeros. Estas están inspiradas en los

personajes paucartambinos, principalmente los *saqra*, pero se diferencian por los adornos y los colores. Alrededor de la fisonomía que representan se ha agregado una aureola que abarca en muchos casos toda la circunferencia de la máscara. Este adorno está pintado con flores pequeñas de colores. En cuanto a los colores se usan muchos tonos pastel y ya no se insiste en los rojos y amarillos de los *saqra* tradicionales. Además se confeccionan máscaras de todos los tamaños. La diferencia entre don Nemesio y los demás mascareros mencionados es que el primero no confecciona ya máscaras para danzantes. Si bien sus máscaras han tenido mucha acogida entre los turistas, éstas no se usan en las danzas de la Virgen del Carmen. Lo más importante de resaltar en este punto es que existe una técnica y una estética aceptada para las máscaras de las danzas de Paucartambo que deben ser respetados como parte de la disciplina que exige la danza. Otras máscaras no son aceptadas para bailar, ya que no corresponden al estereotipo. Este aspecto del uso de las máscaras será discutido más adelante. En palabras de uno de nuestros informantes se distingue pues a los mascareros que son «fieles» de aquéllos que no lo son.

Doña Fernanda Martínez Follana: en cuanto a las personas que tejen *waqullu*, entrevistamos a doña Fernanda Martínez Follana que tiene una bodega en el pueblo de Paucartambo y se dedica a la confección de *waqullu*, tanto para la danza de los *qbapaaq qulla* como para la de los *ukukos* (danza campesina de la fiesta del Señor de *Quyllum Rit'y*). Ella teje no sólo para los de Paucartambo, sino también para los campesinos de las comunidades y para la gente de otros pueblos de la provincia. Dice que es la única en Paucartambo que teje *waqullu* y que la gente la busca a ella porque teje los más bonitos. A través de la valoración estética de su trabajo se reconoce el conocimiento que tiene doña Fernanda de la tradición de los *qbapaaq qulla*.

Doña Fernanda confecciona *waqullu* para los *qbapaaq qulla* y los *ukuko*, quiere decir que los teje tanto para consumo interno del pueblo, como para gente que viene de otros lugares de la provincia a comprarle. En el caso de doña Fernanda, ella los confecciona por pedidos, mientras que existen comerciantes que tejen o compran *waqullu* para venderlos en los mercados y ferias a los que

van. Este sistema de pedidos implica un mínimo de conocimiento entre artesano y cliente. De lo contrario, el cliente debe adelantar parte o la totalidad de lo que cuesta el *waqullu*.

1.4 Producción y comercialización de las máscaras

La producción de máscaras para las danzas de Paucartambo está en manos de especialistas. Si bien en el caso de la confección del *waqullu* esto no es tan evidente, no debemos olvidar que el hecho de conocer los colores y formas del *waqullu*, y de dominar la técnica para crear un producto afín con las necesidades y exigencias estéticas y culturales de los danzantes implica ya un mínimo de especialización. A esto se suma el hecho de que un buen *waqullu* no se encuentra en cualquier tienda, sino que hay que mandarlo a confeccionar con anticipación.

Los danzantes que en la mayoría de los casos no tienen la capacidad económica de renovar su vestuario cada año, van en busca de los mascareros para que restauren sus máscaras. Los danzantes mandan a hacer o a arreglar las máscaras unas semanas o días antes de la fiesta, lo cual constituye parte del ambiente festivo. No se puede decir que los artesanos mascareros tengan un ingreso significativo por el arreglo de las máscaras (son muy pocas las nuevas que se venden cada año) porque para los conocidos se hacen precios especiales e incluso no se les cobra¹⁸.

Es más bien el creciente interés que los campesinos tienen en las danzas de Paucartambo y consecuentemente en comprar las máscaras lo que tiene que ser tomado en cuenta para discutir la naturaleza de la producción de éstas en Paucartambo. A diferencia de Písaq, donde la producción de máscaras y otros productos artesanales está en pleno auge debido a la cercanía del pueblo a la

18 En 1990 estando en el taller de un mascarero de Paucartambo, observé que éste recibía a los amigos que venían a dejar o recoger sus máscaras en un ambiente muy alegre y haciendo bromas. Se establecía realmente un juego acerca de cuál era la verdadera máscara que el danzante había dejado para arreglar, bromeando con el hecho de que ésta podía haberse perdido. En este sentido predomina la relación personal sobre la puramente económica de venta o prestación de servicios.

ciudad del Cuzco a la que llegan muchos turistas, Paucartambo se encuentra aislado y sujeto a un circuito comercial distinto en el que participan campesinos y comerciantes de Puno y Sicuani que tienen otro tipo y volumen de demandas de productos artesanales. En Paucartambo la producción de máscaras está destinada principalmente para las danzas que se bailan en la fiesta del pueblo y para las fiestas de las comunidades campesinas, anexos y distritos de la región (provincia de Calca, Paucartambo y Quispicanchis). La celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen en Lima ha abierto un nuevo, aunque pequeño mercado para las máscaras paucartambinas. Danzantes paucartambinos en Lima me manifestaron que ni en Lima, ni en el Valle del Mantaro¹⁹, podían encontrar las máscaras que correspondían a sus danzas paucartambinas. Por esa razón tenían que recurrir a familiares y a amigos que residen en Paucartambo para encargar ahí la confección de las máscaras.

La producción es limitada y está sujeta a los pedidos que se hagan con anticipación, principalmente porque los artesanos no cuentan con el capital necesario, y no está asegurada la circulación constante de éste, para producir una cantidad que pueda ofrecerse en el mercado. La producción y venta de máscaras se encuentra dentro de un circuito cerrado en el cual intervienen lazos sociales. El mismo hecho de confeccionar máscaras a pedido, y lo mismo sucede con la producción de *waqullu* de Paucartambo, implica el conocimiento mutuo entre mascarero y cliente. A este aspecto se suma el factor de precios diferenciados según el cliente. Cuando se trata de amigos o compadres los precios tienen una rebaja. En el otro extremo, cuando son personas ajenas al pueblo o turistas los que compran, los precios son más altos; incluso, si un desconocido hace algún pedido es más difícil que el artesano lo acepte, especialmente cuando ya tiene pedidos de personas conocidas. En caso que los precios se mantengan iguales para ambos clientes, el mascarero diferenciará la máscara en cuanto a la calidad del trabajo. Le venderá

19 El Valle del Mantaro se encuentra en el departamento de Junín, límite con Lima y se caracteriza por su tradición folklórica. Existe un variado y nutrido repertorio de danzas que se presentan en las muchas fiestas que se celebran durante el año. Los personajes de algunas de estas danzas usan máscaras de malla metálica que son confeccionadas en la región (Orellana 1971a,b,c).

a un extraño una máscara del mismo precio, pero de una calidad inferior. El hecho de hacer diferencias en el precio es otro elemento que no permite definir la máscara como simple mercancía.

La producción y venta de máscaras de Paucartambo se caracteriza, entonces por una producción limitada, condicionada por los pedidos hechos por clientes con los cuales los artesanos mantienen un mínimo de relación social, y sujeta a precios diferenciados. Por otro lado, como he ido mencionando, la creación artística depende en gran medida de las exigencias estéticas y culturales de la tradición paucartambina. Si bien se trata de una actividad especializada, ésta no es realizada con exclusividad ya que no aseguran ingresos económicos significativos. Por esto mismo tampoco existen grandes talleres de confección de máscaras. La producción de éstas es una actividad realizada por contadas personas que han monopolizado la condición de artesano mascarero y que como tal se define más en términos culturales que económicos. Muchas personas saben hacer máscaras en el pueblo (existe el Centro Artesanal de Paucartambo) pero sólo tres son reconocidas por los paucartambinos como mascareros.

Estas características condicionan la producción de máscaras a un ciclo determinado por el tiempo festivo, y no por criterios de mercado. La producción de máscaras se concentra en los meses de febrero hasta agosto que corresponden a los meses en los que se realizan la mayor cantidad de fiestas en la región y que coincide con los meses de descanso dentro del ciclo agrícola. Dentro de este período, la fecha de la fiesta de la Virgen del Carmen es el tiempo de mayor demanda. En esto juega un papel el creciente interés de los campesinos por llevar las danzas paucartambinas a sus comunidades.

Si la confección de las máscaras por artesanos mascareros paucartambinos coincide con un estilo que las identifica como propias de las danzas de Paucartambo, entonces la producción y consumo de estas máscaras por danzantes de otros pueblos relativiza su condición de representantes de una identidad local²⁰. Más aún,

20. Don Santiago Rojas confecciona máscaras por pedido para Paucartambo,

si los campesinos de las comunidades de la región compran las máscaras paucartambinas, entonces la diferenciación entre indios y mestizos como criterio para la delimitación de la identidad mestiza paucartambina, se ve afectada. Por lo tanto, el estereotipo de máscaras paucartambinas debe ser actualizado constantemente, debido a lo cual está expuesto, al igual que los demás elementos que conforman la tradición paucartambina, a la dinámica competitiva y a la lógica de transformación ritual.

1.5 Estereotipo e identidad local

He destacado el hecho de que con la participación del artesano, el danzante y el público se crea una máscara para cada personaje que corresponde a un estereotipo específico, reconocido y reconocible por todos. Esta circunstancia y las condiciones en las cuales se producen y se venden las máscaras las convierten en algo más que en meras mercancías; ellas son principalmente objetos rituales. Esto quiere decir que el estereotipo que resulta tiene un valor simbólico y cultural. Las diferencias formales y estéticas de las máscaras y de sus respectivos estereotipos aluden a distinciones de tipo espacial y social. Es así que se pueden diferenciar máscaras de un mismo personaje, que pertenece a lugares distintos. La máscara de los *contradanza* y de los *majeño* de San Jerónimo son distintas a las de Paucartambo y la máscara de un *saqra* de Písaq se puede diferenciar de la de un *saqra* de Paucartambo. Lo mismo sucede con las máscaras de la danza *qullacha* y las del *auqa chileno*. La diferencia no sólo está en el acabado, sino también en los rasgos del rostro e incluso en el material²¹.

En el taller de un mascarero de Písaq encontré una máscara de *siklla* que identifiqué como paucartambina e incluso como obra

Písaq, Calca, Colla, Quillabamba. Isaac Carbajal y Eliseo Carbajal realizan pedidos de Chayabamba, Colquepata, Písaq, Calca, Urubamba, Juliaca, Sicuani, y especialmente para los campesinos de las comunidades de Paucartambo.

21 La diferenciación de tipos de máscaras por su material y características fisiológicas como medios para la distinción de identidades ha sido propuesta por Lévi-Strauss (1981) para el caso de las máscaras del noroeste de Norteamérica.

de don Santiago Rojas, mascarero paucartambino. Confirmé que así era. El mascarero de Písaq se había comprometido a hacer máscaras para los *majeños* de ese pueblo. Como no iba a tener tiempo para terminar el encargo, el mascarero decidió ir al Cuzco para comprar las máscaras que le faltaban confeccionar para cumplir con su compromiso. Es así que le compró a don Santiago una máscara de *siklla*. Este anécdota ilustra el hecho de que el estereotipo de un pueblo determinado, así como la autoría de un artista reconocido puede ser fácilmente identificable por las características formales de una máscara.

Pero esta anécdota se refiere además a la influencia que tienen procesos sociales y rituales en la transformación y creación de máscaras y estereotipos determinados. En Písaq la fiesta de la Virgen del Carmen está en proceso de auge, por eso muchas danzas están volviendo a aparecer después de haber sido olvidadas por un tiempo. Este hecho explica la falta de un estereotipo de máscara bien definido, y la flexibilidad para aceptar máscaras que no son de la danza. En Paucartambo, nunca se bailarían el *majeño* con la máscara del *siklla*, porque los estereotipos están bien definidos y cuentan además de prestigio a nivel regional, mientras que en Písaq este proceso recién se está dando en algunas danzas. Por el contrario, la danza del *auqa chileno* en Písaq que es llamada *chileno* únicamente, sí tiene un estereotipo propio y se diferencia de la máscara de Paucartambo en el hecho de que sus personajes representa hombres silbando. Esta misma distinción entre estereotipos de máscaras de Paucartambo y de Písaq sucede en relación con la máscara de los *sagra*. Tanto el *sagra* como el *saqsampillo* de Písaq son danzas en las que se representa al diablo. A la danza del *sagra* se le dice *sagra* de Paucartambo, sin embargo, se observan diferencias con las máscaras de *sagra* que se baila en el mismo pueblo de Paucartambo. Las diferencias se explican por necesidades de diferenciación entre la danza de un pueblo y otro pueblo.

En este sentido es muy representativo el caso descrito por Z. Mendoza-Walker (1993b) referente a la danza del *majeño* en San Jerónimo. En su análisis compara la evolución de los significados del desarrollo de la danza del *majeño* en San Jerónimo y en Paucartambo de donde fue traída la danza originalmente. Ambas

danzas se encuentran en una suerte de competencia por ser la mejor. Esta circunstancia y las condiciones socioeconómicas reales de los danzantes de cada pueblo ha hecho que esta danza evolucione con diferencias significativas en cada lugar. Como parte de este proceso se ha dado un desarrollo diferenciado de las máscaras de ambas danzas, además de otros elementos del traje y de la coreografía que Mendoza-Walker describe en detalle. La diferencia principal en la máscara de *majeño* de ambos pueblos es la nariz. Los de San Jerónimo tienen una nariz mucho más larga, lo cual según la autora tiene connotaciones fálicas (Mendoza-Walker: 1993b).

Lo interesante de las máscaras de *majeño* de Paucartambo y San Jerónimo es el hecho de que las máscaras de ambos pueblos son hechas por el mismo artesano, don Santiago Rojas, quien confecciona máscaras distintas de *majeños* según la procedencia del pedido. Los danzantes de San Jerónimo le piden explícitamente que haga las narices más largas. Los dos estereotipos de máscara son resultado de la interacción entre mascarero y danzantes. El artesano no crea libremente, sino que debe conocer y pegarse a las necesidades y cambios de la tradición de cada pueblo. En este sentido también es importante señalar que se distinguen claramente las máscaras de danza de las que se hacen en Cuzco para el mercado urbano, donde cumplen una función puramente decorativa. Un mascarero puneño residente en Cuzco nos contó que él había tratado de hacer un tipo de máscara que fuera una síntesis de las de Paucartambo y las de Puno. Estas máscaras tenían aceptación entre los turistas que según el informante preferían lo novedoso y exótico, mientras que los bailarines buscaban lo convencional y tradicional. Por eso iban a comprar las máscaras de don Santiago Rojas, quien sabía hacer las máscaras «fieles» a la tradición.

Otro caso interesante de mencionar en relación con el contenido cultural y con la función diferenciadora que condicionan diferencias de tipo formal, es el de la danza *qullacha* de Písaq y de Paucartambo. En Písaq esta danza se bailaba con máscaras de yeso porque la danza había sido traída de Coya y correspondía a esa tradición. Este año (1991), un grupo de profesores del pueblo retomaron la danza que había ya desaparecido y la presentaron en la fiesta de la Virgen del Carmen de Písaq. Tuvieron que recons-

truir la danza, y reelaboraron una coreografía con la ayuda de gente que conocía esta danza. Una de estas personas es una mujer que baila *qullacha* en Paucartambo, pero que reside en Cuzco. También tomaron decisiones sobre el traje y la máscara, acordando cambiar las máscaras de yeso que se usaban antiguamente por máscaras de malla metálica como las de Paucartambo. Esta decisión está vinculada al prestigio que tienen las danzas paucartambinas en la región, debido a lo cual son copiadas.

Este no es el único caso en el cual se copia el vestuario de una danza de otro lugar, ni el único en el que se solicita la colaboración de un paucartambino para recrear una danza en Písaq. Lo mismo ha sucedido con la danza de los *qhapaq negro*, que fue recreada en Písaq con la ayuda de uno de los paucartambinos que la revivió también hace algunas décadas en Paucartambo, hecho que ha sido criticado por sus paisanos. Incluso el caporal de esta danza en Písaq bailaba con una máscara que el fundador le había obsequiado y que había sido hecha por don Santiago Rojas, por lo cual correspondía al estereotipo paucartambino. Si se comparan las máscaras que son elegidas para cada danza en pueblos distintos, se puede descubrir una dinámica mediante la cual unos copian estereotipos, para apropiarse de los personajes y las danzas, mientras que otros los transforman con el deseo de mantenerse diferenciados. Si se toma en cuenta el rol diferenciador de las máscaras, entonces se podrá entender que son los grupos de mayor prestigio social y mayores recursos económicos los que controlan la creación de estereotipos imponiendo sus modelos como los verdaderos y auténticos. En la actualidad es el pueblo de Paucartambo, reconocido como centro folklórico de la región, el que da la pauta en este sentido. En el caso paucartambino, la necesidad de introducir cambios en el estereotipo de determinadas máscaras está ligado no solamente al hecho de querer mantenerse diferenciado, sino también de mantener una posición jerárquica dominante. Los danzantes del pueblo, por lo tanto, critican a todas aquellas personas que no guardan fidelidad a la tradición paucartambina, en el sentido de propagar sus danzas, enseñándolas o bailándolas en otros lugares²².

22 El tema del estereotipo como forma de diferenciación y símbolo de

Pero copiar un estereotipo de máscara no es sencillo. Los campesinos de la región, por ejemplo, no tienen artesanos que dominen la técnica para copiarlas, ni los recursos para confeccionarlas localmente. Por otro lado, no es siempre posible comprar las máscaras hechas por los artesanos paucartambinos. Los campesinos que llegan a Paucartambo o al Cuzco compran sus máscaras a artesanos desconocidos, cuyos trabajos son más baratos y estéticamente inferiores. Existe una noción muy clara ya que se distingue el valor escultórico y pictórico de las máscaras. En este sentido, los paucartambinos disponen de los recursos y de los especialistas para desarrollar una tradición artística valorada como superior y que los distingue de otros. En Paucartambo funciona un Centro Artesanal en el cual se forman los artesanos mascareros paucartambinos, adquiriendo una formación especializada; existe incluso un área de máscaras e imaginiería. Como ya he mencionado antes, los artesanos mascareros paucartambinos reafirman su superioridad artística logrando los primeros puestos en concursos de artesanía locales, regionales y nacionales.

La mujer que confecciona los *waqullu* en Paucartambo diferencia los *waqullu* de las danzas de los *qhapaq qulla* de la de los *ukukos* por el color. Las del *qhapaq qulla* son blancas, mientras que las del *ukuko* son negras. En ambas se utiliza el rojo para demarcar algunos rasgos de la cara. Los campesinos utilizan *waqullu* para la danza del *ukuko* que son de colores; sin embargo, doña Fernanda opina que esos colores no corresponden al modelo correcto. Dice que a los campesinos les atraen los colores y que por eso usan *waqullu* de colores, pero que la gente del pueblo de Paucartambo siempre va uniformada. Para ello se requiere respetar los colores establecidos para cada danza.

Cuando se distinguen los *waqullu* de los *qulla* y de los *ukuku*, se hace también una diferenciación social y étnica. El

identidades distintas, en realidad exige un estudio comparativo que tome en cuenta toda una región. En este sentido son muy importantes los contextos en los que danzas de distintos lugares coinciden en una sola fiesta como, por ejemplo, las peregrinaciones, de las cuales la del Señor de Qoyllur Rit'y es una de las más grandes y significativas a nivel regional.

waqullu que corresponde a la tradición es el que usan los del pueblo, identificados como mestizos, mientras que los campesinos usan «cualquier cosa». Nótese que la expresión «cualquier cosa» alude al caos, es decir, justamente a la falta de algún estereotipo. En este sentido es interesante señalar que la obligación de respetar un estereotipo está ligada también a exigencias de ídoles estética como es el énfasis que se pone en que todos los danzantes estén «uniformados», como ellos mismos expresan. El estereotipo resulta de una conjugación de exigencias estéticas, rituales y sociales que interactúan entre sí, y que hacen de la máscara un objeto complejo y dinámico.

Un *waqullu* confeccionado por la informante de Paucartambo es garantía de calidad en el sentido de respeto a la tradición. Ella tiene el monopolio porque conoce el estereotipo y domina la técnica para hacerlos al gusto de la gente.

«Bueno, a mi me compran más de acá (en el pueblo), porque aprecian, pues, la formita que yo hago. Porque les gusta, hasta al campesinado les gusta eso lo que hago. Por ahí que me vienen acá; y como en esta época (mayo, antes de la fiesta de *Quyllur Rit'* y antes de la fiesta de la Virgen del Carmen) no tengo tiempo ni para terminar de hacer» (entrevista a doña Fernanda: 1989).

Cuando la informante me dice que «hasta al campesinado les gusta», se está estableciendo esta diferenciación étnicosocial según un criterio estético. Ella opina que cuando los campesinos quieren «salir de lo mejor» le compran los *waqullu* a ella. Esto significa que su producción y los que la consumen pertenecen a un grupo superior. La valoración estética apoya la diferenciación étnicosocial y establece una jerarquía, donde lo mestizo es considerado superior a lo indígena. La estética implicada en el *waqullu* y las máscaras, por un lado, simboliza una identidad determinada y, por el otro, objetiviza un conflicto étnico social.

El estereotipo implica el respeto a una tradición que no es únicamente un asunto de costumbre, sino de valores sociales contenidos en ella. En este sentido, la tradición supone compartir un conocimiento social e histórico. Artesano y usuario de la máscara

tienen que saber cómo es el estereotipo que debe ser respetado; y el resto del pueblo evalúa las máscaras, así como la presentación de las danzas y la realización de las fiestas, según este mismo conocimiento común. En este sentido, el estereotipo, en cuanto tradición y conocimiento colectivo, se convierte también en identidad de un grupo.

El estereotipo de cada máscara y las posibilidades de variación sobre él está sustentado en la noción que tienen los paucartambinos de los personajes a los cuales representan, lo cual implica, en este caso concreto, una visión de la historia del pueblo. Cuando uno pregunta el por qué de las características faciales de cada máscara siempre se recibe una respuesta que se sustenta en una realidad histórica, aunque implique una versión particular de la historia: el rey de los *negros* llora porque ellos eran esclavos y sufrieron mucho; los *majeños* tienen las narices rojas y los ojos amoretonados porque beben mucho y se pelean en sus borracheras, los *maq't'a* tienen los pómulos salidos y la nariz aguileña porque así es el campesino; los *sagra* llevan reptiles en sus caras porque pertenecen al mundo subterráneo. Los mismos artesanos dicen que ellos se inspiran en las personas que ven en la calle, o de lo que saben y han oído de los antepasados. La imaginación a la que también aluden como elemento de la inspiración está pues mediatizada por la tradición y la versión de la historia que tiene el pueblo.

En este sentido todo está interrelacionado; la música, el vestuario y la máscara. Cuando un niño escucha la música de una danza, inmediatamente la identifica, lo mismo sucede con el vestuario y la máscara. Uno de los mascareros nos comenta que cuando está haciendo una máscara intuitivamente empieza a silbar la música de la danza a la que ella corresponde. Esto implica el dominio de un conocimiento en el que se encierra toda la tradición del pueblo. La existencia de un estereotipo en la máscara alude a la necesidad de transmitir ciertos significados de manera ritualizada y objetivizada en un objeto material como es la máscara. En Paucartambo, el conocimiento de la historia se transmite esencialmente en el acto y no en la palabra; es decir, que el rito predomina sobre el mito; y la máscara es uno de los símbolos más impor-

tantes de este lenguaje ritual. Volveremos sobre la noción de la máscara como materialización o fetichización de la tradición más adelante.

El hecho de que se desarrollen estereotipos de máscaras no significa que éstas no estén expuestas a cambios. Por el contrario, como he indicado antes, el hecho de que la creación de un estereotipo esté vinculado a la necesidad de definir identidades, le confiere una dimensión-dinámica. Un estereotipo está en constante confrontamiento con los estereotipos que surgen en otros lugares, ya sea porque busca diferenciarse o porque quiere imitarlos. A esta dinámica se suman, por último, los procesos de cada lugar.

Las máscaras y los estereotipos que se conocen hoy en Paucartambo son producto de una serie de innovaciones, en las cuales la innovación artística juega también un rol importante. El señor Antonio Vivero Calderón modificó las expresiones de algunas danzas e introdujo el paño de sombrero que reemplaza al yeso, ya que es un material más liviano y con menos posibilidades de romperse (Villasante: 1981, 115). De todos modos, el yeso es más barato. Un material con las mismas propiedades que el paño y algo más barato es el cartón o papel con goma (papel maché) que se ha introducido con más éxito. También Isaac Carbajal, al que se le reconoce como especialista de las máscaras de *sagra*, ha creado máscaras con representaciones de nuevos animales como el loro, el águila, el elefante y animales prehistóricos. Actualmente, en Paucartambo está trabajando, hace unos dos años, un joven artesano que está empezando a conquistar el mercado del pueblo, sobre todo entre los danzantes jóvenes. Este joven, Juri Ordóñez, se está especializando en la confección de máscaras de *sagra* que son justamente la especialidad de Isaac Carbajal, el mascarero más reconocido hasta el momento en el pueblo. Sus máscaras son del mismo tipo que las de los *sagra* actuales, pero en algunos detalles escultóricos y en el acabado de la pintura se puede ver un estilo personal que las diferencia. Va a ser interesante observar si es que estas máscaras se van a imponer en la fiesta o no. Muchos jóvenes opinan que Ordóñez es mejor que Carbajal, lo cual se puede explicar en términos de diferencias generacionales que constituyen un aspecto muy importante de la dinámica al interior de las compar-

sas, así como en la jerarquía entre comparsas. También es interesante señalar que Ordóñez vende las máscaras de *sagra* más caras que Carbajal. Pero no es el precio lo que determina el mercado, sino más bien el valor social que se le asigne a una máscara y a un estereotipo determinado.

Creación e innovación artísticas están estrechamente ligadas a exigencias de índole social y ritual. En este sentido, el poder innovativo y el sello personal que un mascarero logre imponer en su obra depende mucho de su conocimiento de la tradición y de su capacidad para negociar entre ésta y las condiciones sociales y culturales actuales y cambiantes en las que y para las que él realiza su obra creativa. Como ya he mencionado, estas modificaciones siempre tienen que estar dentro de una misma línea marcada por la tradición. El público, es decir, la gente del pueblo aprobará o censurará los cambios e innovaciones. El mascarero no crea solo; en este contexto la creación es un diálogo abierto entre artesano, danzante y público. El estereotipo y el proceso de confección de estas máscaras rituales, por lo tanto, también implica una tensión entre lo individual y lo colectivo ya discutido en el capítulo de las danzas. En este sentido es de especial interés discutir la manera en la cual nuevos estereotipos son legitimados dentro de la tradición, y cómo los mascareros construyen su prestigio, aspectos que discutiré en detalle a continuación.

1.6 Fetichización y herencia de la tradición

Lo que he venido discutiendo en las líneas anteriores es la estrecha relación entre la tradición en la confección de las máscaras en Paucartambo y su papel en el proceso de construcción de identidad. El proceso mismo de confección de las máscaras está acompañado de una serie de elementos que hacen de él una actividad no sólo de un contenido económico, sino también simbólico y ritual, que comparte con los propios objetos que produce. La máscara, como objeto estético y ritual, transforma la tradición en un objeto material, fetichizándola de tal forma, que aunque construida socialmente, adquiere en la máscara la apariencia de un objeto con vida y poder propios. Estoy tomando la noción de fetiche en los términos en los que la discute Taussig cuando escribe sobre el Es-

tado como fetiche, poniendo énfasis en su carácter ficticio, pero a la vez objetivizado, totalizante y con vida propia que le otorga en esta ambigüedad poder sobre la realidad (Taussig: 1992, 111-140). Retomando los postulados básicos de la sociología de Durkheim afirma que «El fetiche se encuentra donde el pensamiento y el objeto se interpenetran en el significado de sentimientos colectivos» (Taussig: 1992, 126; la traducción es mía), y agrega, «Es a ésta que yo asumo como la ley del fetiche mismo. La sociología más sociológicamente rigurosa de la historia del Hombre de Occidente resulta estando ligada de pies y manos al fetichismo del cual ella misma es inseparable, y de la cual ella se convierte en ejemplo» (Taussig: 1992, 127; la traducción es mía). Aquí Taussig aborda una problemática teórica mayor que discute en el texto mencionado, pero que se convierte en una temática central en su obra (Taussig: 1993) cuando se pregunta acerca del por qué de la necesidad de representar, así como acerca de la dinámica y el efecto de esta representación. Al respecto dice, «Aquí estamos apuntando hacia un desmantelamiento crítico del signo en el cual la imagen misma surge de lo que dice representar. En este desprendimiento del signifiante de su significado, la representación no solamente adquiere el poder de lo representado, sino también poder sobre él» (Taussig: 1992, 128; la traducción es mía). Es en este sentido que en el caso que aquí me ocupa, la máscara adquiere su poder y su capacidad de transformación.

La capacidad de fetichización de la máscara se hace posible gracias a su uso ritual que discutiré en la próxima sección, pero también por las características mismas de su proceso de creación. He discutido líneas arriba aspectos productivos, de distribución y culturales de este proceso. A continuación quiero poner énfasis en el proceso de mitificación de la creación de máscaras, lograda a través de los relatos orales que dan cuenta de la manera en que la tradición de hacer máscaras es heredada.

El arte de hacer máscaras requiere de una especialización que en Paucartambo tiene cierto grado de institucionalización debido a la existencia de una Escuela Artesanal. El aprendizaje se da de persona a persona y a través de la práctica. El taller es el lugar en el cual se aprende a dominar la técnica para confeccionar máscaras.

El nivel de especialización que requiere la confección de máscaras condiciona su restricción a un grupo cerrado. Es esta situación la que apoya el hecho de que hasta el momento las máscaras se hayan convertido en algo exclusivo de los grupos mestizos. Los campesinos que imitan hoy en día las danzas mestizas tienen que comprar las máscaras a los artesanos especializados.

A pesar de que el arte de hacer máscaras es adquirido en la Escuela Artesanal, predomina la noción de herencia de un don y la idea de que se trata de una actividad que uno lleva en la sangre, dándole a esta actividad y a las máscaras un carácter ancestral, tradicional y de obligatoriedad, aunque las máscaras y las técnicas de confección varíen de tiempo en tiempo. Recuérdense que la primera máscara de *saqra* confeccionada por Santiago Rojas fue la que se le apareció en el sueño, un ámbito muy importante en la vida de los paucartambinos, fuertemente ligado a sus experiencias individuales con la virgen. La confección de aquella máscara de *saqra* resultó una liberación para don Santiago y al mismo tiempo permitió que la danza del *saqra* resurgiera. De esa manera, se justifica la existencia de esa máscara. El don de creador que tiene don Santiago es producto no de su individualidad, sino de una tradición, de la que don Santiago se siente servidor. Esto significa que las máscaras son, en última instancia, resultado de una colectividad y de una necesidad social.

Las máscaras no sólo capturan y materializan la tradición, sino que media en la apropiación del poder ritual que es distribuido en la fiesta. Como se hace evidente en el relato de don Santiago, la máscara de *saqra* que él crea, hace posible que resurga la danza del *saqra*, lo cual constituye la recuperación de una porción «olvidada» de la tradición, así como la apertura de un espacio ritual que posibilita a un grupo determinado participar del circuito de intercambio y reciprocidad con la virgen y los demás grupos que participan de la fiesta.

Por otro lado, uno de los mascareros cuenta que se inició en una de las danzas a raíz de una máscara que él mismo había confeccionado. Esta máscara habría sido tan bonita que los danzantes de esa comparsa pensaron que ella no podía dejar de bailar. De

esa manera, el mascarero fue invitado a bailar con aquella máscara y a integrar la comparsa. También en este relato se descubre la máscara como fuente de poder que, en este caso, se traduce en el acceso a un grupo social determinado.

El mismo don de hacer las máscaras otorga poder y en ese sentido se trata de un conocimiento sujeto a restricciones, cuya transmisión es concebida en términos hereditarios. Para discutir este punto, así como la idea de una máscara con vida propia en la que la tradición se encuentra objetivizada, me referiré al relato de los hermanos Carbajal acerca de cómo adquirieron el don de hacer máscaras. Aquí unos fragmentos textuales:

(Isaac)

«Casi obligado lo aprendí (...) Tenía un hermano mayor. Yo esa vez era seis años, o siete años. Pero veía pues. Casi no tomaba interés, porque yo estaba aprendiendo a tallar. Entonces casi no tomaba interés en esto. Mi hermano murió. Entonces dejó trabajos en blanco. Entonces yo tenía que (...) Al ver que mi madre lloraba al ver esos trabajos en blanco, así entonces, como había pinturas así que dejó mi hermano he tenido que agarrar. Un día me puse a pintar esos trabajos en blanco, y me salió, no. Y de allí empecé a hacer esas cosas.

Mi hermano hacía en cantidad, para Cuzco, para todo sitio.»

(Isaac)

«Eso también (...) es otra historia (...) bueno para mi todo eso es (...) es cuestión así de emoción. Quizás por parte de mi mamá ha tenido iniciativa para que yo aprendiera esto. Mi hermano hacía (...) mi hermano mayor hacía más que otros, entonces (...) cuando, esa fecha en murió dejó estas máscaras así en blanco, varias máscaras de diablo así, entonces como no había quien lo haga, mi madre lloraba al verlo esas máscaras así en blanco que no podía ni vender, ¿no? porque estaban en blanco, y bueno yo era todavía menor de edad así, entonces comenzó, como habían pinturas así de mi hermano, agarré pue' y agarré la primera máscara y me salió bien, ¿no? la pintura, entonces se vendía y eso me gustó, entonces comenzó a hacer ya también, entonces nadie me enseñó a mi y comencé a hacer la máscara y me salía bien y se vendía y más me estaba gustando, ¿no? Hasta que ahora ya más o menos.»

(Eliseo)

*Mi hermano murió a los 33 años. Y murió trabajando, haciendo máscaras, incluso dejó las huellas de sus dedos en el yeso²³.

CUADRO XIII SECUENCIA NARRATIVA DEL RELATO DE LOS HERMANOS CARBAJAL

(1) *Eran niños. *Hermano mayor hacia muchas máscaras.	(2) *Muere el hermano trabajando.	(3) *Quedan máscaras a medio hacer (blancas, con huellas, queda pintura).	(4) *Madre llora (no se pueden vender esas máscaras).
(5) *Hermanos re- toman el tra- bajo.	(6) *Tienen éxito (les gusta y venden las máscaras).	(7) *Continúan hasta hoy.	

En este relato se observan elementos muy interesantes que explican el carácter mítico y ritual de la manera como la confección de máscaras es conceptualizada. En primer término, la existencia de un lugar físico, el taller, como el espacio en el cual está contenido todo el saber acerca de esta actividad. El hermano muere y sin embargo en el taller y en las máscaras sin terminar permanece materializada toda la sabiduría y espiritualidad que esta actividad implica. Otro aspecto interesante es la relación de parentesco. Los hermanos Carbajal reciben la herencia y el mandato de continuar con la tradición de las máscaras de su hermano mayor. Con lo cual se establece una continuidad a través de la sangre que su-

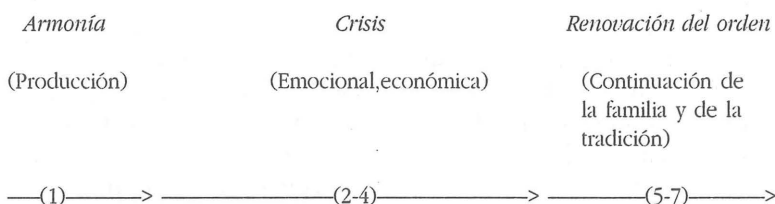
23 Estos dos últimos fragmentos han sido tomados de la transcripción de una entrevista realizada por Gisella Galliani en Paucartambo en el año de 1989. Hemos incluido esta versión porque creemos importante dar una versión textual de este relato. De todos modos hemos sido testigos de este relato, que el informante contó durante nuestras conversaciones.

pone una condición inherente que está por encima de la voluntad de una persona. Tanto el taller, en el plano espacial, como la sangre en el plano temporal, aseguran la continuación de la tradición. Todo esto se ve reforzado por las huellas del hermano muerto que quedan en la máscara a medio terminar, y que guían el trabajo futuro de Isaac y de Eliseo. La confección de máscaras es pues un acontecimiento necesario para la historia y para la continuidad del pueblo. Las huellas del hermano establecen la necesidad de continuar. Quiere decir que la muerte no es una ruptura con el pasado y con el presente, sino que en ella está contenida la posibilidad de la continuación y con ello del futuro. Es a partir de estos aspectos que la máscara encuentra sentido en el ritual, apoyándolo simultáneamente. He dicho ya antes que el ritual de la fiesta de la Virgen del Carmen busca establecer, afirmar y recrear una identidad mestiza, un orden establecido y asegurar la continuidad de la sociedad paucartambina. Y es la máscara la que condensa estos significados.

Esta afirmación se ve reforzada por uno de los ejes del relato que nos ocupa, que es el llanto de la madre que pide que los hijos vivos continúen la obra del hermano mayor. La madre que puede ser muy bien relacionada a la imagen de la Virgen del Carmen debido a lo que esta última implica: madre tierra, madre de los paucartambinos. El llanto de la madre, que los hijos ya no podían seguir tolerando, sólo pudo ser aplacado retomando el trabajo inconcluso. A esto se suma el hecho de que las máscaras a medio hacer no podían ser vendidas, lo cual expresa en términos económicos la necesidad de tener que terminar de confeccionarlas. El aspecto económico, por otro lado, está relacionado a la supervivencia material de la familia. De la misma manera, la Virgen del Carmen sólo sonrío cuando se siente halagada por las danzas y es, entonces, que se garantiza el bienestar que ella otorga. Así, el confeccionar máscaras se convierte en una ofrenda a la virgen y por extensión a la vida. Las máscaras blancas significaban la muerte asociada a una falta de identidad. En este punto hay que considerar la equivalencia entre la máscara blanca sin pintar y la máscara sin rostro de la *imilla*, lo que determina la ambigüedad, así como el carácter peligroso de ambas. Mientras que, por el contrario, las máscaras pintadas y acabadas, que caracterizan a los personajes, están asociadas a la vida, ya que la madre deja de llorar y la familia logra

sobrevivir a la desgracia de la muerte del hermano mayor. De la misma manera las máscaras y las danzas aseguran la continuidad del pueblo.

CUADRO XIV
ESQUEMA INTERPRETATIVO DEL RELATO
DE LOS HERMANOS CARBAJAL



Confeccionar las máscaras de acuerdo a la tradición es más que un asunto de voluntad del artista, es una obligación, y una necesidad para la buena suerte del pueblo. El don de hacer máscaras es entendido como un compromiso con el pueblo. En última instancia la confección de las máscaras, al igual que las danzas y la fiesta son una exigencia de la Virgen del Carmen, y parte de los términos de la relación recíproca con ella. La máscara es también un objeto de ofrenda y, por lo tanto, se reafirma nuevamente su carácter ritual.

En esta misma línea se ubica el relato que cuenta que la cabeza de la Virgen del Carmen llegó al pueblo con los *qulla* y que el cuerpo tuvo que ser completado por los artesanos de Paucartambo. En este sentido la actividad artesanal en sí representa simbólicamente el medio a través del cual los paucartambinos se apropian de la Virgen del Carmen y de su poder. Es así que se puede entender por qué los paucartambinos se definen como un pueblo de danzantes y de artistas.

Aquellos aspectos como el aprendizaje en un taller, de persona a persona, generalmente al interior de una familia y la obliga-

ción de respetar un estereotipo son elementos que corresponden al proceso de producción característico del arte popular (Stastny: 1979). En resumen, el arte en Paucartambo, específicamente la producción de las máscaras está sujeto a la dinámica familiar, expresada en el trabajo familiar en el taller. La inspiración artística tiene sus fuentes en la vida cotidiana y en la tradición. Y por eso mismo el don del arte se hereda y le llega a uno sin pedirlo y como obligación. Estas características han impedido hasta el momento que el arte se convierta en creación pura, perpetuando así su carácter ritual. A través del relato aquí analizado, se da una apropiación de la actividad y se legitima el objeto en términos de autenticidad y originalidad. Asignándole un carácter hereditario y mítico a la actividad artesanal, se naturaliza la tradición haciéndola aparecer como atemporal y esencial a la identidad paucartambina. Cómo funciona la máscara en este proceso y cómo es un medio de acceso al poder dentro del contexto ritual, son las interrogantes que trataré de responder en la siguiente sección.

2. La máscara en el ritual: transformación y poder

2.1 La máscara y la manipulación de ambigüedades

Antes de la *entrada*, cuando los danzantes se visten con sus trajes de danza, la máscara es el elemento con el cual ellos culminan su transformación en los personajes que representan en las distintas comparsas. En este primer encuentro de la fiesta, los danzantes de cada comparsa, con sus trajes puestos, pero sin máscaras, se reúnen para dar inicio a sus obligaciones festivas, brindando con cerveza para celebrar el reencuentro y la amistad. Recién cuando se preparan para hacer la *entrada* al pueblo, los danzantes se colocan la máscara y asumen su personaje. La máscara es el elemento definitivo de la transformación, pero es también aquella parte del disfraz de la que el danzante se despoja en determinados momentos de la fiesta. Por eso, ella constituye al mismo tiempo el elemento que permite que el danzante revierta su transformación. En este sentido ella constituye un instrumento mediador en la transformación de la persona en personaje, es decir, del «yo» del danzante en el «otro» representado por el personaje. Por otro lado, cuando los danzantes se colocan la máscara también sucede

una transformación del individuo en colectividad, en el sentido que el personaje a través de la máscara unifica a los danzantes otorgándoles una identidad colectiva. La mediación de la máscara entre las categorías arriba mencionadas puede ampliarse a la siguiente serie de opuestos:

CUADRO XV
PARES DE OPUESTOS ENTRE LOS QUE MEDIA LA MASCARA

Danzante	<i>vs.</i>	Personaje
Individual	<i>vs.</i>	Colectivo
«YO»	<i>vs.</i>	«Otro»
Nativo	<i>vs.</i>	Foráneo
Presente	<i>vs.</i>	Pasado

En este sentido considero importante analizar la oposición ausencia/presencia de la máscara dentro de la secuencia festiva. Ambas categorías sintetizan a nivel del uso ritual de la máscara en Paucartambo las oposiciones mencionadas, así como otras que iré descubriendo a lo largo de la discusión del presente capítulo, y que dan significado a la fiesta. En esta sección discutiré cuándo, dónde y cómo se usan las máscaras durante los días de fiesta, y el significado que le da su presencia o ausencia a los distintos contextos rituales. El significado de la presencia o ausencia de la máscara debe ser entendida en relación al traje, es decir, en términos de la oposición estructural entre máscara y traje, cabeza y cuerpo. En este sentido esta oposición es la actualización ritual de la oposición mítica entre la cabeza de yeso de la virgen y el cuerpo tallado en madera.

Considero adecuado hacer la diferenciación entre la ausencia y la presencia de la máscara no solamente porque su uso en la fiesta está generalizado (todas las danzas utilizan la máscara como parte de su vestuario), sino también porque su presencia en la fiesta es significativa en términos comparativos. La relación presencia/ausencia de la máscara tiene correspondencia con la relación danza del *qhapaq ch'unchu* y danza del *qara ch'unchu*, que está vincula-

da a la oposición entre fiesta de la Virgen del Carmen y fiesta de la Virgen del Rosario, que alude a la diferenciación entre indios y mestizos. La oposición *qhapaq ch'unchu/qara ch'unchu* puede encontrarse incluso en otros contextos festivos regionales como es la peregrinación al Santuario del Señor de *Quyllur Rit'y*, donde ambas danzas aparecen juntas (Poole: 1988).

Durante la fiesta, el comportamiento de los danzantes y demás personas que participan activamente en ella está normado. Si bien estas normas no son observadas siempre con rigurosidad, sí existe una idea del «cómo debe ser», e incluso censuras, amonestaciones y castigos para las transgresiones de muchas de ellas. Cuando uno pregunta a los danzantes acerca de las normas que rigen el uso de la máscara, éstos contestan que según la costumbre deben llevar las máscaras siempre puestas, especialmente en la calle. El argumento es que los danzantes deben mantenerse anónimos porque deben ser humildes y no hacer pública su promesa y compromiso con la virgen. Además, el anonimato es la causa de situaciones divertidas y cómicas que son un ingrediente importante de la fiesta. A pesar de que los danzantes hacen referencia de manera recurrente a las situaciones cómicas de la fiesta, y de que se refieren a ella como un momento de esparcimiento social, la dimensión lúdica no ha sido suficientemente considerada en los estudios sobre la fiesta andina. Un ejemplo de la importancia que tiene la máscara para otorgar el poder a los danzantes para provocar situaciones cómicas es la siguiente cita tomada de uno de los informantes.

«Aquella vez, por ejemplo, yo bailé la chola. Entonces de mi, de la chola, dos cholos se trenzan pues. «Mi novia», diciendo. Los dos pues se trenzan. Unos cuadros lindos se ven. Entonces había entrado al puesto. El puesto, los guardias habían tenido una botella de pintura para los zapatos, para que se lustren. Uno de ellos nos había hecho, como ensangrentado; unos cuadros lindos hay. Entonces a mi, yo tenía buena pantorrilla, me habían dicho que le apuesto que aquella chola es mujer. Vea usted no saben ni quien, qué cosa, ni quien baila, ni nada. Entonces habían apostado aquella vez cincuenta soles cada uno. «Yo te apuesto tanto; te apuesto que es mujer.» «No es hombre.» Por fin entonces me llevan a mi. Como preso me llevan al puesto, entonces le dicen: «a ver, sáquese la

máscara.» Entonces era hombre pues. Entonces esa apuesta pues, el que ha dicho que era hombre ha ganado. El que decía mujer, había creído que era mujer.» (Entrevista a danzante, 1989).

Según la regla, cuando las comparsas salen a la calle, todos los danzantes deben llevar la máscara puesta; tanto en el *pasacalle* como cuando se ejecuta la coreografía.

¿Los danzantes se dejan ver por la gente sin sus máscaras?

No. Justamente la máscara es para eso pues. O sea, no dejarse reconocer con la gente. Sí, eso es pues lo más interesante. Por decir, yo salgo de acá, hasta mi familia me desconoce, si no sabe con qué máscara estoy bailando. Entonces, y eso es una parte también de las máscaras que tiene su valor en las danzas. Pero ahora, últimamente, o sea antes era así, antes era bien rígido, era bien correcto todas las danzas, ahora, no se, han cambiado de modalidad algunos. O sea su propio estatuto lo han variado. Porque antes nadie se podía sacar las máscaras hasta que el caporal ordene. Por decir, hasta ir a almorzar, todos están parados así, no pueden sentarse, ni quitarse la máscara hasta que el caporal diga bueno, el empieza a sacarse recién todos. Entonces uno ya sabía eso. Pero ahora no hacen eso, pues. No nos piden permiso, están caminando sin máscaras, así, por las calles, los *contradanza*, como los *negro*.» (Entrevista a danzante, 1989).

En la calle, que es el espacio público, el personaje debe estar completo, es decir, definido como tal. Esto implica la concordancia entre máscara y traje; concordancia entre arriba y abajo. La consideración de la importancia de la complementariedad entre máscara y traje me permitirá discutir posteriormente dos puntos de interés: el por qué de la máscara sin rostro de la *imilla* (personaje femenino de los *qbapaq qulla*) y la dualidad «yo» (danzante) *versus* el «otro» (personaje). En el relato que cuenta de la llegada de la cabeza de la virgen a Paucartambo y de la confección de su cuerpo tallado en madera, está implícita la idea de que la virgen es de Paucartambo en tanto unidad arriba/abajo; es decir, cabeza/cuerpo. En el análisis que presento en esta sección, discutiré de qué manera la presencia o ausencia de la máscara altera la unidad máscara/traje, creando una ambigüedad que el danzante utiliza como recur-

so para controlar situaciones rituales determinadas y para transformar al personaje en representación de los mestizos paucartambinos. Ya en la sección dedicada a las danzas me he referido a ellas como representantes de la identidad mestiza paucartambina, lo cual se observa con especial claridad en la transformación del personaje del *qhapaq ch'unchu* en la *guerrilla*.

La importancia de la complementariedad ritual entre máscara y traje se manifiesta también en el hecho de que si un danzante es visto por la calle sin máscara es amonestado. No llevar la máscara puesta es una transgresión de la regla que merece un castigo ya que se está alterando la complementariedad traje/máscara en un espacio público. La ausencia de la máscara está permitida en la casa del *karguyuyq* donde los danzantes se reúnen con sus invitados en los momentos reservados para el descanso y la comida²⁴.

Sin embargo, en la práctica existen momentos de la fiesta en los cuales los danzantes rompen la complementariedad mencionada. ¿Se trata de una transgresión de la regla o de un recurso ritual? Es necesario diferenciar los casos en los que esta supuesta transgresión es hecha por la comparsa en su conjunto o por todas ellas, de aquellos en el que algunos danzantes prescinden de la máscara de manera individual y en momentos inadecuados. Pienso que la ruptura de la complementariedad máscara/traje en determinadas circunstancias crea una situación de ambigüedad que es explotada ritualmente.

Es posible afirmar que la ambigüedad y la capacidad de engaño implícitos en el uso de la máscara dan poder al danzante para

24 Quitarse la máscara no es suficiente para que un danzante vuelva a adoptar su identidad individual. Observamos en la casa del cargo de una danza, por ejemplo, que cuando en la noche los danzantes vestidos sólo con el traje de la danza y sin máscara atienden a sus invitados e incluso bailan con ellos, continúan bajo órdenes del caporal, quien en esa ocasión no bailó mientras estaba con el traje puesto. Más tarde, los danzantes se vistieron de civil y cada uno fue responsable de sí mismo. En esta misma ocasión pudimos ver que se puso mucho cuidado en que el traje no fuera alterado. A algunos danzantes que tenían frío se les prohibió que se pusieran algún abrigo porque no era parte del traje de la danza.

enfrentar las situaciones de peligro ritual y transformar las fuerzas negativas en positivas. El hecho de comunicarse con la virgen, que tiene un poder ambivalente (ella puede premiar o castigar al mismo tiempo), constituye una situación de peligro para los danzantes. En esta línea de razonamiento se explica porque éstos se sacan las máscaras cuando entran al templo. Además, como se ha mencionado anteriormente, los danzantes se exponen a situaciones altamente peligrosas, por ejemplo, en el cementerio. Todo el aparato ritual elaborado para acceder al poder de la virgen y para enfrentar estas situaciones de peligro, protege a los danzantes, otorgándoles en los contextos festivos la categoría de intermediarios entre los poderes divinos y los hombres, así como entre mundos opuestos²⁵. Este aparato ritual se caracteriza por cubrir de ambigüedad al danzante, lo cual, en el caso de Paucartambo se logra principalmente por el uso de la máscara. Los casos que constituyen una transgresión abierta de la regla, situaciones que pueden ser reconocidas porque son censuradas y castigadas, por el contrario, manifiestan determinados conflictos y tensiones presentes al interior de la sociedad paucartambina a los que me referiré luego.

La fiesta se inicia con la *entrada*, los danzantes hacen su primera presentación pública. Aparecen con sus trajes y máscaras puestas. Cada comparsa está encabezada por su *karguyuq* que no lleva disfraz alguno. Si retomamos la idea de que las danzas representan lo colectivo y los cargos lo individual, se puede entender que el uso de la máscara en la *entrada* refuerza esta relación. Los danzantes han perdido su individualidad ya que la máscara los homogeniza, apareciendo claramente, sin ambigüedad, como los personajes de las danzas. Por el contrario, los *karguyuq* pueden ser identificados como individuos. Si se opone la *entrada* a la ceremonia del *cera apaycuy* que viene después, entonces la relación entre presencia de la máscara y lo colectivo, y ausencia de la máscara y lo individual, se hace más evidente.

25 La imagen de la divinidad venerada entendida como reservorio de un poder sagrado y el rol mediador del danzante ha sido trabajada por Gow (1974) en un artículo sobre la peregrinación al santuario del Señor de *Qoyllur Rit'i*.

En este momento, cuando se abre el tiempo festivo se rompe con el tiempo y espacio cotidianos. El pueblo ha sido invadido por elementos externos y se ha dado inicio a una situación de riesgo (lo que está en juego en la fiesta es la permanencia de la virgen en el pueblo, y la presencia de fuerzas extranjeras en él ponen en riesgo esta posibilidad), los personajes se han apoderado de la identidad de los danzantes y éstos han perdido el dominio de sus individualidades. La ambigüedad como recurso ritual para responder a esta situación (invasión, apertura de los límites espaciales y de identidad del pueblo, pérdida de la identidad individual de los danzantes) se irá introduciendo en la medida en que avanza la fiesta, encontrando su expresión mayor en la representación de la *guerrilla*. En la *entrada*, los danzantes, por ahora, se protegen detrás de la máscara ya que al mismo tiempo que asumen la identidad del personaje, también han asumido una identidad colectiva (la máscara uniforme) que fortalece al individuo que está detrás de la máscara.

En la ceremonia del *alba*, los danzantes asisten a media noche al atrio del templo a bailar sus coreografías vestidos «de civil». Esta circunstancia es muy particular porque no sólo están sin máscaras, sino que tampoco llevan el traje de la danza. Esta es, además, la única ocasión en la cual los danzantes se presentan de esta manera. Este momento contrasta con las demás ceremonias porque en él predomina lo individual sobre lo colectivo. Lo colectivo solamente está contenido en el acto de ejecutar la coreografía²⁶. En la ceremonia del *alba* predomina la oposición entre lo individual y lo colectivo, a diferencia de aquellas ceremonias en las que los danzantes llevan el traje de la danza pero no la máscara. En este último caso se plantea el conflicto entre el danzante y el personaje, es decir, entre el «yo» y el «otro». Mientras que en estos casos, la identidad del danzante y del personaje no están definidas, en la ceremonia del *alba* el danzante se presenta como individuo. Los

26 Es interesante anotar que los *caporales* llevan solamente aquel objeto que los identifica como tales y que usan como bastón de mando para dirigir la coreografía; por ejemplo, la espada del rey de los *qbapaq chuncho*, la matraca del caporal de los *qbapaq negro* o el bastón del *machu* de la *contradanza*. En este objeto está contenida la autoridad de los caporales que les permite mantener el control sobre los danzantes.

danzantes dicen que en el *alba* ellos pueden presentarse ante la virgen «tal como son», «desnudos», «con el corazón en la mano». En este contexto, el danzante está definido como individuo -carece de ambigüedad- ya que no lleva la máscara ni el traje de la danza. Por lo tanto se encuentra desprotegido. A esto se suma el hecho de que el danzante está definido como individuo y no como ente colectivo, lo cual en términos rituales lo debilita aún más. El danzante se enfrenta en realidad, en este momento, a una situación peligrosa. Lo individual y lo colectivo, así como el «yo» y el «otro», son categorías opuestas, aún no dominadas por el danzante. Tanto en la *entrada* como en el *alba* se presentan entes definidos y separados. El danzante tendrá que manipular estas categorías opuestas para controlarlas y ordenarlas según sus necesidades rituales. Sin embargo, existen algunas circunstancias que protegen a los danzantes en el *alba* del peligro ritual al que están expuestos: los danzantes están bailando en la oscuridad²⁷, frente a la puerta cerrada del templo, en el atrio, a media noche y es sólo el primer día de la fiesta. Todas estas circunstancias aligeran el peligro al que están expuestos los danzantes. La oscuridad les permite disimular su identidad individual. Las puertas cerradas del templo ponen distancia entre los danzantes y la virgen minimizando el peligro. Se realiza el *alba* en el atrio y a media noche, es decir, en un espacio y tiempos liminales y, por lo tanto, ambiguos. De esta manera, se otorga ambigüedad a la ceremonia del *alba* misma, fortaleciendo el contexto en favor de los danzantes. Finalmente, el hecho de que el *alba* se realice entre el primer y el segundo día de la fiesta también contribuye a que los danzantes cuenten con cierta protección ritual, en el sentido que, como ya se explicó anteriormente, este aún no es muy grande, ya que irá aumentando en los días sucesivos. Cuanto más avance el tiempo festivo más necesario será que el danzante refuerce su ambigüedad y manipule categorías e identidades opuestas.

Se puede decir que en las dos ceremonias de este primer día de fiesta, la *entrada* y el *alba*, se refleja una de las dicotomías que estarán en juego en la fiesta: individual/colectivo. El pueblo ha sido

27 A pesar de contar con luz eléctrica, el atrio está a oscuras; solamente el balcón de la iglesia está iluminado.

invadido por los «otros»; la gente del pueblo está en peligro, sobre todo, porque en la ceremonia del *alba*, los danzantes (mestizos paucartambinos) se están presentando como individuos, mientras que los «otros» han aparecido en la *entrada* como grupo, lo cual les da mayor poder. En este primer día se plantea una situación altamente conflictiva y peligrosa: está en juego la identidad del pueblo frente al mundo exterior. En la medida en que los danzantes logren ir controlando a sus personajes, es decir, adquiriendo mayor ambigüedad, podrán resolver la situación en favor de ellos como personas. Finalmente, es en la *guerrilla*, que se logra todo esto. En las líneas que siguen explicaré cómo a medida que avanza la fiesta y que los danzantes tienen que enfrentarse a situaciones de alta peligrosidad ritual (visita al cementerio, visita a la cárcel, procesión al puente, la *guerrilla*), al mismo tiempo irá aumentando su ambigüedad en favor propio. En la sección en la cual analizo la estructura del tiempo y del espacio festivos, propuse que el peligro iba aumentando cada vez más en la medida en que se iba acercando el momento de la *guerrilla*. Pero al mismo tiempo se pueden apreciar indicios de que los danzantes están controlando la situación en favor suyo. Uno de los elementos rituales que irá otorgando poder a los danzantes para ello es la ambigüedad que se logra con el uso de la máscara.

El segundo día de fiesta todas las comparsas asisten a la casa del *prioste* para la ceremonia del *once*. A pesar de que la casa del *prioste* es un espacio privado, en estos momentos está abierta a todas las comparsas y al pueblo en general; por lo tanto, en este contexto es definida como espacio público. Cuando las comparsas entran a la casa, cada una de ellas se ubica en algún lugar determinado permaneciendo como grupo y acompañado de su conjunto musical. Si se observara la casa desde arriba, podría identificarse a cada grupo por separado. Los danzantes para este entonces se han despojado de las máscaras porque es un momento de descanso y porque se les invita cerveza y los panes del *once*. Si se diferencian los distintos grupos, es por el traje de cada danza y por la ubicación espacial de éstos. El hecho de no llevar la máscara debilita la identidad colectiva de cada comparsa que se identifica cuando danzan por las calles con sus máscaras puestas. Lo que se observa en el *once*, son las identidades individuales de los danzantes de todas

las comparsas. Sin embargo, estas identidades individuales se encuentran en un contexto muy particular: en casa del *prioste*, autoridad máxima de la fiesta, y están participando de una ceremonia de comunión. Estas circunstancias hacen que lo que predomine sea la unión de todos los danzantes como individuos en una colectividad mayor: la de todos los mestizos paucartambinos. La ausencia de la máscara en este caso debilita la identidad colectiva de las distintas comparsas en favor de la identidad colectiva del pueblo: la identidad mestiza. En esta ceremonia el elemento integrador es el *prioste* que, como he dicho antes, representa un valor individual. Es por eso que la unión se da aquí en términos de la integración de individualidades (danzantes sin máscara), más que de grupos distintos (danzantes con máscara).

Hay que notar que en la ceremonia del *once*, los danzantes se han quitado la máscara, pero llevan el traje de la danza, lo cual constituye una situación distinta de la del *alba*. En esta circunstancia se observa que el hecho de quitarse la máscara los coloca en una situación ambigua, lo que es remarcado si se considera que lo hacen en un lugar público. Ya he mencionado antes que quitarse la máscara en lugares privados (las casas de cargo de cada comparsa) está permitido y, por lo tanto, no crea ambigüedad. El llevar el traje les permite conservar su identidad colectiva, mientras que, al mismo tiempo, la ausencia de la máscara los identifica como individuos. Es esta ambigüedad la que hace posible que en la ceremonia del *once* los danzantes se integren en una colectividad mayor, pero continúen preservando las identidades colectivas de las distintas comparsas. Por lo tanto, la ambigüedad otorgada por el uso de la máscara permite darle una dimensión más compleja a la categoría de lo colectivo, que en este contexto se define tanto en términos de la identidad del pueblo, como en términos de la identidad de los distintos grupos al interior de éste.

El tercer día de la fiesta, que es el día central y en el que se realizará la *guerrilla*, se llevan a cabo dos ceremonias importantes en las que los danzantes se quitan las máscaras en un contexto público: la visita al *cementerio* y la visita a la *cárcel*. En la visita al *cementerio* las comparsas se sitúan frente a una tumba y se quitan las máscaras. En algunos casos colocan la máscara del caporal so-

bre la tumba o la cruz, y en otros se ponen las máscaras de todos los danzantes. También se acostumbra colocar el sombrero o corona del traje. Generalmente se visitan las tumbas de exdanzantes o personas vinculadas a la comparsa, es decir, personas que «le han tenido cariño a la danza», como afirman los danzantes. Poner la máscara y el sombrero en la tumba es una manera de compartir con el muerto. También se acostumbra entregar a los nuevos cargos el sombrero o corona del caporal de la danza como muestra del compromiso que se ha establecido²⁸. Pero en este caso la relación se establece además y sobre todo con la máscara. La máscara actúa en esta circunstancia como elemento intermediador entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos; pero también entre el «yo» del danzante y el «otro» del personaje, es decir entre el mundo al interior del pueblo y el mundo fuera de él. También la cabeza de la virgen juega este papel intermediador y, por lo tanto, de principio unificador e integrador. Es a través de la cabeza de la virgen que se establece el vínculo entre Paucartambo y el mundo de afuera. Sólo cuando los paucartambinos le hacen el cuerpo a la virgen, ésta asume la identidad de la Mamacha Carmen como virgen de los mestizos.

Se ha establecido un contacto con el mundo de los muertos, y los danzantes están en el cementerio que constituye un espacio fronterizo entre dos mundos y, por lo tanto, peligroso. Además se está celebrando el tercer día de la fiesta que he definido anteriormente como el punto de transformación entre el caos y el orden. Todo el pueblo vive una situación de peligro ritual y los danzantes también. Quitándose la máscara se rompe con la complementariedad entre máscara y traje. Esto es importante para que los danzantes asuman una identidad ambigua y así se protejan de los peligros implícitos en los contextos rituales del tercer día. Se observa aquí cómo una situación de peligro puede ser invertida en favor del orden. La ambigüedad protege y da poder a los danzantes. Sólo de esta manera los danzantes pueden entablar contacto con un mundo foráneo sin ser absorbidos por él. A estas alturas de la fiesta y en este lugar sería imposible la presencia de los danzantes

28 La máscara del caporal se ofrece como símbolo representativo de toda la comparsa.

vestidos de «civil» o como personajes (máscara y traje juntos), porque con una identidad definida no podrían protegerse del peligro ritual que esta situación implica.

Luego las comparsas se dirigen a la cárcel y ejecutan allí sus coreografías sin máscaras. Por lo general, los danzantes se quitan las máscaras y las colocan todas juntas en un rincón. Cuando terminan de bailar y salen de la cárcel vuelven a ponerse las máscaras. La lógica que funciona aquí en cuanto al uso de la máscara es la misma que la que expuse líneas arriba en relación con la visita al cementerio. Así como allí se establece una relación con el mundo de los muertos, en esta ocasión se entabla una relación con el mundo de lo no social. También aquí la ausencia de la máscara crea la ambigüedad necesaria para proteger al danzante.

Después de la visita a la cárcel ya no hay otra ceremonia pública en la que los danzantes se saquen la máscara. En la tarde de ese día se realiza la *guerrilla* con lo cual el orden se ha reestablecido y el peligro del mundo de afuera ha sido neutralizado. Ya solamente los *saqra* van a actuar sin máscara el día de la última bendición de la virgen. Los *saqra* cargan el anda de la virgen para sacarla al atrio donde se realiza la ceremonia del *watatiaykuy*. Esta es la única oportunidad en la cual los *saqra* se acercan a la virgen, momento que coincide con la etapa final de la fiesta, cuando se ha restituido el orden y cuando se está diluyendo el tiempo festivo.

Por último quiero referirme a otro recurso para crear ambigüedad con la máscara que comento al margen porque no es usado de manera generalizada. Los *qbapaq qulla* realizan el bautizo de los nuevos integrantes en la puerta del cementerio que es un lugar público. Los danzantes reciben sus tres látigos con el *waqullu* puesto, pero volteado, es decir, con el rostro hacia atrás. La naturaleza transformadora que caracteriza el bautizo (conversión de no danzante en danzante) exige de la ambigüedad para poder enfrentar esta situación de tránsito. Este problema ha sido resuelto por la inversión del *waqullu* que distorsiona también la relación máscara/traje. Por el contrario, las demás comparsas realizan sus bautizos sin las máscaras puestas, pero en la casa del cargo, es decir, en un

espacio privado que por ser tal los protege del peligro que implica el bautizo como situación de pasaje.

2.2 La transgresión de la regla

Hemos constatado que existen momentos y lugares en los cuales la regla de llevar la máscara siempre puesta es trasgredida, pero como parte de una estrategia ritual. Me interesa saber qué significado tienen las trasgresiones de la regla que no corresponden a fines estrictamente rituales. Pienso que éstas expresan situaciones de conflicto y tensión en la sociedad paucartambina. Los danzantes del *qbapaaq negro*, por ejemplo, se sacan las máscaras cuando van a cantar; aunque la ausencia de ésta no es absoluta ya que en estas ocasiones los danzantes llevan la máscara en alto sobre el *maki*²⁹, subrayando su presencia y respetando la complementariedad traje/máscara que este momento ritual exige. Sin embargo, el hecho de tener el rostro descubierto es criticado por varias personas, que opinan que los danzantes se quitan la máscara porque quieren darse a conocer y llamar la atención; también piensan que el argumento según el cual para cantar bien es mejor quitarse la máscara, es un pretexto ya que los *qbapaaq qulla* cantan con el *waqullu* puesto y las canciones suenan mejor precisamente cuando se cantan detrás de la máscara porque se produce una especie de eco. Según la versión de algunas personas mayores y sobre todo de personas que residen en el pueblo, los danzantes jóvenes tienen menos problema en andar sin máscaras por las calles que antes. Según estos informantes, este hecho se debe a que estas personas se quieren dar a conocer públicamente, lo cual es interpretado como un acto de soberbia que no responde al carácter de humildad que deben tener los danzantes. Esta opinión se hace explícita además en frases como «no conocen la costumbre», «está bailando gente que no es del pueblo». De esta manera, se hace referencia al conflicto entre paucartambinos y no paucartambinos que se plantea en los distintos aspectos de la fiesta y que alude a las transformaciones sociales del pueblo. Estos cambios se manifiestan en el he-

29 *Maki*: brazo con puño de madera que los *negros* llevan en la mano y que simboliza el grito de libertad de la esclavitud; el caporal lleva una matraca.

cho de que algunas comparsas están integradas por paucartambinos residentes fuera del pueblo y por amigos de éstos que no tienen vinculación con el pueblo; como sucede con los *contradanza* y los *qbapag negro*.

Son sobre todo los danzantes jóvenes que ya no residen en el pueblo, o que no pertenecen a él, los que no respetan la regla del anonimato. Si bien la máscara impide distinguir a cada danzante individualmente, la gente sabe quiénes bailan en cada grupo. En el pueblo se identifican a los paucartambinos por la danza en la que participan³⁰. Los danzantes que no viven en el pueblo no son «conocidos» en él, aunque sí lo puedan ser sus familiares mayores o amigos; por lo tanto, su anonimato resulta real. Además, son personas que provienen de ciudades, lugar en el cual lo individual va adquiriendo preponderancia. Ambos aspectos refuerzan su necesidad de hacerse conocer en el pueblo. Cuando las comparsas están integradas en su mayoría por danzantes que no viven en Paucartambo, tampoco el grupo al que pertenecen estos danzantes tiene arraigo en el pueblo. La identidad colectiva de la comparsa representa en algunos grupos una identidad en realidad foránea. Por esta razón los paucartambinos migrantes y los hijos y amigos de éstos ya no son conocidos en el pueblo, y es difícil que se les identifique individualmente con una danza específica. Por lo tanto, ya no es suficiente la sola participación en las comparsas de danzantes para ser identificado con un grupo específico, ni para actualizar la identidad mestiza paucartambina. Es necesario que se les vea el rostro para dar a conocer quiénes están detrás de las danzas y hacerse conocidos entre los paucartambinos. Por el contrario, los *maqta*, también jóvenes pero de extracción popular -algunas veces nuevos residentes en el pueblo y otras campesinos de los anexos que se «cuelan» en la fiesta disfrazados de *maqta*- son cuidadosos en guardar el anonimato, ya que ven conveniente llevar

30 Antiguamente eran grupos familiares o gremiales los que bailaban en una misma comparsa, y eso se está debilitando en la actualidad. Los *majeños* por ejemplo, ya sólo son los descendientes de las familias de comerciantes que bailaban esta danza, pero que ya no tienen en común más que ese pasado. Las danzas *contradanza* y *qbapag negro* están integradas por gente que no vive en el pueblo.

la máscara para expresarse libremente, bromear y tomarse confianzas que no se tomarían sin la máscara puesta³¹. Mientras algunos basan su poder en su individualidad, otros lo hacen en la identidad colectiva que la comparsa otorga. Dicho de otra manera, algunos basan su poder en el «yo» (danzante) y otros en el «otro» (personaje). El relajamiento de la norma del anonimato parece estar vinculada a las diferencias entre danzantes que residen en el pueblo y danzantes residentes fuera de él. Si bien ambos grupos no están en abierto enfrentamiento, muchos elementos aluden a la existencia de ciertas tensiones y conflictos.

2.3 La máscara como agente diferenciador y agente unificador

En la cuarta sección del primer capítulo he propuesto que para entender el uso ritual de la máscara es necesario tomar en cuenta su naturaleza ambigua: ella muestra y oculta a la vez. Esta ambigüedad se logra también a través de la dinámica presencia/ausencia de la máscara, que da lugar a un juego de ambigüedades que en determinados momentos festivos funciona como recurso para enfrentar situaciones de peligro ritual. En esta sección quiero discutir la dinámica presencia/ausencia de la máscara en términos de unificación y diferenciación de identidades según el nivel en el que actúa. Distingo dos niveles: un primer nivel que sobrepasa los límites de la fiesta de la Virgen del Carmen, y un segundo nivel que se circunscribe al tiempo y espacio festivos.

En términos comparativos y tomando en cuenta el ámbito exterior a la fiesta se da la oposición fiesta de la Virgen del Carmen/ fiesta de la Virgen del Rosario. Como ya he mencionado antes el desarrollo competitivo de ambas fiestas llevó a la identificación de

31 Los *maqt'a* respetan la regla del anonimato a pesar de no estar sujetos a una autoridad tan rigurosa como es el caso en las demás comparsas. En los últimos años, los *maqt'a* se han organizado justamente con el objetivo de controlar la participación de gente que «no pertenece al pueblo», exigiendo a cada *maqt'a* que se identifique con un carnet. La mayor organización de las danzas es vista como una necesidad para seleccionar a los integrantes de las comparsas y controlar así a quienes se reconoce como miembros de la identidad mestiza paucartambina.

la primera con los mestizos del pueblo y la segunda con los indígenas campesinos. Ambas fiestas fueron diferenciándose en varios de sus aspectos, entre ellos las danzas, hasta el punto que hoy las que se bailan para una virgen son distintas de las que se bailan para la otra. Estas circunstancias confieren significación al hecho de que todas las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen llevan máscaras, mientras que las de la fiesta de la Virgen del Rosario no las tienen.

El ejemplo más claro al respecto es la danza del *qbapaq ch'unchu* (*ch'unchu* rico), que es además la danza preferida de la Virgen del Carmen y sólo se baila para ella, mientras que la danza del *qara ch'unchu*, es propia de la fiesta de la Virgen del Rosario³². Un danzante de los *qbapaq ch'unchu* sostiene que la danza del *qara ch'unchu* es la danza original y auténtica, pero que en Paucartambo se crea la danza del *qbapaq ch'unchu* para embellecerla y modernizarla³³. Esto quiere decir que los paucartambinos plantearon, con la creación y desarrollo de sus danzas, el establecimiento de una nueva autenticidad, vinculada a la identidad mestiza. Este proceso se expresa en la tradición a través de la idea de transformación y civilización implícita en el relato de la llegada de la virgen desde Q'usñipata. En ese relato se da una transformación de los *ch'unchu* en el sentido de que pasan de ser atacantes a protectores de la virgen; dentro de esta lógica, la virgen tiene un poder civilizador. En realidad este relato no sólo describe el origen del culto a la Virgen del Carmen, sino también el origen de la danza de los *qbapaq ch'unchu*. Los *qbapaq ch'unchu* son pues la versión civilizada y mestiza de los *qara ch'unchu*. Una de las diferencias entre ambas danzas en términos formales es la presencia de la máscara en un caso y la ausencia de ella en el otro. La presencia

32 En el departamento del Cuzco, la danza del *q'ara chunchu* se baila también en otras fiestas de raigambre indígena campesina como, por ejemplo, en la peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'i*.

33 La idea de la modernización en el ámbito de las danzas está generalmente vinculada a criterios de tipo estético: vestuario más caro, coreografía más complicada, utilización de la banda en vez de grupo instrumental típico, etc. La estética además es utilizada como recurso para crear diferencias entre una danza y otra, por lo cual se encuentra fuertemente vinculada a connotaciones de índole cultural y social.

de la máscara en todas las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen y la ausencia de ellas en la fiesta de la Virgen del Rosario, permite entonces afirmar que en Paucartambo se da la siguiente dicotomía: presencia de la máscara *versus* ausencia de la máscara; identidad mestiza *versus* identidad campesina.

Como ya he explicado, la máscara como objeto artesanal implica el dominio de una técnica y conocimientos especializados que son de origen europeo. Este hecho asegura la exclusividad de la máscara en el ámbito del pueblo. El yeso y luego la malla metálica se impusieron; las máscaras del *sagra* antiguamente eran de cuero, un material comúnmente utilizado en la confección de máscaras campesinas. Cuando a mediados de este siglo la fiesta de la Virgen del Carmen inició un período de auge, estas máscaras fueron reemplazadas por máscaras de paño de sombrero, yeso y, posteriormente, de papel engomado. Esto fue posible por la participación de artesanos especializados. Las técnicas de confección de máscaras mestizas, además, aseguran un producto más durable y estéticamente más competitivo que el que pudieran hacer los campesinos³⁴. No sólo la técnica, sino también los costos de estas máscaras (las de malla metálica son muy costosas), las mantuvieron lejos de los campesinos. Hubo danzas campesinas con máscaras o pinturas faciales, pero esta tradición se ha perdido casi totalmente. Hoy los campesinos, con el afán de mejorar sus fiestas, van a los pueblos para comprar las máscaras que allí se hacen. Este proceso, que difunde las danzas del pueblo hacia el campo, puede alterar en gran medida algunas características del uso de la máscara que planteo aquí y que establece en el ámbito extrafestivo la dicotomía: presencia/ausencia; mestizo/indígena, concentrando el rol de la máscara en su función diferenciadora.

En otro nivel que se limita al ámbito de la fiesta de la Virgen del Carmen, es posible observar la función integradora de la máscara, al ocultar las identidades individuales en favor de la delimita-

34 En la valoración estética de las máscaras y otras expresiones artísticas, como son las danzas mismas, tienen especial importancia los concursos artesanales y folklóricos, que ayudan a establecer jerarquías tanto a nivel local, como regional y nacional.

ción de identidades colectivas. Sin embargo, hay que anotar que en este proceso de integración de identidades individuales en una sola identidad colectiva, actúa al mismo tiempo la capacidad diferenciadora de la máscara, en el sentido que al crear identidades grupales distintas al interior del pueblo, también tiene que diferenciarlas. Este doble papel, es decir, la ambigüedad, es la característica fundamental de la máscara y la que muestra la complejidad y dinámica del proceso de creación de la identidad mestiza paucartambina.

La norma general es que todos los danzantes deben llevar su traje ordenado, limpio y completo, y esto incluye a las máscaras. Ningún danzante puede bailar sin tener la máscara puesta. Tampoco debe andar por las calles del pueblo, vestido con el traje de su danza, sin usar la máscara. En este sentido se realiza una gran separación; una vez que un danzante se pone su ropa de baile, deja de ser él mismo y pasa a representar al grupo de danza y a someterse a la autoridad del caporal. Cualquier persona vestida con algún disfraz que tenga un comportamiento público inadecuado estará manchando el nombre del grupo. Por lo tanto, un danzante con el traje puesto debe respetar su personaje. La obligación de usar la máscara está vinculada a la transformación de los danzantes en personajes, que se someten a la autoridad del grupo y que, por lo tanto, asumen una identidad colectiva.

Los paucartambinos justifican la obligatoriedad de la máscara en términos estéticos: la uniformidad de todos los danzantes. La máscara es el elemento culminante para alcanzar este objetivo, lo cual se logra de manera absoluta debido a la existencia de los estereotipos de cada danza. Los danzantes no sólo llevan el rostro cubierto, es decir, que no sólo sus identidades individuales están ocultas, sino que por llevar todos máscaras del mismo tipo, la similitud entre ellos es mayor; un danzante puede ser confundido con otro cuando lleva una máscara. Incluso la voz del danzante cambia cuando habla a través de la máscara, lo cual contribuye a su anonimato.

«Dicen, a veces se confunden sus mujeres, sus hermanos, sus parientes así le llaman así. A mi me pasó un caso, pues, así muy curioso, que una fecha vino una francesa. O sea ya co-

nociendo mi nombre, todo. Vino de allá, quizá lo conozcan a Martina. Entonces vino. Estábamos en la plaza, ese rato, en la mañana. Se acerca, y le había preguntado, pues, a otro, quién es Isaac. Mi mismo compañero de baile no sabía que, con qué máscara estaba bailando, no. Le había dicho aquél es y a otra persona le ha dirigido, pues. Y yo no era, pues. Entonces se acerca: «hola Isaac, te estoy buscando», le dice. Y el otro había dicho: «yo no soy Isaac.» Recién le ha enviado donde mi» (Entrevista a danzante, 1989).

Esta anécdota hace referencia a la dificultad de distinguir las identidades individuales de los danzantes, aun entre los mismos integrantes de una comparsa. Lo que se impone sobre éstas es la identidad colectiva de cada danza que se constituye por el hecho de compartir un mismo disfraz, una misma disciplina y un mismo conocimiento sobre la danza y la coreografía, y que se consolida por el uso de una máscara específica. Así, la meta de índole estética de alcanzar la uniformidad permite que, en el ritual, los danzantes asuman la identidad de su comparsa como colectividad, renunciando a su identidad individual. Por otro lado, el hecho de que haya un tipo de máscara para cada danza hace posible distinguir identidades grupales distintas. De lo dicho hasta aquí puedo concluir que en un nivel extrafestivo, el uso de la máscara delimita una identidad colectiva que unifica al pueblo y que es la identidad mestiza paucartambina; mientras que en el nivel que se circunscribe a la fiesta; el uso de la máscara permite diferenciar identidades distintas al interior del universo paucartambino.

Por otro lado, existen máscaras específicas para distintos personajes al interior de una comparsa; es así que la capacidad diferenciadora de la máscara se extiende a otros niveles, donde ella establece distinciones al interior de una misma comparsa. Si bien la intención es el anonimato, es usual que el *caporal* de una comparsa lleve una máscara distinta a la del resto, debido a lo cual las probabilidades de ser identificado como individuo son mayores. De tal modo que los danzantes que son la autoridad al interior de una comparsa aparecen individualizados, mientras que el resto de los danzantes forman una unidad colectiva. Si bien a nivel de las danzas predomina lo colectivo, se acepta la individualidad como necesaria para dirigir y vigilar el buen funcionamiento de la comparsa.

La ambigüedad de la máscara que resulta de su doble capacidad: mostrar y ocultar, y que en el ritual se traduce en la simultaneidad de su función integradora y diferenciadora, da lugar a una dinámica en la que, como he podido explicar hasta aquí, se establece una relación de oposición entre indios y mestizos, el mundo del pueblo y el mundo fuera de él, y entre lo individual y lo colectivo. En el presente análisis quiero incluir otro nivel en el que se da este tipo de relación y que se expresa como la oposición entre el «yo» del danzante y el «otro» del personaje representado.

Desde el punto de vista de los observadores, todos los danzantes de una comparsa son iguales, conforman una identidad colectiva. La identidad individual permanece oculta por una forma externa que uniforma a todo el grupo, y el danzante se apropia de la identidad colectiva que su comparsa representa. El uso de la máscara además permite una apropiación y una transformación del danzante en otro nivel, como resultado de su identificación con el personaje que es representado. El danzante renuncia a su «yo» para ser el personaje que representa, adoptando también una identidad distinta en términos espaciales y temporales, y que se caracteriza por ser una identidad foránea al pueblo. Sin embargo, se observan elementos que aluden a la existencia de una tensión entre la identidad del «yo» y la identidad del «otro». El danzante con la máscara puesta es su personaje, pero hay momentos en los cuales se imponen algunas manifestaciones de su «yo». Uno de ellos es cuando los danzantes bailan en el *alba* frente al templo con las puertas cerradas y a media noche, vestidos de «civil». Otro momento interesante es el de las procesiones. La mayoría de informantes confesó llorar cuando ven salir a la virgen en procesión. La confesión de un *sagra* fue la más reveladora en este sentido.

Cuando están con el disfraz ¿qué significa?

Que unos netos diablos. Simbolizamos o sea al diablo. Entonces cuando estamos con uniforme tenemos que rehuir de la virgen, porque es esa nuestra (...) Pero es muy triste bailar así de diablo. O sea no se acerca a la virgen, subimos al techo. A veces algunas personas que bailamos, pues, por devoción, subimos al techo y al rato de la procesión nos salen las lágrimas pero dentro de la máscara.

¿Por qué?

No sé. Nos emocionamos porque vemos a la virgen que está pasando y tanta gente acompañándola, no podemos estar nosotros al lado y a veces nos ponemos a llorar en el techo. No sé. Para mi particular, por ejemplo, me siento emocionado ese rato que está pasando la virgen con la procesión. O sea, no sé, me da ganas de cargarlo, así, y no puedo. (Entrevista a danzante, 1989).

Los danzantes que me confesaron llorar debajo de la máscara, lo hicieron a título personal ya que no podían hablar por el resto. El acto de llorar, al igual que los sueños con la virgen, son hechos que se asumen como experiencias individuales y privadas, opuestos a los que se viven como personaje y como miembro de una comparsa, es decir, cuando se lleva la máscara que es la expresión pública. Existen pues momentos donde afloran manifestaciones individuales, que pertenecen al nivel privado y no público. En este sentido lo individual tiene un mínimo peso en el ritual. Existe entonces una tensión entre lo individual, ligado a lo privado y al «yo» del danzante; y lo colectivo, vinculado a lo público y al personaje. A manera de resumen quiero presentar un cuadro en el cual se exponen los distintos niveles en los que actúa la máscara como elemento integrador y diferenciador en el ritual.

CUADRO XVI
LA MASCARA EN EL RITUAL

<i>Uso de la máscara</i>		<i>No uso de la máscara</i>		
Mestizo	Adentro	Campe­sino	Afuera	Fuera de la fiesta
<hr/>				
<i>Uso de la máscara</i>	<i>No uso de la máscara</i>			
Personaje	Danzante			Dentro de la fiesta
«Otro»	«Yo»			
Afuera	Adentro			
Colectivo	Individual			
Público	Privado			

El uso de la máscara al interior del contexto festivo está asociado a la representación del mundo de afuera. ¿Cómo explicarse, entonces, que su presencia en la danza y en la fiesta permita el fortalecimiento ritual de la identidad del pueblo y la de los distintos grupos al interior de él, todas propias del mundo de adentro? La máscara tiene la capacidad de unificar y de diferenciar simultáneamente y así actuar en distintos planos otorgando un mayor nivel de complejidad a la identidad o identidades que configura. Esta doble función da lugar a la ambigüedad de la máscara que permite la transformación de una identidad a otra y explica el hecho de que un danzante pueda adoptar una identidad extranjera para transformarla en favor del fortalecimiento de su propia identidad. Por lo tanto, la máscara funciona como mediadora entre categorías opuestas. Usándola en coherencia con la lógica del ritual, el danzante puede manejarse en dos ámbitos opuestos al mismo tiempo, transformando las cualidades de ambos según sus intereses. El danzante accede a los poderes del «mundo de afuera» -poder de lo colectivo y de lo público- pero sin renunciar a su propia identidad. Por otro lado, si se observa el cuadro verticalmente, entonces se verá que las oposiciones al interior del ámbito festivo se encuentra bajo una instancia mayor en la que el uso de la máscara funciona en un sentido unificador, configurando la identidad del mundo de adentro, es decir, de la identidad mestiza paucartambina que se encuentra en una posición jerárquica superior. Por lo tanto, las tensiones entre opuestos al interior del ámbito festivo se resuelven en favor de la identidad del pueblo. En la siguiente sección discutiremos cómo se da este proceso en términos de la oposición «yo» *versus* el «otro».

2.4 La máscara en su rol mediador: transformación y jerarquía de opuestos

En la segunda sección de este capítulo he explicado como la máscara es utilizada para enfrentar situaciones de peligro ritual a lo largo de la secuencia festiva. Ahora profundizaremos en el rol mediador y en la capacidad transformadora de la máscara; es decir, explicaremos cómo la representación de personajes foráneos sirve a la manipulación y transformación del «mundo de afuera» en favor de la consolidación de la identidad mestiza paucartambina. Como

ha sido discutido en la sección anterior, la máscara establece distinciones dando lugar a una serie de identidades opuestas. Al mismo tiempo, el uso de la máscara en el contexto ritual crea una dinámica que permite la transformación de una identidad a otra. La naturaleza ambigua de la máscara determina que esta transformación no se dé en términos excluyentes, sino que una identidad se imponga sobre la otra pero sin anularla. En la discusión que planteo en esta sección me propongo explicar la aparente contradicción que surge del hecho de que en Paucartambo las máscaras representan a grupos y personas que provienen de lugares lejanos al pueblo y que pertenecen al pasado, o a seres que son extraños en términos de su origen sobrenatural. ¿Cómo entender que la máscara que simboliza la tradición del pueblo representa al «mundo de afuera»? ¿Cómo es posible representarse a sí mismo con el rostro del «otro»?

En realidad esta aparente contradicción no es exclusiva de la máscara ya que se encuentra en muchos otros aspectos de la fiesta tratados en los capítulos anteriores. La propia imagen de la Virgen del Carmen, que identifica a los mestizos paucartambinos llegó de fuera y pertenecía a otro lugar. Es más, resolver esta contradicción constituye el tema principal de la fiesta y se traduce en la preocupación por reafirmar anualmente la permanencia de la Virgen del Carmen en el pueblo, hecho que es representado por el rapto de la *imilla* en la *guerrilla*. Por otro lado, es justamente la naturaleza ambigua de los elementos contenidos en la fiesta que permite que los danzantes puedan enfrentar situaciones de peligro ritual (en el sentido de que la permanencia de la virgen en el pueblo está en cuestión) manipulando y transformando las fuerzas negativas en favor de la reafirmación de los límites del pueblo y de la consolidación de su identidad. Esta lógica del ritual supone una concepción de las cosas, según la cual categorías opuestas no son excluyentes sino que constituyen un par de opuestos complementarios. El orden se establece finalmente por la imposición de uno de los pares sobre el otro y no por exclusión. Es así que resulta un orden de jerarquía capaz de asimilar elementos extraños subordinándolos a la categoría dominante. Dentro de esta lógica, tampoco el extranjero o el enemigo es considerado en términos excluyentes, sino complementarios. El término quechua para referirse al enemigo es *auqa*,

pero con este mismo término se denomina al guerrero o soldado que lucha contra el enemigo (Zuidema: 1983). Es dentro de esta línea de razonamiento que hay que entender el uso ritual y la capacidad representativa de la máscara en Paucartambo. La máscara hace posible la apropiación ritual también en términos temporales, transformando la historia en fuerza revitalizadora del presente.

Como ya ha sido establecido, la máscara en la fiesta se define por su ambigüedad ya que tiene la doble función de mostrar y ocultar. Por lo tanto, propongo como hipótesis que la máscara en Paucartambo representa el pasado y el mundo foráneo para transformarlo en favor del fortalecimiento de la identidad mestiza paucartambina. La ambigüedad de la máscara hace posible que esta transformación suceda sin que haya ruptura. Es así que la transformación que sufre el danzante de una identidad individual en una identidad colectiva se da en términos de una tensión constante entre el «yo» (el danzante) y el «otro» (el personaje).

He explicado ya cómo el juego de la presencia o ausencia de la máscara altera la coherencia entre traje y máscara creando ambigüedad. Así como la máscara es usada en la fiesta, es posible hablar de una transformación reversible, controlable y manipulable por el danzante. Por lo tanto, se acepta un ámbito individual, el «yo» del danzante, que evita la imposición exclusiva del «otro», es decir del personaje, sobre este «yo». De tal manera que el «yo» es capaz de controlar al personaje desde adentro de la máscara, sometiéndolo a la virgen a través de sus obligaciones rituales. La tradición de la fiesta obliga a estos personajes a regresar cada año para bailar y alegrar a la virgen. A través de su representación, los paucartambinos cumplen con la tradición y rinden homenaje a la virgen asegurando así el bienestar del pueblo. De tal modo que en las danzas estos personajes son representados, pero al mismo tiempo son sometidos a las necesidades de los paucartambinos. La amenaza que representan en términos espaciales y temporales a la identidad mestiza paucartambina actual, es transformada en beneficio del pueblo³⁵.

35 Al respecto ver el trabajo de D. Poole (1985), ya comentado en el primer capí-

El uso de la máscara no solamente establece una dinámica entre el «yo» del danzante y el «otro» del personaje sino también entre la identidad individual del danzante y la identidad colectiva de la comparsa, que se logra por el uso de la máscara. La importancia de la máscara para lograr la consolidación de una identidad colectiva es muy significativa en el caso de los *maq't'a*. Los *maq't'a*, a diferencia de otras danzas, no conforman una comparsa. Esto quiere decir que no existe una organización que asegure la unidad de estos danzantes, ni se dispone de una coreografía o de un grupo de música que refuerce los lazos de colectividad entre los danzantes. Es la máscara la que a través del anonimato les otorga este poder. Ella identifica a los *maq't'a* como ente colectivo. También en la relación cargos/danzas se descubre el vínculo entre máscara e identidad colectiva. Si se retoma la idea de las danzas y de los cargos como formas de acceder al poder ritual que otorga la virgen, entonces hay una lógica en el hecho de que los *karguyuq* no llevan máscara y los danzantes sí. En este sentido, el uso de la máscara implica la noción de colectividad y la ausencia de ella, la de individualidad.

El espacio que la máscara otorga a la identidad colectiva contribuye a fortalecer al «yo» del danzante en el sentido que al identificarse y participar en una comparsa éste cumple con sus obligaciones rituales y sociales, y es reconocido como miembro del universo mestizo paucartambino, ubicándose en la jerarquía social. Cuanto más se fortalece la identidad colectiva (el «yo» del danzante se ha transformado en un «yo colectivo»), tanto más se controla al personaje que baila para la virgen. Esto debe ser entendido en el sentido de la construcción del personaje que los danzantes hacen. Asumir la identidad colectiva de la danza se traduce en la identificación y apropiación de las características de los personajes que se representan³⁶. Si bien se pretende representarlos de manera realista en tér-

tulo, en el cual la autora hace referencia al poder transformador de las danzas andinas que las caracteriza como discursos históricos que los danzantes manipulan para construir sus identidades contemporáneas. La concepción de las danzas andinas como rituales de transformación también es discutida por la autora en otro artículo sobre danzas y peregrinaje en el sur andino (Poole: 1991).

36 El trabajo de Mendoza-Walker (1993a) es un análisis interesante de la manera

minos históricos, las personificaciones responden a las necesidades rituales de los paucartambinos. La caracterización de estos personajes combina elementos y valores que provienen de las referencias históricas que tienen los paucartambinos de éstos, que son apropiados ritualmente con el fin de dar una imagen actual. Ya en otra parte me he referido a la transformación del *ch'unchu*, personaje que representa al habitante salvaje de la selva, en el *qbapaq ch'unchu*, un hombre alto, de movimientos medidos, rostro de rasgos finos y europeos, guardián de la virgen y su danzante preferido.

La representación ritualizada de personajes históricos resulta en una apreciación crítica de los hechos. No se representa para imitar, sino para fortalecerse; no se mide el valor histórico de la representación, sino la capacidad de transmitir una imagen como grupo con un pasado y un presente.

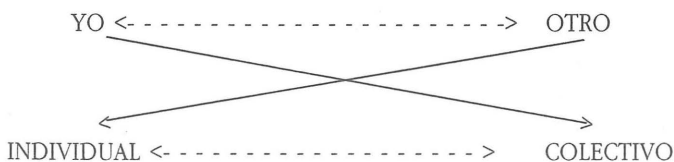
Cuando el danzante se identifica con el personaje, no se trata de una alienación, sino más bien de una forma de liberación. En términos reales esto se expresa en el prestigio que tiene una comparsa en el pueblo y, por ende, sus integrantes. El prestigio que el pueblo otorga a las danzas está en función, entre otras cosas, de su capacidad para realizar cambios en el vestuario y en la coreografía que sean aceptados y vistos como una mejora de la danza por el resto de paucartambinos. En este proceso es importante que los cambios sean coherentes tanto con la tradición paucartambina como con las necesidades sociales actuales de cada comparsa. En la medida en que las danzas son discursos de la identidad de grupos específicos, existen en la región versiones locales de los personajes históricos representados en las danzas. Líneas arriba he hecho referencia a un tipo de máscara distintivo de la tradición paucartambina, diferente al de las máscaras de otros pueblos mestizos; y en el ámbito local paucartambino la sola presencia de la máscara en las danzas se convierte en elemento distintivo de la identidad mestiza paucartambina en oposición a la identidad indígena.

cómo los danzantes caracterizan a sus personajes recurriendo a elementos de la tradición y a otros nuevos para representar los valores que según ellos los definen como grupo.

Para terminar de explicar el sentido de las transformaciones rituales que sufre el danzante, así como el hecho de que las oposiciones a las que éste está expuesto no constituyen contradicciones sino recursos para la delimitación de su identidad como individuo y como grupo, quiero hacer referencia a la ambigüedad de la máscara que resulta de su doble función: mostrar y ocultar, y de la dinámica presencia/ausencia en determinados momentos y lugares del ritual.

El «yo» del danzante se transforma en el «otro» para tomar su identidad colectiva, pero la ambigüedad de la máscara, permite revertir esta transformación; el danzante recupera su «yo», ahora, con el poder que otorga lo colectivo. Si el danzante perdiera su identidad individual frente al «otro» que representa, la transformación de la identidad individual hacia la colectiva se quedaría en el «otro». Pero como la máscara ritual mantiene viva la tensión entre el «otro» y el «yo», el poder de la identidad colectiva actúa en favor del yo. El «otro» es el instrumento a través del cual el «yo» accede al poder de lo colectivo. En este proceso el «otro», como identidad foránea se debilita y pierde poder dejando de representar un peligro. En los lugares y momentos de alta peligrosidad ritual, como el cementerio y la cárcel, por ejemplo, el danzante se refuerza ritualmente sacándose la máscara. De esta manera individualiza al personaje, privándolo de su carga colectiva; así debilita a aquello que representa el mundo de afuera. Este hecho permite que los danzantes se expongan a estas ceremonias rituales que los vinculan con el mundo de afuera sin que corran el peligro de ser absorbidos por él. La máscara crea ambigüedad convirtiéndose así en fuente de poder, aspecto de la máscara que discutiré en la siguiente sección.

CUADRO XVII
MASCARA Y TRANSFORMACION DE IDENTIDADES



En resumen, hacer bailar a estos personajes, externos al pueblo y, por lo tanto, considerados una amenaza para la identidad local, no constituye una contradicción sino una estrategia ritual por la cual los poderes de lo foráneo son sometidos al poder de la virgen. El «otro» es histórico y contemporáneo a la vez y, por lo tanto, su representación fortalece al danzante y contribuye a la consolidación de la identidad del pueblo.

La representación de la historia en el ritual da lugar a una transformación pasado/presente en el sentido de una actualización del pasado. La máscara, por lo tanto, intermedia entre ambas dimensiones temporales, estableciendo un referente histórico que otorga trascendencia a una identidad contemporánea: la del danzante y la de los grupos que conforman la identidad mestiza paucartambina.

La utilización de medios gestuales y rituales³⁷, distintos a los de la historiografía académica, implica una forma también distinta de interpretar los hechos de la historia, que da lugar a un discurso mítico³⁸, en el que la conceptualización de ésta no es ni lineal, ni progresiva, sino cíclica y jerarquizante en la que se crea un orden que incorpora pares de opuestos (pasado/presente, personaje/danzante, por ejemplo) y que debe ser renovado cada año.

La máscara plantea pues una ambigüedad en términos de tiempo (pasado/presente), de espacio (afuera/adentro), y en términos de identidad (individual/colectiva y el otro/el yo). Esta capacidad de la máscara permite que actúe en el ritual como fuerza transformadora y ordenadora en el sentido que manipula los términos de la transformación en favor de uno u otro polo según las necesidades del ritual. El resultado final es que la representación del «otro» y del mundo de afuera transforma el poder de éstos en

37 Esta preponderancia del gesto sobre la palabra es resaltada por Marzal (1983: 50-51) como una característica de la socialización religiosa en el mundo andino. También Ortiz menciona esta cualidad en el mundo andino cuando lo opone al universo amazónico (Ortiz: 1985).

38 Asumo la premisa establecida por McLuhan (1974) según la cual «el medio es el mensaje».

favor de la afirmación del «yo» y de lo colectivo, y del establecimiento de la supremacía del mundo de adentro sobre el mundo de afuera. Si bien las ambigüedades se resuelven en favor del presente, el mundo de adentro, el «yo» y la identidad colectiva, las fuerzas opuestas prevalecen y su presencia latente exige repetir el ritual.

La concepción de la historia en términos míticos y la creación de un orden jerárquico están vinculados además a una concepción particular de la persona en la que la identidad es entendida como una multiplicidad de rostros. Es por eso que la ambigüedad de la máscara no es alienante, ni crea desorden. Ella permite la incorporación de varias identidades ordenadas jerárquicamente como parte de una identidad verdadera. En el ritual predomina una noción dinámica de la identidad. Usar la máscara es al mismo tiempo ser uno mismo. No hay una noción individualista de la persona, sino que esta se define por su relación con el «otro» que en el contexto ritual son el personaje y los demás danzantes. El uso de la máscara en el ritual refuerza la dimensión de persona por encima de la de individuo³⁹. Por lo tanto, es posible afirmar que en Paucartambo el hombre es concebido «como *persona*, implicado en su totalidad en las relaciones con los otros⁴⁰» y construido en la esfera de lo público. Dentro de este universo social, la máscara no constituye un obstáculo para la construcción de la identidad, como sí sucede en la sociedad profesional-burguesa en la que, como explica M.C. Iglesias (1989), ella oculta la verdad, lleva al engaño y hace imposible que el hombre encuentre su identidad única, perdurable y auténtica. En la siguiente sección desarrollaré con más detalle aspectos vinculados a la relación entre máscara y engaño para rescatar el poder transformador de la máscara que otorga un sentido liberador al engaño⁴¹.

39 Estoy refiriéndome aquí a la distinción que Da Matta (1990: 178-185) hace entre individuo y persona; tomando en cuenta la tensión, que según el autor, se da entre ambas nociones, y cuya dinámica varía según la sociedad.

40 He tomado la definición de hombre que da M.C. Iglesias cuando caracteriza el código de comportamiento propio del Antiguo Régimen (1989:72) como opuesto al de la sociedad profesional-burguesa en la que el hombre es concebido como *individuo* con una única identidad verdadera que corresponde al paradigma del *hombre universal*.

41 M.C. Iglesias en su artículo «La máscara y el signo: modelos ilustrados» (1989)

2.5 La máscara: apropiación del poder ritual

En los relatos de don Santiago y de los hermanos Carbajal, discutidos en la sección anterior, y que aluden al proceso creativo de las máscaras, así como al tema de la herencia a través de la cual se adquiere el don de hacer máscaras, la máscara aparece como un objeto con vida propia en el que la tradición paucartambina está contenida y se perpetúa. Es esta capacidad de fetichización la que le otorga a la máscara su poder. Este poder tiene la capacidad de alterar la realidad. Esto último se hace evidente en uno de los relatos comentado ya anteriormente, en el cual un mascarero contó que fue invitado a integrar una danza gracias a la confección de un máscara que habría llamado la admiración de toda la comparsa. En este caso, el poder de la máscara se traduce en aceptación social transformando al narrador en mascarero y danzante, dos condiciones que definen el «ser paucartambino» y personifican la tradición del pueblo.

La capacidad transformadora de la máscara proviene de su condición de fetiche. Como ya he mencionado líneas arriba, según esta característica ella no sólo es representación, sino también realidad, y es gracias a esta naturaleza ambigua, que se hace posible la transformación, y en la que se sustenta su poder. En el ritual, la máscara se constituye en fuente de poder a través de la mediación entre categorías opuestas. Es la posibilidad de manipular la ambigüedad de la máscara la que asegura a los danzantes el acceso a este poder. Quiero presentar tres ejemplos en los que esto sucede.

Como ya he mencionado líneas arriba, hay dos momentos interesantes en los cuales los danzantes se sacan la máscara en lugares públicos y lo cual constituye una ruptura de la regla de llevar la máscara puesta cuando se está en público. Estos son durante las visitas al cementerio y a la cárcel, que se realizan cuando la situación de caos de la fiesta está llegando a su estado más crítico. Ambos lugares son limítrofes entre dos mundos y, por lo tanto, el he-

llama la atención sobre la importancia del lenguaje como una forma de acción sobre la realidad, y por lo tanto coincide con Diderot (autor a quién discute) en reconocer el poder creador y transformador de la máscara.

cho de sacarse la máscara en estos momentos debe ser interpretado como una estrategia para asumir un estado de invulnerabilidad ritual. Como ya expliqué, cuando los danzantes se sacan las máscaras en estos contextos, están rompiendo la coherencia entre máscara y traje, entre individuo y personaje. Con el traje se es el personaje, pero sin la máscara se es el danzante como individuo. De esta manera, el danzante asume una identidad ambigua que le permite moverse entre dos mundos sin peligro. Es el juego de la presencia o ausencia de la máscara la que da poder al danzante para ello. Quitarse la máscara es una manera de debilitar al personaje, es decir, al «otro», individualizándolo. Así, disminuye el peligro que implican estas dos ceremonias dentro de la estructura festiva. En otros momentos, cuando los danzantes usan la máscara en el *pasacalle* y en sus coreografías, asumen una identidad colectiva. Entonces, la máscara actúa como fuente de poder en otro sentido. Ella transforma al individuo incorporándolo a un ente socialmente más fuerte: el grupo.

La máscara de la *imilla* es otro ejemplo interesante de la máscara como fuente de poder. El hecho de llevar una máscara sin rostro, le otorga al personaje la posibilidad de asumir una identidad múltiple. Su máscara media entre lo unívoco y lo múltiple, lo definido y lo indefinido. La *imilla* se ubica en una situación especial en el sentido que la ambigüedad de lo múltiple la capacita para integrar identidades opuestas: de los *qbapaq qulla* y de los *qbapaq ch'unchu*. Su rol integrador ubica a este personaje en una posición que se encuentra por encima de las oposiciones que tienen lugar en la fiesta de la Virgen del Carmen, y concentra en él todo el poder ritual que está en juego. Por eso es posible la identificación entre *imilla* y la Mamacha Carmen. Aquella que puede ser vista como la versión ritual de la cabeza mítica de la virgen que es encontrada en una olla de barro. El poder múltiple de la *imilla* integra los poderes parciales de las máscaras de los demás personajes. El rapto exitoso de la *imilla* por parte de los *qbapaq ch'unchu* es la afirmación de la supremacía de este grupo por encima del resto de las comparsas, es decir, del pueblo sobre el mundo de afuera. En este sentido tiene lógica que en el relato de los hermanos Carbajal, anteriormente analizado, las huellas del hermano muerto hayan quedado impregnadas en las máscaras blancas que él dejó a medio ha-



Máscara de la comparsa del Auqa-chileno.

Víspera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de agosto de 1989.

Paucartambo-Cuzco.

Fotógrafo: Gisela Cánepa K.



Máscara del machu de la comparsa de Contradanza.

Julio de 1990. Paucartambo-Cuzco.

Fotógrafo: Gisela Cánepa K.



Contradanza.

Vispera de la fiesta de la Virgen del Carmen. 15 de julio de 1989,
Paucartambo-Cuzco. Colección PUCP.

Fotógrafo: Patricia Vega

cer. En estas máscaras sin rostro estaba contenida toda la sabiduría y todo el poder para hacer las máscaras.

En tercer lugar quiero discutir la relación entre el caporal y los soldados de la comparsa de los *contradanza*. En casi todas las danzas, el caporal lleva una máscara que es distinguible de las de los demás danzantes. El caso de la danza de los *contradanza* es muy ilustrativo al respecto. La máscara del caporal o *machu*, que representa a un viejo, no sólo es de otro material que la de los soldados, sino que se caracteriza por rasgos completamente opuestos: nariz muy larga, bigotes grandes y una gran sonrisa. Si bien la máscara «uniforma» a los danzantes, y hace difícil reconocer a cada uno de ellos, el caporal está individualizado por su máscara. Si bien lleva el rostro cubierto asumiendo la identidad del grupo, es decir, una identidad colectiva, los caporales son fácilmente identificados. Por lo general, en el pueblo, la gente sabe quiénes son los caporales de cada danza. Este hecho le confiere un status distinto. Esto, por un lado, significa un acceso al poder ritual teñido de cierta individualidad; ser caporal da prestigio, más que ser sólo un danzante⁴². Por otro lado, una máscara que individualiza permite que su personaje sea representativo del grupo, en la medida en que lo diferencia del resto. El caporal es el representante del grupo y también el intermediario con el resto del pueblo y la virgen. Mientras la individualización del caporal se dé con la máscara puesta, esta individualización implicará integración y unificación; así no se opone al grupo, ni al valor colectivo que la comparsa implica. Esto es, pues, distinto a que un danzante se individualice quitándose la máscara, hecho que como hemos mencionado, sucede últimamente entre la gente joven que ya no reside en el pueblo.

Volvamos al caso de la danza de los *contradanza*. La oposición que crea la máscara entre *machu* y soldados al interior de la comparsa se puede resumir de la siguiente manera.

42 El caporal de una de las comparsas nos comentó que este cargo no sólo representa autoridad en la danza, sino también respeto en el pueblo. Además, el caporal debe ocuparse de conocer a la gente, saber lo que sucede en el pueblo y hacerse conocer. Saludar a cualquier persona del pueblo por su nombre es un detalle muy importante.

CUADRO XVIII
ESQUEMA DE OPOSICIONES ENTRE LAS MASCARAS
DEL MACHU Y DE LOS CONTRADANZA

<i>Machu</i>	<i>Soldados</i>
Yeso Nariz larga Rasgos grotescos Bigotes largos Viejo Gran risa	Malla metálica Nariz corta Rasgos finos Bigotes cortos Joven Expresión seria

Estos dos tipos de máscara incluidas en una misma comparsa otorga un carácter ambiguo a toda la danza. Esta ambigüedad se acentúa si consideramos que el *machu*, que tiene la autoridad en la danza, usa una máscara que lo desvirtúa como tal. Sin embargo, el hecho de que exista un tipo de máscara que se le oponga, garantiza el orden y cohesión al interior del grupo. Es esta ambigüedad la que refuerza a la comparsa. Los *contradanza* afirman que ellos se burlan del poder y de las antiguas élites españolas; aspecto contenido en el mismo nombre de *contradanza*⁴³. La burla está principalmente en manos del *machu*, lo cual explica las características de su máscara. Es por eso que se hace necesaria la seriedad de los soldados, para garantizar el orden que el *machu* altera. De esa manera, la burla del *machu* se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad. La burla y el desorden 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 en la *contradanza*. En este hecho se refleja también la dualidad individual/colectivo. La máscara del *machu* individualiza al caporal, mientras que la máscara del soldado lo integra a un grupo. Si bien la autoridad está individualizada, el poder es otorgado por el grupo.

⁴³ Más allá del verdadero origen de la palabra *contradanza*, los danzantes hacen alusión explícita al juego de palabras que el nombre de *contra-danza* permite hacer.

3. La máscara: engaño o representación utópica

Hasta aquí hemos expuesto los temas y motivos más importantes de la fiesta, del sistema de cargos, de las danzas y de las máscaras en la celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Es necesario hacer un recuento para comentar acerca de las hipótesis sobre el uso de la máscara en Paucartambo que se propuso al inicio. El planteamiento central se resume de la siguiente manera. La máscara muestra y oculta a la vez. Esta naturaleza ambigua permite una dinámica transformativa entre la identidad del danzante, del personaje y de los grupos representados, de tal manera que el proceso de creación de identidades supone la multiplicidad de cada una de éstas. Esta multiplicidad, sin embargo, se encuentra condensada y materializada en un único objeto: la máscara. En el plano de la representación de identidades esto supone que la máscara establece una dinámica entre lo que podrían ser el significado y el significante, es decir, la realidad y la representación, hecho que se apoya en la condición de fetiche de la máscara, tal como la he definido en el presente capítulo. Quiero a continuación desarrollar el recuento que he anunciado y centrarme en una discusión final relacionada al motivo del engaño.

La fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo es un acto colectivo por el cual se crean un espacio y un tiempo propicios para reanudar los lazos de reciprocidad con la Mamacha Carmen; tiene, pues, un contenido propiciatorio y de renovación. En la medida en que los lazos se establecen con la imagen de la Virgen del Carmen, la fiesta tiene un efecto unificador, consolidando una identidad colectiva y diferenciada del mundo que se encuentra fuera de los límites que ella establece.

De este proceso resulta un intercambio del poder ritual, que sucede entre la virgen y la gente (danzantes y *karguyuq*); entre el pasado y el presente (danzante y personajes); y entre el mundo de adentro y el mundo de afuera. El tiempo y espacios festivos, el sistema de cargos, las danzas y el uso de las máscaras funcionan de tal manera que el poder ritual circule y se transforme en favor de la renovación y continuidad de un orden.

En la estructura espacial y temporal de la fiesta se puede observar un circuito imaginario por el cual circula el poder ritual, y las instancias entre las cuales se da el intercambio: la iglesia, la casa del *prioste*, las casas de los *karguyuq*, la plaza de armas, la cárcel, el cementerio y el puente Carlos III. La estructura espacial determina los límites del pueblo, pero también sugiere una ordenación interna que se grafica en el recorrido de la procesión y en la bendición de la virgen hacia los cuatro puntos cardinales. Se hace una partición imaginaria que coincide con la cuatripartición del espacio incaico y con la estructura tradicional del pueblo que era de cuatro barrios. Esta cuatripartición también está sugerida por las cuatro direcciones desde donde las comparsas hacen su *entrada*.

En la estructura temporal se observan dos grandes momentos: antes y después de la *guerrilla*, que corresponden a un tiempo de desorden y del pasado, y a otro tiempo de orden y del presente. La transformación que sucede en el tiempo es lo que permite que el contacto espacial con el mundo de afuera se convierta en positivo, estableciendo las fronteras y una jerarquía en la que el mundo de adentro se ubica en una posición superior.

El sistema de cargos y las danzas constituyen las instancias a través de las cuales la gente accede al poder ritual. Visto en términos comparativos, el sistema de cargos permite un acceso individualizado a este poder, mientras que a través de las danzas éste sucede de manera colectiva.

En la discusión de todos estos aspectos me he topado con algunos temas que se reiteran a lo largo de toda la fiesta y en los distintos aspectos que la conforman. Los dos más importantes son la *transformación* y una *jerarquía de opuestos complementarios*, ambos vinculados a nociones del tiempo y del espacio.

En la fiesta, que es un tiempo de encuentro, los límites que separan pares de opuestos se diluyen, colocándolos en una situación de conflicto, que exige de un reordenamiento. En el momento de la *guerrilla* es cuando se resuelve esta situación en favor de un orden integrador, pero jerárquico de pares de opuestos complementarios. En la jerarquía que resulta, el orden de adentro se im-

pone sobre el orden de afuera, es decir, que la identidad del pueblo se impone sobre la identidad extranjera.

Para que este proceso pueda darse son necesarios dos elementos importantes: la presencia de un elemento integrador y la ambigüedad como característica fundamental de los elementos que intervienen en el ritual. La ambigüedad es la que hace posible la *transformación*, y el elemento integrador mediará el orden jerárquico. La máscara en Paucartambo, hace posible este doble proceso ritual. De acuerdo con la forma como he abordado su estudio, ella es de naturaleza ambigua, es decir, que *oculta y muestra* a la vez, y su poder representativo y de fetichización la convierten en símbolo integrador y totalizante. Para entender de qué manera la máscara realiza ambas funciones rituales: transformar y ordenar, he analizado su actuación en el contexto ritual, así como las características estéticas, sociales y culturales de su proceso creativo.

En relación con su uso ritual me he preguntado dos cosas, primero, ¿cuándo y dónde la máscara está presente? y ¿cuándo y dónde esta ausente?; y segundo, ¿qué relación existe entre máscara y traje?. La máscara en la fiesta de la Virgen del Carmen representa al «otro», que pertenece a un tiempo pasado y al mundo de afuera. La complementariedad entre traje y máscara, así como las circunstancias en las cuales se lleva la máscara puesta permiten afirmar que la representación del «otro» no implica la pérdida total de la identidad del danzante. Por el contrario, he mostrado que existe una tensión entre el «yo» del danzante y el «otro». Esta tensión resulta justamente de la ambigüedad de la máscara y de la manera cómo es utilizada en el ritual. Es esta tensión la que hace posible que se dé una transformación. El «otro» es representado para ser manipulado y transformado en beneficio del fortalecimiento ritual del «yo». Esta tensión también implica una transformación del pasado en presente. En este proceso, el danzante se fortalece; su actuación en el ritual le otorga una posición social más segura o ascendente, porque ha cumplido con una exigencia social que es la celebración de la fiesta. La representación del pasado tiene una proyección en el presente.

El poder al que accede el danzante cuando representa al «otro» no sólo se explica en el sentido que ha cumplido con una obligación social y ritual, sino también en el hecho de que en esta representación se ha dado una transformación de la identidad *individual* del danzante en una identidad *colectiva*. Esta otra transformación también se logra por el uso ritual de la máscara. El objetivo de índole estético de lograr la uniformidad de todos los danzantes se convierte en un instrumento para la transformación de individuos en colectividades. La máscara es el elemento culminante de esta transformación. La máscara oculta las identidades de las personas individuales cubriéndoles el rostro, y resalta así la identidad colectiva que la comparsa representa.

En este proceso, la máscara también actúa como elemento diferenciador, ya que la uniformidad lograda al interior de cada comparsa, permite apreciar colectividades distintas. Todos los danzantes han ocultado su identidad individual, en favor de una identidad colectiva. Pero al interior de esta gran colectividad se diferencian grupos distintos, ya que cada danza tiene una máscara con sus características propias.

Esta función diferenciadora se da en tres niveles. En el primer nivel extralocal se establecen diferencias entre mestizos e indígenas. La ausencia de la máscara en las danzas de la fiesta de la Virgen del Rosario, y su presencia obligatoria en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen, permiten establecer la oposición uso de la máscara/identidad del pueblo (mestiza) *versus* no uso de la máscara/identidad del mundo de afuera (indígena). En un segundo nivel, al interior de la fiesta, la máscara diferencia grupos distintos, y, finalmente, en un tercer nivel, que se sitúa al interior de una misma danza, la máscara permite diferenciar la autoridad del grupo, que repite la oposición individual *versus* colectivo.

La máscara en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo funciona como principio ordenador entre los pares de opuestos que aparecen como temas centrales de la fiesta: yo/otro; individual/colectivo; dentro/fuera. Por lo tanto, ella contribuye a la definición de los principios que conforman la identidad del pueblo. La máscara garantiza la eficacia del ritual para expresar las

oposiciones fundamentales de la sociedad paucartambina, así como para resolverlas.

Pienso que, si bien la diferenciación entre «gente del pueblo» e indígenas sigue vigente, y que las condiciones económicas del pueblo perpetúan estos criterios étnicos de diferenciación, el proceso migratorio y el vigente interés de los paucartambinos migrantes en participar en la fiesta, así como la participación de los nuevos residentes paucartambinos en ella, hace cada vez más difícil determinar quién es la «gente del pueblo». Las tensiones entre comparsas de paucartambinos residentes y paucartambinos migrantes, así como los cambios que los segundos están introduciendo en la organización de las comparsas ya son un síntoma de las transformaciones que se están suscitando en el pueblo y que se expresan en la fiesta. A todo esto hay que agregar el creciente interés de los campesinos de las comunidades en imitar las danzas del pueblo de Paucartambo.

En esta última parte quiero centrarme en la discusión acerca de la máscara como fetiche para reflexionar en torno a la relación entre representación y realidad, así como sobre el motivo del engaño. En la primera sección de este capítulo me referí al proceso creativo de la máscara así como a la conformación de estereotipos que resultaban de procesos de diferenciación e identificación locales. En este sentido, la máscara objetiviza y materializa la tradición e identidad paucartambina otorgándoles un carácter totalizador y homogenizador de la realidad que representan. Como representación, la máscara fetichiza la realidad paucartambina. Tomando en cuenta la discusión de Taussig acerca de la naturaleza y efecto del poder de representación del fetiche (Taussig: 1992), la máscara así como la he descrito en este capítulo da lugar a dos procesos, uno transformativo y otro de naturalización de la realidad que ella representa. Esto significa básicamente que la representación de la realidad, no constituye una instancia distinta y divorciada de la realidad, sino que por el contrario es parte de ella e interactúa con ella de manera transformadora. El proceso de naturalización se refiere justamente a esta identificación entre representación y realidad, que transforma la relación arbitraria entre significado y significante en una relación esencial. Uno de los planteamientos

centrales de la lingüística desarrollada por Saussure (1992) es acerca de la arbitrariedad entre el significado y el significante, perspectiva teórica que ha marcado fuertemente los estudios antropológicos sobre simbolismo y ritual. Es así que las representaciones simbólicas y rituales han sido concebidas en su mayoría como simples estructuras mentales que reflejan realidades sociales⁴⁴. En relación con estos enfoques y con el objetivo de resolver una de las preguntas fundamentales que éstos plantean y que se refiere a la problemática de la efectividad de la representación cultural, Taussig (1992; 1993) propone un enfoque diferente. El más bien resuelve esta pregunta rompiendo con el supuesto de la arbitrariedad de símbolo. El propone que uno de los efectos del proceso de representación mismo es la plena identificación y superposición entre significado y significante. Si la representación rompe con la dicotomía entre significado y significante, entonces ella logra también suprimir la distinción entre realidad y representación, es decir entre lo representado y la representación. Este hecho tiene dos consecuencias. Por un lado, implica un proceso transformador y por el otro un efecto esencializador. El proceso transformador se refiere al proceso por el cual lo representado es construido a través de su representación. Es de esta manera que puede explicarse que la máscara en Paucartambo no sólo representa la identidad paucartambina, sino que la personifica y es capaz de transformar a quien la usa. Así también se entiende que la representación de personajes que provienen de la historia del pueblo significa una apropiación efectiva del pasado.

Por otro lado, está el efecto esencializador que resulta de la plena identificación entre la máscara y las identidades subjetivas de quienes la usan. De tal modo la identidad *mestiza paucartambina* y la historia que la máscara representa se constituye como verdades esenciales, contribuyendo a la naturalización de la tradición e

44 Esta misma dicotomía y oposición entre realidad y representación se puede encontrar al interior de la teoría marxista que opone una superestructura a una infraestructura y que define a la ideología en términos de un versión distorsionada de una realidad objetiva. Finalmente, en un nivel más filosófico, estas perspectivas se reducen a una oposición en términos de realidades objetivas y subjetivas.

identidad paucartambinas. La conceptualización de la identidad paucartambina como una cualidad heredada y no adquirida favorece un discurso en el cual la propia reproducción social es entendida en un sentido biológico. Este discurso contribuye a la esencialización y naturalización de diferencias étnicas que explican la continuidad de categorías como indio y mestizo.

Es la capacidad de percibir similitudes, así como de recrearlas, lo que Taussig (1993) citando a Walter Benjamin, denomina «la facultad mimética» (*mimetic faculty*), el principio por el cual se establece una lógica de razonamiento a través de la cual en el plano de la representación sucede la identificación entre la representación y lo representado. Esta misma facultad mimética explica una práctica cultural entre los Cunas que Taussig discute, y según la cual es posible defenderse de los poderes malignos a través de su representación materializada (Taussig: 1993, 12-14). Aquí Taussig está haciendo referencia a una práctica cultural también existente en tiempos prehispánicos en los Andes, según la cual el uso de las máscaras estaba vinculado a la representación de identidades foráneas y enemigas con el fin de dominarlas, aspecto al cual volveré luego.

Hay dos puntos importantes que se derivan de la definición de mimesis que hace Taussig. Una de las características fundamentales que hacen de una representación una representación mimética es que ésta objetiviza y materializa la realidad que representa. Por otro lado, la representación mimética implica apropiación de la realidad representada, un tema recurrente en la etnografía festiva presentada en este texto. Ambas características, objetivización y materialización, así como apropiación y transformación son dos elementos centrales de la máscara dentro del contexto etnográfico que he venido describiendo. Por lo tanto, la máscara en Paucartambo funciona según la lógica mimética a la que se refiere Taussig, es decir, en términos de fetichización y, por lo tanto, de transformación y apropiación efectiva de la realidad que representa. La mediación de la máscara entre el “yo” del danzante y la identidad del personaje, hace que la segunda sea vivida como una identidad íntima y subjetiva. Para la construcción de subjetividades se necesitan éstas dos características: capacidad transformadora y capacidad de objetiviza-

ción que garantice la construcción de la identidad que es apropiada como identidad esencial y natural. En este sentido se puede observar una continuidad entre la máscara paucartambina contemporánea y la máscara prehispánica a la que Zuidema hace referencia.

Con respecto a la máscara como recurso para la construcción de la identidad en Paucartambo, resulta fundamental reconocerla como representación materializada de ésta. De acuerdo con la lógica de una representación mimética, esto supone una conceptualización de la identidad, así como de la realidad, en términos muy particulares.

Como he venido discutiendo, la dinámica de apropiación que resulta del uso de la máscara en Paucartambo permite la multiplicidad como parte de la identidad de la persona, lo cual resulta contrario a una conceptualización de la identidad de una persona en términos unívocos e individualizantes como sucede en sociedades donde la identidad no está materializada en la máscara, ni ésta cumple las funciones que he descrito para el caso paucartambino. La multiplicidad de caras de una persona no es vista como contraria a su integridad, ni autenticidad. Por lo tanto, la representación de identidades ajenas no es contradictoria con la definición de una identidad propia. Esto implica, como he venido afirmando, una lógica de apropiación del «otro» para la consolidación del «yo». En este sentido, la representación a través de la máscara no oculta una identidad verdadera, ni es un reflejo falso de la realidad. Es aquí donde quiero referirme al tema del engaño como motivo central en la mitología y rituales andinos, así como a su relación con la máscara.

Para empezar quiero presentar algunas de las anécdotas que danzantes paucartambinos me narraron y donde aparece el tema del engaño. Uno de los elementos centrales que aparecerán en ellos aluden a la dimensión lúdica y transformadora del engaño que sugiere la necesidad de una aproximación distinta al tema. Es aquí donde pienso que la discusión sobre la máscara como forma de representación mimética puede echar luces sobre el tema. Como explicaré al final, el motivo del engaño en la mitología y ritual andinos tiene un sentido positivo en términos de su contenido utópico.

La anécdota que transcribo a continuación está tomada de una entrevista a un danzante de *saqra* en 1991.

Y otro caso, por ejemplo bien curioso pasó cuando un año nosotros, la china saqra que bailaba de nosotros era una mujer. Y el último día del baile nos abandona, o sea la chica no ha querido bailar porque ha tenido que viajar al Cuzco por sus estudios no. El último día no había a quién hacer bailar, pues, china saqra. Entonces buscamos al que había firmado para el próximo año que va a venir, lo buscamos a un hombre, pues, que había firmado para soldado, no. Entonces nos acercamos con toda la ropa de mujer, pues, no. Como nos ha dado, bueno, busquen a cualquiera, pero les doy la ropa, no. La chica nos ha dicho así. Entonces nosotros bueno le haremos vestir a él. Entonces vamos y le hacemos vestir pues no. No conozco, pues; acaso yo he firmado para china, yo he firmado para orqo, dice. Es un chiste que salió así real, pues no. Entonces vístete, le dejamos, arrópatate. Entonces se ha vestido, nosotros afuera le esperamos. Se viste, pues. Y esa vez los negros nos han invitado a un almuerzo. Vamos pues. Dentro allí había un ingeniero, pues, agrónomo que trabaja en el Ministerio de Agricultura. Y había estado enamorado de nuestra verdadera china saqra. La chica esa M., no. Entonces, no lo soltaba el ingeniero a la china saqra. O sea desde más antes, o sea desde el primer día ha sido eso. A ella, pues, no lo soltaba. Le decía de todo. Entonces ya el varón con la misma ropa de ella, vestido. Entonces se le acerca el ingeniero y ya no le soltaba. Y el muchacho estaba parado y yo estaba más allacito. Y el ingeniero se acerca y :«Mira M.», le decía, «yo soy ingeniero en tal parte. Si quieres te hago dar un trabajo,» todo, le estaba ofreciendo todo lo mejor, pues no. Y el muchacho dice que estaba asándose, oye. El ya cuenta, pues, cuando ya se supo, pues, no; entonces ya no aguantaría lo que le estaba enamorando, y el era pues varón. Entonces, le ha hecho, pues, ya cuando le estaba abrazando, le estaba ya paleteando el muchacho se había asado, un empujón nomás: «yo soy hombre. Yo no soy M.», le había dicho. El ingeniero también bueno se ha quedado, pues, pero lelo. Entonces ya más allá nos cuenta, ya cuando salimos de los negros, ya nos cuenta pues: «Oye que te estaba diciendo ese ingeniero,» le pregunto, pues. «oye pucha estaba bien asado,» me dice. «¿por qué?» «Dentro de la máscara estaba asado, no sabía como responder, porque me estaba ofreciendo de todo.» «le hubieras

atracado, pues» «Has debido cambiar su voz de M.» le digo. «Entonces te hubiera dado chamba,» le digo. Bien curioso ha pasado. Pero en cambio si al mismo rato de entrar se hubiera quitado la máscara no hubiera pasado eso. Entonces a veces sirve para esas cosas.

En estas anécdotas, la máscara es el recurso para el juego y el engaño que en este caso tiene un contenido erótico. En este sentido su uso abre un espacio de libertad para la interacción social, que en la sociedad paucartambina está principalmente controlado por los hombres y por los adultos. Al respecto es interesante resaltar que el padre de una de las danzantes actuales de *qullacha* nos comentó que al inicio no estuvo de acuerdo con que su hija bailara en esta danza porque las mujeres que lo hacían hasta ese momento eran muy mal vistas. Afirmó este informante que como los danzantes estaban con máscaras podían hacer cualquier cosa que estuviera censurada moralmente. La posibilidad de esconder la identidad y así engañar o confundir da licencia y libertad a una persona, poder que en el caso de una mujer es visto como algo malo. Ahora, la danza *mestiza qullacha* está muy bien vista; probablemente el hecho de que bailen personas de mejores recursos y que viven fuera del Cuzco ha hecho variar la valoración que se hace de ellas. En este proceso ha jugado un rol muy importante el desarrollo de la comparsa de *mestiza qullacha* en términos organizativos y de compromiso de sus integrantes, lo cual se ha manifestado en una mejora en la coreografía y el vestuario, así como en la obtención de primeros puestos en concursos folklóricos. Las mujeres que bailan ahora son estudiantes, profesionales o empleadas, que cuentan con cierta independencia económica, lo cual ha permitido a su vez la introducción de los cambios mencionados. Lo que se observa en este caso es justamente una dinámica de transformaciones entre el «yo» del danzante y la representación del «otro», entre la realidad social del danzante y los valores simbolizados en la representación de los personajes, donde ambos niveles se influyen mutuamente. Esto se traduce en la apropiación del poder de la máscara por parte de un grupo nuevo, hecho vinculado a los esfuerzos de grupos de mujeres, en este caso solteras, por conquistar nuevos espacios sociales a través de su participación en la fiesta.

Uno de los danzantes contó con orgullo que una vez que bailó de dama lo hizo tan bien y con tanto arte que se hicieron apuestas para determinar si estaba bailando un hombre o una mujer. En otra oportunidad en que este mismo danzante participó en la comparsa de los *siqllas*, confeccionó las máscaras de todo el grupo inspirándose en las autoridades que en ese momento gobernaban el pueblo. Tal fue el éxito de sus máscaras que las autoridades mandaron a apresararlo. Finalmente tuvieron que soltarlo por las protestas del pueblo. En ambos relatos se hace referencia al potencial lúdico del engaño que se hace posible por el uso de la máscara, pero quiero hacer notar que en el segundo caso aparece la posibilidad de crítica y burla. En este caso, una crítica y burla al poder político que logra evadir la censura justamente por la ambigüedad que la máscara le otorga.

El motivo del engaño está presente en la mitología andina (Ortiz: 1980, 91; Arguedas: 1975). En los mitos de Huarochirí, por ejemplo, se cuenta que Cuniraya, divinidad masculina, fertilizadora, pobre y fea, fertiliza a Cavillaca, divinidad femenina, fertilizada, rica y hermosa, poniendo su semen en una lúcuma que ella come (Arguedas: 1975, 26-27). Por otro lado, Hutiacuri, que se hace pasar por pobre, pero recibe secretamente los consejos de su padre, el dios Pariacaca, vence al yerno de Tantañamca en las cinco competencias (Arguedas: 1975, 35-43). En estos casos el tema del engaño está vinculado a procesos transformativos y de apropiación. Relación que también está presente en las mascaradas representadas en honor al Inca, donde la máscara como objeto ritual cumple un rol fundamental (Zuidema 1983). Zuidema concluye que la máscara no solamente tenía un sentido político, sino también de burla y desafío. El autor alude a la vinculación del engaño y la burla a motivos míticos y rituales de contenido transformador y de apropiación, superando la reducción de las representaciones rituales, así como de prácticas de contenido satírico, al nivel de lo anecdótico, que no explica la elección, ni la persistencia o transformación de los personajes que se representan.

Dentro de esta lógica, la persona actual se constituye por los personajes que representa. Pero no sólo la identidad se crea y se transforma a través de la representación mimética, sino la realidad

social e histórica misma. Este hecho puede explicar por ejemplo la importancia que tiene la actividad festiva y ritual en la vida política. Una victoria electoral es interpretada como consecuencia de una actuación ritual exitosa⁴⁵.

Esta línea de razonamiento echa luces sobre el predominio de personajes históricos en las fiestas de Paucartambo. Al igual que Poole (1985), encuentro en esta práctica una forma particular de narrativa histórica, según la cual los hechos pasados no se evocan para explicar racionalmente el presente o para predecir el futuro, sino para transformar la realidad. La representación de la historia y de los personajes históricos tiene un sentido utópico ya discutido en el análisis de la *guerrilla* y del personaje del *qhapaq chunchu*. Se trata de un discurso histórico construido a través del gesto, que compromete menos a la razón objetiva y más a los sentidos.

La misma lógica a la que se refiere Zuidema cuando analiza la máscara prehispánica es la que explica el uso de la máscara contemporánea en Paucartambo. La máscara que representa al «otro», no es una versión falsa de la propia identidad, sino una apropiación del «otro» para la consolidación del «yo». El motivo del engaño, que se actualiza en el ritual a través del uso de la máscara, adquiere un contenido transformador y en ese sentido se convierte en representación utópica.

45 Este es un patrón que he encontrado también entre los migrantes cuzqueños en Lima que celebran la fiesta de la Virgen del Carmen en la capital, y que parece tener una presencia mucho mayor. En La Libertad, Luis Millones ha encontrado que sus informantes aluden a esta vinculación entre las esferas rituales y políticas (información personal).

BIBLIOGRAFIA

Allard, Geneviève y Pierre Lefort, *La máscara*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Ansión, Juan, «Los incas y la transformación del concepto del poder», en *Anthropologica*, año IV, No. 5, pp. 61-71, 1987a.

Ansión, Juan, *Desde el rincón de los muertos*, Lima: Gredes, 1987b.

Ares Queija, Berta, «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del Virreynato del Perú», en *Revista de Indias*, Vol. 44, No.174, pp. 445-63, 1984.

Arguedas, José María y Josafat Roel P., «Tres versiones del Mito de Inkarrí» en *Ideología mesiánica del mundo andino*, antología de Juan Ossio A., Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.

Arguedas, José María, *Dioses y Hombres de Huarochirí*, México: Siglo XXI, 1975.

Instituto Geográfico Nacional, *Atlas del Perú*. Ministerio de Defensa, Proyecto Especial Atlas del Perú, Lima: 1989.

Barrionuevo, Alfonsina, *Cusco mágico*, Lima: Editorial Universo, 1980.

Béjar, Ana María, «Bibliografía sobre música y danzas en el Perú», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

Berger, Peter y Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Garden City: Anchor Books 1967.

- Blau, Harold, «Function and the False Faces: A classification of Onondaga masked rituals and themes», en *Journal of American Folklore*, Vol. 79, No. 314, pp. 564-80, 1966.
- Burga, Manuel, *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.
- Cahill, David, «Etnología e historia: los danzantes rituales del Cuzco a fines de la colonia», en *Boletín del Archivo Departamental del Cuzco*, No. 2, pp. 47-54, 1986.
- Cánepa Koch, Gisela, «Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina», en *Anthropologica* No. 10, pp. 139-170, 1992.
- Cánepa Koch, Gisela, «Los ch'unchu y las pallas de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993a.
- Cánepa Koch, Gisela, «Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993b.
- Cánepa Koch, Gisela, «Danza, identidad y modernidad en los Andes: las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo», en *Anthropologica* No. 11, pp. 255-282, 1994.
- Cánepa Koch, Gisela, «Danza, identidad y modernidad en los Andes; el caso de las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco)», en *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, editor., Madrid: Bibliotheca Iberoamericana, 1996.
- Cánepa Koch, Gisela, «Identidad regional y migrantes en Lima: la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo», en *Estudios*

sobre el sincretismo en America Central y en los Andes, N. Ross Crumrine and Bernd Schmelz, editores, en prensa.

Canetti, Elias, *Masa y poder* (tomo II). Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Castillo Ochoa, David, «Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional», en *Boletín de Lima*, año 11, No. 63, pp.17-22, 1989.

CJACC-P., «WAYNA AYLLU: tradición de Mama Carmen», en *Centro Juventud de Acción Cívico Cultural Paucartambo*, año 1, No.1, pp. 11-12, 1971.

Cotler, Julio, «La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú», en *Perú Problema*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1969.

Crumrine, N. Ross y Marjorie Halpin, *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, Vancouver, Canadá: University of British Columbia Press, 1983.

Crumrine, N. Ross, «Masks, Participants and Audience», en N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin, editores, *The Power of Symbols*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1983a.

De la Cadena, Marisol, «Las mujeres son más indias: etnicidad y género en una comunidad del Cusco», en *Revista Andina*, No. 9, pp.7-29, 1991.

Diccionario de la lengua española, Madrid: Vigésima primera edición, 1992.

Dobyns, Henry E. y Paul L. Doughty, *Perú: a cultural history*, New York: Oxford University Press, 1976.

Duviols, Pierre, «Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad», en *Revista del Museo Nacional* No. 39, pp. 153-193, 1973.

- Eldredge, Seare y Huston Rollings, «Preparatorio para el uso de la máscara neutra», Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/ Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, *Las máscaras en el teatro peruano*, 1990.
- El Comercio, «Selecciones de arte», Lima: 9 de enero (edición vespertina), 1947.
- Esser, Janet Brody, «Tarascan Masks of Women as Agents of Social Control», en N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin, editores, *The Power of Symbols*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.
- Flores Galindo, Alberto, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, Cuba: Casa de las Americas, 1986.
- Flores Ochoa, Jorge, «Inkarrí y Qollarrí en una comunidad del Altiplano», en *Ideología mesiánica del mundo andino*, antología de Juan Ossio A., Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Flores Ochoa, Jorge, «Mistis and Indians: Their Relations in a Micro-Economic Region of Cusco», en Van den Berghe, Pierre, editor, *Class and Ethnicity in Perú*. Leiden: E.J.Brill, 1974.
- Flores Ochoa, Jorge, «El Qosqo del Inca», en *El Qosqo: una antropología de la ciudad*, Hiroyasu Tomoeda y Jorge Flores Ochoa (editores). Qosqo: Ministerio de Educación del Japón; Centro de Estudios Andinos Cuzco - CEAC, 1992.
- Follana Vivero, Luis, *Comparsa dansaq. Paucartambo '96*, Folleto. Cuzco: 1996.
- Fuenzalida, Fernando «Poder, etnia y estratificación social en el Perú rural», en *Perú hoy*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Galliani, Gisella, *La fiesta andina: ¿una forma de terapia colectiva?*, (manuscrito), s/f.

- Goldman, Irving, *Los cubeo*. México: Instituto Indigenista Americano, 1968.
- Gonzales, Enrique y Fermín Rivera, «La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi», en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, No. 11(1-2), pp. 19-36, 1982.
- Gonzales Rojas, Flaviano, *Máscaras de Molinos*, Lima: Galería Huamanqaqa, s/f.
- Gorbak, Celina, Mirtha Lischetti, y Carmen P. Muñoz, «Batallas rituales del chiaraje y del tocto de la provincia de Kanas», en *Revista del Museo Nacional*, No. 31, pp. 245-304, 1962.
- Gow, David, «Taytacha Qoyllur Rit'i», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. VII, No. 7, pp. 49-100, 1974.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, *La nueva crónica y buen gobierno*, tomo I, Lima: Ministerio de Educación Pública del Perú, 1956.
- Gutiérrez G., Julio, «Santiago Rojas y sus comparsas de bailarines», en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Vol. 2, No. 2, pp. 45-50, 1943.
- Helfrich, Klaus, *Malanggan-I: Bildwerke von Neuirland*, Berlin: Museum für Völkerkunde, 1973.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (editores), *The Invention of Tradition*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983.
- Hocquenghem, Anne Marie, *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.
- Hopkins, Diane, «Juego de enemigos», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XVII, No. 20, Cuzco, pp. 167- 188, 1982.
- Iglesias, María Carmen, «La máscara y el signo: modelos ilustrados»,

- en *El discurso de la mentira*, Carlos Castilla del Pino, editor, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Instituto Riva-Agüero, *La máscara en el teatro peruano*. Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990.
- Isbell, Billie Jean, *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: The University of Texas, 1978.
- Jimenez Borja, Arturo, *Máscaras de baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana, 1947.
- Jimenez Borja, Arturo, *Máscaras peruanas*, Lima: Galería de Arte del INC/Museo de Arte Italiano, 1979.
- Kuon Arce, Elizabeth, «El Cuzco de los años veinte. Una historia local», en *El Qosqo: una antropología de la ciudad*, Hiroyasu Tomoeda y Jorge Flores Ochoa, editores, Qosqo: Ministerio de Educación del Japón; Centro de Estudios Andinos Cuzco-CEAC, 1992.
- La Torre, Alfonso, «La muestra del teatro peruano: enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión», Lima: *La máscara en el teatro peruano*, Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/ Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, 1990.
- Leach, Edmund R., «Ritual», en David L. Sills, editor, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, (tomo VII), Madrid: Aguilar, 1947.
- Lecoq, Jacques, «El juego de la máscara», Lima: *La máscara en el teatro peruano*, Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/ Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, 1990.
- Levi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

- Luna, Lizardo, «Máscaras populares peruanas», en *Las Moradas* 1(1), pp. 71-73, 1947.
- Lynne Hanna, Judith, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- Malleta, Héctor, Alejandro Bardales y Katia Makhoulouf, *Perú: las provincias en cifras 1876-1981*, Lima: AMIDEP y Universidad del Pacífico, 1985.
- Marzal, Manuel, *La transformación religiosa peruana*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1983.
- Mâuss, Marcel, *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos, 1971.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extension of Man*, Inglaterra: ABACUS, 1974.
- Mendoza-Walker, Zoila, «La danza de los avelinos», en *Revista Andina*, año I, No. 14, pp. 501-521, 1989.
- Mendoza-Walker, Zoila, *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Southern Andes of Perú*, Ph.D. Thesis, University of Chicago, Anthropology Department, 1993a.
- Mendoza-Walker, Zoila, «La comparsa los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993b.
- Merino de Zela, Mildred, «Folklore coreográfico e historia», en *Folklore Americano*. México: Instituto Panamericano de Arte, Geografía e Historia OEA. No. 24 diciembre, pp. 67-94, 1977.
- Millones, Luis, *Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

- Molinie Fioravanti, Antoinette, «Tiempo del espacio y espacio del tiempo en los Andes», en *Journal de la Société des Américanistes*, t. LXXI, pp. 97-114, 1985.
- Morote Best, Efraín, *Aldeas sumergidas, cultura popular y sociedad en los Andes*, Biblioteca de la Tradición Oral Andina/9, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco, Perú, 1988.
- Mörner, Magnus, *Perfil de la sociedad rural del Cuzco a fines de la colonia*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977.
- Murra, John, *La organización económica del Estado Inca*, México: Siglo Veintiuno, 1978.
- Murra, John, «El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas», en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, John Murra, editor, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- Müller, Thomas y Helga, «Mito de Inkarrí-Qollarí (cuatro narraciones)», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XX, año XIV, No. 23, pp. 125-144, 1984.
- Napir, A. David, *Masks, Transformation and Paradox*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Navarro del Aguila, «Danzas populares del Perú», en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Vol. 2 No. 2, pp. 24-44, 1943.
- Orellana, Simeón D., «Las máscaras en el valle del Mantaro», en *El Serrano*, Vol. XX, No. 257, pp. 8-11, 1971a.
- Orellana, Simeón D., «Las máscaras en el valle del Mantaro», en *El Serrano*, Vol. XX, No. 258, pp.12-16, 1971b.
- Orellana, Simeón D., «Las máscaras en el valle del Mantaro», en *El Serrano*, Vol. XX, No. 259, pp. 12-15, 1971c.

- Orellana, Simeón D., «La huaconada de mito», en *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro - Perú*, No. 1, Huancaayo; 1972.
- Ortiz Rascaniere, Alejandro, *Huarochirí: 400 años después*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980.
- Ortiz Rascaniere, Alejandro, «Símbolos y ritos andinos: un intento de comparación con el área amazónica», en *Anthropologica*, año III, No.3, pp. 61-85, 1985.
- Ossio, Juan, «Guamán Poma: nueva crónica o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino», en *Ideología mesiánica del mundo andino*, Antología de Juan Ossio, Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Ossio, Juan, «Presentación», en Thomas y Helga Müller, «Mito de Inkarrí-Qollarí (4 narraciones)», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XX, año XIV, No. 23, pp. 125-144, 1984.
- Ossio, Juan, *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- Ottenberg, Simon, «Illusion, Communication, and Psychology in West African Masquerades», en *Ethos*, Vol. 10, No. 2, pp.149-185, 1982.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Poole, Deborah, «Los santuarios religiosos en la economía regional andina (Cuzco)», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XVI, No. 19, pp. 79-116, 1982.
- Poole, Deborah, «La coreografía de la historia en el baile ritual andino», Ponencia inédita del 45º Congreso Anual de Americanistas, Bogotá: 1985.
- Poole, Deborah, «Entre el milagro y la mercancía, Qoyllur Rit'i»,

- en *Márgenes: encuentro y debate*, año II, No. 4, pp.101-119, 1988.
- Poole, Deborah, «Accomodation and Resistance in Andean Ritual Dance», en *The Drama Review* 34 No. 2, pp. 98-126, 1990.
- Poole, Deborah, «Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru», en *Pilgrimage in Latin America*, Ross Crumrine y Alan Merines, editores, New York: Greenwood Press, 1991.
- Portocarrero, Gonzalo y Patricia Oliart, *El Perú desde la escuela*, Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.
- Quispe, Ulpiano, *La herranza en Choque Huarcaya y Huanca-sancos, Ayacucho*, Lima: Ministerio de Trabajo, Instituto Indigenista Peruano, Unidad de Investigación. Serie Monográfica No. 20, 1969.
- Ramirez, Juan Andrés, «La novena del Señor de Qoyllur Rit'y», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. I, No. 1, pp. 61-88, 1969.
- Ramos Carpio, Carlos, *Paucartambo: testimonios de su patrimonio natural y cultural*, Cusco: 1996.
- Roel Pineda, Josafat, «La danza de los C'uncos de Paucartambo», en *Tradición* 1(1), pp. 59-70, 1950.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Seligman, Linda, «To be in Between: The Cholas as Market Women», en *Comparative Study of Society and History*, Vol. 3, No. 4, pp. 694-721, 1989.
- Silverman-Proust, Gail, «Representación gráfica del mito de Inkarrí en los tejidos Q'ero», en *Boletín de Lima*, No. 48, año 8, pp. 59-71, 1986.

- Souffez, Marie-France, «La persona», en *Anthropologica*, año V, No. 5, pp. 33-57, 1987.
- Stastny, Francisco, *Las artes populares del Perú*, Lima: Ed. Edubanco, 1979.
- Stern, Steve, «El taki onqoy y la sociedad andina. Huamanga siglo XVI», en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XVI, No. 19, pp. 49-78, 1982.
- Szyszlo, Fernando de, «Máscaras populares peruanas», en *Fanal*, año 6, No. 27, pp. 9-10, 1951.
- Taussig, Michael, *The Nervous System*. New York: Routledge, 1992.
- Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity. A particular History of the Senses*, New York: Routledge, 1993.
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI editores, 1980.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York City: Performing Arts Journal Publications, 1986.
- Urbano, Henrique, «Qollana Payán y Coyao. Lógica y sociedad en los Andes», en *Boletín de Lima*, año 9, No. 51, pp. 18-26, 1987.
- Valcárcel, Luis E., *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951.
- Valencia Espinoza, Abraham, «Inkarrí, Qollarrí dramatizado», en *Ideología mesiánica del mundo andino*, Antología de Juan Ossio, Lima-Perú, pp. 281-300, 1973.
- Van Den Berghe, Pierre L. y George P. Primov, «*Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco*», Columbia & London: University of Missouri Press, 1977.

- Van Kessel, Juan, *Danzas y estructuras sociales de los Andes*, Cusco: Instituto de Pastoral Andina, 1982.
- Vásquez, Rosa Elena, *Danzas de Paucartambo*, Texto inédito, s/f.
- Villasante, Ortiz, Segundo, *Paucartambo: provincia folklórica Mamacha Carmen*, tomo II, Cusco: editorial León, 1980.
- Villasante Ortiz, Segundo, *Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*, tomo III, Cusco: editorial León, 1981.
- Villasante Ortiz, Segundo, *Paucartambo: coronación pontificia de Mamacha Carmen*, tomo IV, Cusco: editorial Amistad, 1985.
- Villasante Ortiz, Segundo, *Tricentenario de la cuadrilla mayor q'hapac negro de Paucartambo 1694-1994*, tomo V, Cusco: Arscontinua editores, 1994.
- Vreeland, James M., «Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- Wachtel, Nathan, *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid: Alianza Press, 1976.
- Wightman, Ann, *Indigenous Migration and Social Change*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.
- Yuyachkani, «Grupo cultural Yuyashkani. Memoria anual 1983. Uso y manejo de la máscara: algunas apreciaciones generales», en *La máscara en el teatro peruano*, Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990.
- Zuidema, R.T., *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*, Leiden: E. J. Brill, 1976.
- Zuidema, R.T., «Masks in the Incaic Solstice and Equinoctial Rituals»,

en N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin editores, *The Power of Symbols*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

Máscara, Transformación e Identidad en los Andes, se terminó de imprimir en el mes de enero de 1998, en los talleres gráficos de Editorial e Imprenta DESA S.A. (Reg. Ind. 16521), General Varela 1577, Lima 5, Perú.

PUBLICACIONES RECIENTES

CARMEN ROSA BABI (Editora)

Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía. 1997, 222 pp.

LILIANA REGALADO DE HURTADO

El Inca Titu Cusi Yupanqui y su tiempo. 1997, 172 pp.

PETER KAULICKE

Contextos funerarios de Ancón. 1997, 188 pp.

HERBERT R. KELLS

Procesos de Autoevaluación. 1997, 314 pp.

JEFFREY KLAIBER

Iglesia, dictaduras y democracia en América Latina. 1997, 504 pp.

JUANA PINZAS

Metacognición y lectura. 1997, 138 pp.

JOSE DE LA PUENTE RADBILL

Cuadernos de trabajo de un embajador. 1997, 392 pp.

IVAN RUIZ AYALA

Poética Vanguardista Westphaleana. 1997, 306 pp.

HARALD O. SKAR

La gente del Valle caliente. 1997, 424 pp.

CECILIA THORNE (Editora)

Piaget entre nosotros. 1997, 274 pp.

OLGA LOCK DE UGAZ

Colorantes naturales. 1997, 278 pp.

AUGUSTO VEGA

Curso de Lisp. 1997, 326 pp.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

FERNANDO ARMAS ASIN

Tolerancia religiosa y modernidad en el siglo XIX.

RICHARD BURGER

La ocupación prehistórica de Chavín de Huantar.

MANUEL DE LA FLOR MATTOS

El fideicomiso, modalidades y tratamiento legislativo en el Perú.

PIERRE DUVIOLS (editor)

Cultura Andina y represión.

NEIL GRIFFITHS

La cruz y la serpiente.

PAUL RIZO-PATRON

Familia, matrimonio y dote de la nobleza de Lima.

MIRIAM SALAS

Estructura colonial del poder español en el Perú: Huamanga (Ayacucho) a través de sus obrajes, siglos XVI-XVII. Tomo I y II.

TOMAS SOBREVILLA

El proceso concursal.

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria, cuadra 18,
San Miguel.

Apartado 1761. Lima, Perú.

Tlfs.: 460-0872 y 460-2870 Anexo 220 y 356

