



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE GRADUADOS



**PERFORMANCE E IDENTIDAD EN LA FIESTA
'CARNAVALESCA' DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA EN
PUNO: LA PUESTA EN ESCENA DE DOS MUNDOS QUE
ENTRAN EN TENSIÓN.**

Tesis para optar por el grado de Magister en Antropología

Presentado por:

CHARO TITO MAMANI.

Asesor:

Dr. ALEJANDRO A. DIEZ HURTADO

LIMA - PERÚ

2012

Dedicatoria

Esta tesis se la dedico en primer lugar a mi hijo Adrián, que gracias a su amor – que es fuerza constante para mí – llenaba y llenará mi alma de felicidad. Gracias a él estoy de pie porque sé que soy la única persona que siempre mira cuando despierta y la última cuando duerme. En segundo lugar, quiero dedicársela a mis padres, que son las personas que me apoyaron –emocional y económicamente – en esta aventura académica. Ellos han sido los que me empujaron a hacer estudios en Puno, pueblo natal de los dos: Manuel Tito Apaza y Leonor Mamani Ramos.

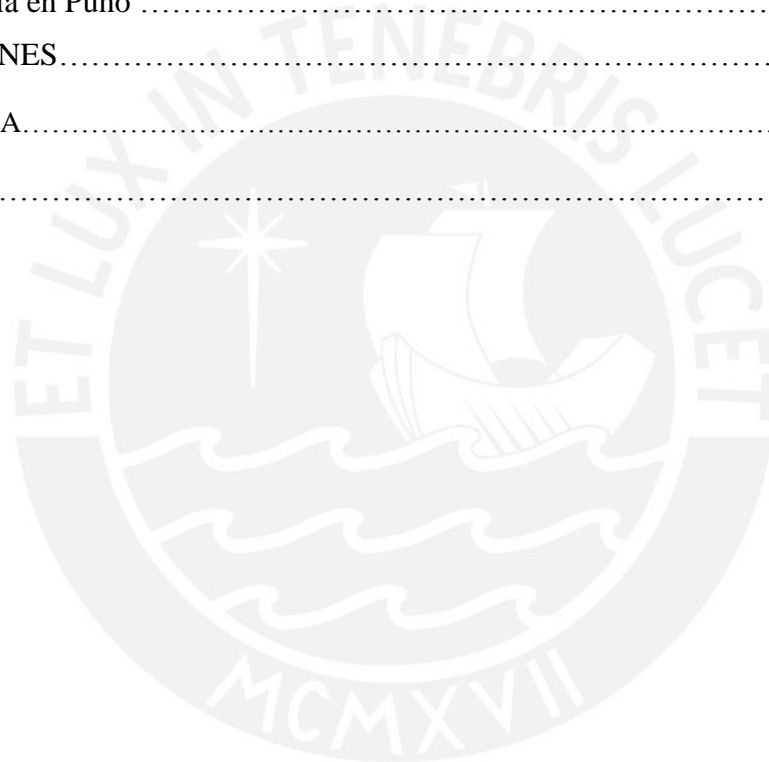
AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a muchas personas que me apoyaron en la decisión de elaborar esta tesis. En primer lugar, quiero agradecer de todo corazón a mi asesor Alejandro Diez, pues siempre y desde que estuve en mi casa de estudios en San Marcos tuve el sueño de que Dr. Alejandro fuera mi asesor y dirigiera mi proyecto. Además, gracias a él y a sus clases dictadas, me dieron ánimo para seguir con la carrera de antropología. También quiero agradecer al Dr. James Iffland, profesor de la Universidad de Boston y un gran compañero mío, experto en temas de fiestas, que leyó mi tesis y me dio algunos consejos acertados para seguir con su elaboración; a su vez, le quería agradecer por la paciencia que ha tenido de conseguir algunos textos útiles para mi análisis, y por último, por haberme ayudado en la traducción de varios textos en inglés. A la Dra. Gisela Canepa le quería agradecer por haberme enseñado a utilizar el importante concepto de performance; además, por haber leído mi tesis y por haber hecho observaciones que ayudaron a fortalecer mi trabajo. Quiero agradecer también a mi profesor Román Robles Mendoza profesor de la UNMSM por insistir siempre en realizar mi trabajo de investigación en Puno y por ayudarme a ver que hay muchas cosas importantes en mi pueblo natal. Por último, quiero agradecer a las personas que me ayudaron a hacer mi trabajo de campo y a todas las personas que creyeron en mí y en las que no también.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. MARCO TEORICO Y ANTECEDENTES	
1.1. Antecedentes de la investigación.....	10
1.2. Estado de la cuestión.....	10
1.3. Concepto de Performance.....	15
1.3.1. Concepto de Archivo, Repertorio.....	19
1.3.3. Concepto de Escenario.....	21
1.4. Concepto de Identidad.....	25
1.4.1. Identidad Colectiva.....	27
1.4.2. Identidad Étnica.....	30
1.5. Fiesta, Carnaval y lo Carnavalesco.....	32
CAPÍTULO 2. DESARROLLO HISTÓRICO DE PUNO	
2.1. Evolución histórica de la ciudad de Puno.....	36
2.2. Historia de Puno.....	37
2.3. Desarrollo de conflictos e identidades dentro de la ciudad de Puno.....	49
2.4. Participación de los quechuas, aymaras, y mestizos como agentes sociopolíticos dentro del espacio público urbano	62
CAPÍTULO 3. HISTORIA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA EN PUNO	
3.1. ¿Cómo se inicia el culto a la Candelaria?.....	66
3.2. ¿Cómo empezó oficialmente la fiesta de la Candelaria?.....	73
3.3. Importancia de la fiesta de la Virgen de la Candelaria.....	74
CAPÍTULO 4. ETNOGRAFIA DE LA FIESTA DE LA CANDELARIA	
4.1. Festividad de la Candelaria: Danzas Autóctonas.	83
4.2. La festividad de la Candelaria “Trajes de Luces”, la Octava.....	91
4.2.1. La Octava “concurso de Trajes de Luces”.....	97

4.2. Parada y Veneración a la Candelaria.....	100
4.3. Análisis de la fiesta de la Candelaria.....	101
4.3.1. De qué manera se manifiesta ésta identidad en los actores sociales a través de la dramatización en un escenario festivo como es la fiestas de la Candelaria en Puno	105
4.4. Performance de las danzas Autóctonas.....	107
4.5. Performance de las danzas mestizas (Trajes de Luces).....	112
4.6. Construcciones de identidad local a través del “performance” de los grupos autóctonos y mestizos en un espacio de festividad carnavalesca como es la Candelaria en Puno	116
CONCLUSIONES.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	123
ANEXOS.....	128



INTRODUCCIÓN

La problemática de la identidad y performance en una “puesta en escena” como lo es la fiesta de la Candelaria en Puno nos muestra todo un mundo de encuentros y desencuentros, de diálogo y de tensiones a la vez. Pues estas construcciones colectivas de identidad local– las identidades son tanto hegemónicas como subalternas; originarias, mestizas o modernas– buscan mecanismos de auto-afirmación situados en un espacio y en un tiempo determinado asignado por este magnífico evento como es la fiesta de la Candelaria. Para analizar la trama de estos fenómenos sociales e históricos puestos en escena cabe plantear dos interrogantes: ¿Qué está en juego en esta puesta en escena –el competir, el discurso, la identidad – a partir de estas formas de expresión cultural que manifiesta la fiesta de la Candelaria? ¿Cómo, por qué y para qué “performan”, o “representan”, estos actores sociales en un escenario tan complejo como es la fiesta? La relación que tiene la identidad y el performance forma un diálogo muy rico entre estas dos categorías. Si bien es cierto que ambos términos no se han desarrollado juntos –dado que el término “identidad” ha sido abordado desde la problemática antropológica en relación a la cultura y el de “performance” proviene de planteamientos teóricos posmodernos que la ciencia antropológica recién ha tomado en cuenta para el estudio y el análisis de la identidad y legitimidad de un actor social o la dramatización de la una sociedad representada. En la actualidad se han presentado como términos que van de la mano cuando se estudian las puestas en escena o las dramatizaciones sociales de los individuos.

A su vez, la fiesta de la Candelaria es un hecho cultural importante porque plasma visualmente dos mundos que entran en tensión y reconocimiento socio-étnico mutuo en un tiempo y espacio determinado a través de las representaciones escénicas de estos dos grupos: originarios y mestizos, o bien, subalternos o hegemónicos. Tales identidades pugnan por representarse a través de un conglomerado de prácticas culturales, particularmente mediante la danza. En este escenario festivo se manifiestan unidades y antagonismos, pues cada grupo étnico pretende demostrar el reconocimiento y la diferenciación de sus valores culturales en las simbologías, en los mensajes que revelan de una manera explícita su propia identidad. La fiesta de la Candelaria es un contexto carnavalesco, de identidades convergentes y antagónicas a la vez, de conflicto, de poder y jerarquías, y de diferencias sociales. La fiesta es una “puesta en escena” de dos mundos diferentes y complementarios a la vez, que pugnan por su reconocimiento:

una por ser originaria y otra por ser mestiza. El trasfondo de esta representación de identidades que juegan los actores sociales en Puno surge del proceso histórico socio-cultural, urbano y violento, que le ha tocado vivir a los originarios. La fiesta no solo plasma reconocimiento mutuo y diversión a la vez sino que también es la representación de memorias colectivas de un pueblo que manifiesta tensión y angustia y reconocimiento a la hora de danzar y performar la construcción de su historia: un pasado que revive cada año en la fiesta de la Candelaria. La historia y la identidad de un pueblo se ven reflejados justamente en el performance de los actores sociales en un escenario complejo, lleno de tensiones étnicas y de reconciliación a la vez. La cuestión de la reproducción de identidades que se presencia en la ciudad de Puno, entre lo autóctono y mestizo, lo tradicional y moderno, está marcada de actitudes de jerarquización y a la vez de un sentimiento de exclusión, así como de un esfuerzo de valoración de identidades y de resistencia entre sectores diversos que conviven en este espacio. Cada grupo social compite con vigor por hacer prevalecer las virtudes de sus formas de representación, asumiendo unos por la hegemonización de sus patrones culturales y otros esforzándose por mantener la autenticidad de sus valores originarios, en una constante lucha no declarada por la afirmación de sus valores de identidad cultural en un tiempo signado por la globalización homogenizadora.

La presente investigación se justifica porque va a permitir enriquecer el corpus teórico acerca de los términos conceptuales “fiesta”, “identidad” y “performance”. Las fiestas son escenarios muy complejos de investigar por el enorme universo de significados y códigos compartidos que son plasmados por los actores sociales que dramatizan en un tiempo y espacio determinado. Además, las fiestas plasman identidades negadas, reconocidas y en vía de reconocerse. Es por eso que las fiestas son todo un mundo de encuentros y tensiones de grupos que buscan reconocimiento de su propia identidad. A la vez las escenas de las danzas plasman un rico texto cultural que evoca un pasado, un legado de proceso histórico que nace cada año como el recuerdo colectivo de estos actores que ponen en escena su drama. Las fiestas no solo denotan las diferencias de clase social, donde los grupos se mezclan para celebrar algo o compartir algo; más bien, es para recordar el proceso social e histórico de un pueblo con una identidad cultural que ha sido marcada por los procesos de subyugación, del ejercicio del poder por parte del sector hegemónico. El performance desarrollado por estos sujetos sociales nos da un texto muy fértil que podemos leer y comprender a medida que vamos observando en el despliegue de las danzas y los movimientos corporales que ejecutan estos actores

sociales en esta puesta en escena. Estas ejecuciones de representación son como una válvula de escape en este espacio y tiempo festivos.

Por otro lado, los objetivos generales planteados en este trabajo de investigación son: 1.) Identificar cuáles son las problemáticas de identidad social de la ciudad de Puno para que se produzca la lucha de identidad profunda en esta puesta en escena. 2.) Identificar qué diferencias de identidad, propias de cada grupo, coexisten en un espacio determinado como es el escenario de la Virgen de la Candelaria en Puno. 3.) Interpretar las manifestaciones simbólicas de originarios y mestizos en el escenario donde se mueven los actores sociales, plasmando visualmente su estructura interna y sus relaciones con las formas culturales externas.

Los objetivos específicos son los siguientes: 1.) Registrar las formas de representaciones subjetivas, y cómo estas se reproducen, se reafirman y cómo se van transformando estos mecanismos de identidad en un escenario donde el prestigio social y el poder son compartidos por grupos diferentes, si bien con tensiones subyacentes. 2.) Interpretar los códigos y mensajes que los actores sociales representan en esta fiesta. 3.) Explicar detalladamente cuál es la trama de significados y códigos compartidos que producen estos actores sociales a partir de la fiesta de la Candelaria.

La hipótesis general fue corroborada durante el desarrollo de nuestra investigación: a saber, la Fiesta de la Virgen de la Candelaria es escenario de un encuentro muy complejo de identidades con diferentes patrones culturales, que pugnan por representar su identidad, a través de un conglomerado de valores y prácticas culturales, particularmente de la danza. En este escenario festivo se manifiestan unidades y antagonismos. Cada grupo étnico pretende conseguir el reconocimiento y la diferenciación de sus valores culturales, en los simbolismos, los mensajes, el virtuosismo y la presentación estética. Estas representaciones tiene un trasfondo esencial que es el pasado histórico social y cultural de la ciudad de Puno. Es una reivindicación de la memoria colectiva entrar en ésta a participar cada año, con sus propias danzas originarias negadas o reprimidas en algún momento. Sostengo que esta fiesta es una puesta en escena de tensiones sociales, la cual se convierte justamente en la confirmación de la memoria colectiva de los grupos originarios que demuestra dos posturas: por un lado, el proceso histórico de subyugación y dominación; y por otro, el reconocimiento de la diferencia que hasta hoy persiste en la ciudad de Puno. Claro está, sin olvidarnos del diálogo que se da en el momento de esta puesta en escena. Los grupos sociales en

competencia buscan que la diferenciación cultural que representan quede bien marcada, no solo para ellos, sino también para los actores sociales externos a su contexto. Esta diferenciación se da en las formas de representación de sus propias tradiciones. Pero lo más importante que sobresale es que se está “confiscando” la fiesta de la Candelaria por parte de los mestizos. Esto es un grave problema para los autóctonos que se sienten en gran medida despojados de una fiesta que empezó primero como suya y luego terminó siendo utilizada como medio para reforzar la identidad de los mestizos. La festividad de la Candelaria no es una fiesta común, como hemos podido plantear, sino que su complejidad reside también en que se trata de una misma fiesta religiosa y carnavalesca a la vez, donde se celebran dos entes divinos con importancia diferente para ambos grupos.

De esta manera la celebración de la Candelaria se vuelve un drama importante por la complejidad de su estructura social festiva, pues a diferencias de otras fiestas andinas impartidas en el contexto nacional, la Candelaria conlleva a reflexionar en un sentido amplio sobre su pasado histórico, que es contado por dos grupos importantes de la ciudad de Puno –mestizos y originarios–. Lo interesante de estos grupos es cómo van desarrollando su puesta en escena y construyendo su estructura social actual en Puno.

Y para concluir, el tema de las identidades culturales de los grupos étnicos está en boga hoy en día por sus formas masificadas de representación y por el estudio de muchos científicos sociales, cada uno desde sus particulares enfoques en temas diversos, que hace que los trabajos realizados sobre la identidad cultural sean más sustanciosos a medida que se van planteando nuevas investigaciones que proponen explorar la identidad en contexto específicos.

Este trabajo de investigación tiene cuatro capítulos. El primero es el marco teórico donde identifiqué conceptos claves como performance, identidad y fiesta. El segundo capítulo abarca la cuestión histórica de la ciudad de Puno, y sobre todo, su estructura social y política. En el tercer capítulo abordaremos la historia de la Virgen de la Candelaria y su llegada a la ciudad de Puno. Este capítulo es esencial porque los actores sociales –mestizos y originarios– tienen una percepción distinta de la fiesta y, sobre todo, de la Virgen de la Candelaria. En el cuarto capítulo elaboramos todo el trabajo etnográfico y de análisis.

METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo de investigación utiliza la herramienta etnográfica – base de la antropología – en la cual la observación y la participación directa han sido esenciales durante el recojo de información. También hemos utilizado como parte de la investigación ciertas técnicas etnográficas que los antropólogos necesitamos para una objetiva investigación: las entrevistas y las encuestas. Además, se ha tomado en consideración el trabajo visual (filmaciones y fotos) para captar mejor el escenario y a los actores sociales que performan, ya que la fiesta es un espacio enorme donde se concentra una multitud de participantes.

- a) **La observación:** La observación del trabajo antropológico se inició el día 2 de febrero del año 2007, año en el que se llevó a cabo por primera vez un cambio de escenario para los autóctonos. El trabajo de observación consistió en tomar anotaciones de todo el proceso de la fiesta: desde la llegada y entrada de los autóctonos a la ciudad de Puno (en esta ocasión donde concursaron fue en Acora) hasta observar detenidamente la Octava, donde se observó que había más movimientos de espectadores como participantes (tanto externos como internos). Al año siguiente 2008 se dio el mismo proceso con la diferencia que la fiesta y los concursos, tanto de los autóctonos como de los mestizos, se llevó a cabo en la ciudad de Puno. En ambos casos la observación fue importante en gran medida, pues permitió que las anotaciones que se habían hecho durante esos dos años permitiese constatar las tensiones que se estaban dando. Además, con la observación hemos podido concluir cuales eran las prácticas encarnadas de los participantes originarios, a la hora de bailar, en sus movimientos corporales, en sus gestos y los cantos. Asimismo, he podido observar la organización de los danzaste cuando entran en escena.

Lugares de observación donde se recogieron información

- Acora (2007). En este año, como se señaló, hubo cambio de escenario para el grupo de las danzas autóctonas. Aquí se llevó a cabo el concurso (y sólo el concurso) de las danzas originarias. En este escenario se observó la indumentaria típica de los originarios tomando anotaciones de las diferencias que se veía entre estos dos grupo (quechua o aymara). Su indumentaria es para ellos un marcador de identidad etno- racial. animales, entre otras cosas más.

- Ciudad de Puno (2007). El 1 de febrero se observó la llegada de los autóctonos a dicha ciudad con todos sus rituales, anunciando el inicio de la fiesta en honor de la Virgen. Aquí se observó los rituales que ellos realizaban dentro de la ciudad. Además, hemos podido recopilar algunos canticos en su idioma. Esto ha permitido ver un poco sobre el performance que ellos realizaban como grupo originario.
 - Se observó también el mismo año (2007) la Octava y la parada, en la ciudad de Puno (pero el concurso no se llevó a cabo en el lugar usual). Hemos podido recabar bastante información en cuanto a la organización de los danzantes mestizos. A su vez, hemos anotado todos los personajes más representativos de varios grupos (tanto en el estadio como en el pasacalle). También hemos visto la performance de estos personajes actuando de una manera más lúdica y entrando en juego con los espectadores.
 - En el año 2008, sólo se observó la fiesta de los mestizos, en los dos escenarios: el domingo de la Octava, que es el concurso de trajes de luces, y el lunes, que es la parada o pasacalle. Esta observación nos permitió entrar al mundo festivo de la Candelaria. Donde observamos a todas las agrupaciones hacer el mismo recorrido, pero con la diferencia que cada agrupación hacía un performance diferente. Esto nos permitió captar mejor de lo que se trataba hacer el uso de este término.
 - El en año 2009, sólo se observó la parada desde el inicio hasta la finalización.
- b) **Observación participante:** la observación participante se llevó a cabo en el año 2011, donde se logró participar directamente en un grupo importante como es el caso del grupo Bellavista (grupo de comerciantes pujantes de la ciudad de Puno). La observación participante se basó especialmente en danzar tanto en el estadio (concurso) como en la parada (pasacalle en la ciudad de Puno) –donde se llevó a cabo un recorrido espectacular –. De esta participación se sacó varias conclusiones importantes que se detallarán en el capítulo cuatro de la tesis. A su vez, voy a precisar los espacios donde se participó activamente.
- c) Solo se participó directamente en el espacio de los mestizos (traje de luces) tanto el día de la Octava como el pasacalle cumpliendo con todo el recorrido y los requisitos que el barrio Bellavista tenía. No se pudo participar en el espacio de los autóctonos, puesto que es difícil entrar de un momento a otro a éste espacio. Puesto que este

grupo (autóctonos) son los primeros en participar de la celebración de la Virgen de la Candelaria –pues lo hacen cada 2 de febrero – y sus ensayos los hacen en sus respectivas comunidades. Mientras que los mestizos; sus ensayos de coreografías se dan en sus propios barrios o en lugar visible en los cuales todos pueden participar.

d) **Entrevistas:** Las entrevistas fueron cruciales, puesto que nos brindó información acerca de los actores sociales que participaban directamente en la fiesta. A su vez, las respuestas de los informantes nos ayudó a elaborar nuestro análisis. Las entrevistas se hicieron a varios tipos de actores sociales:

- Delegado o presidente del barrio (de danza mestiza y autóctona)
- Profesionales puneños (sociólogo, educador y estudiantes de arte)
- Danzarines (tanto de autóctonas y mestizos)
- Público en general. (espectadores incluyendo turistas).

Las entrevistas que se realizaron no fueron al azar. Pues ya antemano sabíamos que era importante preguntar a ciertos actores sociales claves que podrían brindarnos más información –no solo a estudiosos si también a danzantes – para nuestra investigación.

d) **Encuestas:** El objetivo era conocer con qué grupo étnico y simbólico se identifican los participantes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria que han sido tomados en cuenta en la presente muestra.

Metodología de la encuesta

El estudio fue realizado el año 2007 en la ciudad de Puno, región Puno, durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Para el recojo de información se empleó un cuestionario con preguntas cerradas en el cual se tomaron en cuenta las siguientes variables:

- Sexo
- Edad
- Procedencia
- Lugar donde viven actualmente
- Nivel de instrucción
- Identificación con grupos étnicos mestizos o autóctonos
- Importancia de las celebraciones mestizas o autóctonas
- Participación en las celebraciones mestizas o autóctonas
- Importancia de la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

Descripción de la muestra

La muestra es no probabilística, accidental. Se encuestaron a 86 personas que viven en el departamento de Puno. La encuesta se realizó a hombres y mujeres a partir de los 15 años hasta los 65 años. Además la encuesta se llevó a cabo durante una semana (del 2 de febrero hasta el día de la Octava). El espacio donde se llevó a cabo la encuesta fue en el centro de la ciudad de Puno, donde por lo general llegan casi todos los danzarines (vamos a detallar mejor ésta encuesta en el anexo de la tesis). La fiesta de la Virgen de la Candelaria (ver cuadro N^o 1). El estudio es estadístico descriptivo. Las conclusiones extraídas del análisis estadístico solo sirven para el grupo específico al cual se le ha aplicado la encuesta.

Cuadro N ^o 1: Encuestas aplicadas				
N ^o de encuestas	Completadas	Vacías	Total	
			N ^o	%
86	86	0	86	100

Sobre la precisión de algunas variables

Para hacer un mejor análisis de la muestra, se ha visto conveniente desglosar algunas variables. Una de ellas es la edad. Se ha dividido la edad en una distribución de edades, que nos permitirá conocer la edad mayoritaria y minoritaria, así como el número de casos, para luego establecer un promedio de las edades de la muestra. Además, se ha establecido un rango de edad para evitar la dispersión de casos. El criterio que se toma se basa en la siguiente clasificación:

- Adolescente: De 15 a 19 años.
- Joven: De 20 a 24 años.
- Adulto joven: De 25 a 34 años.
- Adulto maduro: De 35 a 59 años.
- Adulto mayor: De 60 a más años.

Sobre el lugar de procedencia y el lugar donde viven actualmente, se ha separado a los que viven en Puno de los que viven en otros lugares. En el caso de los que viven en la ciudad de Puno, se los ha clasificado por la provincia donde residen actualmente, con el objetivo de saber si viven en zonas aymaras o quechuas.

Fotos y videos: Para el trabajo de investigación se realizó la toma de fotografías en varios escenarios distintos de la fiesta. Además, se hizo una recopilación de videos del

año 1990, especialmente de danzas autóctonas, para saber cómo estos danzantes entraban en escena y cuáles eran sus coreografías.



CAPÍTULO 1: MARCO TEORICO

1.1. Antecedentes de la investigación.

Este capítulo estará presidido por algunos lineamientos teóricos que ayudarán a fundamentar el análisis realizado en este trabajo. Para iniciar este marco conceptual quiero señalar el hecho, quizá sorprendente, que hay pocos estudios centrados específicamente en la festividad de la Mamacha Candelaria en la ciudad de Puno y con referencia a los temas de la identidad y del performance, junto con la interacción entre los dos. Esta investigación propone explorar la lógica de la praxis de los actores sociales, quienes plasman todo un mundo simbólico a la hora de movilizarse por los espacios significativos de esta festividad.

La festividad de la Candelaria abarca aspectos de suma importancia, como por ejemplo: el fenómeno propio de la fiesta (la fiesta como expresión de poder, como fuerza social estructurante); el fenómeno religioso (la cosmovisión de los pobladores originarios y la fe católica); y por último, la dinámica “carnavalesca” que subyace esta fiesta. Estos componentes hacen que la festividad de la Candelaria se vuelva un escenario incomparable y significativo para todos los actores que están involucrados directa o indirectamente (como es el caso de los danzantes y el público en general). A su vez, la fiesta tiene una carga identitaria étnica colectiva de gran relieve, donde el espacio, el tiempo y los actores sociales se relacionan para generar todo un despliegue de comparsas como son las danzas originarias y mestizas. Además, cabe resaltar que las danzas realizadas también tienen un significado propio. Se introduce la necesidad de enfocar el concepto de performance para entender cómo interactúan los cuerpos y los movimientos de los danzantes a la hora de ponerse en escena. Cabe preguntarse ¿cómo y por qué hacen lo que hacen? Así, pues, esta investigación se centrará en categorías culturales como fiesta, identidad, performance, donde cada una de ellas se relaciona con las otras.

Comenzaré con el estado de la cuestión de las investigaciones ya realizadas por otros estudiosos en torno de la festividad de la Candelaria y temas allegados; luego pasaré a los planteamientos teóricos que usaré en mi propio análisis de ésta.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

- a) *Devoción y danza andina*, por Enrique Bravo Mamani, hace un estudio acerca de la fe de los actores sociales de la ciudad de Puno en torno a la Virgen de la Candelaria. Además, se enfoca en la trascendencia que tiene la Virgen de la

Candelaria en la ciudad de Puno y en la manera que la festividad logra paralizar al pueblo puneño durante los días que se celebra. A su vez, hace todo un repaso histórico de la llegada del culto de la Virgen y la evolución de la fiesta en dicha ciudad. Según este autor, “la festividad de la Candelaria es un acontecimiento que es imposible narrar, que no transcurre por desapercibido, ya que el pueblo puneño en esta ocasión danza como si se hubiera puesto en los pies la zapatilla roja, en la que un endiablado lo empujara a danzar incansablemente por las calles y plazas de la ciudad y por el espacio de toda una semana y es por esto que esta fiesta, en el fondo de la conciencia de cada de los danzarines, está enclavado el amor a la Santísima Virgen de la Candelaria “ (Bravo, 1995:159).

El trabajo realizado por el autor ha sido de gran ayuda por el contenido directo del trabajo de investigación sobre la Virgen de la Candelaria. Ha sido a su vez como una introducción para analizar la fiesta, el pasado histórico y la Virgen. Este libro ha servido como base para desglosar el contexto festivo de la Candelaria; sobre todo, nos ha brindado importantes capítulos donde se explora la perspectiva científica de los antropólogos sobre la fiesta de la Candelaria.

- b) En *Virgen de la Candelaria: aproximaciones científicas a su dinámica festiva* Roberto Quenta afirma lo siguiente: “por su complejidad, singularidad, la FVC se constituye en un elemento de la cultura de la colectividad puneña y como tal es fuente de la construcción de la identidad personal y social de los puneños (Quenta, 2009:23).

Quenta intenta explicar, en este libro reciente, la complejidad del papel de la festividad de la Candelaria, porque en ella se construyen identidades colectivas. De hecho, en casi todas las fiestas en general se encuentran el factor de construcción de la identidad, donde los actores sociales pugnan por ser reconocidos y valorados. Pero también cabe la posibilidad, diría yo, que la fiesta contenga otro significado o drama social. La fiesta es, en efecto, un escenario donde se ve latente la cuestión de marcados conflictos sociales.

- c) En *La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica* Thomas Abercrombie desarrolla un enfoque similar al proyecto planteado en esta tesis sobre la fiesta de la Candelaria en Puno. Ambas fiestas tienen contextos muy parecidos, ya que comparten los mismos patrones

básicos del arte popular, si bien con diferencias muy sutiles. En ambos contextos se representan contenidos de profunda identidad cultural. La Introducción de su trabajo señala que durante la época del carnaval en Oruro, Bolivia, las elites de la ciudad dejan de lado su usual desprecio por las costumbres, supersticiones y trajes de los pueblos indígenas y de clases populares para bailar por las calles en ropas indias, representando dramas también indias. Es un complejo espectáculo donde participan bailarines de ambos sexos. Por un lado, su baile es parte de un desfile folklórico con fuertes insinuaciones patrióticas, luego se observa la estructura compleja donde adquiere visibilidad por las indumentarias que expresan y codifican, según el autor, a través de los festivales como el carnaval de Oruro. A su vez destaca que el contenido real de las representaciones ejecutadas en el carnaval de Oruro muestra que se representa una historia de lucha del ciudadano boliviano por tener una identidad. Es así que el autor esclarece las descripciones del “otro indio”, por un lado, y por otro, una tradición urbana de “lo mestizo/popular”, que es fuente inmediata de las formas de representación dancísticas.

El trabajo realizado por Thomas Abercrombie nos revela el drama social de los actores en la fiesta del Carnaval de Oruro en Bolivia. Este estudio resulta similar al estudio que estoy desarrollando—por el contexto festivo, por la estructura social de Bolivia y sobre todo, por la identidad que los actores manifiestan. Es importante señalar que el autor plantea dualismo entre dos grupos que están bien marcados socialmente como el indio y lo mestizo. Frente al trabajo de Abercrombie, en el estudio que yo realizo los actores sociales se identifican como autóctonos (aymara o quechua) y no como indio o indígena. A su vez, hace falta recalcar que en ambos casos—Puno y Oruro—representan el drama histórico surgidos en esos lugares. Por eso ha sido muy útil releer y contrastar esta investigación con la que estoy desarrollando. En definitiva es un trabajo muy cercano al análisis que propongo en mi tesis.

- d) *Carnavales, malandros y héroes* es un libro publicado, en traducción al español, en el año 2002 por el estudioso brasileño Roberto da Matta. El autor hace su investigación centrándose en la estructura de la sociedad brasileña en las fechas del carnaval brasileño, donde explora detalladamente las dramatizaciones de los actores sociales a la hora de danzar; también hace referencia al papel que juega cada uno de esos actores sociales, preguntándose de alguna manera: ¿Quién es

quién en ese escenario carnavalesco brasileño? Asimismo, da Matta relaciona el carnaval brasileño con el concepto de ritualidad que está insertado en esta dinámica. Así lo dice el autor: “El interés no es negar que ritos como el carnaval, los desfiles, procesiones y los ‘¿Sabes con quien está hablando?’ tengan una historia, sino tomar esas manifestaciones para verificar su significado social y su posición en una ideología que tiende a negar con el tiempo. En otros términos, el ámbito de los ritos y de las formulas paradigmáticas que inventan y sustentan personajes culturales es la esfera de aquello que nos gustaría que estuviera situado a lo largo o incluso fuera del tiempo. De ahí que, sobre todo en una sociedad compleja, los rituales sirvan para promover la identidad social y construir su carácter” (Da Matta, 2002:41).

Tomaré en cuenta esta investigación porque apunta al trasfondo histórico social del carnaval y sobre todo porque abarca las dramatizaciones que representan en escena los actores, tomando en cuenta su identidad social a partir del rito. Además, hay que tener en cuenta que este carnaval brasileño es celebrado antes que el carnaval de Oruro y la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno. Las tres fiestas pertenecen a la esfera de los carnavales propiamente dichos y las tres son las más importantes en Latinoamérica.

- e) *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco* (2001), por Zoila Mendoza, realiza un estudio profundo acerca de las comparsas (majeños y qollas) en San Jerónimo. Estas comparsas definen y reconstruyen constantemente su identidad a partir de parámetros étnico/raciales, de género, de clase y de generación a través de la actuación del ritual. Este estudio resulta importante en el sentido que analiza cómo se va construyendo la identidad a partir del “Otro”, donde el espacio festivo se vuelve un escenario donde los actores hacen un performance para dar legitimidad a su identidad. Asimismo la autora afirma: “Investigo de cerca cómo las danzas y los miembros de las asociaciones encarnan categorías socioculturales cruciales como la decencia, la elegancia, la autenticidad, la modernidad y el folklore, las cuales sienten las bases de las distinciones sociales” (Mendoza, 2001:22).
- f) En *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* publicado en el año 1999, James Iffland estudia, entre otras cosas, el fenómeno del conflicto social subyacente en contextos festivos como los del carnaval. Examina cómo estas fiestas, por un lado, pueden fungir como “válvulas de

escape” para disminuir tensiones entre los actores sociales, y por otro, pueden dar lugar, en ciertas situaciones históricas, a auténticas expresiones contestarias, a veces violentas, respecto a las estructuras del poder reinantes. Su análisis parte de los planteamientos de Mijaíl Bajtín, si bien complementados por enfoques teóricos más recientes.

Su planteamiento es relevante porque nos proporciona la pautas analíticas acerca del tema de conflicto social dentro de las fiesta –ya sea confiscada, o no –. Además nos sirve para entender el “mundo al revés” que subyace dentro del carnaval, donde los actores sociales pueden cambiar de papel sin sentir temor alguno.

- g) *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*, un libro del antropólogo norteamericano David Guss, se centra en una serie de fiestas venezolanas donde el trasfondo contencioso—“batallas” simbólicas a muchos niveles—involucran a los actores sociales de maneras muchas veces relacionadas con los intereses del Estado e incluso de las compañías multinacionales y de la industria del turismo. Estudia la interacción de lo rural y de lo urbano, amén de la dinámica racial entre elementos de origen africano, indígena y mestizo, en un momento histórico en el que los medios de comunicación masiva (p.ej., la televisión) no pueden sino afectar el fenómeno festivo. Explora las nuevas formas de “autenticidad cultural” que se dan en medio de la hibridez que caracteriza estas diferentes fiestas donde la cultura se plasma, en efecto, como “performance” de modo complejo. Si bien las cuatro fiestas estudiadas pueden servir como mecanismos de control social, también pueden ser medios de subversión y de resistencia respecto a los proyectos nacionales promovidos por el Estado y por los intereses económicos.

Mucha de la problemática estudiada en este importante libro se relaciona, en mi opinión, con aspectos claves de la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno. Los trabajos de investigación mencionados líneas arriba han sido de gran ayuda para elaborar con mayor profundidad el tema de investigación que he desarrollado. Cada trabajo ha dado cierto marco y ha ampliado mi visión para ir estructurando mejor mi planteamiento desde la teoría, la historia y el análisis.

1.3. CONCEPTO DE PERFORMANCE

El concepto de performance en la actualidad está siendo manejado por los antropólogos, quienes usan este término frecuentemente para relacionarlo con la puesta en escena de los actores sociales en un espacio donde hacen representaciones socio-culturales como la danza, por ejemplo. Pero dicho término no se queda anclado ahí; más bien, tiende a ampliar la visión interpretativa de los dramas sociales en una puesta en escena. Uno de los primeros antropólogos que ha estudiado el performance es Víctor Turner. El autor propone que existe una trama humana que tiene que ver directamente con la movilidad, donde el sujeto tiende a desplazarse y la manera de este desplazamiento es por medio del performance. Además, destaca que el hombre nunca está en el mismo lugar, siempre está desplazando y desplazándose a sí mismo. Es pertinente lo que plantea Turner, porque nos enseña a utilizar un concepto de performance de una forma adecuada para profundizar en las dramatizaciones o representaciones sociales de los individuos. En su libro titulado *The Anthropology of Performance* (1988), Turner señala que el ritual tiene relación con el drama de los actores sociales; en este sentido, el ritual es un acto procesual para Turner. A su vez, afirma que el drama es un espectáculo de transformación que revela grandes clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos sociales. Así, si la vida diaria para el autor es una especie de “teatro”, es decir un lenguaje dramático sobre la lengua común de los juegos de rol y el estado de mantenimiento que constituye la comunicación en lo cotidiano del proceso social.

Otra figura importante para nuestro enfoque es la antropóloga Gisela Canepa, estudiosa peruana del performance. En su libro titulado *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, presenta una serie de trabajos etnográficos por parte de antropólogos estudiosos de las comunidades andinas. En estos trabajos se ve reflejado el concepto de performance, relacionado a la vez con el de la experiencia y de la memoria.

En la introducción, Canepa señala que la teoría del performance se da en relación con las formas de la cultura expresiva, y eso se traduce en términos de texto y contexto. La autora se refiere al texto de la siguiente manera: “el primero se deriva del hecho de que el texto dicho – y esto puede ser entendido a la coreografía danzada, a la música ejecutada y a la fiesta y a los rituales celebrados – crea eventos performativos, es decir puestas en escena que a su vez constituyen el contexto de la ejecución” (Canepa, 2001:16). A su vez, la autora señala respecto al contexto:

El contexto de ejecución establece las condiciones del acto comunicativo, que los agentes interpretan para luego tomar decisiones. Estos, pues, son agentes que no ejecutan simplemente una puesta en escena, sino que tienen conciencia de que están involucrados en un acto comunicativo, hecho por el cual asumen responsabilidad, poniendo a juicio de la audiencia tanto la performance como a sí mismo, en tanto agentes de tal representación. Es decir, se hace explícito que lo que se está haciendo es representado, de lo cual se desprende el carácter autorreferencial y reflexivo del acto performativo. Desde esta perspectiva, en todo acto performativo se hace explícita una interpretación acerca del acto mismo (Canepa, 2001: 17).

Estoy acuerdo con la autora cuando afirma que los actores sociales no solo ejecutan una simple escena sino que tienen conciencia de lo que están poniendo en escena en un acto comunicativo dirigido a los otros. En la festividad de la Candelaria los danzantes tienen conciencia de lo que transmiten. Por ejemplo, los danzantes autóctonos representan la historia de un mundo tradicional, originario, mientras que los danzantes mestizos cuentan la historia de una nueva estructura social donde estos mismos actores representan la ciudad de Puno como un grupo hegemónico y moderno.

Asimismo la autora dice que:

Una puesta en escena implica no solamente una actitud reflexiva, sino también una situación política. Este último aspecto se hace más evidente cuando se considera otro proceso importante implícito en todo acto performativo: a través de la puesta en escena misma se establece una interacción entre el contexto representado y el contexto de la representación, además de una relación de identidad entre lo que se representa y el que ejecuta la representación (Canepa, 2001:17).

Me parece iluminador lo que plantea Canepa al decir que una puesta en escena implica también una situación política. En este caso la estructura social de Puno está conformado por toda una identidad étnica colectiva cuando se afirma que todos son en conjunto una sola identidad “aymara”, a pesar de que la estructura social esté conformado por mestizos, aymaras y quechuas.

En conclusión, dice la autora: “las formas de representación cultural, entendidas como practicas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian” (Canepa, 2001:18). Es imprescindible la conclusión a la que llega esta estudiosa, ya que en las fiestas de las comunidades andinas se observa que verdaderamente estas puestas en escena de los actores se crean, se transforman y negocian. En la festividad de la Candelaria ocurre toda negociación con los otros actores (mestizos) y con los espectadores.

Siguiendo con la conceptualización de performance es infaltable nombrar a Diana Taylor, otra estudiosa que plantea no solamente el concepto de performance sino también reflexiona sobre importantes conceptos relacionados, como “archivo”, “repertorio” y “escenario”. En su influyente libro titulado *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* nos plantea lo siguiente:

El performance funciona como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria y un sentido de identidad mediante reiterada, o lo que Richard Schechner ha llamado “comportamiento comportado dos veces” [twice-behaved behavior]. “Performance”, en un nivel, constituye el objeto/proceso de análisis en estudios del performance, esto es, las muchas prácticas y eventos—danza, teatro, ritual, mítines políticos, funerales—que involucran comportamientos teatrales, ensayados o convencionalmente apropiados. Estas prácticas generalmente se colocan aparte de aquellas que las rodean para constituir focos discretos de análisis. A veces, ese enmarque es parte del evento en sí—una danza o mitin tiene un comienzo y un fin; no desemboca de manera continua o inconsútil en otras formas de expresión cultural. Decir que algo es un performance viene a ser una afirmación ontológica, si bien completamente localizada. Lo que una sociedad considera un performance tal vez sea un no-evento en otro sitio (Taylor, 2003: 2-3).

Estoy de acuerdo con lo que propone Taylor cuando afirma que los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria, etc. Sin lugar a duda, esto se ve reflejado en el trabajo de investigación que realizo acerca del desarrollo de los movimientos de los danzarines, tanto de los originarios como los mestizos, ya que plasman y funcionan como “actos vitales” a la hora de bailar. En sus movimientos corporales transmiten todo un mundo de significados y un lenguaje compartido. Respecto a esto, Manuel Burga afirma: “Si las indumentarias de los miembros de las comparsas tienen un contenido simbólico, los desplazamientos son aún más significativos” (Burga, 2005:40).

Es importante señalar que los desplazamientos y movimientos corporales del danzante son significativos porque brindan un medio para comprender el drama representado en la danza; también ese medio corporal que nos brindan estos actores sociales en escena viene cargado de mensajes y códigos. Taylor señala, además, que el concepto de performance no queda ahí:

En otro nivel, el performance también constituye un lente metodológico que les permite a los estudiosos a analizar eventos *como* performance. La desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y performadas/representadas diariamente en la esfera pública. Comprender

éstas como performance sugiere que un performance también funciona como una epistemología. La práctica encarnada [embodied], junto con y vinculada a otras prácticas culturales, nos ofrece un modo de conocer. El aislamiento de estos performances viene de afuera, del lente metodológico que los organiza en un “todo” analizable. El performance y la estética de la vida diaria varían de comunidad en comunidad, reflejando la especificidad cultural e histórica tanto en su representación como en la observación/recepción (Taylor, 2003 2-3).

En este caso, el concepto de performance nos permite entender mejor la Candelaria, entre otras cosas, las respectivas “prácticas encarnadas” de los mestizos y los originarios. Asimismo dice la autora:

El performance pertenece a los fuertes y a los débiles. [...] Los modos de almacenar y transmitir el conocimiento son muchos y mezclados y performances encarnado a menudo han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo. Solo tenemos que mirar a la amplia gama de prácticas políticas de las Américas ejercidas sobre los cuerpos humanos, desde los sacrificios humanos de la pre-Conquista hasta las hogueras de la Inquisición [etc.] [...] No necesitamos polarizar la relación entre estas distintas clases de conocimiento para reconocer que frecuentemente han resultado antagónicos en la lucha por la supervivencia o supremacía cultural (Taylor, 2003: 22).

La autora prosigue a señalar el siguiente punto importante: “que el concepto de performance como una praxis y un episteme encarnados [embodied], por ejemplo, resultaría esencial en la redefinición de los estudios latinoamericanos porque descentra el papel histórico de la escritura introducida por la Conquista” (Taylor, 2003:17). Comparto la perspectiva de la autora, ya que es justamente el desarrollo del drama histórico de la ciudad de Puno que ha conllevado a esta tensión entre los originarios y mestizos que buscan reconocimiento en un escenario festivo como la Candelaria.

Otro autor importante que trabaja el concepto de performance es Richard Schechner, quien plantea que: “las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas (Schechner, 2000:13). Me parece importante señalar lo que el término performance abarca, en tal sentido, no solo es lo que plantea Taylor—esto es, la transmisión de conocimiento—ya que también marca identidades. El término “performance” sin lugar a duda abarca un concepto amplio donde las categorías como movimiento, acción, reflexividad, están completamente relacionadas. A propósito de esto, Schechner cita al distinguido antropólogo Victor Turner:

Una performance es una dialéctica de “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y “reflexividad”, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en “acción”, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida pero también declara en carácter único de las culturas. Nos conoceremos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios (Turner, citado en Schechner, 2000:16-17).

Por otro lado, el performance cumple con un requisito importante cuando los actores sociales ponen en escena sus representaciones y es que cumple con la categoría del término “eficacia”. Y este término es necesario cuando hay una performatividad, ante esto Schechner dice: “Cuando domina la eficacia, las performances son universalistas, alegóricas, unidas a un orden estable; esa clase de teatro dura un tiempo relativamente largo. Cuando domina el entretenimiento, las performances se individualizan, se dirigen a una clase social, se vuelven espectáculo comerciales, adaptándose constantemente al gusto de un público voluble (Schechner, 2000:39).

Para concluir esta sección sobre el concepto de performance, me gustaría citar un pasaje donde Taylor desarrolla un punto importante respecto al alcance de los “performance studies” y lo que requieren de aquellos que dedican a su práctica:

Cada performance encarna una teoría, y cada teoría performa en la esfera pública. Por su carácter interdisciplinario, los estudios de performance pueden juntar disciplinas que previamente se habían mantenido separadas en contacto directo entre sí y su contexto histórico, intelectual y sociopolítico. Este entrenamiento desafía a los estudiantes para que desarrollen sus paradigmas teóricos basándose ambas en la práctica textual y encarnada. Reciben entrenamiento en varias metodologías: trabajo de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análisis de movimiento, tecnologías digitales, sonido, análisis textual y escritura preformativa, entre otras (Taylor, 2003: 27).

Para la autora el concepto de performance no queda ahí; más bien, profundiza en el tema, explicando que este concepto tiene relación con archivo el repertorio y el escenario; además, enfatiza que la memoria es importante dentro del performance. A continuación explicaremos cada uno de estos conceptos que amplían nuestro enfoque para este trabajo de investigación.

1.3.1 Concepto de Archivo, Repertorio y Escenario

El concepto de performance está relacionado con los de “repertorio” y “archivo” tal como los utiliza Taylor. Es necesario señalar en qué medida son importantes para los

propósitos de nuestro estudio estos dos términos. Es así, que para Diana Taylor (2003) el repertorio representa la memoria encarnada [“embodied memory”]: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto—en breve, todos esos actos normalmente concebidos como conocimiento efímero, no-reproducible.

Características del repertorio definido por Taylor:

1. El repertorio es un inventario que permite la agencia individual.
2. El repertorio a la vez mantiene y transforma coreografías del significado.
3. El repertorio permite una perspectiva alternativa sobre procesos de contacto transnacional e invita a hacer un mapa nuevo [remapping] de las Américas, esta vez siguiendo tradiciones de práctica encarnada.
4. El repertorio también, entonces, les permite a los estudiosos a trazar tradiciones e influencias. Muchos tipos de performances han viajado a través de las Américas, dejando su huella mientras se mueven (Taylor, 2003: 20).

Taylor apunta a conceptualizar el repertorio como prácticas encarnadas, ya sean, entre otros, el ritual, la danza. Podríamos señalar, siguiendo esta línea, a las prácticas como carnaval de Oruro, el carnaval de Brasil y la fiesta de la Virgen de Candelaria en Puno, donde los actores sociales imponen sus directrices culturales con sus danzas, sus coreografías. La festividad de la Virgen de la Candelaria se encarna en un contexto festivo de índole carnavalesca así como religiosa. Asimismo, Taylor afirma que parte de lo que el estudio del performance nos pueda brindar es tomar en serio el repertorio de prácticas encarnadas como un sistema importante de conocer y de transmitir conocimiento: “Parte de lo que performance y los estudios del performance nos permiten *hacer*, entonces, es tomar en serio el repertorio de prácticas encarnadas como un sistema importante de conocer y de transmitir conocimiento. El repertorio, en un nivel muy práctico, amplía el archivo tradicional empleado por departamentos académicos en las humanidades” (Taylor, 2003:26).

Archivo

Diana Taylor (2003) cuando define el término archivo lo hace de la siguiente manera: “Archivo”, del griego, etimológicamente se refiere a “un edificio público”, “un lugar donde se guardan documentos”... El archivo, desde el comienzo, sostiene el poder. La memoria del archivo funciona a través de la distancia, a través del tiempo; los investigadores pueden retornar a reexaminar un antiguo manuscrito, las cartas encuentran

sus direcciones mediante el tiempo y el espacio, y los discos de computadora a veces escupen archivos perdidos gracias al “software” apropiado. Hay varios mitos que remiten al archivo. Uno es que éste se da sin mediación, que objetos ubicados ahí tal vez signifiquen algo más allá del enmarque que ímpetu archivero [“archival impetus”] en sí. Quiero señalar en esta cita la importancia que Diana Taylor le da al concepto de repertorio y archivo, donde a su vez menciona que estas categorías están estrechamente relacionadas con el concepto de performance:

La tensión entre lo que yo llamo el archivo y el repertorio ha sido construida a menudo entre el lenguaje escrito y oral. El archivo incluye, pero no es limitado a, textos escritos. El repertorio contiene performances verbales— canciones, rezos, discursos— así como prácticas no verbales. La división entre lo escrito y lo oral sí, en un nivel, captura la diferencia entre archivo y repertorio que estoy desarrollando en este estudio en la medida en que los medios de transmisión se difieren, así como los requisitos de almacenamiento y diseminación. El repertorio, si bien en términos de expresión verbal o no verbal, transmite acciones vivas, encarnadas. Como tal, tradiciones se almacenan en el cuerpo mediante varios métodos mnemónicos, y son transmitidas “en vivo” en el aquí y el ahora a un público físicamente presente [live audience]. Formas transmitidas del pasado son experimentadas como pertenecientes al presente (Taylor, 2003:24).

El archivo y el repertorio siempre han sido importantes fuentes de información, cada uno excediendo las limitaciones del otro, en sociedades letradas y semi-letradas. Normalmente trabajan juntos y trabajan al lado de otros sistemas transmisión—el digital y el visual, para señalar dos (Taylor, 2003: 21). La relación que se observa entre estos conceptos –archivo repertorio y performance – definitivamente apunta a definir bien el estudio que se está realizando. Si bien es cierto la mayoría de los autores mencionados hasta el momento han despejado la duda acerca del concepto de performance y han legitimado a este concepto como prácticas sociales o prácticas encarnadas de la vida cotidiana, donde además el actor social tiene un repertorio y archivo para que el investigador pueda analizar el por qué y el para qué performan. A continuación le presentamos otro de los conceptos importantes que va ayudar a definir por completo que es el performance. Se trata del concepto escenario.

1.3.2 Concepto de escenario

¿Qué comprendemos cuando usamos el término “escenario” en un trabajo de investigación como éste? En su libro titulado *La Representación de la persona en la vida cotidiana*, Erving Goffman hace constante uso de este término, en el sentido que las

personas somos actores sociales y que nuestra vida hacemos representaciones, en un “escenario”, y donde hay público. “Escenario”, en este sentido, es importante porque es un espacio de concentración que da poder, donde se evocan situaciones pasadas internalizadas por el individuo. Diana Taylor en cambio señala lo siguiente acerca del significado de “escenario” (o bien, “scenario” en inglés, que tiene ramificaciones semánticas un tanto diferentes):

El *escenario* incluye elementos bien teorizados en el análisis literario, tales como narrativa y trama, pero exige que prestemos atención a los medios ambientes y comportamientos corporales como gestos, actitudes y tonos no reducibles al lenguaje. Simultáneamente montaje [set-up] y acción, los escenarios enmarcan y activan dramas sociales. El montaje dispone una gama de posibilidades; todos los elementos están ahí: encuentro, conflicto, resolución y desenlace, por ejemplo. Estos elementos, por supuesto, son en sí el producto de estructuras económicas, políticas y sociales que ellas, a su vez tienden a reproducir. Todos los escenarios tienen un significado local, aunque muchos intentan presentarse como universalmente válidos. Las acciones y comportamientos que surgen del montaje tal vez sean predecibles, una consecuencia aparentemente natural de suposiciones, valores, metas, relaciones de poder, presunto auditorio y esquemas epistémicos establecidos por el montaje mismo. Pero aquéllos son, en última instancia, flexibles y abiertos al cambio. Los actores sociales pueden ser asignados papeles considerados estáticos e inflexibles por algunos. Sin embargo, la fricción entre los actores sociales y los papeles permiten grados de distanciamiento crítico y de agencia cultural. El escenario de la conquista, puesto en escena repetidamente en numerosos actos de posesión además de obras teatrales, ritos y simuladas batallas a través de las Américas, puede ser, y frecuentemente ha sido, subvertido desde dentro. (Taylor, 2003:28-29)

Elaborando lo que dice Taylor, un “escenario” (o “scenario”) enmarca y activan dramas sociales¹; además destaca que todos los escenarios tienen un significado local. Los dramas sociales que menciona la autora se ven plasmados nítidamente en la festividad de la Virgen de la Candelaria donde el grupo étnico originario (quechuas y aymara) y el grupo mestizo hacen dramatizaciones con sus danzas, con sus rituales, en las cuales nos hablan de su pasado histórico. Estos dramas representados por los actores sociales contienen un mundo de significados compartidos, donde el lenguaje corporal de los actores realiza una “lectura” intensa para el público que participa activamente.

¹ “Las Dramatizaciones de la vida cotidiana en sociedades que representan y juegan su existencia para realizarla; exaltación de acontecimiento biográficos de grandes personajes; ceremonias civiles, entradas reales, y fiesta que sirve para conquistar el prestigio político; juegos diversos, pastorales que formulan el viejo sueño de una vida sencilla, pero que sirven como instrumentos de conservación social; manifestándose estéticas que utilizan todas los elementos de una imagen de la persona, cimentada y animada por los mitos de la caballería y del amor del cortés. Esos sueños no tenían ninguna posibilidad de convertirse en realidad. Pero, al menos, su materialización en el marco de las sociedades de la Edad Media ejercía, directamente y con frecuencia ásperamente, un rol social que algunas veces se confunde simplemente con la propia vida” (Duvignaud, 1966: 99).

Para Diana Taylor el término “escenario” tiene características esenciales y así lo define:

1. “Primero, recordar, referir, o reactivar un escenario necesitamos evocar la ubicación física (la “escena” como medio ambiente físico, tal como un escenario o lugar; *escenario*, un falso cognado significa escenario en español). *Escena* denota intencionalidad, o artística o de otro tipo (la escena del crimen), y señala estrategias conscientes de exhibición. La palabra apropiadamente sugiere el escenario [stage] material así como el medio ambiente altamente codificado que les da a los espectadores información pertinente, digamos, clase social o período histórico o etnia” (Taylor, 2003: 29).
2. “Segundo, en los escenarios, los espectadores tienen que tratar con la encarnación [embodiment] de los actores sociales. Así, pues, además de las funciones que estos actores desempeñan/perforan, tan bien exploradas/estudiadas por Propp en relación a las estructuras narrativas, el escenario requiere que luchemos con la construcción social de cuerpos en contextos particulares.
Pero los escenarios por definición introducen distancia crítica generativa entre actor social y personaje. Si es una cuestión de representación mimética (un actor asume un papel) o de performatividad, de actores sociales asumiendo modelos/patrones socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite más plenamente a mantener al actor social y el papel, los dos, a la vista simultáneamente, y así reconocer las áreas de resistencia y tensión. Las fricciones entre trama y personaje (al nivel de la narrativa) y encarnación (actores sociales) dan lugar a algunos de los más singulares ejemplos de parodia y resistencia en las tradiciones de performance en las Américas” (Taylor, 2003:29)
3. Tercero, “los escenarios, encapsulando el montaje así como la acción/comportamientos, son estructuras formulaicas que predisponen ciertos resultados y sin embargo permiten inversión, parodia y cambio. El marco está básicamente fijado y, como tal, es repetible y transferible. Los escenarios pueden referirse conscientemente entre sí mediante la manera en que enmarcan la situación y citan palabras y gestos. A menudo parecen estereotipados, con situaciones y personajes congelados dentro de ellos” (Taylor, 2003: 31).
4. Cuarto, “la transmisión de un escenario refleja los sistemas polifacéticos que están funcionando dentro del escenario en sí: al transmitirlo al futuro, podemos sacar cosas [draw from] varios modos que provienen del archivo y/o del repertorio—la escritura, el contar, la reconstrucción [reenactment], el mimo, el *gestos*, la danza, el canto. La multiplicidad de formas de transmisión nos recuerda los múltiples sistemas que están funcionando. Uno no es reducible a otro; tienen diferentes estructuras discursivas y performáticas. [...] El desafío no

- es el de “traducir” de una expresión encarnada a una lingüística o viceversa sino de reconocer la fuerza y las limitaciones de cada sistema” (Taylor, 2003:31-32)
5. Quinto, “el escenario nos fuerza a situarnos en relación a él; como participantes, espectadores o testigos, tenemos que “estar ahí”, ser parte del acto de transferencia. Así, pues, el escenario imposibilita cierto tipo de distanciamiento. Incluso escritores etnográficos que se aferran a la fantasía que ellos pueden observar culturas desde los márgenes [en realidad] son parte del escenario, aunque tal vez no el [escenario] que los escritores procuran describir”(Taylor, 2003:32)
 6. Sexto, “un escenario no es necesariamente, ni siquiera principalmente, mimético. Aunque el paradigma permite una continuidad de mitos y premisas culturales, normalmente funciona a través de la reactivación en lugar de la duplicación. Los escenarios evocan situaciones pasadas, a veces tan profundamente internalizadas por la sociedad que nadie se acuerda de la precedencia” (Taylor, 2003:32).
- Ha sido necesario mencionar cada uno de estos elementos que caracterizan el escenario porque resulta necesario utilizar constantemente este término al hablar de la festividad de la Candelaria. El concepto, tal como lo define y maneja Taylor, señala lo evidente de dicha fiesta. Varias de las características planteadas por la autora apuntan hacia la manera en que se construyen el escenario de la Candelaria. He optado por señalar tres de las más importantes: 1. diversas prácticas encarnadas (como las danzas); 2. La presencia de algunos personajes festivos que hacen parodia. 3. La representación de situaciones históricas del pasadas.

Ahora bien, tanto el performance como archivo, el repertorio y el escenario están completamente relacionados con el tema de identidad. Cuando uno encarna prácticas culturales, está encarnando identidades. Los actores sociales a la hora de performar, trabajan el tema de identidad dentro de sus formas de representación o dramatización. En los párrafos siguientes vamos a tratar de perfilar mejor el concepto de identidad tal como se aplica a los propósitos de este estudio. Y luego surge la pregunta: ¿con qué identidades se definen los actores sociales que participan en la festividad de la Virgen de la Candelaria?

1.4. Concepto de Identidad Cultural

El concepto de identidad cultural siempre ha ido de la mano con las ciencias sociales. La antropología, la sociología y otras disciplinas más han introducido este término para ahondar en sus estudios y conocer mejor cómo se han ido identificando como grupo los diversos actores sociales a través del tiempo. Cabría preguntarse, para comenzar: ¿Qué significa el término identidad? Entre los muchos autores que han aportado a la elaboración del concepto, tenemos a Amin Maalouf, quien nos plantea un concepto breve pero fértil: “Mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna persona otra persona. Así definido, el término ‘identidad’ denota un concepto relativamente preciso, que no debería prestarse a confusión” (Maalouf, 1999:20). A su vez, dice el autor que la identidad no se nos da de una vez por todas, sino que se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia (Maalouf, 1999: 35). Conuerdo con el planteamiento de este autor, en el sentido que la identidad se construye y transforma con el tiempo. Algunas categorías identitarias terminan sobresaliendo y refuerzan más al grupo en el transcurso de éste.

Otros autores destacados que también trabajan sobre la identidad son Stuart Hall y Paul du Gay. En su libro titulado *¿Quién necesita identidad?*, nos señalan lo siguiente:

La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay “demasiada” o “demasiado poca”: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como todas las prácticas significantes, está sujeto al “juego” de la *différance*. Obedece a la lógica del más uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera” (Hall, 2003: 15 -16).

Y luego agregan estos autores: “Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre ‘sabe’ (en este punto nos traiciona el lenguaje de la conciencia) que son representaciones, que la representación siempre se construyen a través de una ‘falta’, una división, desde el lugar del ‘Otro’, y por eso nunca puede ser adecuada –idéntica – a los procesos subjetivos investidos en ellas” (Hall, 2003: 20-21). Es verdad que las identidades se construyen en cierta medida de posiciones que los individuos toman del otro, buscando en tales sentidos categorías que hacen iguales y diferentes a ciertos grupos. En este sentido coincido con el autor plenamente.

Por otro lado, Alberto Jiménez nos apunta lo siguiente acerca del concepto de identidad: “En una primera aproximación, la identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias entre ella. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad que las distinguen de otras personas que no nos parecen similares” (Jiménez, 2009:11). El planteamiento de Jiménez tiene mucha similitud con de Hall, en el sentido que nos reconoces y diferenciamos de los demás para crear nuestra propia identidad –que no nace de la nada, sino que también del grupo donde vivimos insertados –. De una forma parecida, Hassan Rachik nos dice:

La identidad se construye y se vive no en el aislamiento sino en la interacción con grupos sociales. El contenido del Nosotros depende de la concepción y de las interacciones con el Otro. Lo que cuenta son los límites, las fronteras (en el sentido simbólico y no espacial y territorial) con el Otro. Construir una identidad colectiva equivale a elegir algunos elementos que simbolizan la diferenciación respecto al Otro. Lo que importa en una identidad colectiva no es sólo lo que es común (cultura, lengua, nacionalidad, religión, etc.), es necesario además que lo que es común traduzca diferencias, trace fronteras culturales con el Otro (Hassan, 2006: 18).

Para el sociólogo Manuel Castell, la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder. Este autor propone una distinción entre tres formas y orígenes de la construcción de identidad: “1) Identidad legitimadora, introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales; la identidad de la resistencia, generada por aquellos autores que se encuentran en posiciones y condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la denominación, por la que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes y opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad; y por último Identidad de Proyecto, cuando los actores sociales basándose en materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social” (Castell, 1999: 42). Podríamos tomar de Castell los conceptos de “Identidad Legitimadora” y “identidad de Resistencia” para describir con bastante exactitud las identidades que representan a los grupos “autóctonos” y “mestizos” en el caso de la fiesta de la Candelaria (como veremos más adelante)

En fin, todos estos acercamientos al concepto de la identidad serán pertinentes para el estudio que sigue. Ahora pasaremos al problema de las identidades *colectivas*.

2.4.1. Identidades colectivas

¿Qué es una identidad colectiva y a que se refiere cuando hablamos de ella? Asael Mercado Maldonado señala lo siguiente en su artículo llamado “El proceso de construcción de la identidad colectiva”: “[...] la construcción de la identidad colectiva está relacionada con el proceso de socialización primaria y, especialmente, con la secundaria, que se desarrolla en función del contexto social” (Mercado, 2010: 236). Mercado prosigue a afirmar que la “identidad colectiva es una construcción sociocultural y que a su vez la identidad colectiva se conforma a través de la pertenencia grupal, entendida ésta como la inclusión al grupo de los sujetos individuales al grupo (auto descripción). Hay dos niveles de pertenencia: el de adscripción y el de identificación. En el primero los sujetos se incluyen en forma simple y llana; solamente conocen los estereotipos generados por el propio grupo (identidad adscriptiva). En el segundo nivel, los sujetos conocen los repertorios culturales del grupo (patrones de conducta, normas, valores, símbolos, prácticas colectivas), se apropian al menos de una parte de éstos y desde ahí construyen su sentido de pertenencia (identidad por conciencia)” (Mercado, 2010:246-247). También señala que: “La identidad colectiva resulta de un proceso de socialización, a través del cual los sujetos conocen los repertorios culturales del grupo al que se adscriben. En la sociedad moderna es una socialización de carácter cognitivo racional, más que emocional; y por consiguiente, los mecanismos de transmisión de las normas, valores, creencias, pautas de comportamiento ya no son los mismos. Actualmente ya no es la tradición, sino la interacción comunicativa, es decir la participación en los procesos de comunicación lo que permite a los sujetos irse integrando al yo colectivo”(Mercado, 2010:247).

Alberto Giménez, a su vez, destaca lo siguiente en torno a las identidades colectivas:

He afirmado que se puede hablar de "identidades colectivas" sólo por analogía con las identidades individuales. Esto significa que ambas formas de identidad son a la vez diferentes y semejantes entre sí. Y en verdad son muy diferentes, en primer lugar porque los grupos y otras categorías colectivas carecen de autoconciencia, de "carácter", de voluntad o de psicología propia, por lo que debe evitarse su "personalización" abusiva, es decir, la tendencia a atribuirles rasgos (principalmente psicológicos) que sólo corresponden al sujeto individual. En segundo lugar porque, contrariamente a la concreción corporal de las identidades individuales, las colectivas no constituyen entidades discretas, homogéneas y nítidamente delimitadas, razón por la cual se debe

evitar reificarlas, naturalizarlas o sustancializarlas indebidamente. Finalmente, porque las identidades colectivas no constituyen un *dato*, un componente "natural" del mundo social, sino un "acontecimiento" contingente y a veces precario producido mediante un complicado proceso social (p.ej. macropolíticas o micropolíticas de grupalización) que (Giménez, 2009:16).

Hassan Rachik, por su parte, nos habla de identidades “duras” y “blandas” según el autor la identidad dura presenta los fundamentos identitarios de un grupo como algo objetivo. Es decir, las personas poseen tal identidad sin saberlo y en contra de su propia voluntad, ya que nacen dentro de un espacio donde heredan patrones culturales, desde el nacimiento, además van incorporando ciertas categorías identitarias que ya están presentes en su comunidad (por ejemplo la lengua). Otra de las características que tiene la identidad dura es que tiende a la exclusión de cualquier conflicto de lealtad. Eso significa para Hassan Rachik: “El conflicto de lealtad aparece cuando los miembros de un grupo social se encuentran ante una elección difícil entre las identidades que reivindicamos. En una revuelta tribal, ¿hay que ser leal a la tribu o a la nación? En un conflicto religioso, ¿hay que ser leal a la nación o a la religión? No existe conflicto cuando la lealtad se debe exclusivamente o bien a la tribu, o bien a la religión, o bien a la nación. La ausencia de conflicto no constituye un rasgo propiamente dicho de las identidades duras, es sobre todo consecuencia de la clasificación unívoca que imponen” (Rachik, 2006:13).

Y así lo señala Hassan Rachik:

La identidad dura presenta los fundamentos identitarios de un grupo como algo objetivo. En última instancia, se pertenece a determinada identidad sin saberlo y contra la voluntad de uno. Los elementos que definen una identidad son objetivos, no se deja ninguna alternativa a los miembros del grupo. El modo en el que se concibe la identidad colectiva es el de la condición prescrita. El individuo hereda, pura y simplemente, los elementos que definen su identidad colectiva. El ejemplo más extremo es aquél en el que la identidad se basa en la raza. No es casualidad que las ideologías más autoritarias recurran a los rasgos biológicos para basar su concepción de la identidad. Los elementos culturales también se conciben como algo que confiere, objetiva y automáticamente, una identidad colectiva (Hassan, 2006: 15).

Por otro lado, la identidad “blanda” según Hassan Rachik: es cuando el grupo con el que tratamos corresponde a una categoría social amplia; la identidad es “blanda” en el sentido en que se reduce a estereotipos que tienen escasos efectos en las interacciones

sociales. Para entender mejor la diferencia entre identidades “duras” y “blandas”, véase a continuación el cuadro presentado por Rachik:

<i>Identidades duras</i>	<i>Identidades blandas</i>
-Clasificación única y exclusiva	-Identidad plural, relativa, contextual
-Ausencia de conflicto de lealtad	-Presencia de conflicto de lealtad, de compromiso, de mestizaje, etc., entre diferentes identidades.
- Identidad que se presenta como algo natural, objetivo, externo y que trasciende de los miembros del grupo.	-Diálogo en cuanto a la definición de los fundamentos de la identidad. Presencia de alternativas
- Valoración de la homogeneización cultural y de la purificación.	-Asunción de la diversidad cultural
- Identidad imperativa y totalitaria.	-Identidad selectiva

Siguiendo a Hassan Rachik, nos menciona que están identidades (dura y blanda) se encuentra dentro de identidad colectiva, y que ésta identidad colectiva tiene características esenciales de las definiciones identidad duras y blandas. Es así, que para Hassan Rachik, el concepto de identidad colectiva lo define de la siguiente manera:

La identidad colectiva en las comunidades restringidas que disponen de estructuras de toma de decisiones es, ante todo, una condición política que implica un sistema de deberes, de derechos y de privilegios. En una ciudad, las personas que pertenecen a una tribu, a una región, a un país, siempre pueden identificarse en relación con sus grupos de origen. Pero en la medida en que se limitan a invocar sus orígenes por separado, en la medida en que no se conocen entre sí, mientras no están organizados de forma continua, constituyen una categoría social más que un grupo social estructurado (Rachik,2006:11).

Para terminar con el enfoque del autor, quiero citar textualmente lo que dice acerca de las identidades colectivas:

En resumen, nos encontraríamos en presencia de dos clases extremas de identidades colectivas: una es blanda, tanto desde el punto de vista de la organización social (categoría social) como desde el punto de vista ideológico (estereotipos); la otra es dura, asumida por un grupo estructurado cuya élite produce y difunde una ideología sistemática. Un tipo de identidades colectivas ocupa un lugar intermedio, en el sentido de que se basa en una organización estructurada (tribu, cofradía religiosa, etc.) pero no en una ideología identitaria sistemática. La identidad dura estaría caracterizada por una clasificación unívoca y exclusiva y por la ausencia de conflicto de lealtad. Se presenta como algo natural, objetivo, externo y que trasciende de los miembros del grupo. Su ideal es no sólo la homogeneización del grupo en el plano social y cultural, sino la purificación cultural, lingüística, incluso étnica. La realización de estos ideales se hace en el marco de un concepto imperativo y totalitario de la identidad colectiva (Rachik, 2006: 19).

El enfoque de Hassan Rachik nos permite hablar de identidades colectivas en el sentido que dentro de esta identidad colectiva existen características particulares que hacen que ésta se identifique con categorías como dura o blanda. Las diferencias entre estas dos categorías ya lo hemos explicado visualmente en un cuadro donde el autor denota la importancia de cada uno de ellas. Desde mi perspectiva personal, es sumamente sustancioso lo que ofrece este enfoque, pues no solamente nos da un concepto de identidad colectiva sino que también nos hace reflexionar que el término “identidad colectiva” es construible en dos sentido.

Para terminar de explorar perspectivas pertinentes sobre el problema identidades colectivas, remito al trabajo de Giménez, quien a su vez sigue a Melucci dice:

La identidad colectiva define la capacidad de un grupo o de un colectivo para la acción autónoma, así como su diferenciación de otros grupos y colectivos. Pero también aquí la autoidentificación debe lograr el reconocimiento social si quiere servir de base a la identidad. La capacidad del actor para distinguirse de los otros debe ser reconocida por esos "otros". Resulta imposible hablar de identidad colectiva sin referirse a su dimensión relacional. Vista de este modo, la identidad colectiva comporta una tensión irresuelta e irresoluble entre la definición que un movimiento ofrece de sí mismo y el reconocimiento otorgado al mismo por el resto de la sociedad. El conflicto sería el ejemplo extremo de esta discrepancia y de las tensiones que genera. En los conflictos sociales la reciprocidad resulta imposible y comienza la lucha por la apropiación de recursos escasos (Melucci, citado en Giménez, 2009:18).

En este marco de discusión se han visto diferentes perspectivas sobre los términos conceptuales de “identidades” y de “identidad colectiva”. Los enfoques que voy a utilizar son los de Gilberto Giménez (en su planteamiento sobre la de identidad colectiva) y de Hassan Richik (en su planteamiento sobre las dos categorías que construyen la identidad colectiva).

2.4.2. Identidad Étnica

¿Qué es la identidad étnica? En principio, la identidad étnica es un concepto que se aplica a un grupo étnico específico que comparten un sentimiento común, con patrones fuertemente arraigados y con categorías identitarias que hacen al grupo diferenciarse de los demás grupos. Uno de los autores que mejor ha visualizado este concepto ha sido Fredrik Barth, quien afirma que: “Las identidades étnicas funcionan como categorías de inclusión /exclusión y de interacción en relación a las cuales tanto el ego como el alter deben concordar si la conducta en cada caso va a tener algún significado”(Barth, 1976:173). Gilberto Giménez, a su vez, dice:

La *identidad étnica* es una especificación de la identidad social y consiste en la autopercepción subjetiva que tienen de sí mismos los actores llamados “grupos étnicos”. Se trata de unidades social y culturalmente diferenciadas, constituidas como “grupos involuntarios”, que se caracterizan por formas “tradicionales” y no emergentes de solidaridad social, y que interactúan en situación de minorías dentro de sociedades más amplias y envolventes. En el caso de las “etnias indígenas” deben añadirse especificaciones ulteriores, como su origen preestatal o premoderno, su fuerte territorialización y el primado de los ritos religiosos tradicionales como núcleo fuerte de la identidad. (Giménez, 1994:170).

Del concepto de etnia al de etnicidad hay cierta distancia. Asael Mercado Maldonado, siguiendo en parte a Barth, diferencia entre las dos de la siguiente manera: “En este sentido, cambia la concepción de la identidad, porque cuando se hablaba de etnia, se hacía referencia al conjunto de rasgos culturales que el investigador registraba como propios de una comunidad; en cambio, bajo la idea de la etnicidad, lo que identifica a una comunidad son los elementos culturales enunciados por los sujetos; “no son la suma de diferencias objetivas, sino solamente aquellas que los actores mismos consideran significativas. Algunos rasgos culturales son utilizados por los actores como señales y emblemas de diferencia; otros son pasados por alto y en algunas relaciones, diferencias radicales son desdeñadas y negadas” (Barth, citado en Mercado, 2010: 243). Asimismo dice Maldonado que la identidad étnica hace alusión a los rasgos culturales de un grupo, mientras que la identidad entendida como etnicidad se refiere a los rasgos culturales con los que se autodefinen los sujetos pertenecientes a distintos grupos.

Jonatahn Friedman, en su libro titulado *Identidad cultural y proceso global*, nos plantea lo que sigue: “La etnicidad tradicional es un tipo muy distinto de identidad cultural. Se basa en la condición de miembro, definida por la práctica de determinadas actividades que incluyen las relaciones con la descendencia” (Friedman, 2001: 57). También menciona el autor que la identidad cultural, por el contrario, es la particularidad concreta y no tiene ningún papel institucional en la sociedad moderna. Y por último, este autor nos dice que: “La etnicidad se funda, desde ya, en la oposición, pero no asume necesariamente la forma de un cuerpo objetivado de conocimiento y tradiciones que puede transmitirse en una academia institucionalizada” (Friedman, 2001:68).

Hemos explorado hasta ahora el concepto de performance (vinculado, a su vez, a los conceptos de archivo y repertorio), del escenario y de la identidad. Estos conceptos han sido de ayuda para elaborar mi marco teórico y por el cual se basa mi trabajo de investigación. Además cabe recalcar que estos conceptos, a muchos niveles, están imbricados y relacionados entre sí. Es por esta razón que se ha profundizado cada

término. En esta coyuntura quiero presentar otros conceptos que, si bien a primera vista no está tan imbricado con los demás, es necesario su manejo por las características del fenómeno cultural que estamos estudiando. La celebración de la Virgen de la candelaria se inscribe, obviamente en un contexto festivo religioso. Pero hay que recalcar que una dimensión “carnavalesca” también está muy presente en esta fiesta (y sí, es una fiesta en última instancia). Es por esto que vamos a conceptualizar este término a continuación.

1.5. Fiesta, carnaval y lo carnavalesco.

Los términos de “fiesta”, “carnaval” y “lo carnavalesco” son necesarios para otros aspectos de este proyecto. Para ello, quiero ceñirme a lo que dice el autor James Iffland, acerca de las fiestas y el carnaval: “En el Carnaval y las fiestas allegadas predominan, pues, el mundo al mundo revés. Las jerarquías sociales se invierten: el pobre cambia de lugar con el rico, el campesino con el noble; la mujer predomina sobre el hombre, el niño sobre el adulto, los animales sobre los seres humanos y los locos sobre los cuerdos. Todos los papeles sociales se intercambian: el hombre puede disfrazarse de mujer y viceversa; el pobre como rico y viceversa” (Iffland, 1999:60). Asimismo señala sobre el fenómeno de la inversión simbólica siguiendo al clásico planteamiento de Mijaíl Bajtín:

[...] Carnaval implica el sumergimiento de todo lo sagrado, de todo lo alto, en esa región inferior del cuerpo [el llamado “estrato corporal inferior], donde primero es destruido, humillado, etc., sólo para renacer con nueva vitalidad. Es una operación relacionada con el ciclo de las temporadas, durante el cual parte del mundo natural muere y se disuelve, para surgir otra vez en la primavera. Es una visión de la realidad que implica un estado constante de flujo, de renovación, de cambio, frente a lo rígido, lo inmóvil (Iffland, 1999: 60).

Según Iffland, el “Carnaval y los festivales allegados pueden funcionar como las clásicas válvulas de escape, permitiendo esa catarsis transgresiva que fortalece la jerarquía del poder, en un momento, y en otro pueden adquirir una dimensión política de clara índole emancipadora o rebelde; en ocasiones se da una mezcla de las dos tendencias” (Iffland, 1999:168). En relación a esta problemática, Stallybrass y White aclara lo siguiente: “[...] durante largos periodos el carnaval puede ser un ritual estable cíclico sin efectos transformadores notables, pero dada la presencia de antagonismo político agudizado, a menudo puede funcionar como catalizador y el sitio de lucha real y simbólica”(Stallybrass y White, citado en James Iffland: pp. 167-68).

Concuerdo con la postura del autor cuando afirma, con otros estudiosos del tema, que en las festividades los actores sociales realizan una gran catarsis, pues es un escenario

donde pueden demostrar lo que realmente quieren expresar y lo que realmente sienten. Los danzantes de la Candelaria en general, por ejemplo, pueden cambiar de papel sin ser juzgados por los “otros”, pues todo es permitido porque están en un contexto festivo.

¿Pero por qué funciona como válvula de escape una festividad? En muchos casos, los grupos étnicos (y las clases populares en general) pueden expresar libremente (como es el caso de la festividad de la Candelaria) su postura socio-cultural y su rechazo a la vez a ciertas prácticas de los sectores hegemónicos (el trato excluyente de su sociedad, etc.) o reivindicar su identidad propia como grupo. Pero es cierto también que a veces las festividades fracasan como válvula de escape para librar las tensiones sociales en el sentido que se observan trifulcas entre los grupos que hacen representaciones sociales a la hora de danzar: “Es verdad que rebeliones y alborotos muchas veces coincidieron con fiestas populares de índole carnalesca, a veces con una violencia inusitada” (Iffland, 1999:168). Pero incluso si no hay conflictos abiertos, violentos o no, es cierto que las fiestas como las de carnaval contienen una dimensión de conflicto latente, y que ésta puede ser *positiva*. Al respecto, Iffland cita el siguiente pasaje de un estudio de Michael Bristol: “... hay un reconocimiento del conflicto y disonancia social como posible rasgo de la vida productiva. La batalla de Carnaval y Cuaresma tipifica el estilizado conflicto de la forma festiva popular, que mira la vida social como una lucha tragicómica dentro de la cual la violencia social, cuidadosamente canalizada, es salubre y fructífera”(Bristol, 1985: 85). Iffland también cita lo siguiente del libro de Bristol:

Mi traducción de Bristol: “Para la cultura plebeya, la Batalla entre Carnaval y Cuaresma no lleva a un milagrosa transición del conflicto a la armonía. En su forma popular más característica, no es controlada por un “espíritu unificador” de amor o imaginación, ni tampoco es el propósito de la confrontación definida por un resultado final y decisivo, si bien en la forma de una reconciliación de extremos opuesto o en la victoria conclusiva del lado Cuaresmal. Tanto Carnaval como Cuaresma son figuras grotescas y ambivalentes que existen más decisivamente para el propósito del agon festivo (Bristol, citado en James Iffland, 1999:175).

Roberto da Matta, a su vez, señala que las fiestas son importantes porque dentro de un escenario se dan representaciones positivas de los actores sociales: “Las fiestas [...] son momentos extraordinarios marcados por la alegría y por valores considerados altamente positivos. Lo que se ve como algo negativo es la rutina de la vida diaria, de ahí que lo cotidiano se designe con la expresión día a día o, más significativamente, vida o dura realidad de la vida”(Da Matta, 2002:62) .

En lo que concierne al concepto de carnaval el autor Roberto da Matta, dice que los actores sociales, cuando interpretan sus personajes tienen a suspender las reglas sociales jerárquicas. Ahora bien, no es que en realidad se suspendan las reglas jerárquicas en todas las fiestas, incluso en las que tienen elementos “carnavalescos”. Al contrario, en un caso como en la Candelaria la jerarquía social se manifiesta y se ratifica mucho más (como veremos a continuación). Pero si concuerdo que se fomenta la libertad de dialogar con otros grupos, pertenecientes a diferentes clases sociales o etnias, puesto que estamos envueltos en el personaje que representamos y esto nos da soltura ya que estamos en un contexto festivo. Más adelante da Matta agrega:

[...] el mundo del carnaval es el mundo de la conjunción, de la licencia y del joking; vale decir, el mundo de la metáfora, de la unión temporal y programada de dos elementos que representan ámbitos normalmente separados y cuyo encuentro es una señal de anormalidad. Los personajes del carnaval no se relacionan en sí por medio de un eje jerárquico, sino por simpatía y por un entendimiento que proviene de la tregua que suspende las reglas sociales del mundo de la plausibilidad: el universo de lo cotidiano. (Da Matta, 2002: 74). Y luego da Matta señala:

El tiempo del carnaval está marcado por la relación entre Dios y los hombres, y tiene, por eso mismo, un sentimiento universal y trascendente. Así, el comienzo del carnaval se pierde en el tiempo –porque está ligado a la humanidad, del mismo modo que pensar en el tiempo del carnaval es pensar en términos de categorías abarcadoras como el pecado, la muerte, la salvación, la mortificación de la carne, el sexo y su uso o continencia” (Da Matta, 2002: 65)

Aquí concuerdo totalmente con Roberto da Matta, pues en todas las fiestas, y no solamente los carnavales propiamente dichos, encontramos sinónimo de estas categorías mencionadas por el autor: “pecado”, “muerte” “salvación” y la “lujuria”, expresada en el deseo carnal que explota en un escenario carnavalesco. Asimismo, siguiendo con el concepto de carnaval, Roberto Da Matta señala que el carnaval evoca su propio espacio, donde emite sus propias reglas y se sigue su propia lógica:

El carnaval es el simple reproductor de las formas universales que rigen (o que supuestamente rigen) el marco de los conflictos de la sociedad brasileña. No obstante, en la teoría del reflejo invertido y de las dramatizaciones múltiples el punto de partido es que el carnaval crea no solo sus divertidos planos, sino su propio plano. Es decir, que el carnaval –como teatro, el fútbol, el juego y las situaciones en general –inventan su espacio social, el cual, aunque pueda estar determinado, tiene sus propias reglas y sigue su propia lógica (Da Matta, 2002:97).

Siguiendo con el concepto de carnaval Julio Caro Baroja dice:

En suma, creo que el Carnaval es una fiesta en que se sintetizan y aun muchos intereses: los ritos que se adscriben a ella reflejan mejor que nada esa síntesis, en la que las intenciones de los grupos sociales son mucho más claras que lo han pretendido los folkloristas partidarios de aplicar constantemente la teoría de *las supervivencias* y otras ligadas estrechamente con ella, buscándoles un fondo único y común, y cuando, a lo más, podría hablarse de una morfología ritual de cierta monotonía en el tiempo y en el espacio (Caro, 1983: 28).

Ha sido necesario mencionar lo que plantea Caro porque en realidad el Carnaval es una fiesta donde los actores sociales pueden invierten su papel social y donde además ellos pueden ser malos o buenos, sagrados o profanos, entre otros cosas. Muchos antropólogos señalan que en las fiestas se da lo que se conoce como *“licencia permitida”* donde el actor social puede emborracharse, danzar, gritar, pelearse, lujuriar, insultar, cantar, burlarse y entre otras cosas. El actor social que participa en las fiestas, en pocas palabras puede cambiar de papel en un momento determinado (simplemente poniéndose una máscara, por ejemplo). Cuando la fiesta acaba, cada uno vuelve a su papel “normal”, esto es, al papel estructurado por la sociedad (en este caso, al que dicta la formación social puneña). En las fiestas carnavalescas dicen mucho los actores sociales que entran en una especie de trance como danzante, “saliendo de sí. Víctor Turner (1973) hablaría de un periodo *“liminar”* en estos casos. Ha sido necesario mencionar este concepto que se enmarca dentro del ámbito de performance como dramas o representaciones sociales.

A continuación desarrollaremos la historia de la Ciudad de Puno. Dada la importancia que tiene esta ciudad por la composición social y por sus tradiciones, resulta crucial mirar hacia el pasado y luego conocer su presente. En esta oportunidad observaremos la identidad y la política que ejercen diferentes actores sociales en la ciudad de Puno, así como su estructura social y la económica. Podremos ver a través de la obra de varios estudiosos cómo se ha ido construyendo la historia de los individuos en su propio medio. Constataremos el hecho que hasta el día de hoy existen grupos sociales excluidos o marginados en Puno –factor importante para entender la dinámica de la fiesta de la Candelaria –. El capítulo siguiente se inicia con una descripción de la ubicación geográfica; luego desarrollamos la historia de la fundación de ésta. Luego, y lo más importante, miraremos su historia social tomando en cuenta la cuestión política y las categorías identitarias que marcan a los diferentes grupos.

CAPÍTULO 2. DESARROLLO HISTÓRICO DE PUNO

Es importante y necesario para el trabajo de investigación que estamos desarrollando conocer con amplitud el desarrollo histórico-social y político del pueblo de Puno. A través de la historia, la ciudad ha pasado por momentos de quiebres – tanto económicos y sociales –. Estos quiebres se ven reflejados hasta el día de hoy, pero con la diferencia de que el problema se ha trasplantado directamente en la conjugación de los actores sociales en la ciudad de Puno: esto, los quechuas, aymaras, y mestizos. Hay una dialéctica muy compleja entre los actores sociales mestizos e indígenas, que tienen características particulares y esenciales, que hacen emerger a un grupo llamado “Aymara”². A través de la historia de Puno observaremos con más detalle las identidades que han ido surgiendo a través de un proceso histórico que ha tenido mucho que ver con la estructura social de la ciudad de Puno hasta hoy en día. Además, el examen del desarrollo histórico³ de ésta va a complementar al corpus teórico de la investigación que estamos desarrollando.

2.1. Evolución histórica de la ciudad de Puno

Ubicación geográfica.

La ubicación de Puno resulta muy compleja dada su amplitud territorial y trayectoria histórica. Se encuentra en plena meseta altiplánica del Collao. Esta meseta se extiende hasta el territorio de Bolivia, donde ambos comparten el Lago Titicaca. Limita por el norte con Cuzco y Madre de Dios; por el este con Bolivia; por el sur con Moquegua y Tacna; por el oeste con Cuzco, Arequipa y Moquegua. Según el historiador José Tamayo Herrera, quien hace un estudio completo acerca de la historia de Puno: “El departamento de Puno está definido primordialmente por un accidente geográfico, que lo unifica y lo singulariza: la gran meseta del Lago Titicaca, el Collao. [...] Puno es zona de los ovinos, los auquénidos y los vacunos, su orientación es básicamente pecuaria antes que agrícola: además es tal vez la más indígena de las regiones de la mancha india; los grupos étnicos y lingüísticos, quechuas y aymaras, constituyen la mayoría de su

² Cuando hablo de los “Aymaras” en esta ocasión me refiero básicamente a la identidad como grupo étnico que se quiere dar a conocer en el imaginario global como Nación.

³ Para elaborar este capítulo, he utilizado el material elaborado por el autor José Tamayo Herrera, quien nos proporciona una visión amplia de la organización social de Puno entre los años 1533 a 1980; asimismo, el texto desarrollado por los autores López, Medina, y Vilca, quienes nos plantean el desarrollo de Puno a partir de los años 1986-1990.

composición demográfica” (Tamayo, 1982:29). Por otro lado, el nacimiento de los centros poblados en la época pre inca e inca en el Altiplano estuvo basado en la organización de las actividades agrícolas, pecuarias y de los obrajes, así es que se organizan y desarrollan centros poblados importantes como Chucuito por el sur y Hantucolla por el norte (López, Medina, Vilca, 2009: 13). Con la llegada de los españoles cambia mucho esta forma de organización socio-económica, si bien es cierto que se mantienen algunas de sus características esenciales. A partir de 1533 empezó a surgir una nueva organización socio-cultural de acuerdo a la visión hegemónica de los conquistadores. Como señala Tamayo: “Más importante para el futuro de este ciclo fue el arribo de los misioneros católicos empeñados en la evangelización de los Collas y la extirpación de idolatrías” (Tamayo, 1982: 54). Se observa hasta la actualidad, por ejemplo, un sinnúmero de iglesias católicas en todas las provincias del Perú. Y Puno no fue la excepción. En la ciudad se encuentra un centenar de capillas, iglesias y la catedral de Puno. Ahora bien, si miramos a la sociedad puneña en la actualidad, siguen plasmándose dos lógicas culturales: la que proviene del catolicismo y la que se basa en la cosmovisión aymara y quechua.

2.2. HISTORIA DE PUNO

La historia de Puno es muy interesante por todo el trasfondo cultural del mundo Qolla, y sobre todo la cosmovisión altiplánica que se daba dentro del espacio complejo tanto de Puno como de Bolivia en sus inicios. Es necesario hablar de un espacio geográfico “altiplánico” donde nace en las orillas del lago Titicaca la ciudad de Puno. Según Ignacio Frisancho, quien hace todo un estudio acerca del proceso a través del cual Puno dejó de ser una aldea y pasó a convertirse en una ciudad: “Según los inicios que nos da la Historia, Puno, fue y sigue siendo, un bello lugar a orillas del Lago Titicaca, donde los viajeros que se desplazaban de norte a sur de esa región, habitadas por ‘Chiripas’, ‘Tiwanacos’, ‘Pukaras’, ‘Lupacas’, ‘Quechuas’, y otros, solían descansar y pasar la noche para al día siguiente reemprender su camino”. (Frisancho, 1996: 24)

Según este autor, Puno era una “pascana”, esto es, un lugar donde se desataban las cargas de las llamas y los caminantes paraban para descansar y pasar la noche y dormir. A esta forma de asentarse en un lugar se le llamaba en quechua “puñuy”; por tanto, al lugar se le dio el nombre “puñuna”: “lugar para dormir o descansar”. Y como los primeros conquistadores y cronistas españoles—según Frisancho— no conocían los idiomas nativos y mucho menos su correcta pronunciación, “puñuy” lo escribieron “puno”, quedando así modificado el nombre de este sitio:

Como el oído de los primeros españoles no estaban acostumbrados a discriminar muchos de los sonidos de las palabras quechuas o aymaras, ellos escribían, los nombres de los lugares que visitaban o de las cosas que veían, tal como les parecía haber escuchado. Y, así, “Puñuy” es posible que inicialmente le escribieran como “puño” y luego como puno, quedando esta forma de modo definitivo para designar este pueblo y lugar (Frisancho, 1996: 34)

En sus inicios, entonces, Puno no era considerado una aldea, y mucho menos una ciudad, sino era un lugar de paso. Como era pampa y quedaba a las orillas del Lago Titicaca, era perfecto para descansar y después continuar el viaje a las aldeas muy cercanas que quedaban por ahí, como es el caso de Chucuito.

¿Pero cómo Puno se vuelve aldea? Resulta que en la época de 1619 en Puno se comenzó a trabajar la mina de San Antonio, que dio inicio al auge de este asentamiento. Luego, en 1657, los hermanos mineros José y Gaspar de Salcedo descubrieron las minas Laycacota entre los cerros de Cancharani, Pompería y el Manto etc. Ellos iniciaron un arduo trabajo de minería, por el cual terminaron muy ricos y de mucho prestigio. Pero estos hermanos, a pesar de su poder social, no eran bien vistos por la Corona española, por su forma de actuar, que incluía la plena rebeldía. Su desobediencia los llevó, incluso, a desconocer la autoridad del Rey. Eso dio lugar a que el Conde de Lemos llegara a Puno un 3 de agosto de 1668, para iniciar una lucha contra los hermanos Salcedo. López, Medina y Vilca señalan lo siguiente:

El Conde de Lemos [de] [le?] otorgó el Título de Villa al pequeño caserío de Puno, ordenó separar tierras para levantar la iglesia de la Santísima Virgen de la concepción y distribuir solares para levantar las viviendas. Lo cierto es que en ese momento no se produjo una verdadera fundación política, sino una traslación de la capital de la Provincia de Paucarcolla al caserío de Puno. La legislación de [I]ndias solicitaba para poderse fundar una ciudad capital: el tener una ubicación topográfica, el levantamiento del rollo como símbolo de justicia, la demarcación de plazas, solares, calles, edificios religiosos y públicos, el estandarte de la ciudad, la realización de una ceremonia oficial y religiosas; nada de esto se realizó en el caserío de Puno con excepción del reparto de solares” (López, Medina, Vilca, 2009: 15).

Como dice Ignacio Frisancho: “desde 1668, en que se inicia su villa de la Concepción y San Carlos de Puno, y a lo largo del siglo XVIII, existían una distinción entre lo que era la villa de la Concepción y lo que era el pueblo de Puno. Por último tomamos por sentado que Puno se fundó el 4 de noviembre de 1668, con el nombre de San Carlos de Puno.”

A continuación trazaremos la evolución histórica de Puno, tomando en cuenta el esquema de periodización elaborado por José Tamayo Herrera. Pero para comenzar, presentaremos un cuadro que nos ayudará a explicar la periodización de este historiador.

RESUMEN SINTÉTICO DE LA HISTORIA DE PUNO⁴

CRONOLOGIA	CULTURAS	PUNO
10000AC		Poblaciones de cazadores, agricultores y pastores.
Aprox. 1300AC	QALUYO	Cerro Huajsapatta
Aprox. 400 AC	PUKARA Centro:Pukara (Nordeste de lago)	
Aprox.500 DC	TIWANACO Centro: Tiwanaco (Suroeste del lago- Bolivia)	Islas Esteves, Sillustani
Aprox. 1100 DC.	Señoríos AYMARA	Límites entre KOLLAS (capital: Hatuncolla) y LUPAKAS (Capital: Chucuito)
Aprox. 1450 DC	INKA Capital Imperial: Cusco Capital: del Collasuyo:Hatuncolla	Puno toma su nombre (vendría del quechua “puñuy pampa”, “donde se duerme”) tambo {¿} en el camino del Inca.
1533	Colonización ESPAÑOLA Programa de reducciones	San Juan de Puno (dependiente de Paucarcolla). 1657: centros mineros de los hermanos Salcedo: Laycacota y San Luis de Alba. 1668: título de “villa” acordado a San Carlos de Puno después de la derrota de los hermanos Salcedo. Puno capital de la provincia de Paucarcolla. Puno centro de resistencia realista, sobrevive a tres asaltos
	1780-82: Sublevaciones de Tupac Amaru en el Altiplano	

⁴ BORDAS, Cecilia. “Mientras Puno Danza, Juliaca Avanza”. Pág.229-230.

1822-1825	Luchas de la Independencia Republicana Peruana	Las intendencias llegan a ser departamentos: Puno capital del departamento del mismo nombre.
	<p>1854:creación de la Provincia del Cercado</p> <p>1837-1874 Construcción del ferrocarril</p> <p>Arequipa/ Cusco/ Juliaca-Puno</p> <p>1980-1990</p> <p>Años de cambios en los límites administrativos</p>	<p>Puno capital de la Provincia del Cercado</p> <p>Puno capital del departamento y de la provincia del mismo nombre- 13 provincias.</p>

I. Periodo de la desestructuración de los enclaves misionales y mineros en los años 1533-1657⁵.

La Conquista española trajo consigo nuevas formas de organizar el espacio de acuerdo a los intereses de los nuevos gobernantes. Las formas político-administrativas creadas a distintos niveles por la administración colonial tuvieron un objetivo primordial: la extracción de recursos (Damonte, 2011: 34). Asimismo, la lógica que había utilizado la política administrativa española acabó reorganizando en la mayoría de los casos a la cultura del Collao, utilizando algunas veces las formas más elementales del modo de vida de las propias comunidades ya establecidas en el Altiplano. Thérèse Bouysse Cassagne, en su libro titulado *la Identidad Aymara*, afirma que para comprender cómo esta etnia indígena había domesticado el espacio del Collao, es necesario—paradójicamente—comenzar por comprender la división territorial que realizaron los españoles. Asimismo, nos plantea dos circunstancias importantes que contribuyeron a un orden esencial dentro de la estructura social del Altiplano: “Dos periodos marcaron el funcionamiento de esta institución del Collao. 1) desde el año 1548 a 1564, es

⁵ José Tamayo Herrera. Título tomado de una parte de su libro. “Historia social e indigenismo en el Altiplano.

relativamente desorganizado y se caracteriza por una serie de conflictos entre la colonia Española y los encomenderos. 2) En los años 1560, supone una retoma de la encomienda por la Corona y un cambio de legislación” (Bouysse Cassagne, 1987:40).

A su vez, Tamayo Herrera afirma que el primer periodo de la historia del Altiplano, después de la invasión europea, se extiende por un lapso de 130 años. Los españoles Diego de Agüero y Pedro Martínez, que llegaron en diciembre de 1533, se asombraron de dos cuestiones fundamentales: la tierra del Altiplano y su tradicional riqueza ganadera, y la constatación de un poblado numerosa, sobre todo en Hatuncolla, la capital incaica del Altiplano. En esta época llegaron misiones católicas, entre ellas, las de los famosos jesuitas, que trajeron tecnologías como la imprenta. Por ejemplo en todo Juli, se establecieron según Loayza, una disciplina absoluta, según las reglas misionales de su orden. A la larga el enclave Jesusita fue la más importante del Altiplano. El hecho de que las misiones se establecieran a su vez significaba que no era solo un propósito religioso el que las animaba sino que se trataba primordialmente de proteger la arteria vital de la economía del naciente virreinato⁶. La coyuntura fundamental, según Tamayo, fue en el periodo de 1533-1567; se estableció, en su transcurso, una compleja articulación de procesos demográficos, económicos, sociales y psicológicos.

- a) Demográfico: la invasión de pestes, epidemias, de viruela, de gripe mortal. Ni siquiera los animales domesticados se libraron de estas epidemias.
- b) Económico: en el año 1545, se conoció mediante el indio yanacona Diego Huallpa el descubrimiento del yacimiento de plata. Potosí surgió de la noche a la mañana como un nuevo núcleo económico. La economía agropecuaria se convirtió en economía minera. La explotación del cerro Rico y la exportación argentífera exigieron inmediatamente la reconversión de la mita; del trabajo comunal de beneficio público o estatal, ésta se convirtió en peregrinación semi-esclava de los indios del Altiplano para ir a enterrarse en los socavones del Potosí.
- c) La tributación y la monetización fueron otras medidas que se implementaron con la llegada de las minas, desarmando, como consecuencia, las formas de organización como la reciprocidad y redistribución.

⁶ TAMAYO, José. “Historia social e indigenismo en el Altiplano”.

- d) Se introdujeron, a su vez, dos instituciones centradas en la explotación: la encomienda y el repartimiento.

Con el tributo surgieron dos mecanismos de control social: las reducciones y el aparato gubernamental y administrativo. El primero afectó la distribución demográfica; el gobierno se manifestó a partir de actores sociales como los corregidores. También ha sido importante la relación principal entre el indígena y la tenencia de tierra. Tamayo Herrera destaca con referencia a este tema: “[...] en los sesenta años posteriores a la conquista, la coyuntura [...] produjo una alteración radical del sistema social del altiplano: la desestructuración: caída demográfica de hombres y auquénidos, introducción del ganado europeo, implantación de los gérmenes del sistema de hacienda [...]. En general Puno fue un espacio trastornado, colonizado desde afuera (los encomenderos vivían buena parte en Cuzco y Arequipa)” (Tamayo, 1982:59).

Al final de los 130 años, Puno cambió trágicamente, según el autor, dejó de ser el Collasuyo de los Incas para convertirse, en cierta medida, en un espacio mixto donde se fusionaron elementos andinos y europeos. Y si bien es cierto que este cambio que sufre el territorio del Qollao trae una nueva organización económica y social, también lo hace en el propio actor social (en este caso cambia de rol social). Según Gerardo Damonte: “Tras la conquista de las Américas la organización territorial del Qollao aymara cambió sustancialmente en términos formales, aunque hasta los 50 años después no tuvo un impacto directo en la vida de la población local. Las encomiendas, corregimientos e intendencias fueron las sucesivas formas que tomó la administración colonial, las cuales se vieron además influidas y superpuestas por las divisiones eclesiásticas y las reducciones o ‘pueblos nuevos’ de indígenas”⁷.

Periodo del auge minero fugaz, de la autonomía frustrada y de la urbanización del Altiplano. 1657-1767⁸.

En estos años se desarrollan tres contextos específicos para la ciudad de Puno y para los actores sociales. A mi parecer este contexto marcó trágicamente la evolución de la Urbanización de Puno y su estructura socioeconómica.

- a) El descubrimiento de la mina Laykakota en el año 1657.
- b) La sublevación de Salcedo contra el virreinato Limeño. En los salcedos estaba el germen de un localismo regionalista.
- c) Inicio de la Historia de Puno.

⁷ Damonte, Gerardo. Construyendo Territorios. Narrativas Territoriales Aymaras contemporáneas. Pág. 34

⁸ José Tamayo Herrera. Título tomado de una parte de su libro, “Historia social e indigenismo en el Altiplano.

El no desarrollo de la mina de laykakota y el fin de Salcedo trajo como consecuencia el atraso por siglos del desarrollo y la importancia política social de la ciudad de Puno. Por eso Tamayo menciona que Puno surgió como un centro urbano en 1668, casi prácticamente al nivel aldeano. La desaparición de los tesoros de Laykakota, y en general de la minería “explosiva” trajo como decadencia del comercio y un empobrecimiento que se generalizó. La economía Altiplánica estaba en decadencia así que por ende empezaron de nuevo con la economía antigua de criar ganados, así que para esta época se generó una población fuertemente ganadera y en algunas zonas Puno adquirió muchos indígenas dedicados a la artesanía. Esta parte de la historia de Puno terminó con dos consecuencias, así lo relata Tamayo: “Los jesuitas que durante doscientos años habían logrado estructurar su república teocrática y misional como un enclave de relativo humanismo, fueron expulsados de Juli el 4 de setiembre de 1768. (Tamayo, 1982: 68)

II. La coyuntura destructora, la consecuencia de la rebelión de Túpac Amaru y la decadencia del altiplano 1780-1830⁹.

La rebelión de Túpac Amaru años contribuyó notablemente a la desestructuración social del pueblo puneño. Según señala Nils Jacobsen: “La rebelión de Túpac Amaru introdujo una serie de cambios en el Altiplano. La posición de los kurakas fue debilitada, a través de una serie de medidas tomadas por la administración virreinal. No tanto para controlar los abusos de la nobleza indígena contra súbdito [SIC?], sino más bien para evitar que estos miembros privilegiados de la sociedad colonial volvieran a liderar un levantamiento” (Jacobsen, 1991: 44). A su vez, la rebelión de Túpac Amaru arrasó violentamente con varios pueblos donde los más afectados fueron justamente los indígenas de las comunidades de Puno. Pero también se dio una masacre de los españoles que vivían en las ciudades. Con la salida de los españoles fuera de la ciudad se acentuó una nueva estructura social formada por los mestizos y los indígenas. Además, esto trajo consigo escases de recursos dentro de los poblados creando de esta manera ciertas formas de lógicas económicas. Ante esto, Hunefeldt nos menciona:

La escasez de recursos es un dato perenne y constante en el transcurso de todo un período, obligando a autoridades locales y al propio estado republicano a crecer periódicamente la presión sobre los recursos locales y a utilizar un conjunto de mecanismos, a veces sutiles, a veces violentos, para encarar endémicos déficits presupuestales. Ello se traduce en formas de actuar por parte de las élites locales frente a los campesinos indígenas que devendrán en una peculiar ideología del poder (Hunefeldt, 1989; 369).

⁹ José Tamayo Herrera. Título tomado de una parte de su libro. “Historia social e indigenismo en el Altiplano.

Según Tamayo Herrera el precio que pagó la ciudad de Puno por haber sido dos años zona liberada fue grande: una desorganización total de la economía, una depresión coyuntural realmente pavorosa, una caída demográfica originada por la guerra. El Altiplano se convirtió en un lugar muy inseguro, por lo que los españoles migraron. Comenzó el cambio de terratenientes españoles a criollos. Además, esta coyuntura tan triste tuvo otra consecuencia más: el decaimiento de la mina de Potosí, polo económico alrededor del cual giraba la economía altiplánica. Esta crisis duró hasta fines del siglo XIX. Desde esa fecha la comunidad empezó a organizarse económicamente de manera diferente, apostando por la producción de bayetas, entre otras cosas.

Junto con estos trágicos sucesos, en aquella época llegó la Independencia en medio de una crisis social y económica. Ante esto, Christine Hunefeldt menciona lo siguiente:

Es indudable que hubo expresiones de poder muy concretas, desde el chantaje moral-religioso hasta las alianzas locales, muchas veces en oposición a los designios gubernamentales. Los vaivenes de la política fiscal tuvieron repercusiones-como hemos visto –sobre el ordenamiento local, pero también, como veremos enseguida, hubo continuidad de procesos. La continuidad a su vez estuvo caracterizada por la permanencia de las relaciones pre-existentes y también porque, dados los desajustes generales, una continuidad de los patrones de articulación social representaba un refugio más seguro (Hunefeldt, 1989: 379).

“También los corregimientos fueron suprimidos después del levantamiento de Túpac Amaru en 1780, pero la estructura política no varió en lo sustancial una vez pacificados los indios, y duró así hasta el fin del coloniaje. Tampoco se alteró demasiado durante la mayor parte de la República durante el siglo XIX, exceptuando algunos cambios importantes como la abolición del sistema colonial de castas, que dio ciudadanía a los indios en la época de Bolívar, y la abolición del tributo indígena por el Presidente Castilla en la década 1850. Sin embargo, para los indios estos cambios resultaron sólo de ventaja mínima, pues fue esta la época en que perdieron la mayor parte de las tierras que todavía les quedaban (Plan regional para el desarrollo sur del país, 1959:6-7)”. Asimismo concuerda Marcela Calisto donde dice: “A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, las economías campesinas puneñas se encontraban en un proceso de deterioro a causa del simultáneo impacto de las exacciones estatales, usurpaciones de tierras, epidemias y otras calamidades naturales. Ello hizo que en las primeras décadas del siglo XX, masivas usurpaciones de tierras tornaran a las economías campesinas crecientemente inseguras (Calisto, 1991: 174).

III. El periodo de la lucha por la tierra 1875-1895/1932 -1956.

“En la década de 1840, los departamentos del Sur habían cristalizados ya su nuevo rol económico de suministradores de lana de oveja y alpaca en el mercado internacional. Puno, las adyacentes zonas ganaderas del sur del Cusco y las zonas altas de Arequipa se constituyeron en el núcleo del circuito comercial del sur peruano” (Calisto 1991:171). Tamayo Herrera llama esta época la “*Época de Oro*” en lo que concierne a la lucha social, al renacimiento cultural y al inicio de la modernización pecuaria del Altiplano. Este período se caracterizó por la expansión de las casas comerciales arequipeñas y las haciendas de Puno y Cusco. La explotación intensiva de los pastos y la explotación ganadera no implicaron cambios sustanciales en la relación de la producción (López, Medina, Vilca, 2009: 71). Así lo explica Calisto: “La forma en que los hacendados respondían a la creciente demanda internacional de la lana entre 1850 y 1920 tuvo serias repercusiones sobre las condiciones de subsistencia campesinas. Las haciendas puneñas se ajustaron al proceso de integración a la economía de mercado sin experimentar cambios profundos en su estructura interna” (Calisto, 1991:173).

Características esenciales de esa fecha:

- a) Hay un despegue educativo de Puno
- b) La aparición de dirigentes populares auténticos, líderes campesinos indígenas o indigenizados.
- c) Modernización de la tecnología pecuaria propiamente tal.
- d) Los hacendados empezaron a aliarse.

Según Tamayo Herrera: “El ciclo 1875 a 1932 termina para Puno con varios procesos concurrentes que constituyen debidamente articulados una coyuntura: la caída de precio de lanas y de fibras a consecuencia de la crisis mundial de 1929, que paraliza casi totalmente el comercio lanero, el eclipse del indigenismo puneño con la disgregación del grupo “Orkopata” (Tamayo, 1980: 99). “Acerca de este período Flores Galindo tiene las siguientes apreciaciones: aparecen sociedades ganaderas. Las ya existentes terminan de expandirse. En el caso de la sociedad ganadera del Sur. Están las sociedades aparentemente con el capital suficiente para intentar mejorar la producción lanera. La competencia en el mercado convierte esta necesidad en una exigencia. Se importa ganado. Se introduce cercos. Se mejora la trasquila” (Galindo, citado por López, Medina, Vilca, 2009: 76). Entonces hay un mejoramiento en cuestión de tecnología.

Pero qué sucede con la estructura social del pueblo aymara. Con el desarrollo del comercio se constituyó una nueva jerarquía de poder. Además, en esta época había

mucho atraso en el campesino debido a la articulación comercial entre el capital británico y el arequipeño: “A través del control de la propiedad y del aparato político, los hacendados impusieron su voluntad en los espacios bajo su control. El abuso y la explotación terrateniente no sólo son sentidos por los peones de la hacienda. A través de una amplia red de servicios, las relaciones comerciales y crediticias, los hacendados también influenciaron la economía de los pequeños propietarios independientes de las comunidades adyacentes”(Calisto. 1991, 176).

IV. La modernización compulsiva: Reforma Agraria. 1956-1980¹⁰/1990.

En esta época los cambios climáticos como la sequía y las fuertes lluvias trajeron consigo fuertes problemas sociales vinculados al enriqueciendo ilícito de las ayudas que llegaban para los más afectados. La dinámica política se vio afectada y la clase campesina ya no querían de cierta manera creer en este discurso. Como resultado, se crearon nuevas políticas de ayuda a los indígenas. En esta época se crearon nuevas instituciones:

- a) MOSICP¹¹, con su líder Roger Cáceres.
- b) CORPUNO¹², institución que contaba con toda estructura política.
- c) SINAMOS¹³
- d) Asimismo, se dio el creciente desarrollo de comercio de Juliaca.

“La realidad socioeconómica de Puno antes de 1969 se caracterizó por la presencia dominante de los mecanismos de reciprocidad-servidumbre, dentro de los lineamientos en buena proporción pre-capitalistas, aunque no puede negarse que muchas haciendas, sobre todo las más modernizadas, están en franco camino hacia el capitalismo” (Tamayo, 1982: 128). Con la llegada de la Reforma Agraria el contexto de la los indígenas de Puno cambió totalmente, como sucedió, en efecto, en de todo el Perú. Uno de los ejemplos más claros fue la eliminación total entre los terratenientes y campesinos indígenas. La Reforma Agraria en el Perú fue declarada oficialmente por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del general Juan Velasco Alvarado en el año 1969.

Sin embargo, ya años antes se fue gestando el movimiento que llevaría a esta importante reforma. En el caso del Altiplano puneño la reforma se realizó con escasa participación de organizaciones campesinas, pues no se había registrado por su parte “una iniciativa enfilada a romper el sistema de haciendas” (Renique, 2004d, citado en

¹⁰ José Tamayo Herrera. Título tomado del libro. “Historia social e indigenismo en el Altiplano.

¹¹ MOSICP, MOVIMIENTO SOCIAL CAMPESINO PUNO.

¹² CORPUNO, CORPORACION DEL DESARROLLO DE PUNO.

¹³ SINAMOS, SISTEMA NACIONAL DE MOVILIZACION NACIONAL.

Damonte). En este período surgen graves problemas. Con la política de la Reforma Agraria, se dan las siguientes consecuencias según José Tamayo:

- a) Insatisfacción de comuneros y feudatarios frente la Reforma Agraria.
- b) Inicios de la lucha social campesina.
- c) Propuestas de estructuración agraria: lucha democrática de reivindicación versus lucha conservadora. El campesino puneño exige que se le efectúe una reestructuración del agro, así como las distintas opciones formuladas al respecto con esta estructura agraria. Estas constituyen una preocupación que ponen en debate la visión del tipo de desarrollo rural que demanda el altiplano puneño. Dos propuestas por parte del CCP¹⁴ consisten en: a) afectar las empresas asociativas el conjunto de recursos productivos y b) redistribuirlos entre los campesinos de comunidades, parcialidades y ex socios de esas empresas, formando empresas comunales. Otra cuestión relevante es el perfeccionamiento y mejoramiento de la producción y la productividad de dichas empresas; además, si las comunidades querían beneficiarse también debían estar reestructuradas.
- d) Las luchas entre gremios, partidos políticos y Estado.

López, Medina y Vilca (2009) señala que la ciudad de Puno no crece fundamentalmente por un proceso de modernización y desarrollo de las fuerzas productivas del campo sino porque la población emigra del campo por su empobrecimiento y porque no encuentra la posibilidad de tener recursos productivos para permanecer allí: esto es, tierra, ganado y capital. Las ciudades crecen por las crisis que atraviesan el campo. “La población del departamento de Puno es principalmente rural: representa el 70.7% de la población total. Ésta se encontraba asentada en las 1,017 comunidades campesinas reconocidas y aproximadamente 400 parcialidades. La población estimada para el año de 1989 era de 1,040, 400 habitantes. Su lento ritmo de crecimiento era producto de las bajas tasas de crecimiento, intercensales [...]. Las migraciones internas del campo a la ciudad se orientaban preferentemente a las ciudades de Puno y Juliaca, que recibían a la población a pesar del hecho que su infraestructura urbana y de servicios era precaria y estaba a punto de colapsarse. También comenzaron a abrirse otros centros poblados que albergan a la población migrantes, por ejemplo, Ayaviri, Ilave y Yunguyo” (López, Medina, Vilca, 2009: 141). La población que emigró a las ciudades de Puno y Juliaca se ubicó en áreas marginales al centro urbano, dedicándose en la mayoría a actividades del sector terciario como el comercio y los servicios.

¹⁴ CCP, Es Central de Empresas Campesinas de Puno.

Ha sido provechoso ver la historia social de Puno desde la época del 1533 a 1980. El libro de José Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo en el Altiplano*, nos ha brindado un panorama esencial para comprender hasta esa fecha los cambios sociales producidos en la provincia de Puno. Si bien es cierto, que falta ampliar el contexto de la época de la violencia política que vivió el Perú –el problema con sendero –cabe señalar que se ha construido en forma general la visión de los actores en torno al cambio social de identidad, y sobre todo se ha construido el papel político de los aymaras a través de estos procesos – época Inca, colonial, republica –. De modo particular, la reconstrucción de la sociedad puneña ha sido un tema complejo de analizar por la construcción de su historia antes y después de la colonia. Además, el espacio que los aymaras en un momento habitaban era sumamente amplio, ya que incluía a todo el Collao: Cuzco, Arica, Oruro, Potosí, etcétera –después se redujo el territorio cuando se empezó a ver la creación de la ciudad de Puno – y es en ese contexto donde las guerras, la presión demográfica, la huida ante el tributo y las reducciones hicieron desaparecer pueblos y estirpes o suscitaron la aparición de nuevas formas de agrupación. En relación a esto Bouysse dice: “Sin embargo los individuos, cuyo nombre y distribución varió sin cesar durante los primeros años de Conquista, se mantuvieron unidos por relaciones de parentesco, de ayuda mutua –aquellos rasgos que se mantenían en tiempos de vicisitudes –. Estas características que hacen que se reconozcan como pertenecientes a un grupo más que a otro, son difíciles de descubrir a través de la documentación del siglo XVI” (Bouysse, 1987: 97).

Comparto la perspectiva de la autora cuando dice que los indígenas se mantenían por relaciones de parentesco. Esto se constata también en los trabajos antropológicos de Giorgio Alberti, Ralph Bolton, Glym Custred, Cesar Fonseca y Enrique Mayer, entre otros. Estos autores generaron un número de trabajos sobre el tema de parentesco en las distintas comunidades del Perú, que aparecieron en un libro titulado *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Bolton, por ejemplo, hizo un estudio acerca de la familia del Collao y ahí observaba roles y funciones de los actores sociales frente a su comunidad. En gran medida, estos aportes han sido esenciales para conocer un poco más de lo que ha sido el pasado histórico y social del pueblo aymara, además de su situación presente.

2.3. Desarrollo de conflictos de identidad dentro de la ciudad de Puno.

La sociedad peruana, a través de los procesos históricos que le han tocado vivir, ha pasado por varias etapas que han traído como consecuencia, en muchos momentos, el quiebre de nuestra sociedad civil, incluso en nuestros días. Primero pasó la etapa del colonialismo, luego la etapa de la Independencia y por último la de República. En las tres etapas históricas se han visto la indiferencia y la exclusión social – grupos indígenas, campesinos, indios – por parte del Estado, que ha concebido a estos grupos subalternos como el mal endémico de nuestra sociedad. Esta brecha social que se ha venido arrastrando durante mucho tiempo y que se acentúa hasta nuestros días en la sociedad peruana, ha dado como respuesta el énfasis en el concepto de identidad social. Es decir, los actores sociales – indígenas, campesinos, mestizos, andinos – en el tema de identidad han comenzado a revalorar sus patrones culturales, su cosmovisión y su legado histórico. Esta postura tomada por los propios actores sociales los ha llevado a tener una actitud positiva hacia su propia identidad. Han revalorado su cultura, sus patrones culturales, incluyendo la lengua, su cosmovisión, su indumentaria, sus danzas y otras formas de expresión cultural. Así lo vemos plasmado en el estudio de Altamirano, Figueroa y Sulmot – Exclusión social y desigualdad en el Perú – quienes plantean que el Perú ha pasado por quiebres sociales que han formado parte de la exclusión social hasta la actualidad. Ellos identifican tres acontecimientos importantes que han hecho que el Perú se fragmente, fomentando, como consecuencia, una fuerte exclusión social hacia los otros:

Primero, la experiencia colonial ha afectado las bases productivas y la cohesión social de la población indígena; ha significado el recorte de sus derechos y una discriminación étnica cultural cuya herencia se remite hasta ahora. El trauma colonial fue prolongado por la dominación local (gamonalismo) y la oligarquía de una élite criolla excluyente que privatizó el uso del estado, no afianzó el mercado, no aseguró la legitimidad del régimen político nacional, creando un divorcio entre el Perú oficial y el Perú real. Esta herencia colonial se expresa en el centralismo limeño y el predominio de la costa sobre la sierra. Segundo, la modernización económica y social, particularmente el de los años 50, han significado la incorporación de amplios sectores de la población en la economía en la ciudadanía, y la cultura urbana industrial [...]. Pero dicho proceso de modernización por un lado, excluyó a los campesinos y a ciertos grupos étnicos-culturales, y por el otro dio lugar a una nueva marginalidad urbana. Tercero, la crisis y el ajuste que ocurrieron en las dos últimas décadas estrecharon los canales de movilidad social, incrementaron la pobreza y la precariedad del empleo, y provocaron el deterioro de las instituciones. La mayoría de

la población se sintió desprotegida por el Estado (Altamirano, Figueroa, Sulmont, 1996: 60).

Esta brecha ha calado también en la estructura social de Puno, donde se observa un conflicto social de identidad en vía de reconocerse y reconocer a los otros –esto es, a los quechuas, aymaras y mestizos–. A pesar de que Puno es una ciudad que dialoga constantemente –eso lo podemos ver en el fenómeno de la interculturalidad cuando danzan en un mismo espacio, hay, por la mayor parte, un respeto, un mutuo reconocimiento y una actitud de aceptación – el conflicto de identidades está a la orden del día. Y se expresa claramente en el tema de las comunidades o movimientos indígenas, donde los puneños no se reconocen como indígenas sino como aymaras, quechuas o mestizos. Asimismo, hay una aceptación general llamada “*Identidad Aymara*”, donde se puede ver reflejada la unión de quechuas, mestizos y aymaras.

Para empezar a analizar este punto, primero es necesario tomar como punto de partida el tema de la cuestión indígena. *¿Se reconocen como indígenas los puneños? ¿En la actualidad hay un movimiento aymara o indígena en Puno?* Dar una respuesta inmediata a estas dos interrogantes planteadas es difícil. Hablar de identidad en el caso de Puno es muy complejo por el mestizaje que se acentúa, y por las diferencias enormes que en la actualidad emergen en estos grupos (como la estructura social de los mestizo, quechuas, aymaras) que dicho sea de paso se complementan cuando hablamos de una “Nación Aymara”.

Antes de dar inicio a estas interrogantes cabe preguntarse primero: *¿Qué son las comunidades indígenas?* Según Fuenzalida: “La comunidad de indígenas peruana, es un producto de conquista. Su constitución implica la disrupción de un sistema más antiguo de relaciones campesinas y su reorientación hacia las metas impuestas por los gobernantes coloniales” (Fuenzalida, 1976:224). Asimismo, para Julio Cotler:

Además de la hacienda, la comunidad es un tipo de organización social características del área. Ésta, a diferencia de la primera, presenta una densidad de población relativamente alta y una incipiente diferenciación ocupacional. [...] las comunidades indígenas se caracterizan por lazos de solidaridad interna, lo cual determina el hecho de que sus miembros se consideren como una colectividad particular. Las identificaciones que se desarrollan en estos centros tienen, así, un carácter local-familiar, a tal punto que puede reconocerse la pertenencia de un individuo a una comunidad por los signos distintos de su vestimenta (Cotler, 1994:28).

Como se ve, el concepto de comunidad se caracteriza, según Cotler, por un alto sentido de solidaridad interna y la importancia de organización familiar. A su vez, otro concepto semejante es el que plantea José Matos Mar, cuando dice que una comunidad indígena no puede entenderse ni como polo “folk” de la sociedad nacional ni como una mera agregación de familias emparentadas, sino más bien como formas de organización social y productiva, donde el valor de cooperación está presente (Matos, 1976: 203). Como se observa, el término de comunidad supone la idea cooperación, imbricado a su vez con las formas de organizarse entre los propios actores sociales. Para Francis Bourricaud una comunidad es “Un grupo indígena, cuyo reconocimiento jurídico está subordinado al cumplimiento de ciertas condiciones, investido de ciertos derechos y al que se imponen ciertas reglas en cuanto al funcionamiento de su administración anterior” (Bourricaud 1967:92). Estas citas mencionadas líneas arriba son proporcionadas por autores que han trabajado en diferentes comunidades y en la época donde el concepto de comunidad se estaba desarrollando profundamente. Quiero citar ahora a Alejandro Diez quien ha hecho estudios en la actualidad sobre comunidades y el menciona lo siguiente a cerca del concepto de comunidad: “las comunidades –indígenas y campesinas –en nuestros días son comunidades imaginadas pero a su vez imaginarias. Por ejemplo, dice que una comunidad abarca una serie de elementos imaginados que permiten su existencia y que le generan una identidad, que le permiten ser una unidad a pesar de las diferencias entre sus miembros; además le permiten ser ella misma a pesar de los cambios y presiones que enfrenta” (Diez , 2009:13). Diez menciona a su vez que: “Estas *comunidades* se han vuelto *imaginarias* [las cursivas son nuestras] porque la imagen que de ella se representan políticos, funcionarios del Estado, promotores de ONGs y relacionistas comunitarios de empresas corresponde muchas veces a ideas sea románticas, sea bárbaras de las comunidades, sin conocerlas realmente” (Diez, 2009: 14).

Aníbal Quijano, con referencia a este tema, afirma: “los indígenas constituyen el sector que participan en un mundo cultural formado en gran parte sobre la base de los elementos de la cultura pre-hispánica, notablemente modificados con la incorporación de elementos de la cultura hispánica tradicional en la colonia, y otros de procedencia occidental posterior, todos ellos grandemente modificados y reinterpretados” (Quijano, 1979:135). El autor menciona, además,

que hay una diferenciación enorme en la estructura social de aquella época (1960-1970) –entre campesino, yanacona y proletario –. Es a través del cuadro representado abajo que queremos compartir la visión de Quijano a partir de los movimientos políticos campesinos que se han suscitado a través del tiempo. En él se observará los papeles que jugaban los sujetos sociales o los agentes de ese entonces (en la política y en la estructura social), donde reflejaban la estructuración y organización dentro de las comunidades indígenas. Mirando este cuadro, podemos preguntarnos: ¿Cómo se podrían aplicar estas categorías en relación con los aymaras, quechuas y mestizos de la ciudad de Puno?

Cuadro realizado a partir del desarrollo político del movimiento campesino según Aníbal Quijano¹⁵

Desde el punto socioeconómico el campesinado es visto:	Desde el punto de vista cultural, la diferenciación del campesinado puede hacerse en tres grupos
Los siervos y semi-siervos de las haciendas tradicionales	Los indígenas
Los jornaleros agrícolas de la tierra	Los cholos
Los minifundarios de la sierra	Los criollos
Los miembros de las comunidades indígenas, aunque fundamentalmente minifundarios, forman un grupo aparte por la naturaleza especial de sus organizaciones y tradiciones colectivas	
Los yanaconas y los jornaleros agrícolas de las haciendas no industrializadas de la costa.	
Los trabajadores asalariados de las haciendas industrializadas de la costa.	

Con el pasar del tiempo estas categorías –indígenas y cholos – se han asumido como discriminatorias, en el sentido que las comunidades de Puno no se reconocen como indígenas, sino como aymaras. Este problema de identidad que se presencia en la ciudad de Puno ha sido reflejado entre el juego del significado y del significante¹⁶ del termino

¹⁵ Cuadro desarrollado a partir del texto de Quijano.

¹⁶ Significado y significante son términos lingüísticos que denotan tanto la imagen –o representación – y la conceptualización de algo. El “**significado**” de un signo lingüístico es el concepto o la imagen que asociamos en nuestra mente a un significante concreto. El **significante** de un signo lingüístico es la imagen que tenemos en nuestra

aymara. Puesto que para el mismo actor social –y sobre todo del actor externo– este término cambia de visión, según como se lean los propios actores sociales, quienes pugnan por identificarse en un grupo que produzca mecanismos de reivindicación. Así lo afirma Erik Pozo:

Así, en Puno los aymaras buscan deliberadamente distinguirse de categorías que tienen diversos contenidos históricos. Sus planteamientos reivindicativos en un primer nivel consisten en diferenciarse de otros sujetos. La idea es hablar de lo aymara en tanto que aymara. En el caso del término como “campesino” se rechaza por ser colonizante y porque no permite reivindicar el conocimiento ancestral –sea cual fuera lo que significa “conocimiento ancestral –que dicen poseer los aymaras. En lo que respecta a la categoría “indígena” se observa que hay ambigüedades sobre su uso y utilidad por la connotación peyorativa que encierra. Cosa similar ocurre con el término cholo (Pozo, 2011:10).

El trasfondo histórico y social de la ciudad de Puno ha dado pie a plantear una nueva reivindicación, y que esta reivindicación tenga un contenido discursivo basado en la “ideología aymara”. No se trata aquí de meros discursos al paso; más bien, es un discurso que se ha ido proyectando con el tiempo, donde han ido incluyendo valores y patrones culturales que han sobrevivido a través del tiempo. Estos actores sociales de una manera paradójica han empezado a “escribir” y a “releer” su propia identidad étnica, excluyendo y diferenciándose de los demás a partir de varias categorías como por ejemplo, el territorio (el hábitat); la lengua (diferenciador étnico); la cosmovisión (simbologías, creencias, etc.). El territorio –el espacio donde habitan y se movilizan los actores sociales – ha sido un elemento esencial desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad, porque dentro de los territorios se generan identidades, se crean políticas de identidad social y cultural, como es el caso de Puno. Así lo afirma Gerardo Damonte, cuando habla acerca de territorios:

Los territorios son construcciones sociales que fijan los límites y definen un determinado espacio físico-social nutriéndose de una o varias narrativas territoriales. Los territorios se fundan en narrativas territoriales articulándolas en un proyecto político que busca no solamente describir sino ejercer dominio sobre un espacio determinado. Para esto los territorios se constituyen sobre la base de narrativas territoriales, privilegian una narrativa que les da identidad y establecen las fronteras que señalan su dominio territorial. Por ello, puede haber territorios religiosos, étnicos o productivos (Damonte 2011:20).

mente de una cadena de sonidos determinada. En este caso, cada individuo representa en su mente la imagen de lo que es ser un “aymara”.

Estoy totalmente de acuerdo con el concepto que brinda el autor al decir que los territorios forman parte importante de los actores sociales, porque estos construyen narrativas –discursos de identidad – dentro de su propio espacio social. Estas narrativas pueden ser a su vez, políticas, sociales y económicas. Ahora según el autor las narrativas territoriales tienen cinco características esenciales: “a) En primer lugar, se trata de narrativas de base histórica que se actualizan permanentemente, es decir, se construyen a partir de prácticas ancestrales, historia oral y memoria colectiva. b) En segundo lugar, son contextualizadas. c) En tercer lugar, son inherentemente colectivas puesto que siempre asocian el espacio a un grupo social, no a un individuo. d) En cuarto lugar, están interrelacionadas: cada narrativa se relaciona y apoya en otra, por lo que cualquier separación temática tiene un cierto grado de arbitrariedad. e) Por último, las narrativas territoriales están definidas más por sentimiento de adscripción que de dominio territorial lo que las diferencia de los territorios” (Damonte, 2011:98). Creo que de estas cinco características que se le otorga a las narrativas sobre el “territorio”, me resulta más útil para mi análisis la primera, donde las narrativas son de base histórica, y donde se construyen a partir de las prácticas ancestrales; además, donde la historia oral es transmitida de generación en generación y en la cual la memoria colectiva juega un papel esencial a través del tiempo.

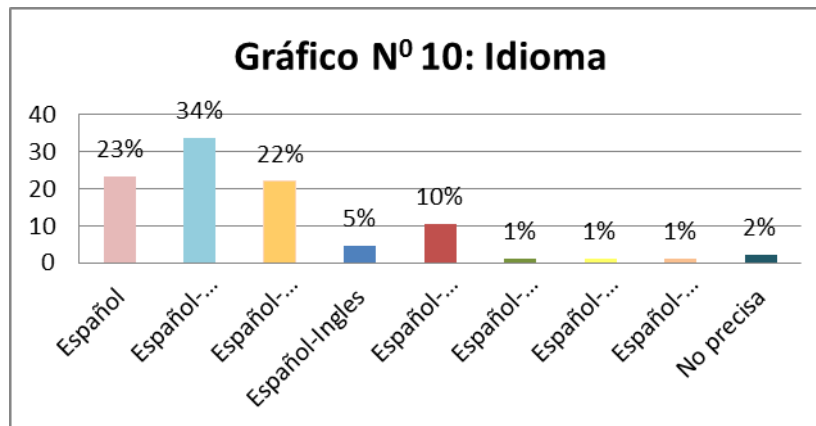
Respecto a este tema Claudia Zapata dice: “La memoria es un componente indispensable de la identidad, un recurso a la que puede llegar a comprender su permanencia en el tiempo. En el caso particular de las memorias étnicas, el recuerdo, o al menos la posibilidad de éste, es un ejercicio central en un tipo de identidad colectiva donde su manejo permite encontrar fundamentos en el pasado” (Zapata, 2007: 171). La identidad tiene mucho que ver con la memoria colectiva de los actores sociales, pues hay una interacción permanente entre estos dos fenómenos. Hay una necesidad de reafirmar la identidad a partir de la historia que han vivido los actores sociales, y como consecuencia, sale a relucir la llamada memoria colectiva de grupo.

En el caso de la construcción de la identidad en la ciudad de Puno, se ve que hay una necesidad por parte de los habitantes de reafirmar sus identidades –aymaras, quechuas, y mestizos – tanto en el caso del grupo hegemónico como del grupo subalterno. En la actualidad se están formando grupos identitarios que se reconocen como tales, y que se diferencian entre el grupo de los originarios y el de los mestizos. Entre el grupo de los originarios claro está, los quechuas y aymaras. Para, hablar más de las diferencias de grupos, es necesario explicar las categorías identitarias que son

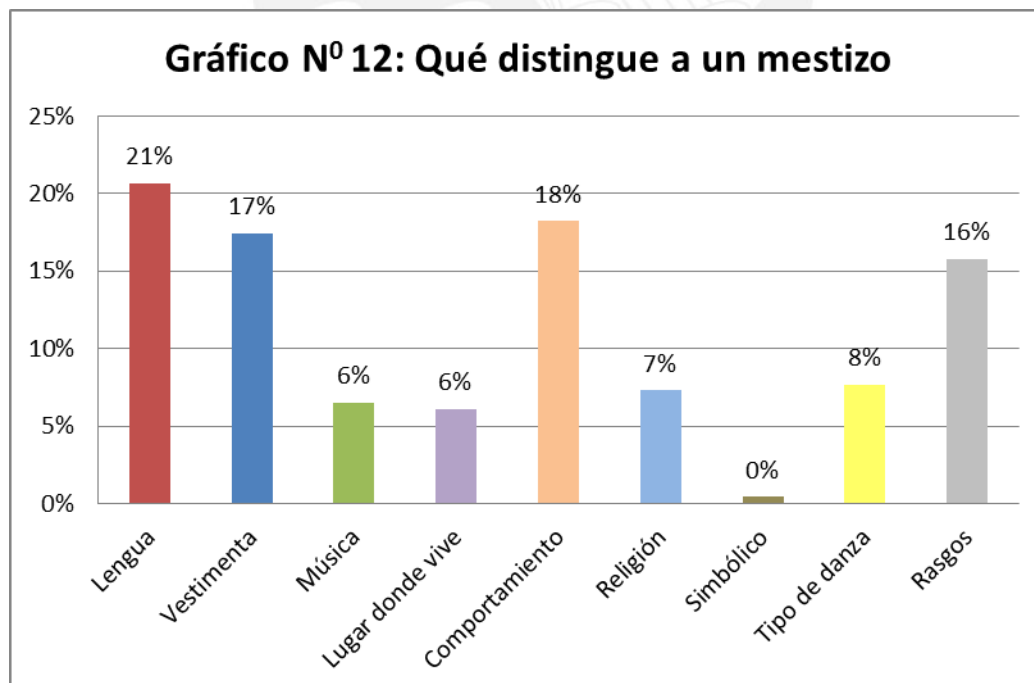
asumidas por los actores sociales para diferenciarse del resto. Y cabe resaltar que un referente identitario clave que se observa dentro de esta identidad colectiva étnica es la lengua, porque a través de ella los actores sociales automáticamente se identifican como miembros, o no, de su propio grupo. Además, la lengua tiende a codificar significados y a mover a las personas en un mismo “compás”; plasma los mensajes simbólicos que luego pueden ser compartidos con el grupo. La lengua es un código compartido que no solo funciona como medio de comunicación sino que también refleja, claro está, toda una historia colectiva y una identidad étnica que definen a un grupo, a una comunidad, a un pueblo, etc. La lengua es una categoría que sistemáticamente diferencia los distintos grupos a los que los individuos pertenecen. En el caso de Puno, hay tres lenguas que diferencian la identidad étnica: el quechua, el aymara y el español. Ambas lenguas son reconocidas y habladas por los actores sociales de las diferentes comunidades rurales de la región, así como los actores sociales que viven en la urbe (si bien hay que destacar que, en este último caso, quienes más hablan son las personas mayores).

La lengua funciona como una importante categoría diferenciadora, reforzando la identidad colectiva de los distintos grupos de actores sociales. Otro elemento identitario que refleja la diferencia cultural de los Aymaras es su cosmovisión, muy diferente a la de la cultura hegemónica. Esta se ve plasmada, por ejemplo, en los diferentes rituales que realizan y en diversas prácticas sociales y actitudes (el culto del pago a la tierra, el manejo sabio de la naturaleza, el respeto mutuo hacía los otros, sus mitos, su indumentaria, etc.). El referente identitario de la lengua así como la cosmovisión vienen a ser categorías a partir de la acción misma del actor social frente a la totalidad de la sociedad. Estas prácticas sociales y articularias son marcadores de una identidad social que los mismos actores han construido para *diferenciarse* de los otros actores sociales. Con referente a la categoría identitaria lengua, hasta hoy en día es una de las categorías que diferencian la estructura social en Puno y a través de esta categoría se puede distinguir y responde a la pregunta ¿Quién es quién y en donde están ubicados?

En una encuesta realizada en el 2007, se dio a conocer el siguiente resultado acerca del idioma y las categorías identitarias que hacen diferenciarse “unos de otros”.



En este cuadro se observa que 34% de los encuestados hablan español y quechua, seguido del 23% que solo habla español. En tercer lugar, estarían aquellos que hablan español y aymara con 22%. El 10% habla español, quechua y aymara. El 5% español e inglés, y quienes hablan otros idiomas además del español y quechua serían el 1% de la muestra cada uno. El 2% no precisa que idioma habla (Ver Gráfico N° 10).



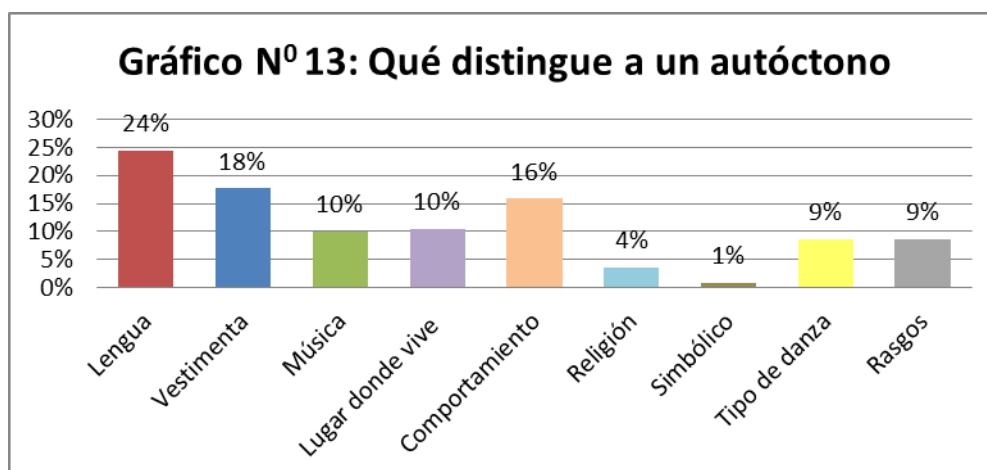
¿Qué elementos distinguen a un mestizo?

La mayoría de encuestados, representados en el 21% consideran que la lengua es el elemento que distingue a un mestizo. En segundo lugar, están los que piensan que es el

comportamiento con el 18% del total de la muestra. El tercer lugar, lo ocupan aquellos que ven la vestimenta como elemento distintivo. Quienes creen que son los rasgos ocupan el cuarto lugar con 16%. El quinto lugar lo ocupan quienes definen al mestizo por el tipo de danza, representando un 8% del total. Quienes piensan que es la religión ocupan el sexto lugar con el 7%. Quienes piensan que son la música y el lugar donde vive están equiparados, representando el 6% cada uno. El último lugar lo ocupan los que consideran como elemento distintivo simbólico con 0% (Ver Gráfico N^o 12). En este cuadro se observa claramente como la lengua es una categoría identitaria muy importante –hasta ahora – en la ciudad de Puno, y esto se refuerza con las entrevistas realizadas durante últimas investigaciones. Donde, la categoría lengua sale a relucir al momento de preguntarles ¿Qué diferencias hay entre un autóctono y un mestizo? La mayoría respondió que la lengua, pues con el lenguaje uno puede diferenciar si es aymara o quechua, y por ultimo saber si es mestizo. Otro de las categoría diferenciadoras es el comportamiento y la vestimenta (en la vestimenta claramente se observa que la mayoría que viven que en la urbe no usan polleras, en especial los jóvenes).

¿Elementos que distinguen a un autóctono?

La lengua es el elemento que la mayoría de encuestados considera que distingue a un autóctono representando las respuestas de estos un 24% del total de la muestra. En segundo lugar consideran que es la vestimenta, siendo estos el 18%. El tercer lugar lo ocupan aquellos que creen que es el comportamiento con 16%. Están equiparados quienes piensan que la música y el lugar donde vive definen al autóctono, representando un 10% cada uno. Igualmente quienes conciben que es el tipo de danza, con 9% cada uno. El 4% considera que es la religión. El último lugar lo ocupan quienes piensan que es lo simbólico con el 1% (Ver Gráfico N^o 13).



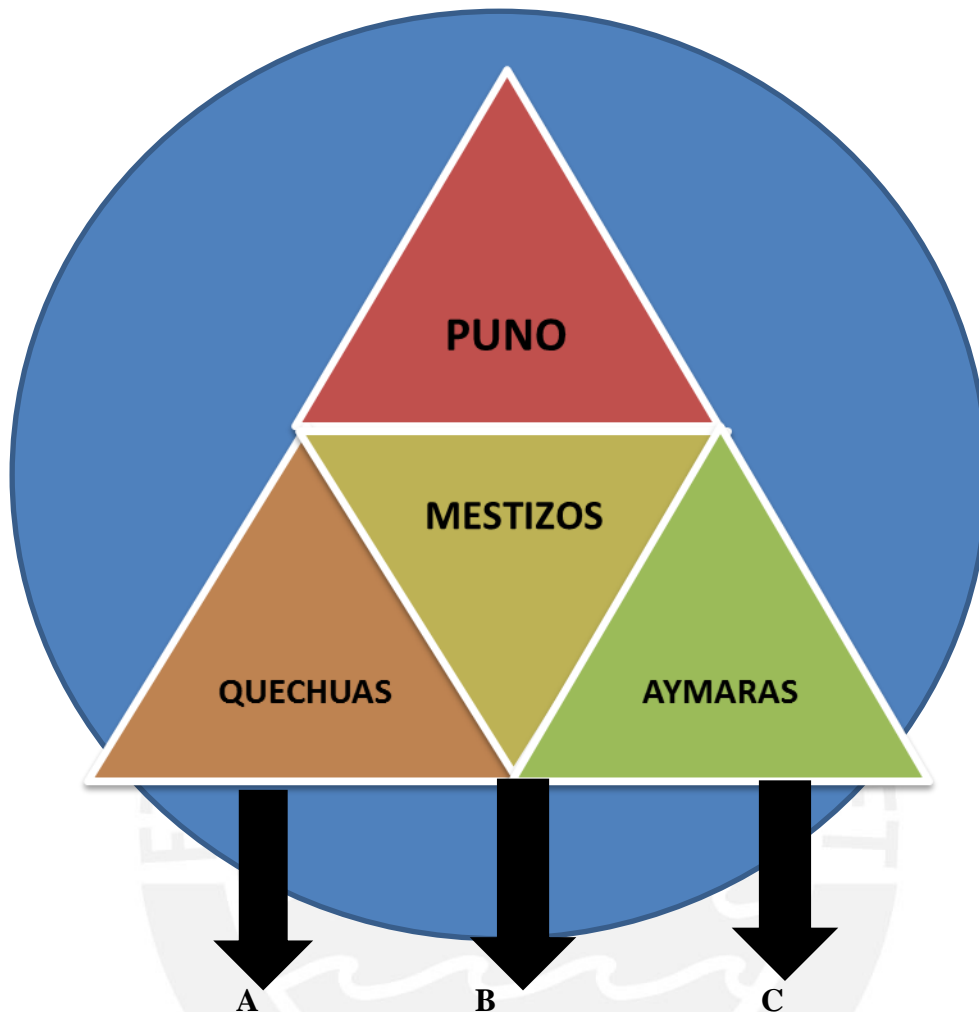
Lo común entre las percepciones que los encuestados tienen de lo mestizo y lo autóctono se expresa en que la lengua es el elemento principal que distinguiría la identidad. En los dos casos la música y el lugar donde viven se encontrarían equiparados. También, en ambos casos lo simbólico ocupa el último lugar, siendo al parecer para ellos un elemento sin mucha importancia para la definición de la identidad (Ver Gráfico N° 13).

Más adelante, delinearemos más nítidamente el tipo de identidad suscrito por los aymaras o puneños en general. Volviendo ahora a la pregunta inicial de este capítulo: *¿Se reconocen como indígenas los puneños en general? ¿En la actualidad hay un movimiento Aymara o indígena en Puno?* Dar una respuesta a esta pregunta no es sencillo. Por mi propia experiencia como estudiosa (con raíces familiares en esta zona), diría que no se reconocen como indígenas los puneños, dado que el resultado del proceso histórico no ha sido positivo para ellos. Al contrario, ser “indígena”, o “indio”, significa pertenecer a un sector muy bajo dentro de la esfera social. Ser “aymara”, en cambio, confiere otro sentido a su identidad colectiva. Así lo expresa Faustino Jahuirá:

Desde adentro y abajo el aymara ya no es el indio rural del pasado, sino el agente social que ha logrado la recuperación de su autoestima cultural y orgullo aymara, que se ha posesionado de sus soberanía territorial-rural y urbano y lucha por la reivindicación de su dignidad y soberanía integral dentro del contexto nacional e internacional. El aymara ya no es el subyugado del pasado, es el actor social que ha conseguido logros sociales y económicos comparables a otros grupos sociales asumiendo una sensibilidad profunda de su identidad, una confianza segura en sí mismo, un ideal autónomo e independiente, y un futuro orientado al reconocimiento pleno de una sociedad pluricultural, donde la “unidad sea a la vez la multiplicidad” y la paz tenga como base la democracia intercultural (Jahuirá 2001:89).

La reivindicación de Puno se diferencia porque asume la categoría general de “aymara”, a pesar del hecho que la ciudad también cuenta con quechuas y mestizos. Por motivos complejos que examinaremos más adelante, “aymara” se ha vuelto una categoría más asequible para todos los actores sociales, independientemente de su propia etnia.


CUADRO QUE MUESTRA LA ESTRUCTURA SOCIAL IMAGINARIA DE IDENTIDAD DE PUNO EN LA ACTUALIDAD¹⁷



- I. **Quechuas (A) y Aymaras (C)** = son considerados en la actualidad como “indígenas” –a pesar que ellos no se consideran así –, campesinos (originarios y subalternos). Según Alejandro Diez¹⁸, este grupo no pertenecería a la élite de poder de la ciudad de Puno.
- II. **Mestizos (B)** = son considerados como el grupo emergente de la ciudad de Puno y en vía de crecimiento. Este grupo podría ser considerado la élite de poder en Puno; se asocia lo “moderno”, lo urbano y hegemónico. (Como veremos más adelante, su poder se denota en la fiesta de la Candelaria.)

¹⁷ Creado por el autora en base del trabajo de campo en la ciudad de Puno.

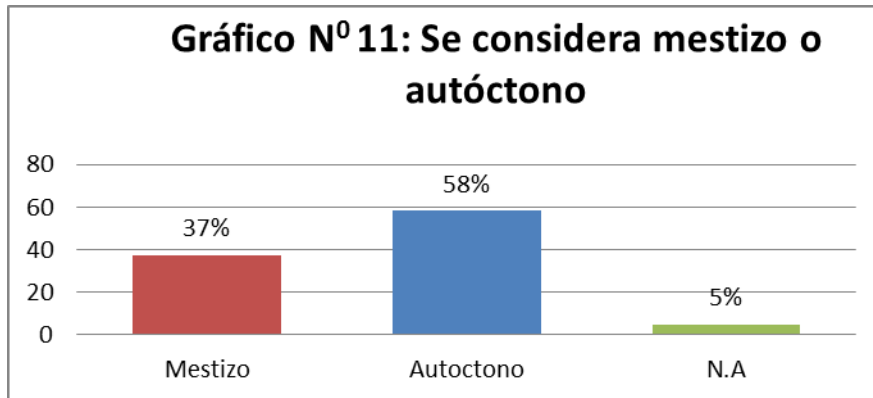
¹⁸ Según Alejandro Diez las élites de poder: “Son aquellas que amplían su función de comandar y orientar su grupo de semejantes extendiéndola hacia el conjunto de la sociedad. Para ello, es necesario tener la disposición y capacidad para articular a otros grupos bajo su dominación por medio de diversos mecanismos, de cuya naturaleza dependerá la forma como se organiza el conjunto de la sociedad. Así las élites están conformadas por los que colectivamente tienen las posiciones clave en el gobierno de una comunidad” (Diez, 2003:14)

- III. Los tres grupos juntos (A+B+C) integran de una manera una movilización política reivindicativa llamada “Identidad Aymara”. Aquí es importante la memoria colectiva de identidad étnica-colectiva, utilizando categorías designadas anteriormente: territorio, lengua y cosmovisión.
- IV. La esfera  representaría a todos los actores sociales que no hemos mencionado hasta ahora y que juegan también un papel esencial en la ciudad de Puno¹⁹.
- V. El triángulo donde dice Puno, representa a todos los actores sociales del departamento de Puno.

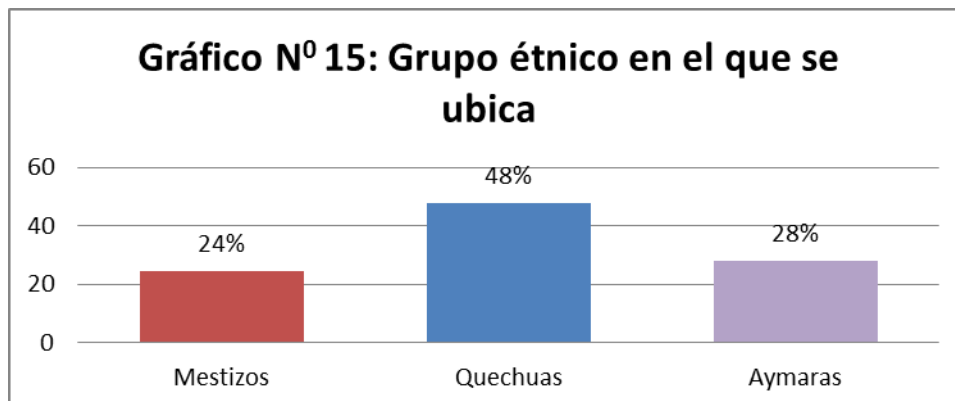
Para concluir este segmento, afirmamos que el conflicto de identidad que se reproduce en la ciudad de Puno surge por efectos de la formación histórica social. Si bien es cierto que hay una movilización reivindicativa de identidad Aymara, a nivel macro (en toda la región de Puno) – más en el plano político y en el sentido de *¿Quiénes somos? ¿Y a dónde pertenecemos?*– también se da en plena urbe de Puno, esto es, con la diferencia que los habitantes buscan reafirmar su identidad a partir de los grupos concentrados – originarios y mestizos –y en un escenario más pequeño, imaginariamente hablando, como lo es el espacio urbano de Puno. Y uno de los escenarios más visibles de esta reafirmación se da justamente en la fiesta de la Candelaria, donde los actores sociales no

¹⁹ Me referiré aquí a Alejandro Diez de nuevo, quien señala que la estructura de la sociedad puneña ya no es tan marcada por las categorías establecidas por Aníbal Quijano en su momento: “La ‘inmensa mancha de gente igual’ que según algunos describe la situación social y política actual de la población puneña es, por decir lo menos, una exageración. Si bien ya no existen las divisiones estamentales de hace medio siglo entre blancos, mestizos e indígenas, sí subsiste una serie de categorías relacionales que diferencian a los puneños. La primera de estas distinciones es la que separa a la gente del campo (campesinos) de la gente de ciudad, en la que se distinguen al menos tres categorías: la gente de las familias, descendientes de medianos propietarios y actualmente profesionales o pequeños empresarios y comerciantes; los mestizos, pobladores de las ciudades de segunda o tercera generación y, los hijos de campesinos que residen en las ciudades por efecto de las migraciones internas de los últimos años. En este juego de identidades, las categorías blanco y mestizo parecen estar en redefinición y aparecen más difusas, en tanto que la categoría campesino así como la identificación quechua y aymara parecen proporcionar referencias más ‘precisas’ para designar a una parte de la población, en particular la del campo y la que lo ha ‘abandonado’” (Diez, 2003:85)

solo recalcan su identidad, sino que también la “performan”. En relación a la estructura social que hemos definido líneas arriba, en una encuesta realizado el 2007 se puede demostrar acerca de cómo cada actor social se identifica en cada grupo planteado a partir de la estructura social de Puno (originario y mestizo).



El 58% de los encuestados se consideran autóctonos, mientras que el 37% se consideran mestizos. Solo el 5% no se considera ni mestizo ni autóctono (Ver Gráfico N° 11). Es la identidad autóctona la que predomina sobre la mayoría de encuestados. Otra de las características de esta encuesta fue acerca del grupo étnico en el que se ubican. El 48% se ubican en el grupo étnico quechua, mientras que el 28% se ubican en el grupo aymara. El 24% se consideran mestizos (Ver Gráfico N° 14). Cuando a los encuestados se les hace esta pregunta, muchos de los que antes se ubicaban como mestizos o en ninguna de las anteriores (N.A) (Ver Gráfico N° 11) ahora se ubican dentro de los grupos quechua o aymara (Ver Gráficos N° 11 y 14). Si se compara el grupo étnico con el que se identifican con el lugar donde viven en Puno nos daremos cuenta que a pesar de que varios encuestados viven en zonas aymaras, a la hora de definirse étnicamente eligen el grupo quechua (Ver Gráficos N° 6y 15).

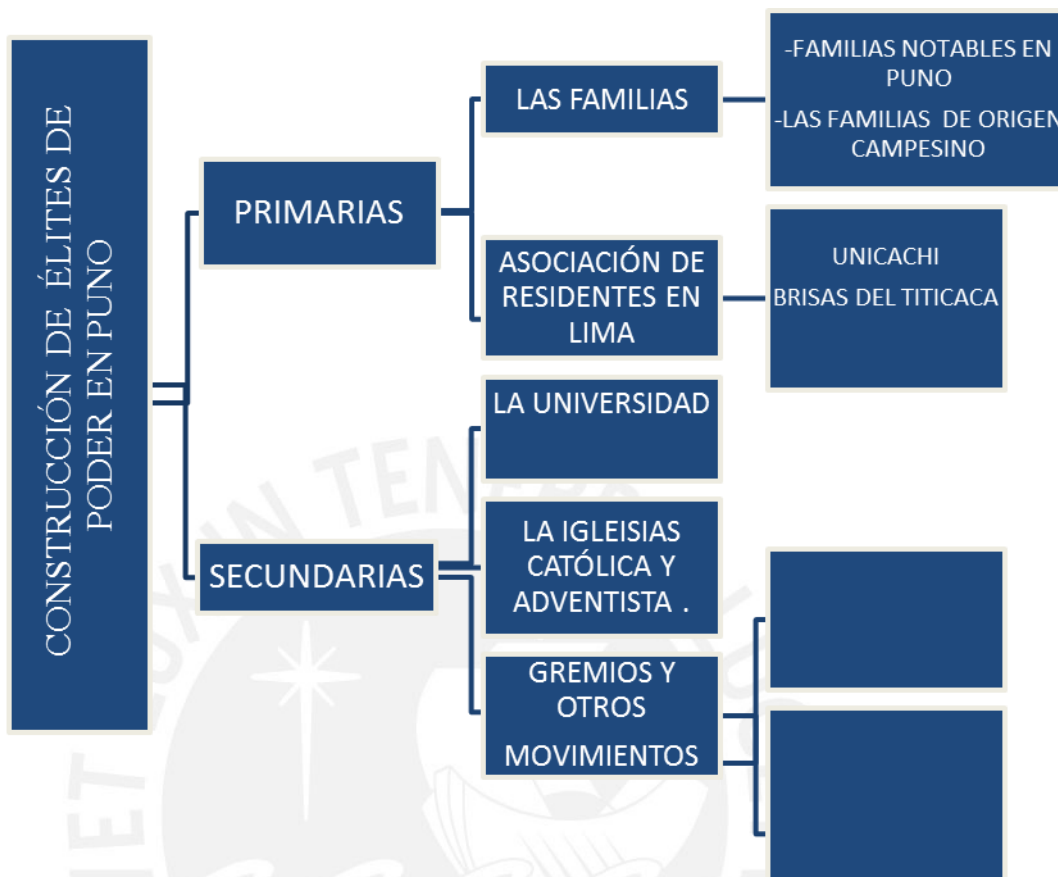


2.4. Participación de los quechuas, aymaras y mestizo como agentes sociopolíticos dentro del espacio público urbano.

Cabe plantear, primero, la siguiente pregunta: ¿Cómo ha sido esta proyección política de estos diferentes agentes sociopolíticos y en qué medida han avanzado en sus reivindicaciones? Sin lugar a duda, poder ver a estos actores sociales como agentes movilizadores a través de la historia ha sido el resultado de una suerte de lucha constante por parte de ellos. Su lucha comenzó, primero, para detener el abuso de los españoles, luego para recuperar, o proteger, la tierra, y por último, para buscar su reivindicación identitaria como “Aymaras” (quechuas y aymaras). Y si Puno ha pasado por estas luchas sociales, en la actualidad, entonces, cabría preguntarse cómo se están articulando los actores sociales como agentes sociopolíticos y cómo se está estructurando esta nueva formación política en la ciudad de Puno. Una de las investigaciones que mejor refleja el estudio actual de la estructura social en Puno –o el poder social– ha sido realizada por Alejandro Diez, quien en su obra *Élites y poderes locales: Sociedades regionales ante la descentralización. Los casos de Puno y Ayacucho*, especifica claramente cómo estaba estructurada anteriormente la ciudad de Puno, desde la perspectiva política, y cómo está configurada en la actualidad:

Así, pensando a partir del conjunto de agentes susceptibles de ser calificados como élites, asumiremos que existen en las regiones tres tipos de ámbitos institucionales en los que podrían construirse o manifestarse: 1) los ámbitos primarios, que corresponden al proceso de socialización de los individuos dentro de las sociedades regionales, marcados primero por la familia y el grupo social al que se pertenece y se convierte en referente relacional (mestizo o campesino) y luego por el colegio y la universidad en los que se estudia o por los gremios en los que se participa, que como veremos corresponden medianamente a ámbitos sociales específicos; 2) los ámbitos secundarios, los que se construyen sobre redes de carácter público, que ligan a individuos por la construcción de vínculos de inter conocimiento a raíz de experiencias comunes compartidas y continuas, como la universidad, la iglesia, los partidos políticos y las ONG; 3) por último, los ámbitos de ejercicio de la autoridad: los cargos en el gobierno regional o la dirección de proyectos especiales, los municipios y el Congreso (Diez, 2003: 15).

Cuadro basado en el planteamiento de Alejandro Diez²⁰



Los poderes ejercidos en la actualidad según el planteamiento Alejandro Diez.²¹



Estas prácticas políticas que se han venido manifestando en la ciudad de Puno no son meras casualidades; más bien, son políticas que tienen mucho ver con las llamadas

²⁰ El esquema es en base al trabajo de investigación realizado por Alejandro Diez, titulado “Elites y poderes locales”.

²¹ Cuadro realizado por el Charo Tito, con referencia al trabajo realizado por Alejandro Diez.

“políticas de identidad”. Si bien es cierto que solo un grupo es dominante —como como parte de las élites de poder— en el ámbito político, eso no significa que los actores sociales (originarios y mestizos) no sean también agentes políticos capaces de movilizarse. Estos agentes políticos, por el contrario, toman una postura de identidad local buscando grupos políticos que vayan acorde con sus ideales y objetivos, y planteándose preguntas como ¿pertenece a mi identidad? ¿En qué me beneficio, y cómo me representarías? En Puno, si bien se ha planteado en la actualidad toda una política, y han surgido debates, acerca de movimientos indígenas, esto no se da, ni está marcado en el ideal de los actores sociales en Puno (puesto que ellos se reconocen como aymaras). Más bien, lo que se refleja es el objetivo de plantear una identidad aymara colectiva, donde hay una aceptación positiva de ésta y donde es compartida por los originarios y aceptada a la vez por los actores sociales de la urbe.

Es complejo hablar de “política identitaria”²² ya que hay un movimiento indígena en todo el Perú pero los actores sociales de Puno no emplean el término “indígena” para reafirmar su identidad. Estos actores sociales tienen una visión diferente de su identidad. Además, las políticas de identidad justamente se caracterizan por mantener categorías como el espacio geográfico, administrativo, etc. Aquí viene al caso Ludwig Huber, quien señala tres aspectos importantes de la política identitaria que se ha ido desarrollando en los últimos años: 1) identidades definidas geográfico-administrativamente (una provincia, un distrito, una región); 2) identidades comunales (las comunidades tienen ahora incentivos para fortalecer su solidaridad interna y, al mismo tiempo, diferenciarse de comunidades vecinas, de manera que puedan maximizar sus posibilidades de ser beneficiarias de políticas públicas). 3) identidades étnicas (vinculadas a lo anterior y, además, a la proliferación de programas de cooperación internacional que buscan grupos étnicos para convertirlos en sujetos de inversión). Estas tres categorías identitarias que plantea Huber, en relación con la política peruana son importantes, puesto que es un estudio actual acerca de

²²“¿Qué entendemos por ‘políticas de la identidad’? Con este concepto, queremos aludir a una manera de organizar las solidaridades políticas basada en la apelación a una presunta identidad compartida de origen. Esta identidad puede ser definida de múltiples maneras —en clave territorial, de género, étnico-cultural o incluso en clave familiar—, pero lo importante es que siempre resulta naturalizada, es decir, se la presenta como una afinidad ‘primordial’, que existe en sí misma, independientemente de los intereses de los individuos, su ideología o sus acciones”(Huber, 2011: 18).

cómo se está desarrollando estas nuevas políticas y en donde van enmarcadas. Para dar a una respuesta adecuada acerca sobre la participación activa de los actores sociales en la urbe (quechuas, aymaras) es importante mencionar antes que estos agentes son un grupo mayoritario, donde no tienen casi participación activa dentro del desarrollo política en Puno. Ya que son otros los personajes que tienen el papel primordial de hablar por ellos. Es así, que la Política en la ciudad de Puno se vuelve compleja en medida que –los quechuas y aymaras –son un grupo fuerte que tienen capacidad de dar poder a un líder, pero a la vez, estos grupos no tienen esa capacidad de imponerse sin un líder. Y por esto, es que hasta nuestros días hay una diferencia de clases sociales, donde los que más sufren ésta exclusión son estos grupos étnicos (los originarios).

Ha sido imprescindible analizar el proceso histórico de la ciudad de Puno. Pues esto va a permitir desarrollar la fiesta de la Candelaria en su toda su extensión. Así cabe ver que la estructura social analizada aquí se observa también en la festividad de la Candelaria. Otro punto que se ha desarrollado ha sido la participación social y política en la ciudad de Puno. Gracias a este capítulo el capítulo siguiente se desarrollara sin problemas, ya que estos capítulos giran alrededor de la festividad de la Candelaria.

A continuación desarrollares un capítulo que nos muestra la llegada de la Virgen de la candelaria a la ciudad de Puno (Cabe recalcar que la Virgen de la Candelaria es una de las fiestas más importantes a nivel nacional y a nivel local y sobre todo es una festividad religiosa reconocida por todos los actores sociales de la ciudad de Puno). De esta manera la Virgen de la Candelaria es una de las más veneradas por los actores sociales –mestizos y autóctonos –. Es así que el capítulo que hemos terminado de escribir está completamente relacionado con el capítulo que a continuación vamos a desarrollar.

CAPÍTULO 3. HISTORIA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA EN PUNO

Quiero empezar la historia de la Virgen Candelaria citando un relato de cómo pareció la imagen en el año 1400 en la islas Canarias.

“Yendo dos naturales por aquella costa repasando su ganado, habiendo de pasar por aquella playa, llegando el ganado que por la playa iba derramando, a la boca del barranco se espantó y no queriendo pasar; remolinaba. Uno de los pastores, creyendo que su ganado se espantaba porque sentía gente, pensando que fuese algunos naturales que le querían robar y saltear su ganado, se adelantó y miro hacia el barranco vio la santa imagen que estaba en Pie sobre una peña y le pareció una mujer porque tenía el niño en brazos, aunque le extrañó el traje y el color. Y como de ellos era costumbres que si topaban con alguna mujer a solas y en lugar solitario no la hablaban porque incurrirían en pena de muerte le hizo señas para que se apartara para que su ganado pudiese pasar. Pero como la imagen no hiciese movimiento alguno, ni respondiese palabra, asió una piedra y levantó el brazo para amenazarle o para tirarle con ella. Y así como levanto la mano se quedó yerto y extendido sin poderlo mover. El otro compañero habiéndose visto lo que pasaba y no quedando escarmentado, quiso hacer una nueva experiencia de ver si la imagen era cosa viva. Tomó una tabona (navaja de piedra) y se acercó a la imagen para cortar un dedo de la mano, por satisfacer su ignorancia y ver si sentía. Poniendo el dedo de la imagen sobre el suyo y comenzando a cortar en él, hallóse el necio burlado porque la herida se le daba en sus propios dedos, sin hacer daño a la santa imagen. Los pastores se lo comunicaron al rey Guimar; quien se acercó con sus vasallos a verla. Estos quedaron fuera de sí al ver una figura de muy diferente traje al suyo y de otro color y que al parecer era una mujer porque tenía un pequeño niño desnudo en brazos. Además les llamó la atención el resplandor de su rostro y la majestad que representaba. Por todo ello propusieron llevarla a la casa del Rey, y fueron los propios pastores que la encontraron los encargados de llevarla. Pero cuando tocaron la imagen la santa imagen quedaron sanos de sus lesiones con gran admiración y agradecimientos de todos” (Málaga, 2000:24-25)

Este relato que acabamos de citar es interesante de mencionar por la lectura y el significado del drama que significaba la llegada de la Virgen de la Candelaria a este lugar. Es así, que la historia de la Candelaria empieza a tener resonancia entre los pastores, ya que fueron ellos los que descubrieron la imagen, y a la vez fueron los pastores quienes experimentaron por primera vez el castigo y la sanación. Claro que hay otros relatos acerca de la Candelaria a este lugar. Pero, este relato es el más significativo. Y partir de la llegada a las islas Canarias la devoción de la Virgen se ha extendido por todo los países conquistados posteriormente por España.

En la actualidad, la Virgen de la Candelaria es celebrada en varios países, como: Colombia, México, Argentina, Bolivia, España, el Salvador, Costa Rica, Chile, Perú, etc. Podríamos enumerar algunos más de los países donde se lleva a cabo esta festividad

religiosa. Pero como estamos abarcando el caso peruano me voy a remitir solo a estos países mencionados que en todo caso comparte la misma festividad.

En el caso del Perú, no hay un estudio que haya realizado especificando sobre la llegada de la Candelaria a nuestro país. Es así, que no tenemos datos y fechas con exactitud que nos indiquen sobre la llegada de la Candelaria. Solo sabemos que la Virgen llegó con la conquista española, y que fue poco a poco reproduciéndose el culto a la Virgen por todo el país: Arequipa, Lima, Moquegua, Puno, etc. En el caso de Puno, la virgen de la Candelaria, es una de las vírgenes más importantes de dicha ciudad, pues se celebra la fiesta de una forma grandiosa, donde participan casi todo el pueblo puneño. Celebrando misas en honor a la Virgen, también se manifiesta una variedad de comparsas o bloques de danzantes, etc.

Foto de Virgen de la Candelaria de Puno²³



²³ Foto tomada por la autora de esta tesis

La llegada de la Virgen de la Candelaria a la ciudad de Puno se expresa en muchos mitos. En algunos casos son históricos, y en otros místicos. Uno de los relatos más conocido y compartido por todos los pobladores es el que cuenta Enrique Cuentas Ormachea con respecto a los sucesos ocurridos en el levantamiento de 1781.

“Doce mil hombres se apostaron en las alturas de la villa de Puno, cercándola. Los sitiadores eran liderados por el caudillo aymara Túpac Catari, junto con el rebelde Pedro Vilcapaza, de Azángaro, continuador de la lucha de Túpac Amaru. Eran los primeros meses de 1781 y los rebeldes intentaron tomar la ciudad para reducir este bastión del virreinato y preparar su ataque a la actual ciudad del La Paz. El reducido número de pobladores observaba cómo bajaban las huestes desde Huajsapata, Yurac Orqo y Orcapata, en las afueras de la villa. En las pequeñas escaramuzas los habitantes de la villa puneña se defendieron con el mayor coraje posible, pero su inferioridad numérica no les daba mayor chance en la contienda. En su desesperada situación, los pobladores optaron por sacar a la Virgen, cuya imagen se veneraba en la iglesia de San Juan, en procesión. Tras implorarle su protección durante toda la noche, los pobladores observaron, atónitos, cómo los enardecidos sitiadores abandonaron el lugar.” (Enrique A. Cuentas Ormachea, Presencia de Puno en la Cultura Popular, 1995: 31).

Este relato histórico es importante, puesto que nos anuncia el conflicto social que vivió Puno en esos días. Además, la Virgen de la Candelaria entra a tallar como una mediadora ante este conflicto. Y son los grupos étnicos (autóctonos) que quedan impactados justamente con esta procesión a la Virgen. La historias relatadas, tienen en la mayoría a ser versiones muy hispanocéntrica; justifican claro está, la presencia de los españoles y de su herencia colonial insertada en la ciudad de Puno. Además, salen mucho a relucir de una forma mítica la derrota de Túpac Catari y de su ejército, donde quedan perplejos ante la presencia de la Virgen. Asimismo otros de los relatos más difundidos en la ciudad de Puno es de Dionisio Quispe donde relata de una manera más histórica el drama que vivían los indígenas.

"La Virgen con el rostro de una Señora elegante serenísima y con un niño en los brazos apareció en el siglo XVII a un nativo de la zona quien por orden de su amo cuidaba un pequeño caserío ubicado a las riberas de un riachuelo en las faldas del Cerrito Huajsapata. En esos tiempos los españoles sancionaban drásticamente a los nativos que no cumplían con sus trabajos en las minas, así que el hombre se encontraba entre el dilema de obedecer a su amo cuidando el terreno o de obtemperar a las órdenes de los Españoles. La Virgen le pidió el permiso de poder lavar las ropas de su hijo en el río a cambio de cuidarle el predio hasta su regreso. Cuando regresó con su amo, quien no creía en esta historia, encontraron "el busto de la

Virgen, toda vestida de blanco, con un niño en los brazos y sus ropitas aún mojadas".

Asimismo, otros relatos cuentan:

En el siglo XVIII, un grupo de indios estuvo atrapado en una mina. Peor aún, parece que la mina en la que estuvieron atrapados iba directamente al infierno. Una banda de diablos, sin duda responsables de este accidente, subió desde las llamas para llevárselos. Los mineros rezaron a Nuestra señora de la Candelaria quien apareció en la mina, iluminando la oscuridad con su candela liberó a los mineros y envió a los diablos de vuelta al fuego del infierno (McVann, 2010:26).

Ambos relatos se reproducen cada año en la festividad de la Candelaria de una manera escrita en los medios de comunicación como: periódicos, revistas, y avisos publicitarios. Pero el que tiene mayor acogida en el relato es el que cuenta Enrique Cuentas Ormachea (el relato histórico). Esta gran producción de publicaciones en (en especial el relato de Enrique Cuentas) torno a la Virgen de la Candelaria se ha vuelto completamente creíble, como si este relato fuese totalmente verdadero. Es así, que el relato es aceptado y compartido por la comunidad puneña como algo que verdaderamente ha pasado. Otras historias cuentan que la Virgen tuvo su primera aparición en Copacabana (Bolivia). Así lo señala en una entrevista a Enrique Gonzales (danzante) cuando le preguntamos acerca ¿De dónde viene la virgen de la Candelaria? Y la respuesta fue:

En Copacabana hay un ídolo, según Gavilán dice, que existe una huaca...y en ese culto había una deidad del agua, y encima de ese culto encontraron a la Virgen. Si existió en Puno, haya sido en una huaca. Y supongo hipotéticamente que ha sido tapado por la virgen de la Candelaria en un lugar sagrado (entrevista recogida en el 2007).

La respuesta que me otorgo el entrevistado fue que la Candelaria fue traída de Bolivia, con la finalidad que los indios no rindieran culto a sus ídolos (Huacas). Y es ahí donde la virgen de la candelaria entra a tallar.

Pero algunos actores sociales como Roger flores (danzante) cuando le preguntamos a acerca del origen de la Virgen nos dio esta respuesta:

La fiesta de la Virgen nace en Acora y se fue a la ciudad de Puno. Es hecho por los autóctonos primero y luego por los mestizos. (Entrevista, 2007).

Pero otras versiones dicen que la imagen fue traída directamente de España a Perú: “La imagen fue traída de España al Perú, transformando una madona negra de Tenerife, a una señora de tamaño real y muy española (algo raro para las Marías Latinoamericanas que son mayormente pequeñas)”(McVann, 2010:27).

2.1. ¿Cómo se inicia el culto a la Candelaria?

Según la estudiosa Marlene Ordoñez, el culto se inicia de la siguiente forma: se inicia con la prédica de los misioneros católicos en la región del antiguo Collao –hoy Puno–, que formó parte de la evangelización, para integrar al nativo a la foránea religión católica. Fue en la época de la Colonia donde sufre un sincretismo como resultado de creencias de los nativos, quienes veneran a divinidades como los auquis, apus, o achachilas que eran los espíritus de los cerros, creencias que no desaparecen con la prédica de los misioneros dominicos y jesuitas que enseñaban el culto católico en forma didáctica. De este modo se va dando un proceso sustitutivo de estas divinidades nativas que se infiltraron en las divinidades católicas, incorporándose a éstas; como ocurre con la identificación de la Virgen María y la Pacha Mama. La “Pacha Mama es la “gran madre” en las comunidades andinas y representa el fundamento mismo de la vida, el mundo animado en su totalidad” (Cuentas Ormachea, citado en Marlene Ordoñez, 2010: 112).

Así lo afirma en una entrevista a David Chambi Quispe, (participante en el grupo de autóctonos)

Según los historiadores el dos de febrero es un tiempo importante desde el día dos se inclina el sol, el sol no proyecta ninguna sombra, ese día era donde pedían el último favor a la pachamana, pedían que refuercen los frutos. Por eso en Capachica (comunidad) bailan las danzas de las Ispayas que es la danza de las fruta. Piden el último favor a la madre naturaleza. Y eso se sigue cultivado ahora con la Virgen de la Candelaria. Por ende para todos los campesinos la Candelaria significa la Pachamama, eso se sigue Cultivando.

Según algunos estudiosos además dicen, que el culto a la virgen se inició con un primer patronato ubicado en la provincia de Huancané así, así lo menciona René Calsín: “[...] suministrada por Juan Quiapo Llano y Valdéz, obispo de la Paz, quien luego de su peregrinaje por el corregimiento de Paucarcolla de su circunscripción, al recordar su visita al pueblo de Huancané, escribió: tiene tres viceparrochias, una, en la estancia de

Toquepani; otra en la estancia de Ynchupalla ...; otra, en la estancia de Arcani, distante nueve leguas del pueblo, con la advocación de la Candelaria” (Calsin, citado en Guzmán:3). Cabe recordar, que la provincia de Huancané a través de la historia ha tenido fuertes levantamientos sangrientos por parte de los hacendados, etc.

Y es desde ese lugar que se empieza a venerar a la Candelaria, hasta llegar a la ciudad de Puno, donde según dice en una entrevista Enrique Gonzales (danzante) dice:

La veneración ese dio había dos templos el de los indios y de los colonizadores. Y los indios fueron los primeros bailarines que danzaba en el templo de los indios que era una Huaca(Puno-2007)

2.2.¿Cómo empezó oficialmente la fiesta de la Candelaria?

“En 1954 el gobernador de la ciudad dirige un oficio al inspector de la Policía del Municipio de Puno donde refiere que: “Debiendo realizarse la festividad de nuestra Señora de la Candelaria, Patrona de esta ciudad, se ha dispuesto como costumbre, concurren las comparsas de zampoñas y otros bailes típicos de la región, para dar mayor realce a la mencionada fiesta; por lo que me permito sugerirle a Ud., disponer se exonere del pago de licencias ya que con la concurrencia de dichos bailes la fiesta toma mayor prestancia, siempre conservando las buenas costumbres de antaño” (Nuñez, citado en Ordonez, 2010: 114)

En una entrevista a Enrique Gonzales (danzante) dice con referencia al inicio de la Candelaria:

La fiesta era chico...la fiesta lo hacían en el Arco Denuesta. Bajabas por todo ese camino y hacían un ritual...y una veneración a la Virgen. Ahora, es verdad que se danzaban y quienes lo hacían eran de las comunidades aledañas. Con danzas de las llameradas de Laykacota. Y donde se realizaba esto era en la plaza de armas. Instituto Americano de arte, y después fue creciendo. Pero en sus comienzos todos participaban y no había distinción entre trajes de luces y autóctono. Con la crecida en Puno, la fiesta se ha ido separando poco a poco.

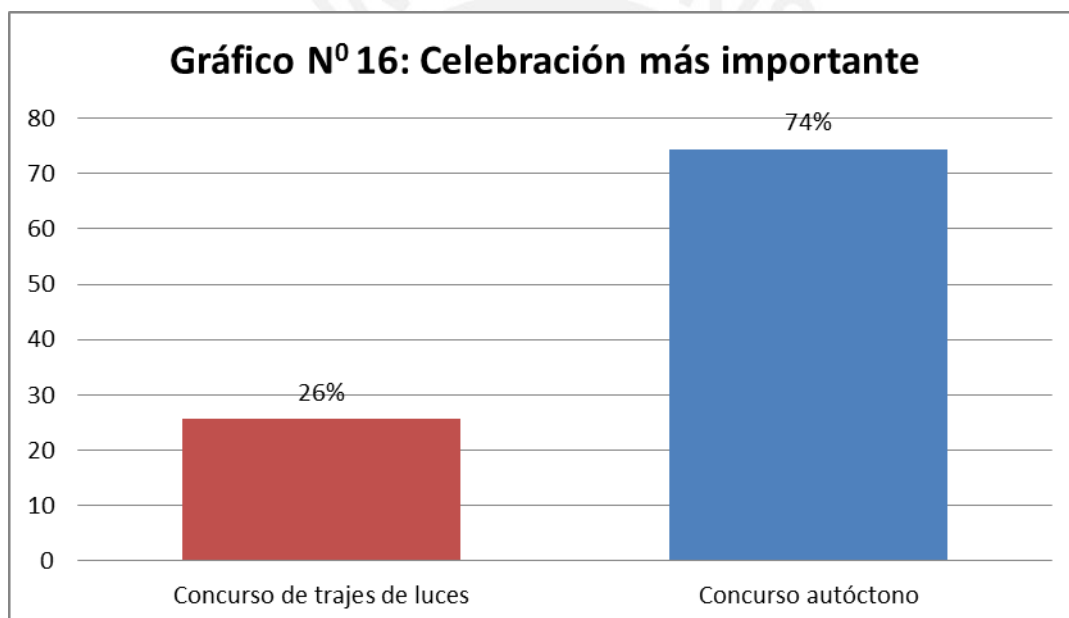
Y es así que se inicia en el año 1960 aproximadamente la festividad más importante de la ciudad de Puno. En sus inicios, los que danzaban fueron los autóctonos, luego fue creciendo la devoción al Virgen y se fue convirtiendo en una celebración también en mestiza. En la actualidad, la fiesta más importante, es el concurso de trajes de luces

(Octava) y la Parada. Mientras que la danzas autóctonas tienen importancia local (ciudad de Puno) y no tanto a nivel nacional e internacional, como lo tiene el concurso de los mestizos.

Ahora pasemos a demostrar en una encuesta elaborado por nosotros, como la celebración de la fiesta de los autóctonos es más importante a pesar que se observa lo contrario cuando se plasma todo la festividad, donde los mestizos tienen mucho más concurrencia.

a) Celebración más importante dentro los grupos

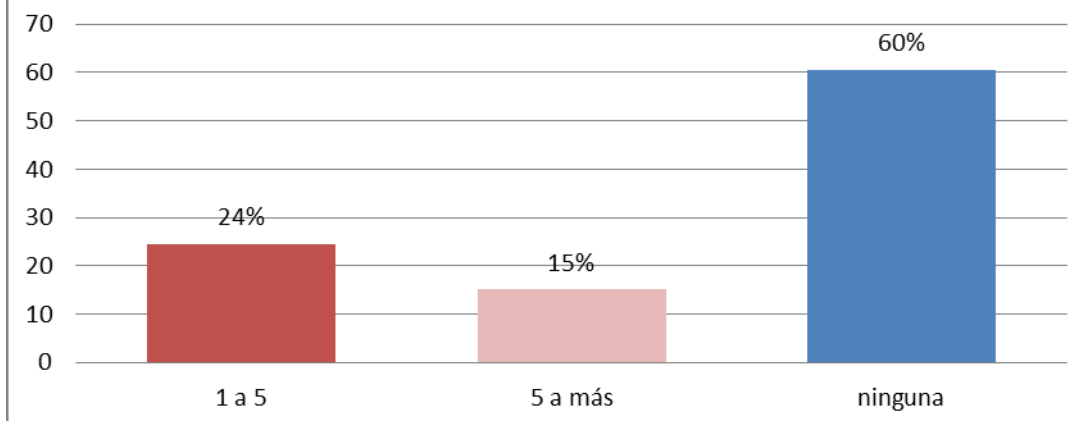
La celebración más importante para los encuestados es el concurso autóctono, que representa el 74% de las respuestas obtenidas, seguido del 26% que considera más importante el concurso de trajes de luces (Ver Gráfico N^o 16).



b) Veces que ha participado danzando en el concurso de trajes de luces

La mayoría de encuestados no ha participado nunca danzando del concurso de trajes de luces, representando estos un 60% de la muestra. El 24% ha participado de 1 a 5 veces, y el 15% de 5 a más (Ver Gráfico N^o 17).

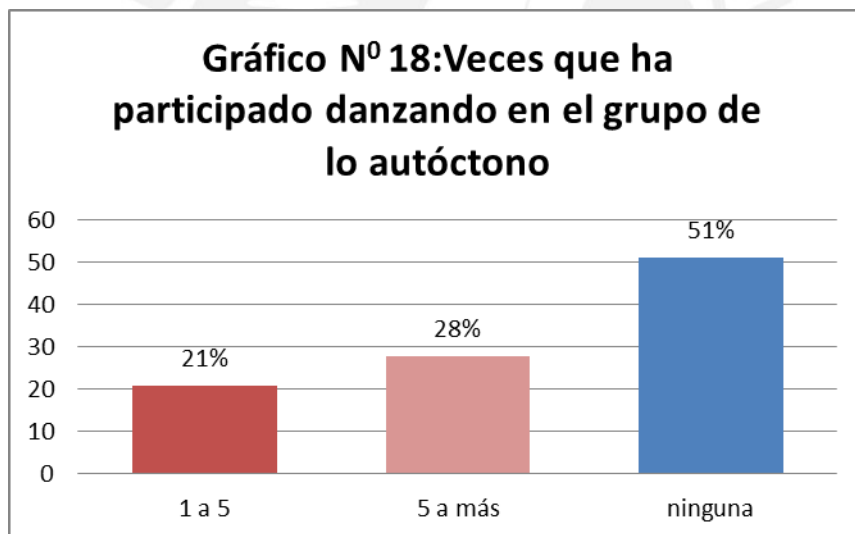
Gráfico N° 17: Veces que ha participado danzando para el grupo de trajes de luces



c) Veces que ha participado en el concurso de lo autóctono

El 51% no ha participado nunca danzando en el grupo de lo autóctono. Estos vendrían a ser el sector mayoritario. El 28 % ha participado de 5 a más veces y el 21% de 1 a 5.

Gráfico N° 18: Veces que ha participado danzando en el grupo de lo autóctono



Como puede verse, la mayoría de encuestados nunca ha participado danzando en ninguno de los grupos (Ver Gráficos N° 17 y 18). Sin embargo, hay un mayor nivel de participación del grupo de lo autóctono, en el cual la mayoría de los que han danzado han participado de 5 a más veces, a diferencia de los del grupo de trajes de luces en el cual los danzantes solo han participado de 1 a 5 veces (Ver Gráficos N° 17 y 18).

3 IMPORTANCIA DE LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

La fiesta de la Candelaria es una de las festividades más representativas e importantes de la ciudad de Puno por varios motivos que vamos a destacar en las siguientes líneas.

Empezaré primero mirando la festividad de la Candelaria de una forma global, señalando que la festividad pasó de ser una fiesta *local* del pueblo de Puno para convertirse en la actualidad en una celebración nacional compartida por casi todos los peruanos. Y desde luego, ha pasado a formar parte de una de las trilogías festivas más importantes y significativas en Latinoamérica junto con el Carnaval de Oruro (Bolivia) y el Carnaval de Río de Janeiro (Brasil). Es crucial señalar la forma de construcción que tienen estas tres festividades por la estructuración social e histórica que representan cada una de ellas. Además, cabe mencionar para el caso de la Candelaria que es la única festividad religiosa que compite plenamente con dos carnavales propiamente dichos. Claro está, para lograr ser parte de esta trilogía, la festividad tendría que ser también de índole *carnavalesca* y es así que la Candelaria pasa de ser una fiesta religiosa en un sentido más restringido a convertirse en algo más cercano a un auténtico carnaval (más adelante explicaremos el porqué de ello).

Segundo, la festividad de la Candelaria contribuye a estructurar la sociedad puneña actual, contando la historia socio-política y cultural pasada a través de los actores sociales que participan dentro de los grupos dancísticos –tanto en los originarios como en los mestizos–. La fiesta ayuda a consolidar estructuras sociales a nivel local e interno. Es decir, la festividad sí narra la historia pasada, pero a la vez refuerza la nueva estructura social actual de dicha ciudad, en proceso de desarrollo. Y dentro de esta estructura social nueva ya implantada, se vuelve a construir una versión nueva pero a nivel de fiesta y organización. Queremos dejar bien en claro que cuando afirmamos que la festividad construye la identidad y la estructura histórica social pasada, es porque ciertos actores sociales participantes que danzan –en este caso, los originarios– cuentan a través de estas representaciones performativas todo el proceso histórico a través de la llamada “memoria colectiva”. Y cuando hablamos de la construcción de una nueva estructura social, nos referimos a la participación de los actores sociales, tanto originarios y mestizos, que van representando, en diversas “prácticas encarnadas”, la nueva estructura social y van reconstruyendo un cuadro de ubicación y jerarquía social

nueva. Aquí también los mestizos cuentan, mediante las representaciones de sus cuerpos, su historia colectiva.

Tercero, es importante mencionar que la festividad de la Candelaria abarca dos contextos: el estado festivo religioso y el estado festivo carnavalesco. El primer estado *festivo religioso* es de orden visible para todos, esto es, por la fe y la veneración que el pueblo de Puno tiene hacia la Virgen de la Candelaria. Como sabemos, el culto de la Virgen fue instaurado como una manera de incorporar a la población indígena –esto es, como parte de la campaña de “extirpación de idolatrías” – en el catolicismo impuesto por los españoles en la época de la colonización. Es así que la Virgen fue ganando adeptos por los milagros que se le asignaban durante mucho tiempo. Por esta razón cada año se celebra la Candelaria con actos litúrgicos y misas para todo el pueblo de Puno, especialmente para aquellos que se encuentran en el centro de la ciudad y donde tienen más posibilidades de presenciar el acto en persona. Cabe señalar que la celebración de la Candelaria es un evento ritual y a la vez festivo, con actos litúrgicos y misas celebradas, incluyendo procesiones, cánticos y alabanzas. Los actores sociales comparten esta puesta en escena ritual, asistiendo a las ceremonias que ofrece el cura. Es en esas fechas (el mes de febrero) que la ciudad de Puno se convierte, de modo simultáneo, en un espacio de religiosidad y de irreverencia sacrílega.

El mes de febrero también tiene, por cierto, una connotación de mucha importancia para los pobladores de dicha ciudad, pues es el mes de los carnavales propiamente dichos y, sobre todo, es la época de rendirle culto a la tierra, a la *Pachamama*—celebración que se da en todas las comunidades andinas. Quiero señalar también que en el mes de los carnavales se inicia la unión de las parejas (mediante los juegos, la fiesta, el pastoreo, etc.). Así lo señala María Eugenia Ulfe: “las fiestas fijan fechas y espacios en nuestros calendarios anuales. Rompen el orden cotidiano de nuestros universos convirtiéndoles en extraordinarios, en tiempos y espacios mágicos. Los carnavales son por excelencia, momentos festivos en los que las características centrales de toda fiesta se manifiestan de forma más exacerbada y notoria. La fiesta del Carnaval es considerada como la época de la máxima alegría, tal como lo es el de febrero, fecha en el cual se celebra” (Ulfe, 2001: 309).

El segundo contexto es, pues, el *estado festivo del carnaval*. Aquí quiero ampliar el porqué de un carnaval en medio de un estado festivo religioso. Muchos científicos sociales llamarían a las fiestas un momento de “*licencia permitida*” donde

hay una inversión de roles por parte de los actores sociales que participan en ellas. En el caso de Puno no solo los danzantes tienen dicha licencia, sino el espectador también. Ellos, asimismo, asumen papeles de diversos personajes en los cuales ellos pueden realizar una catarsis. Lo carnavalesco está presente de una forma marcadamente lúdica; los danzantes, tanto originarios como mestizos, cantan, bailan, se mofan a través de una máscara o sin ella. En el caso de los danzantes autóctonos, ellos bailan sus danzas pastoriles y agrícolas mientras que los mestizos danzan bailes fuertes con zapateos, como es el caso de los caporales. Todas estas prácticas expresivas culturales “se encarnan” en los actores sociales. Estos están implicados en el fenómeno carnavalesco en medio del estado festivo religioso de la Candelaria. Así lo explica el estudioso francés Edmond Cros a propósito de una fiesta parecida, centrada también en la Virgen, de la ciudad de Segovia en los siglos XVI y XVII:

Los campesinos reproducen en el seno de aquella procesión religiosa unas tradiciones paganas remotas que constituyen el trasfondo histórico de su cultura y de sus creencias; sin embargo—y en esto está lo esencial—ya no son ellos los que toman la iniciativa, y aquellos ritos antiguos ya se ven mutilados de todo aquello que les daba una significación; ya no son las clases de edad, guardianes seculares de los equilibrios sexuales de la colectividad primitiva, los que encabezan las danzas. El maestro de ceremonias se nos presentó como un ciudadano burgués que utiliza en la elaboración de su estrategia unos elementos culturales que no le pertenecen y que quiere apropiarse en el proceso de su ascensión social para afrontar [...] la dominación cultural de las clases que le impiden el acceso a la hegemonía política, o sea, el clero y la nobleza (Cros, 1981: 114).

En medio de la festividad religiosa de la Candelaria se puede apreciar que efectivamente se dan eventos paganos, como es el caso de la quema de “q’apos”, un ritual compartido por ambos grupos, originarios y mestizos. Entonces la celebración de la Candelaria se debe estudiar desde el contexto carnavalesco por las actividades que los actores sociales realizan y, además, porque dentro de este contexto religioso se da apertura a la llegada del carnaval propiamente dicho, cosa que se observa en varias comunidades andinas.

Julio Caro Baroja señala que las fiestas en general tienen un aspecto religioso y un aspecto estético y lúdico:

Lo que querríamos saber ahora es si de esta investigación pluridimensional, se podrían sacar consecuencias generales de interés en un contexto antropológico y (¿por qué no?) histórico. Que el concepto de “fiesta de cosecha” se asocie con el de “fiesta de verano” y que éste tenga un aspecto religioso ritual y otro estético y lúdico. Lo mismo en

tiempos en que en Occidente de Europa dominan unas religiones que en aquellos en que domina otra, es algo que hay que aceptar como innegable. Que algunas formas de celebración cívico-religiosa se transmiten, también lo es, y asimismo que los intereses dominantes de hombres y mujeres al celebrar semejantes fiestas no son muy variables en lapsos de tiempo largos (Caro, 1986:275-76).

Ha sido importante resaltar este punto por el grado de complejidad que conlleva la festividad de la Virgen de la Candelaria. A primera vista, cualquier actor externo observaría a la Candelaria como una festividad puramente religiosa. Algo que no es así, pues cabe recalcar que dicha festividad religiosa se realiza en medio de los carnavales y abarca muchas prácticas que caracterizan también a éstos últimos. Por esta razón, y a pesar de que la fiesta contiene un sentido religioso, termina siendo una fiesta también carnavalesca. Conste que no es un caso único de esta “doble vida”, pues hay que muestran muchos estudios incluso de las fiestas religiosas europeas—el origen, dicho sea de paso, de las fiestas celebradas en el continente americano, como es el caso de la Candelaria.

LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA SE EXPRESA DE ESTA MANERA²⁴

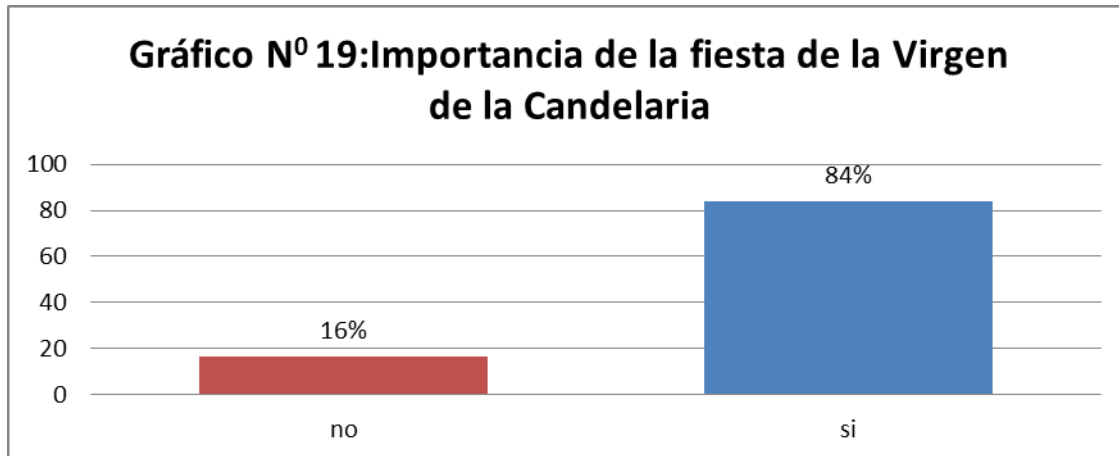


²⁴ Cuadro realizado por la autora de la tesis.

²⁵ Los actores sociales tanto autóctonos y mestizos, realizan un rito de pasaje lo cual Víctor Turner llamaría “Liminal”.

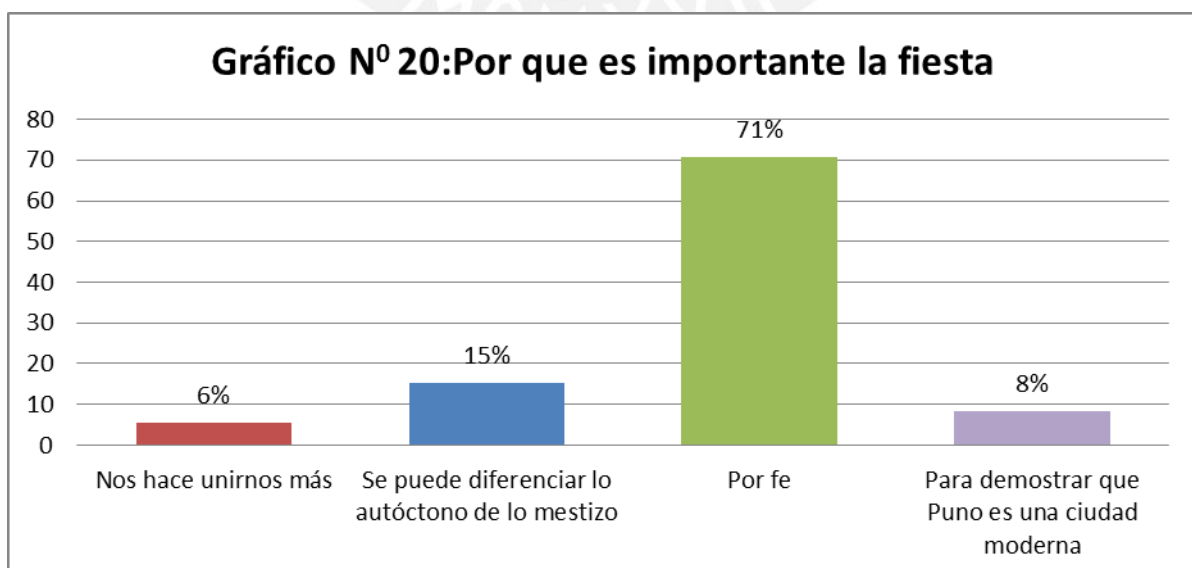
²⁶ Para Manuel Ráez el carnaval sería llamado también “Tiempo de Protección”

A través de algunas encuestas realizadas en la ciudad de Puno, hemos querido ver qué importante se ha vuelto la fiesta de la Candelaria desde su llegada hasta nuestra actualidad. Así, los cuadros por cierto dan una afirmación positiva cuando se preguntó si la Virgen la Candelaria era importante para los actores sociales de la ciudad de Puno. El 84% consideran importante la fiesta, mientras que el 16% no la consideran importante.



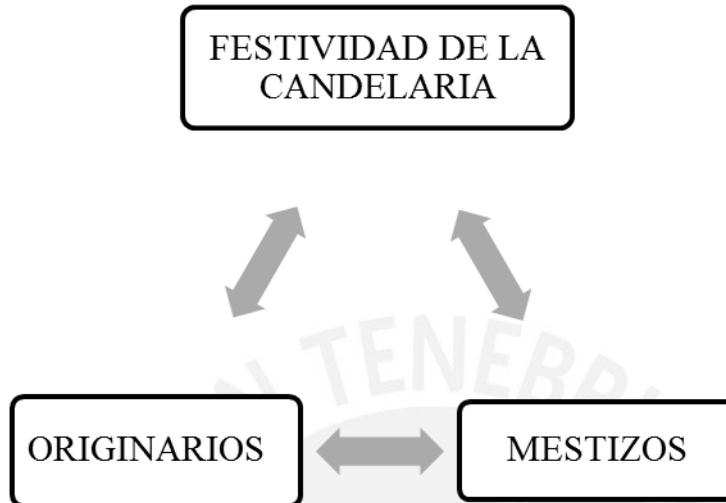
¿Por qué es importante la fiesta de la Virgen de la Candelaria?

La mayoría de encuestados consideran que la fiesta es importante por la fe, siendo estos el 71% del total que considera importante la fiesta. El segundo grupo considera que la fiesta es importante porque en ella se puede diferenciar lo autóctono de lo mestizo, representando al 15%. El tercer grupo cree que la fiesta es importante porque en ella se demuestra que Puno es una ciudad moderna, siendo el 8%. El cuarto grupo, que representa el 6% piensa que la fiesta es importante porque les sirve para unirse más.

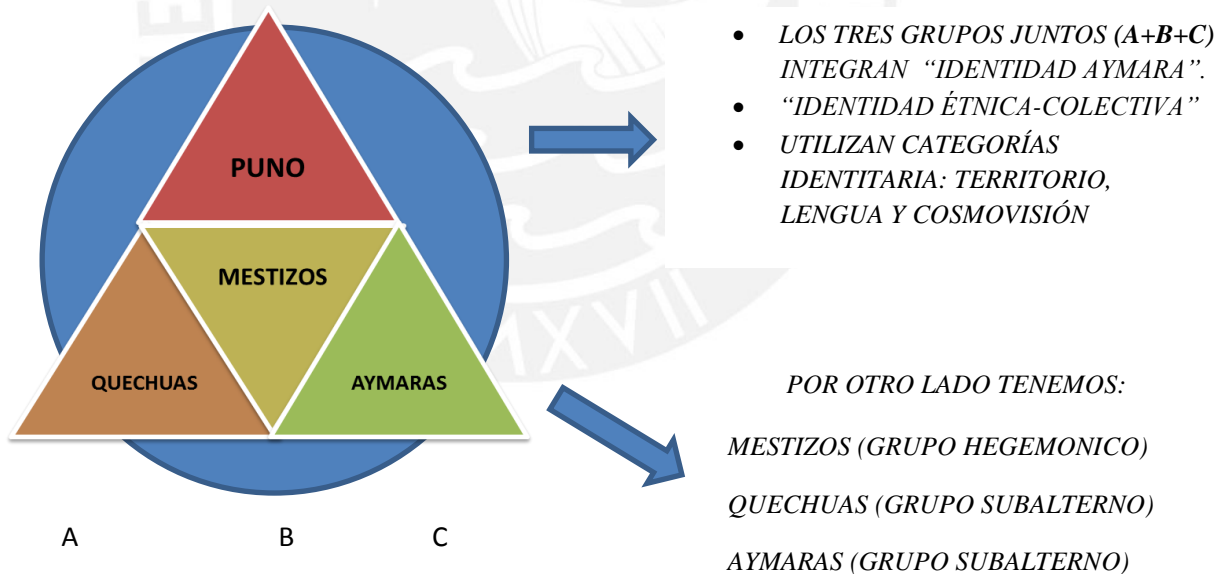


Y por último, quiero explicar cómo se conforma la identidad étnica en la fiesta de la Candelaria mediante un cuadro que nos ayudara a explicar el orden hegemónico.

CUADRO GENERAL DE LA FIESTA DE LA CANDELARIA²⁷



CUADRO ESTRUCTURAL DE COMO SE CONSTRUYE LA FIESTA COMO IDENTIDAD ÉTNICA²⁸



Cuadro de Identidades que entran en tensión y en un juego encaminado hacia un reconocimiento mutuo. En este cuadro se puede observar los grupos que entran en tensión y reconocimiento a la vez. Los originarios (aymaras y quechuas) [A][C]; los mestizos (actores sociales de la urbe de Puno) [B]. Ambos grupos hacen sus

²⁷ Cuadro realizado por la autora de la tesis

²⁸ Cuadro realizado por la autora de la tesis

representaciones escénicas en un espacio memorable como es la fiesta de la Mamacha Candelaria. Ambos grupos entran en una dinámica simultánea de tensión y de reconocimiento mutuo a la vez que emplean este espacio festivo para representar cada uno su identidad cultural. Y es así que la fiesta se vuelve como “válvulas de escape” para los actores sociales dominados. Tras todo lo señalado aquí, vamos a proseguir ahora al capítulo de la descripción de la fiesta de la Virgen de la Candelaria donde se va a describir la organización de los grupos étnicos, por un lado, y luego, sobre todo, las comparsas más representativas del grupo de los mestizos donde se ve claramente el poder hegemónico social y económico que ellos tienen.



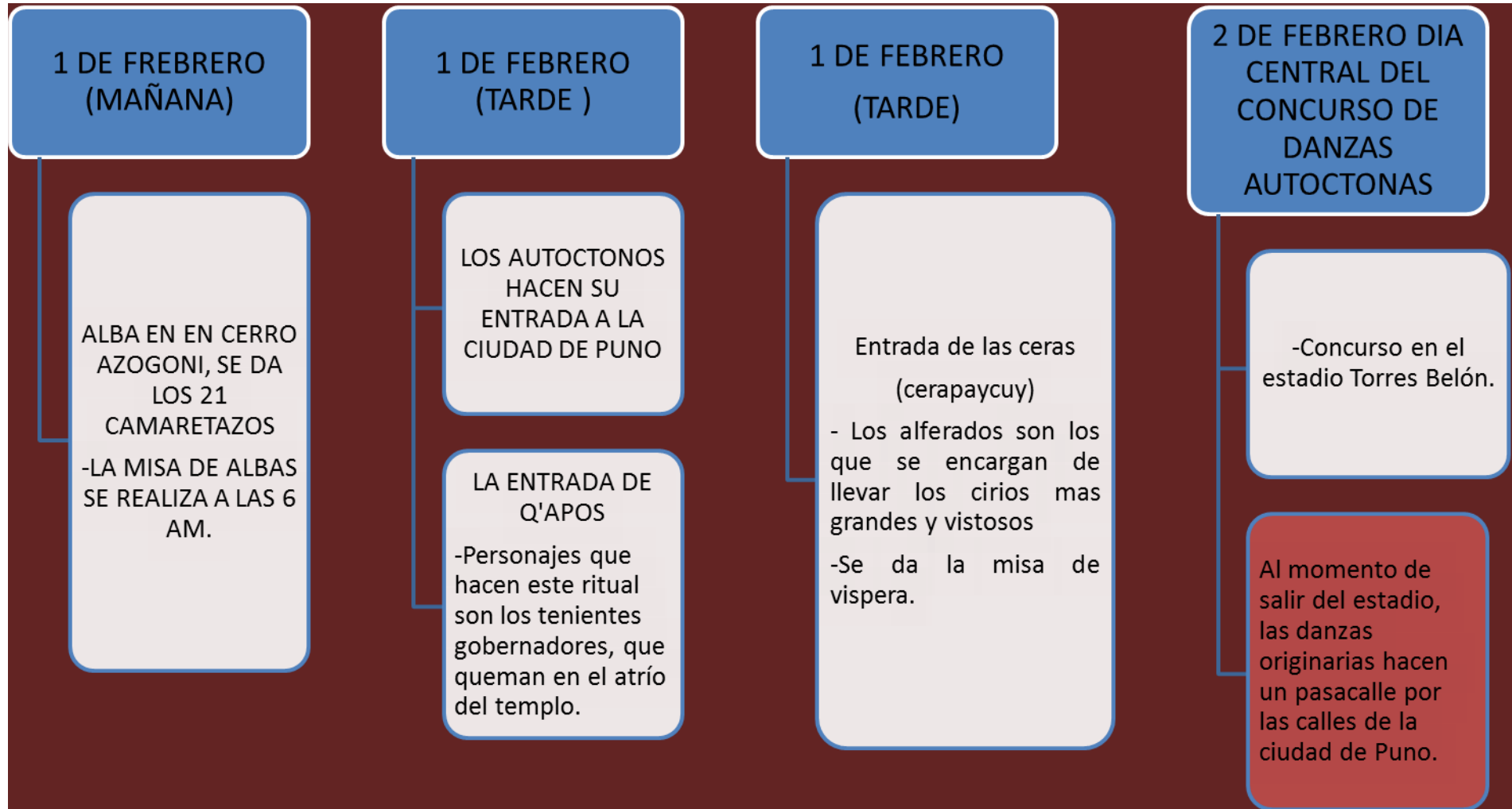
CAPÍTULO 4. ETNOGRAFÍA DE LA FIESTA DE LA CANDELARIA

La festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno se inicia como es de costumbre cada dos de febrero de cada año. Pero antes, como en el mes de enero, se lleva a cabo reuniones y novenas con el fin de que la fiesta se lleve sin ningún problema. Esta iniciación de la virgen de la candelaria se lleva a cabo de una manera religiosa con oraciones, plegarias por parte de todos los fieles creyentes puneños, así como el que su alferado. A continuación comenzaremos a señalar la descripción de la fiesta.

Mes de enero se da inicio a las Novenas y plegarias

En Puno, las novenas dan el inicio a la festividad religiosa como es caso de la Virgen de la Candelaria. Los días que se inicia la novena es 24 de enero hasta el 31 del mismo mes. La duración de esta novena dura por lo general 8 días donde la mayoría de los puneños llegan a escuchar las liturgias en el templo San Juan –templo de la Virgen de la Candelaria –. Es así, que la Candelaria inicia su actividad festiva celebrando de una manera muy religiosa, donde llegan representantes de las comparsas que van a danzar, también se hacen presentes autoridades de la ciudad de Puno, así como los alferados y la comunidad en general. En estos días, se observa que la fe está presente en el puneño, donde asisten a estas novenas para rezar el Rosario y también para prender sus velitas símbolo de la luminaria y en señal de veneración. La mayoría de los participantes que asisten a las novenas son devotos a la virgen de la Candelaria, además son de la ciudad de Puno. Muy poco se nota que lleguen actores de otras comunidades. A su vez, las novenas se vuelven festivas, puesto que, después de cada novena hay un momento llamado “compartir” donde las personas devotas hacen un pequeño homenaje con ciertos aperitivos “como los famosos ponches” para todo el público en general y en especial para la familia allegada al Alferado, que comparten estos momentos especiales. Hasta ahora, se conserva los horarios que se da las novenas: 8 am, a las 12 am y a las 7pm, son los tres horarios donde uno puede asistir libremente para venerar a la Virgen de la Candelaria. Estos actos litúrgicos están llenos de fe y devoción y que es compartida por familias enteras, asistiendo sin lugar a duda mujeres mayores que son devotas de la Virgen. Pero también se ha visto la presencia de los jóvenes (claro, no tanto como participantes adultas). Es así que la novena es el telón de fondo para dar entrada a la participación de los originarios, que llegan con todo sus canticos y danzas para honrar a la Virgen de la Candelaria y a su vez a la Pachamama (la tierra).

CUADRO DE LA FIESTA DE LOS AUTOCTONOS 1



4.1. Festividad de la Candelaria: danzas Autóctonas

De una forma muy singular y tradicional, llegan de todas partes de la región de Puno, las llamadas “*danzas autóctonas*” o “*danzas tradicionales*” –claro que más se le conoce como danzas autóctonas y así lo llaman los puneños que viven en la urbe (claro los originarios también se conocen con ese nombre) –que entran e irrumpen la ciudad citadina de Puno con sus danzas típicas, sus coloridos atuendos, sus canticos muy alegres y sobre todo con sus incomparables comparsas, donde tanto hombre como la mujer , bailan con sus trajes de tradicionales, que hace notar que Puno es todavía tradicional, originario, autóctono. A su vez, traen sus instrumentos típicos (flautas, pinquillos tradicionales, con su sikos, etc). También hay que mencionar que estos grupos autóctonos son el complemento esencial de la fiesta, porque dan inicio al fervor de las danzas en la ciudad de Puno y a la Candelaria.

Foto tomada a grupos autóctonos a su llegada a la ciudad Puno²⁹



Sin la

²⁹ Fotos tomadas por la autora de la tesis.

presencia de estos grupos, Puno no sería igual. Ya que ellos dan inicio a un conocido ritual llamado quema de Qápos, donde ésta práctica cultural y ritual han servido de alguna manera para esencializar la mágica y hermosa comprensión de dos mundos tan complejos como es la cultura mestiza y autóctona. El ritual que inician estos grupos danzantes originarios (donde los más altos cargos de autoridad comunal son los encargados de realizar dicha práctica) simboliza de una manera muy sabia la conjugación de dos lógicas diferentes o de un sincretismo cultural que se ha manifestado en la ciudad de Puno a través del proceso histórico colonial. Para comprender mejor el proceso de la participación activa de los danzantes autóctonos, voy a describir por tiempos y días.

I. 1 de febrero en la mañana:

En el cerro Azoguni a primeras horas de la mañana se lleva a cabo lo que se conoce como el espectáculo del Alba. Donde a las 5 de la mañana, revientan los 21 camaretazos, lo cual marca inicio de la festividad religiosa en honor a la Virgen de la Candelaria del pueblo puneño. En este espacio reducido se observa llegar mucho devotos de la Virgen, trayendo consigo preparados de ponche, que son repartidos al público en general que participa de este despertar del pueblo puneño (ya que los 21 camaretazos es una costumbre que anuncia la importancia de la fiesta, en el pueblo) también aparecen como danzantes y músicos (en especial la zampoñas que entonan melodías hermosas); los acompañantes bailan con mucha alegría y fervor. En esta oportunidad, encontramos al conjunto sikuris de Mañaso (conjunto más antiguo y tradicional).

Actores que participan en este escenario de bienvenida a la Virgen:

- Alferados y sus acompañantes (preparan ponches para que el público se calienten y para que le sigan acompañando)
- Devotos de la Virgen (actores internos y externos)
- Músicos (conjuntos de zampoñas y bandas).

Después de este compartir tradicional (como es costumbre todos los años) los alferados de ese año se van directamente a otro espacio festivo religioso llamado “Misa de Albas” (en el templo San Juan Bautista) donde muy tempranas horas se ofrece una misa en honor a la Candelaria en su mismo santuario. Después de un despertar alegre se ofrece una misa, donde los devotos también asisten a esta misa. En este espacio de veneración no faltan los comerciantes que están a la orden del día (están presentes tanto en el alba como en la misa, ofreciendo sus productos).

1 de febrero en la tarde:

En la tarde (como a las 5:30 y 6 pm) del 1 de febrero se observa unas de los actos más significativos e importantes del inicio de la Candelaria. Es un acto que verdaderamente une a las dos lógicas culturales (mestiza y autóctona) en un espacio ritualizado compartido, donde hay personajes que hacen que este acto sea conmemorativo y especial. Estamos ante el acto llamado “entrada de Q’apos” o “quema de Q’apos”, donde se da justamente un espectáculo intercultural (donde la unión de dos lógicas diferentes comparten un mismo código) porque a su vez, se da la costumbre llamada la “entrada de Ceras” realizada por los mestizos.

A. *Entrada de Ceras:*

La Entrada de Ceras es una costumbre de los actores sociales de la ciudad de Puno. En la cual los alferados (y familiares cercanos), llevan unos enormes cirios para la Virgen de la Candelaria. Ésta costumbre es conocida como “cerapacuy”. La Entrada de Ceras se da solo en vísperas de la fiesta de la candelaria (ésta entrada de cirios o ceras solo se da en víspera de las fiestas religiosas; donde los alferados o mayordomos solo pueden llevarl el cirio. En esta oportunidad los alferados se reúnen en el lugar llamado “Arco Deustua” y de ahí parten hacia el santuario de la Candelaria donde son acompañados por sus fieles devotos. Actores que participan en esta costumbre:

- Los alferados (esposos, tienen que ser casados)
- Sus fieles devotos
- Público en general (internos y externos)

B. *Entrada de Q’apos:*

La entrada de Q’apos se lleva a cabo en el escenario del Parque el Pino. Donde se observa todo el ritual que realiza los grupos autóctonos para pagar a la tierra por los buenos frutos y buenas cosechas. Este ritual, los realizan los tenientes gobernadores y comuneros de toda las parcialidades y comunidades, que han llegado ese día (sábado) para luego danzar el domingo que es el concurso de trajes de autóctonas. Este ritual los tenientes G. hacen una ofrenda y queman leña en las cuatros esquinas del parque el Pino leñan frente al santuario de la Virgen (según muchos este ritual representa la purificación del fuego o candela). En este escenario se observa a los caballos o burros que llegan trayendo la leña para luego ser quemado en el ritual. A su vez, se da canticos y hermosas

escenificaciones con los danzantes autóctonos. Actores que participan en este ritual:

- Comuneros (tenientes gobernadores, que hacen su ritual en el idioma quechua y aymara)
- Danzantes (grupos étnicos que participan de la candelaria)
- Y los espectadores.

El 2 de febrero

El día dos de febrero, es el día central del concurso de trajes de luces de autóctonos y es aquí donde más de 70 conjuntos autóctonos de diferentes comunidades participan. El concurso se lleva a cabo en el estadio Torres Belón, desde las 7 am de la mañana hora puntual, hasta las 4 de la tarde aproximadamente. Terminado este concurso se da un hermoso pasacalle por todas las avenidas principales de la ciudad Puno, donde los danzantes bailan, cantan, y hacen sus coreografías, entonando canciones en su lengua nativa.

Características de este escenario:

- El ganador de este concurso, participa en la Octava de los Trajes de Luces de los mestizos. (es una competencia para bailar nuevamente en la gran Parada de los mestizos)
- Por lo general siempre salen ganadores los grupos de zampoña.
- Los grupos autóctonos también tienen un tiempo determinado, y además sus jurados (compuestos por profesionales que conocen de las danzas) tienen que analizar sus coreografías “con una mirada más tradicional”.
- En este escenario se observa que los espectadores son más locales que internacionales.
- De igual forma son los espectadores locales quienes gozan con esta Parada autóctona.
- Otra de las características esenciales es que estos grupos vienen organizados: pero en algunos casos toman la calles de la ciudad de Puno como suyas. (esto se puede observar cuando llegan desde el viernes, sábado y hacen su recorrido o pasacalle el domingo.

Danzas autóctonas que han concursado el 2012³⁰

- 1) CENTRO DE EXPRESION PLURICULTURAL "CARNAVAL DE PARATIA" LAMPA (69.00)
- 2)CONJUNTO VICUÑITAS DE COLLINI ACORA (72.50)
- 3)ASOCIACION FOLKLORICA CARNAVAL DE JAILLIHUAYA (66.00)
- 4)CENTRO DE EXPRESION CULTURAL "WAYRA MARKA " JULIACA (70.40)
- 5) CONJUNTO FOLKLORICO UNUCAJAS PUNTA JALLAPISI - AZANGARO (76.40)
- 6) CONJUNTO FOLKLORICO "AUTENTICOS KARABOTAS" PICHACANI (69.20)
- 7)CONJUNTO CARNAVAL DE ANGARA VILA VILA- LAMPA (65.10)
- 8)CONJUNTO TRADICIONAL PAPA TARPUY DE ALTO CATACHA (Descalificado)
- 9))CONJUNTO CARNAVAL DE TAMBILLO POMATA (61.10)
- 10) LLAMERITOS DE CANTERIA LAMPA (72.42)
- 11) CONJUNTO AUTOCTONO PINKILLADA UTACHIRIS DE LOS AYMARAS DESAGUADERO (72.40)
- 12) SICURIS SANGRE INDOMABLE AZANGARO (75.20)
- 13) CONJUNTO CARNAVAL AUTOCTONO DE ALTO ANTALLA PALCA -LAMPA (72.80)
- 14) ASOCIACION ARTE Y CULTURA KAJELOS YUNGUYO CHAMACUTA - ACORA (72.20)
- 15) CONJUNTO FOLKLORICO CARNAVAL CHURO-HUAYRAPATA-PENINSULA DE CHUCUITO (74.70)
- 16)ASOCIACION JUVENIL SICURIS 30 DE AGOSTO SANTA ROSA DE YANAQUE (76.30)
- 17) CONJUNTO CARNAVAL DE CHULLUNQUIANI-PALCA-LAMPA (70.70)
- 18) CONJUNTO QAWRA TIKHIRIS DE KELLUYO (76.20)
- 19) ASOCIACION CULTURAL UNUCAJAS PROVINCIA DE AZANGARO (79.50)
- 20) CENTRO DE EXPRECIÓN CULTURAL SICURIS FUERZA AYMARA PUNO (Descalificado)
- 21) CONJUNTO FOLKLORICO DE DANZAS AUTOCTONOS WAPULULOS DE LAMPA (77.40)
- 22) ASOCIACION CULTURAL WARAQUEROS DE SANDIA (74.00)
- 23) CONJUNTO FOLKLORICO CARNAVAL CHOQUE DE LA PARCIALIDAD LLUSKA JAKE JURUNAHUI-ACORA (70.10)
- 24)ASOCIACION CULTURAL SIKURIS "KALACAMPANA" (No se presentó - Descalificado)
- 25) CENTRO CULTURAL CARNAVAL DE CCOTA-PLATERIA (72.90)
- 26) CONJUNTO KAJELOS SAN JUAN DE DIOS DE PICHACANI (74.00)
- 27) CARNAVAL LAWAKUMUS VILLA SOCCA (84.20)
- 28)ASOCIACION SICURIS RAICES ANDINOS LOS QUECHUAS "ASIRAQ" - SANTA LUCIA (75.20)
- 29)ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL SANTIAGO DE PUPUJA ZONA VALLE CALLAPANI (76.20)
- 30) ASOCIACION CULTURAL LOS ZORRO CHACUS DEL DISTRITO DE COJATA (74.50)
- 31) ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL CHAKU DE CHUCAHUACAS CHUPA AZANGARO (83.50)
- 32) CONJUNTO YAPUCHIRIS (73.80)
- 33)9 AGRUPACION CULTURAL UNUCAJAS SANTA CRUZ JOSE DOMINGO CHOQUEHUANCA-AZANGARO (77.00)
- 34) CONJUNTO KAJELOS SAN SANTIAGO DE VILUYO (74.60)
- 35)KAJCHAS DE ORURILLO MELGAR (76.00)
- 36)SURI SICURIS "CIUDAD DEL LAGO" (76.10)
- 37)CONJUNTO AUTOCTONO CAHUIRES DE TAJKINA CHUCUITO (78.60)
- 38) CONFRATERNIDA ALPAQUEROS DE CULTA ACORA (76.30)
- 39) CONJUNTO CHACALLADA JUVENTUD CLAVELITOS DE CAMACANI-PLATERIA (74.70)
- 40) CENTRO CULTURAL SICURI Y DANZA PROYECTO ALPHASUR - PEÑA BLANCA SANTA LUCIA (78.00)
- 41) ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL DE CHUPA (86.60)
- 42) DANZA MAYCU CONDORINI DE KELLUYO (80.00)
- 43)CONJUNTO FOLKLORICO FLOR DE SANCAYO DE CENTRO PUKARA (84.90)
- 44) ASOCIACION CULTURAL SICURIS VIENTO ANDINO 8 DE DICIEMBRE -SANTA LUCIA (75.10)
- 45))CONJUNTO CARNAVAL CHACAREROS DEL CENTRO POBLADO CHANCAHI ACORA (84.35)
- 4 CONFRATERNIDAD NEGRITOS DE CCACCÁ (67.70)

³⁰ Lista distribuida por la Federación folklórica de Puno

- 47) ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL TUPAY ZONA LAGO CHOCCO-CHUPA-AZANGARO(80.30)
- 48) CONJUNTO CHACARERO JJATA KATTUS DE LA COMUNIDAD MOLINO DE KAPIA- ZEPITA (Descalificado)
- 49) CONJUNTO FOLKLORICO CARNAVAL DE PAUCARCOLLA (70.20)
- 50) CONJUNTO AWATIRIS DE SECTOR SANTIAGO VIZCACHANI - JAYLLIHUAYA (72.70)
- 51) CONJUNTO CHACALLADA POTOJANI GRANDE (81.40)
- 52) ASOCIACION CULTURAL PUNO "SICURIS WILA HUAYNA" (73.70)
- 53) WIFALAS SAN ANTONIO DE PUTINA (84.50)
- 54) ASOCIACION CULTURAL JATUCACHI UYWA CHUWA (69.00)
- 55) CONJUNTO AUTENTICO Y ORIGINAL CARNAVAL DE ICHU (76.60)
- 56) ASOCIACION CULTURAL GENUINOS AYARACHIS DE PARATIA LAMPA (Descalificado)
- 57) ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL DE MACARI JAURAY-MELGAR (74.80)
- 58) ASOCIACION CULTURAL KAJELOS "ESTUDIANTES LARAQUERI" - ACEL (84.00)
- 59) CARNAVAL DE COATA (86.10)
- 60) ORGANIZACIÓN CULTURAL "WIÑAY QUTA MARKA" CCOTA - PLATERIA (78.70)
- 61) ASOCIACION CULTURAL DEL CENTRO POBLADO DE CHUCARIPO SAMAN AZANGARO (81.40)
- 62) ASOCIACION CULTURAL TENIENTES DE INCASAYA CARACOTO (72.20)
- 63) CARNAVAL DE NICASIO (89.50)
- 64) ASOCIACION DE ZAMPOÑISTAS JUVENTUD MAÑAZO - DISTRITO DE MAÑAZO (73.80)
- 65) CENTRO DE CULTURA ANDINA "VARADOS DE ICHU" (66.40)
- 66) WIFALAS SAN FERNANDO SAN JUAN DE SALINAS AZANGARO (88.60)
- 67) CENTRO CULTURAL PULI PULIS CHOQUELAS CARACOTO (69.00)
- 68) GRUPO DE ARTE 14 DE SETIEMBRE-MOHO (78.50)
- 69) SICURIS NUEVA EXPRESION RIJCHARY - PUNO (76.20)
- 70) ASOCIACION FOLKLORICA CHACAREROS DEL CENTRO POBLADO DE CARITAMAYA (83.50)
- 71) ASOCIACION CULTURAL CARNAVAL DE ESMERALDA -ARAPA (76.10)
- 72) ASOCIACION FOLKLORICA LIPI PULIS-CCAPALLA-ACORA (74.10)
- 73) CONJUNTO CHACALLADA JUVENTUD BRISAS DEL LAGO DE LUQUINA CHICO (74.60)
- 74) ASOCIACION CULTURAL SANGRE AYMARA CENTRO POBLADO PERKA (77.50)
- 75) AGRUPACION FOLKLORICA CULTURAL LLAMAYURIS CHUSAMARCA ACORA (75.07)
- 76) ASOCIACION CULTURAL QHASWAS LOS CINCO CLAVELES DEL DISTRITO DE CAPACHICA (78.20)
- 77) CARNAVAL DE PUSI-BRISAS DEL TITICACA (86.00)
- 78) CONJUNTO FOLKLORICO KAJELOS NUEVA GENERACION MARCA ESQUEÑA ACORA (79.80)
- 79) CONJUNTO WIFALAS SAN FRANCISCO JAVIER MUÑANI AZANGARO (89.30)
- 80) ASOCIACION CULTURAL FOLKLORICA YAPUCHIRIS JOVENES AYMARAS CHAMCHILLA- ACORA (77.10)
- 81) CARNAVAL AUTOCTONO DE LA PARCIALIDAD DE SUATIA (76.20)
- 82) ASOCIACION CULTURAL WIFALAS DEL DISTRITO DE PEDRO VILCAPAZA (86.70)

Los grupos autóctonos en esta lista están colocados por número de mérito (y a su costado tienen el puntaje obtenido). Los ganadores compiten para el concurso de Trajes de Luces de la Octava (tanto el concurso y la parada). Además, hay que recalcar que estos grupos se encuentran originarios de la zona quechua como también de la zona aymara. Es importante recalcar que resulta complicado señalar, de manera precisa, procedencia, coreografía, y características esenciales de cada una de estas danzas originarias. Es por esto que solo hemos identificado estas danzas por lugares

y por sus características). Las danzas originarias tienen estas características esenciales:

A. Danzas que representan y escenifican los carnavales tradicionales.

La danza del carnaval es compartida y práctica por todas las comunidades de la región Puno. La característica de esta danza es que representan a la naturaleza. Sus cantanticos y bailes son justamente porque representa al mundo agrícola, la buena cosecha, (pago a la tierra, “a la Pachamama)

B. Las danza pastoriles.

Es un tipo de danza que representa la conjugación de la naturaleza con el mundo animal. Aquí hay una representación sobre todo quienes se dedican al ganado, pues como vemos, Puno tiene zonas ganaderas donde muchos de los comuneros se dedican netamente a la crianza de sus ganados.

C. Los sikuris

La zampoña o los sikuris conjuntos originarios de Puno. La zampoña es el grupo que mejor representatividad tiene dentro de todos los conjuntos autóctonos. Se caracteriza porque los integrantes tienen como instrumento al “siku” instrumento que está hecho de caña. Las melodías de los sikuris son bailables y es danzado por todo el pueblo puneño, así como en toda la región de Puno.

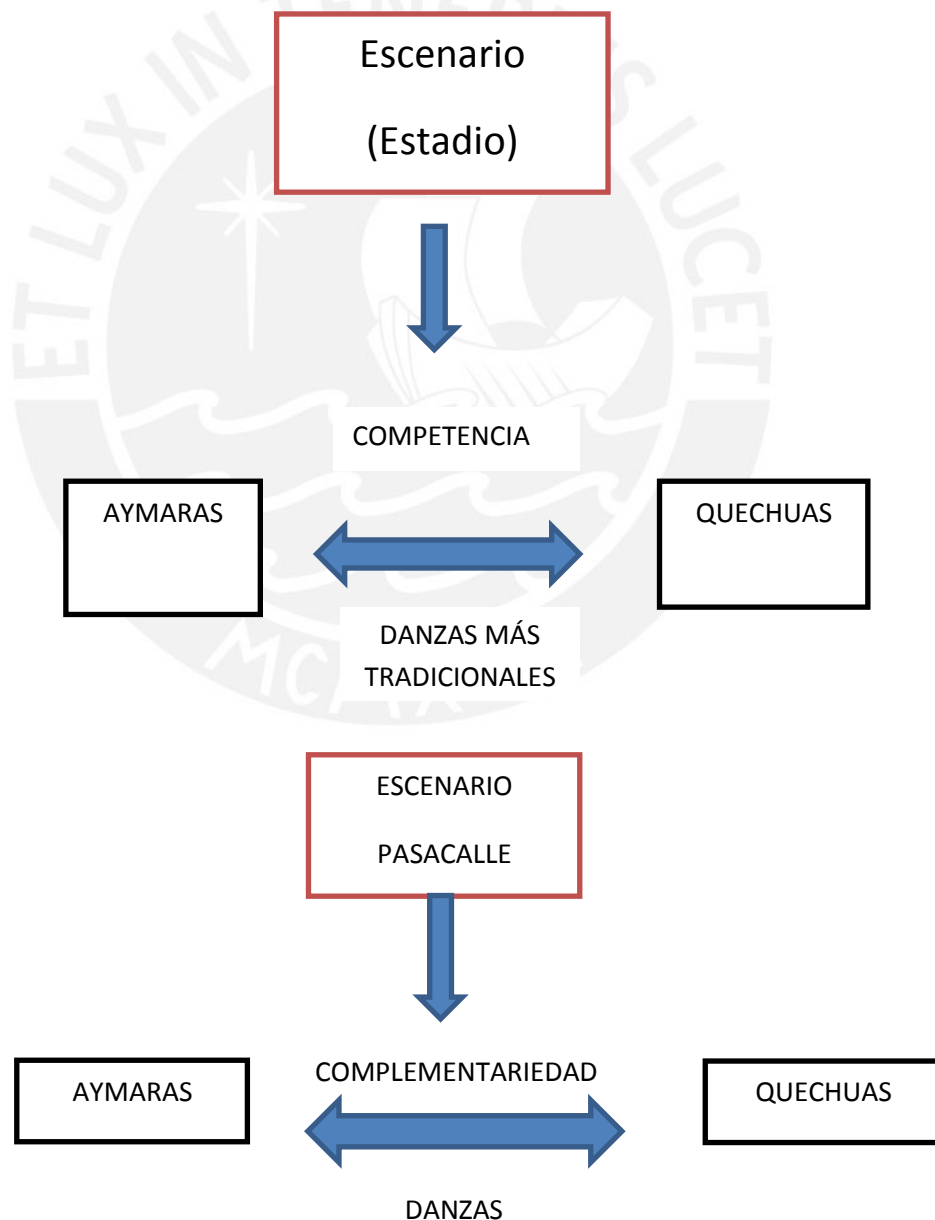
Características de las danzas autóctonos:

- a) Las danzas autóctonas llegadas a Puno tienen que ser totalmente tradicionales.
- b) Participan hombres, mujeres y niños.
- c) Sus atuendos o trajes son muy coloridos (rojo, fucsia, verde, blanco, negro, celeste, amarillos, rosado, etc.)
- d) Las mujeres llevan en la mayoría de los casos como indumentaria: faldas (llamadas polleras); sombrero de lana de color negro, plomo, etc. (adornados según sus costumbres). Pero también utilizan plumas en las cabezas (como es el caso de los Ayarachis); ahora en el cuerpo llevan las famosas chaquetas que están diseñados por ellos, y en algunas ocasiones lo compran; Por lo general las mujeres siempre sujetan algo en la mano (como banderines, o wichi wichi); y por último tenemos las ojotas “llanques” que son de uso diario en las comunidades.
- e) En los hombres las características de su indumentaria son las siguientes: pantalón “de bayeta” o de lana de oveja (que en los casos son cortos o largos) chaqueta o

camisas; también tenemos las “ojotas” o “llanques”; sombrero (que varía de acuerdo al lugar de procedencia) que pueden ser de plumas, etc.

- f) Los conjuntos danzantes autóctonos se agrupan por comparsas, donde cada comparsa está integrada por 60 danzarines, (claro que el grupo total cuenta con más 150 danzarines aproximadamente, y suelen sobrepasar los 200 danzarines)
- g) Los danzantes autóctonos también ensayan su coreografías antes de llegar a Puno (un ejemplo claro, es cuando uno se pasea por el mes de enero en todas la comunidades se da el ensayo pertinente, tal es caso de los sikuris “Aymaras” de Huancané donde practican intensamente. Así se da el caso de otras comunidades (Acora, Pomata, Ilave, etc.)

Estructura y organización dentro de los grupos Originarios en la fiesta de la Candelaria³¹



³¹ Cuadro realizado por la autora de la tesis.

4.2. La fiesta de la Candelaria “Trajes de danzas de Luces” la Octava.

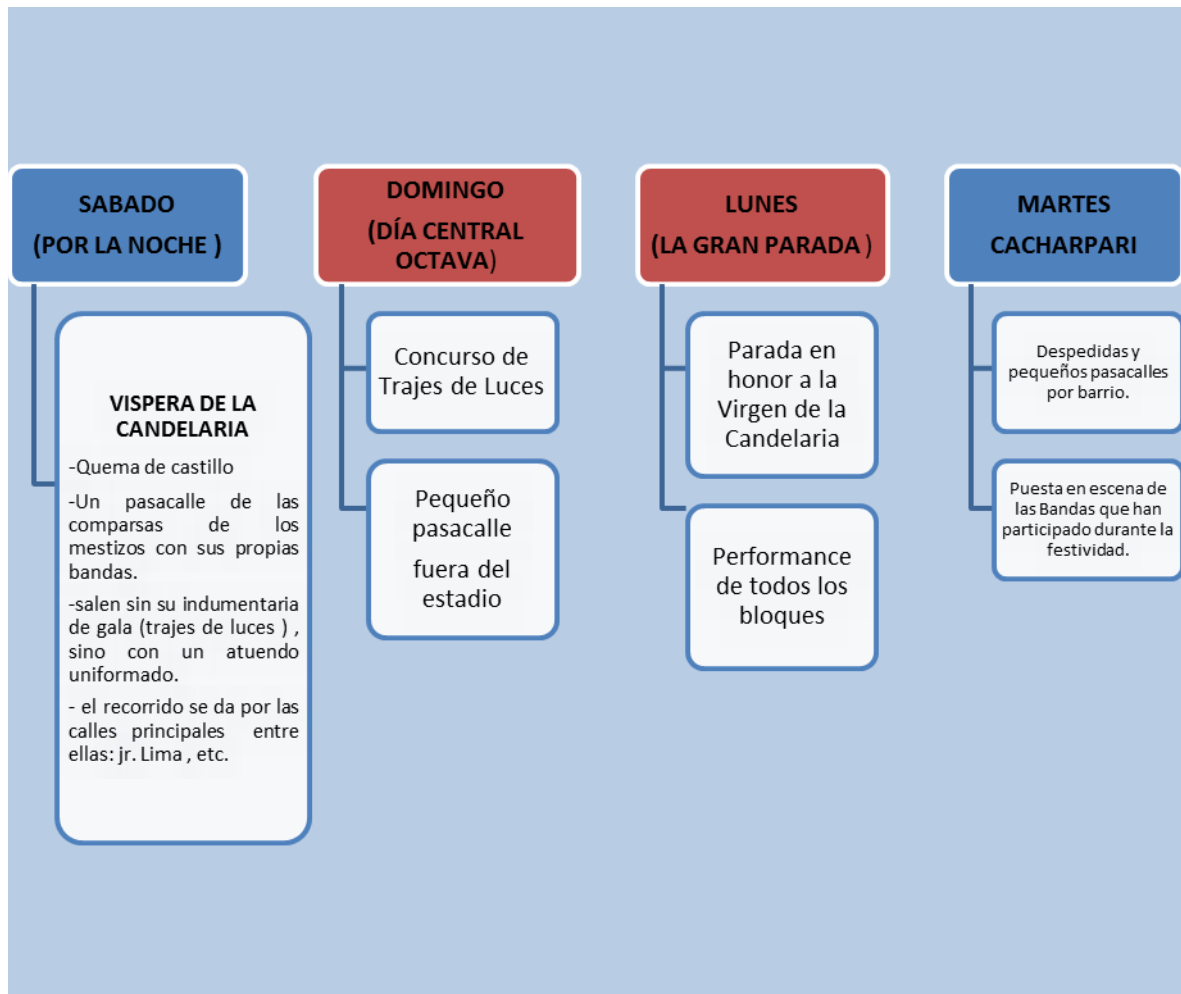
Foto tomada a la Banda de Bolivia “Oruro” en el concurso de la Octava³²



La Octava es la fiesta que representa al mestizaje de la ciudad de Puno. Los danzantes se preparan arduamente para participar en estas celebraciones que duran más de una semana, ya que comienzan con la víspera y terminan con el famoso tradicional cacharpari. La Octava (Trajes de Luces) empieza el 8 de febrero –pero en algunos casos como este año 2012 se celebró el 13 de febrero – y termina en una semana, con la parada tradicional y el cacharpari. En la fiesta de la Octava se observa que hay dos espacios representativos que están enlazados; uno es el concurso (que se da siempre un domingo) y el otro espacio es la parada de veneración a la Virgen de la Candelaria (que se da el día lunes). Para analizar mejor de la distribución de los espacios de encuentro, hemos tenido que realizar un cuadro donde se observa cómo están distribuidos los días de la fiesta de la Candelaria y como estos espacios tienen significados.

³² Foto tomada por la autora de esta tesis.

ESTRUCTURA DE LA FIESTA DE LA CANDELARIA TRAJES DE LUCES FEBRERO



4.2.1.La Octava “concurso de trajes de luces”

Una semana después de la celebración de las fiestas de los trajes originarios, se da inicio el día de la gran celebración “Trajes de Luces”, donde muchos danzarines bailan en diferentes comparsas como: la diablada, la morenada, Kullawada, caporales, etc –claro teniendo en cuenta siempre la presencia de los barrios (como Azoguini, Bellavista, Laykacota, Santa Rosa, y así sucesivamente). Esta celebración comienza de esta manera:

1) Víspera a la Octava (presencia fuerte de la Virgen dentro de la ciudad de Puno)

Como es de costumbre, siempre en toda fiesta religiosa-patronal se lleva a cabo un día de víspera (que en este caso sería el día sábado) donde todos los participantes y espectadores disfrutan de dos tipos de celebraciones: por un lado tenemos las misas en

honor a la Virgen y por el otro, la celebración del quema de castillo con una breve presentación de todas las comparsas por las diferentes calles urbanísticas de la ciudad de Puno. O sea hacen un recorrido cada uno con sus enormes bandas (cada banda tienen más de 150 músicos, etc.) Pero con la diferencia que ese día tienden a llevar un atuendo uniforme que tienen ciertas características como el color. Por ejemplo si la diablada de tal barrio sale con un uniforme rojo o lleva en tal caso una chalina o sombrero de ese color, es porque el día domingo del concurso el color de esa comparsa va ser ese color ya asignado y visto en el recorrido de la víspera. Es como un aviso previo que se le da a los espectadores. Además, cada comparsa en esta víspera se presenta en un orden casi establecido para cuando se lleve a cabo la parada principal de veneración a la Virgen. Este recorrido dura hasta las dos de la mañana aproximadamente siendo observada por los espectadores (internos y externos). Al terminar el pasacalle, algunos de que participan se retiran a sus casas y otros se van al local a seguir con esta celebración (los más jóvenes se quedan danzando en la plaza central donde las bandas llegadas de Bolivia, Tacna y del mismo Puno, donde tocan temas que van hacer entonados el día del concurso). Es así que esta víspera es una gran celebración popular, religiosa- festiva donde hay una organización previa de horarios y presentaciones. En esta oportunidad solo mencionare algunos horarios exactos de presentaciones ya que los demás actos tienden a no cumplirse con el horario que algunos establecen en día de la víspera.

- Misas
- Entradas de Ceras
- Quema de castillo
- Breve recorrido por las calles urbanísticas de Puno
- Recorrido de la Virgen de la candelaria.

2) *Día central “concurso de Trajes de Luces”*

En este día central se lleva a cabo el concurso de trajes de luces, donde desde muy tempranas horas los danzantes y espectadores se vuelcan a las calles para comprar las entradas para ver la realización de este concurso que empieza a la 7 de la mañana y termina a las 5 de la tarde aproximadamente. Este concurso se lleva a cabo en el famoso y siempre estadio “Torres Belon”, donde a muy tempranas horas los danzantes se ven ya preparándose (cada uno en sus propios barrios) para la partida a dicho escenario, donde luego de llegar casi al estadio hacen una breve presentación para calentarse. Y es así, que todas las comparsas tienden a tener breves presentaciones antes de entrar a

concurrir. Esta presentación que se da a las afueras del estadio es observado por los espectadores que no logran comprar su entrada para verlos bailar (Pero mucho de ellos se animan al verlos danzar y compran sus entrada, es parte de la atracción del concurso). Por otro lado, en la ciudad de Puno se ésta llevando a cabo misa en honor a la Virgen Candelaria, donde los alferados y sus fieles devotos son participantes activos de aquella manifestación religiosa (en esta oportunidad la celebración se da como a las 9:30 a 10 de la mañana. Tiempo en que ya en el estadio Torres Belón han concursado más de 20 conjuntos Aproximadamente. Es así que en este día uno puede participar en dos momentos en honor a la Virgen: uno de la Misa y el otro del Concurso. Al terminar el concurso todas las agrupaciones salen danzando con fuerza, dando movimientos muy alegres y haciendo un corto recorrido por alrededor del estadio (escenario importante). Proseguiré, ahora, a mencionar características esenciales de la fiesta:

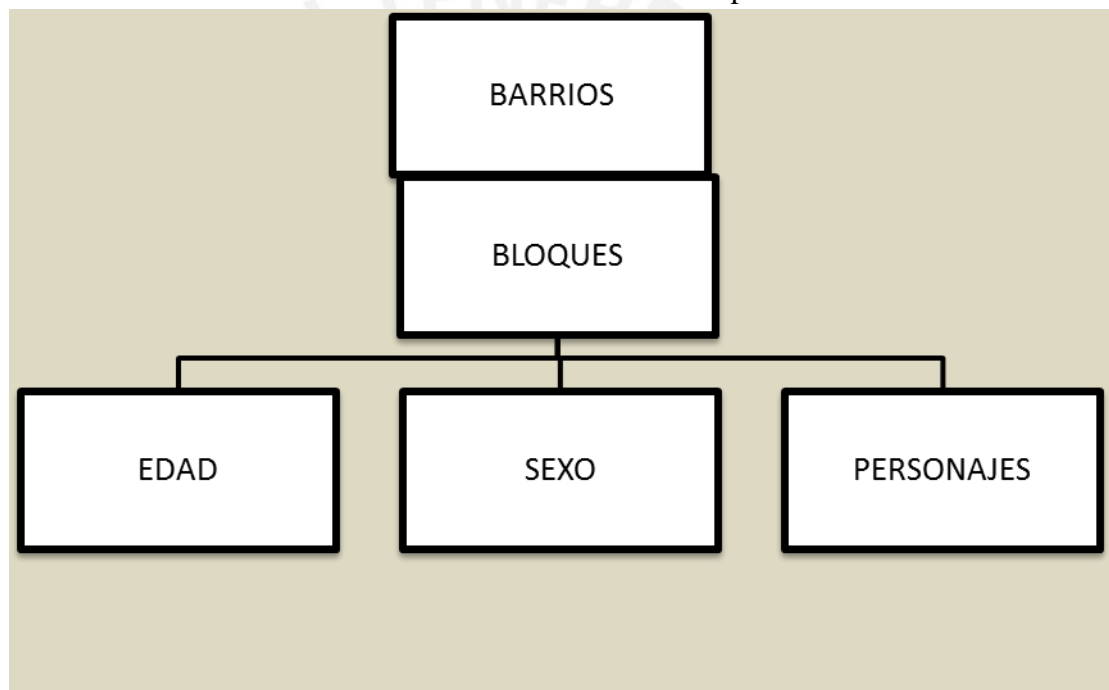
- a) El estadio³³: Se ha vuelto un escenario tradicional donde más de 70 conjuntos aproximadamente cada año participan. La estructura del estadio hace que los participantes tengan una entrada y salida a la hora de presentarse en el escenario. Además, como es estadio es enorme los participantes tienden a llenar casi todo el escenario. En este escenario³⁴ una de la cosas que se observó fue que los espectadores tomaban sus ubicaciones dependiendo al costo de las entradas que la federación folklórica de Puno consignaba. Y es así que se podía observa quien tiene los medios económicos para comprar una buena ubicación y diferenciarse del resto –eso pasa también en casi todos los estadios, donde la gente se diferencian según donde están ubicados (en tal caso el palco es lugar más caro dentro de los estadios). Otras de las cosas que se nota fuertemente dentro de este escenario es la presencia de los medios de comunicación tanto de la prensa local e internacional, donde la prensa local trasmite en vivo y directo este concurso de Trajes de Luces. Conste que solo ese día hay transmisión directa por el canal del Estado. En el caso del concurso de trajes de autóctonos la señal es cerrada.

³³ Años anteriores, la infraestructura del estadio no era muy buena ya que como en Puno llueve mucho, la cancha del estadio tendía a empozarse en algunas partes, y es así que a la hora de concurrir, los danzantes se encontraban con aprietos a la hora de hacer sus movimientos. En el año 2003, tuve la oportunidad de bailar para el grupo Bellavista (grupo que por cierto tengo un buen recuerdo) y en donde tuve que experimentar nuevas acrobacias instantáneas para bailar y mantenerme en pie, puesto que el estadio estaba completamente en un mal estado, donde había enormes huecos (pero así tenía que cumplir con mis 8 minutos de presentación y salir a tiempo con el conjunto). En la actualidad este escenario ha mejorado considerablemente tanto para los danzantes como para los espectadores.

³⁴ Fuera de este escenario y alrededor del estadio no faltan los ambulantes y los puestos de comida que venden sus tradicionales platos de chicharon o sus caldos (de cabezas y chairito,) pero sin su infaltable “cervcita”. Estos platos típicos son consumidos por el público en general (tanto participantes como espectadores). Pero también hay que mencionar que dentro del estadio hay muchos ambulantes que venden: ponchos plásticos, cerveza, y golosinas, en algunas oportunidades traen comidas.

b) Los danzarines: los participantes que bailan para la Virgen tienden ser de la misma ciudad de Puno, pero también hay invitados de afuera como participantes de: Arequipa, Cuzco, Tacna, Lima, y además tenemos el caso de Juliaca que viene con su propio conjuntos danzarines. Entre los danzantes existen la participación tanto de hombres (la participación de los hombres le da fuerza a la comparsa o a su bloque donde ellos danzan), mujeres (las mujeres son la atracción de muchos espectadores que pugnan por tomarse fotos con ellas) y los niños (en este caso los niños son la expresión más tierna de la fiesta). Los danzarines en general pertenecen a un bloque, donde cada bloque se diferencia por la edad, sexo, personajes, bloques y barrios.

Cuadro de cómo se conforma las comparsa³⁵



- Barrios: Laykacota, Bellavista, Azoguini, Salcedo, Huáscar, etc. (cabe señalar que no se ha mencionado a todos los barrios participantes).
- Bloques: tenemos a Diablos, diablillos, chinas morenas, reinitas, Achachis morenos, etc. Cada bloque cuenta con su nombre propio. Como por ejemplo bloque “bloque los insuperables” (es solo ejemplos).
- Sexo y edad: hay bloques de mujeres y por edad. Las más jovencitas tienen la opción de bailar tanto de china morena como también dentro de la cholitas. Caso contrario las adultas no pueden hacerlo. Y esto se da en el mismo caso para los varones.

³⁵ Cuadro diseñado por la autora de esta tesis.

Dentro de estos campos mencionados, se puede seguir identificando sub-campos que hacen diferenciar a estas comparsas. Es así, lo que hemos planteado es simplemente un ejemplo reducido, puesto que en realidad los barrios son enormes y cuentan con sus propias características particulares como actividad económica, prestigio social, historia, etc. A su vez los bloques que se presentan en dicha fiesta cuentan cada uno con sus propios nombres, haciendo que cada bloque se diferencia de los otros. Ya que es una características propias de ellos.

- c) La presentación de los danzantes: la participación de los danzantes se da en este escenario durante ocho minutos y está repartido de la siguiente manera: entrada (saludo), danza (coreografía) y el cacharpari (la despedida). Los ochos minutos son esenciales para que un grupo obtenga un buen puntaje. Además, el jurado antes de poner estos puntos, también analiza si el personaje que ellos representan es adecuado o si ha sufrido cambio alguno. Por otro lado, el orden, la vestimenta son esenciales para sumar puntos a cada comparsa.
- d) Las coreografías: las coreografías se tienen que cumplir al pie de la letra en este escenario, puesto que es un concurso y en un concurso hay ganadores y perdedores. Por otro lado, las coreografías son enseñados por un profesor que guía al grupo; es un personaje esencial, donde tiene conocimiento y practica de marcar bien el paso –sin perderse –pues tienen buen oído (sabe escuchar a banda cuando empieza, termina o cuando cambia de versos).
- e) Danzas: las danzas que se observan más en este escenario son:
 - Morenada
 - Diablado
 - Caporales
 - Kullawada
 - Waca-Waca
 - Sikuris
 - Tinkus

Orden De Presentación Danzas Trajes De Luces Parada Y Veneración / 13-02-2012³⁶

1. SOCIEDAD CULTURAL AUTOCTONO DE SIKURIS " WILA MARKA -CONIMA"
2. CONJUNTO ZAMPOÑISTAS JUVENTUD PAXA - PUNO
3. JUVENTUD TINKUS DEL BARRIO PORTEÑO
4. EXPRESION CULTURAL MILENARIA SIKURIS INTERNACIONALES LOS ROSALES ROSASPATA
5. CENTRO SOCIAL KULLAHUADA CENTRAL PORTEÑO
6. CONJUNTO DE ZAMPOÑAS JUVENIL 29 DE STIEMBRE ILAVE
7. COMUNIDAD DE ARTE Y CULTURA LUPAKA
8. ASOCIACION FOLKLORICA DIABLADA CENTINELA DE ALTIPLANO
9. CONFRATERNIDAD MORENADA MAGISTERIAL
10. ASOCIACION CULTURAL SIKURIS FUERZA JOVEN
11. CONJUNTO ZAMPOÑISTAS CAJAS REALES CHUCUITO
12. ASOCIACION DE AYARACHIS SOMOS PATRIMONIO DE LA COSMOVICION ANDINA COARITA - LAMPA
13. CONJUNTO CONFRATERNIDAD REY MORENO VICTORIA

³⁶ Lista de la Federación Folklórica de Puno.

14. GRUPO DE ARTE ALMA AYMARA SIKURIS "HUAYNA MARCA" PUNO
15. ZAMPOÑISTAS NUEVO IMPACTO - ACORA
16. ESCUELA INTERNACIONAL DE FOLKLORE CAPORALES DEL SUR - CUSCO
17. MORENADA AZOGUINI
18. ASOCIACION FOLKLORICA ESPECTACULAR DIABLADA BELLAVISTA
19. ORGANIZACIÓN CULTURAL ARMONIA DE VIENTOS HUJ - MAYA
20. ASOCIACION FOLKLORICA WACA WACAS SANTA ROSA
21. MORENADA RICARDO PALMA
22. AGRUPACION CULTURAL DE SIKURIS CLAVELES ROJOS DE HUANCANE
23. ASOCIACION CULTURAL CAPORALES CENTRALISTAS PUNO
24. TRADICIONAL REY MORENO SAN ANTONIO
25. AGRUPACION DE ZAMPOÑISTAS DEL ALTIPLANO
26. AGRUPACION KULLAHUADA VICTORIA
27. CONFRATERNIDAD MORENADA ORKAPATA
28. SIKURIS 27 DE JUNIO NUEVA ERA PUNO
29. CAPORALES SAN CARLOS VIRGEN DE LA CANDELARIA
30. ZAMPOÑISTAS LACUSTRE DEL BARRIO JOSE ANTONIO ENCINAS
31. MORENADA HUAJSAPATA
32. DIABLADA CONFRATERNIDAD HUASCAR
33. ASOCIACION JUVENIL PUNO SIKURIS 27 DE JUNIO
34. REY CAPORAL INDEPENDENCIA
35. ASOCIACION CULTURAL CHACAREROS FUERZA AYMARA YANAQUE
36. MORENADA CENTRAL PUNO
37. ASOCIACION DE ZAMPOÑISTAS SAN FRANCISCO DE BORJA - YUNGUYO
38. ASOCIACION CULTURAL FOLKLORICA CAPORALES HUASCAR
39. CONJUNTO DE DANZA Y MUSICA AUTOCTONA " QHANTATI URURI" - CONIMA
40. CONJUNTO FOLKLORICO DIABLADA AZOGUINI
41. PODEROSA Y ESPECTACULAR MORENADA BELLAVISTA
42. CONFRATERNIDAD WAKAS PUNO
43. KALLAHUAYA SALCEDO CULTURA VIVA
44. MORENADA SAN MARTIN
45. CAPORALES VIRGEN DE LA CANDELARIA VIENTO SUR
46. AUTENTICO AYARACHIS DE ANTALLA PALCA - LAMPA
47. CONJUNTO DE SICURIS DEL BARRIO MAÑAZO
48. REY MORENO LAYKAKOTA
49. CONJUNTO DE SIKURIS PROYECTO PARIWANAS - HUANCANE
50. MORENADA LAYKAKOTA
51. DIABLADA CONFRATERNIDAD VICTORIA
52. ASOCIACION FOLKLORICA VIRGEN DE LA CANDELARIA- AFOVIC
53. ASOCIACION FOLKLORICA TINKUS SEÑOR DE MACHALLATA
54. FABULOSA MORENADA INDEPENDENCIA
55. CONJUNTO DE SIKURIS ASOCIACION JUVENIL KANTUTAS ROJAS - ISAÑURA
56. TRADICIONAL DIABLADA PORTEÑO
57. FRATERNIDAD MORENADA INTOCABLES JULIACA MIA
58. CENTRO CULTURAL MELODIAS ILAVE
59. SEÑORIALES REYES MORENOS DEL BARRIO MAÑAZO
60. GRAN MORENADA SALCEDO
61. CENTRO CULTURAL "SENTIMIENTO DE SIKURI - LVI LAMPA"
62. INCOMPARABLE GRAN DIABLADA AMIGOS DE LA POLICIA NACIONAL DEL PERU
63. CONFRATERNIDAD MORENADA SANTA ROSA
64. CONJUNTO DE ARTE FOLKLORICO SICURIS JUVENTUD OBRERA
65. MORENADA CENTRAL GALENO
66. ASOCIACION CULTURAL DE SIKURIS INTERCONTINENTALES AYMARAS HUANCANE
67. ASOCIACION MORENADA PORTEÑO
68. CAPORALES DEL CENTRO CULTURAL ANDINA - JULIACA
69. CAPORALES CON SENTIMIENTO Y DEVOCION
70. AGRUPACION PUNO DE ARTE FOLKLOR Y TEATRO - APAFIT
71. FRATERNIDAD ARTISTICA SAMBOS CAPORALES "SEÑOR QOYLLOR RITTI"
72. WACA WACA DEL BARRIO PORTEÑO
73. ASOCIACION DE ARTE Y FOLKLOR CAPORALES SAN JUAN BAUTISTA

4.2.2. Parada y veneración a la Candelaria

La Parada de Trajes de luces es una fiesta espectacular esperada por todos. Los espectadores toman posición de sus ubicaciones en cada cuadra o esquina de la ciudad de Puno (especialmente en el Parque el Pino) donde los danzantes al son de la Bandas bailan sin parar para la multitud de espectadores. Esta parada tradicional se inicia a las 10 de la mañana en el orden establecido por la Federación folklórica de Puno, a su vez

termina plan de 12 de la noche (en esta ocasión –año 2012 – terminó la parada muy tarde como a las cuatro de la mañana). Luego de terminar esta parada, cada conjunto se va su lugar o local a seguir bailando donde el presidente de cada conjunto manda a preparar comida para sus danzarines.

Características de la Gran Parada:

- a) Ruta fija diseñada por la Federación Folklórica de Puno
- b) Danzarines vuelven a bailar con sus mismos trajes del concurso.
- c) Esta vez rompen algunas reglas los danzantes.
- d) La Parada se hace exclusivamente para venerar a la Candelaria
- e) Las bandas también hacen su coreografías
- f) Hay una nueva forma de presentarse los grupos en las calles de Puno.
- g) Se observa la participación de turistas danzando para los conjuntos.
- h) En casi toda la Parada, exclusivamente los espectadores son jurados, pues son ellos los que más reclaman cuando estos descansan.
- i) En la Parada también hay jurados que van calificando y poniendo puntaje (claro que estos están ubicados en puntos estratégicos.
- j) Se observa que las autoridades civiles (alcalde de Puno, congresistas, presidente de la región, etc.) participan de este pasacalle pues están ubicados en un lugar estratégico.
- k) Algunas autoridades de la política también danzan
- l) Autoridades eclesiásticas también están presentes en esta Veneración
- m) Los ambulantes también se encuentran en esta Veneración.
- n) Algunos de los danzantes no logran terminar todo la ruta de pasacalle.
- o) En este Parada hay mucha más libertad y se nota claramente que es un carnaval (donde hay un intercambio de personajes).
- p) Dentro de este escenario hay más participación entre participante y espectadores.
- q) También se puede ver que participan los ganadores de las danzas autóctonas.

- r) Es un escenario muy movido “completamente se observa que es un típico carnaval o carnavalesco, por el uso de las máscaras, los disfraces, etc.
- s) En esta Parada se ve mucho más las presencias de niños, quienes muestran la parte histriónica de danzar que poseen.

Foto³⁷



Personaje de Ángel (diablada Azoguini)

³⁷ Foto tomada por la autora de la tesis.

Foto de Diablos (mayores)



Foto de Palomas (Morenada -Bellavista)³⁸



³⁸ Foto tomado por la autora de la tesis.

4.3. ANÁLISIS DE LA FIESTA DE LA CANDELARIA EN PUNO

Quisiera empezar este análisis primero enfocándome sobre la cuestión de identidad que se percibe directamente en la ciudad de Puno. Especialmente entre dos grupos: originarios (quechuas y aymaras) y mestizos. Donde cada uno de ellos refuerza sus identidades a partir de categorías identitarias –como la lengua, el comportamiento, la vestimenta – que hacen posible que cada grupo en una dinámica constante reafirme su identidad. Pero hay que reconocer que esta lucha constante identitaria se da también en otro espacio mucho más complejo y público a la vez, llamado “festividad de la Candelaria”. Esta constituye un “escenario” donde se manifiestan muchas identidades para ser reconocidas y diferenciadas a la vez, por los propios participantes y espectadores. Para seguir analizando más a profundidad la identidad que se estructura en la ciudad de Puno, habría que preguntarse primero ¿Qué es identidad? Luego vendría la siguiente pregunta ¿Cómo se definiría el término identidad tanto para el autóctono y el mestizo dentro de la festividad Candelaria? La primera pregunta se podría responder a través de Alberto Jiménez quien nos apunta acerca del concepto de identidad y que ya está citado en la parte teórica.

En una primera aproximación, la identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias entre ella. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad que las distinguen de otras personas que no nos parecen similares (Jiménez, 2009:11).

En cierta medida, entonces, la identidad primero recae en conocernos nosotros primeros para luego diferenciarnos de los demás. Es a partir de categorías más simples que nosotros como individuo percibimos al resto de los miembros de la sociedad. La identidad no solo se denota en rasgos fuertes (como la lengua) sino también en actos significativos como la ideología, la cosmovisión, las prácticas culturales, etc. Pero en ambos casos se busca la diferencia y semejanzas con los otros. Ahora, en el caso de los grupos (tanto autóctonos y mestizos), lo que buscan es más que un simple reconocimiento de su identidad. Es decir lo que ellos buscan como grupo –en especial los grupos étnicos – es un reconocimiento público, plasmados en actos conmemorativos como es la fiesta de la Candelaria. Parte, entonces, la identidad de un rasgo distintivo el cual nos diferenciamos de los Otros. Siguiendo entonces el tema de identidad quisiera

responder a la pregunta siguiente de cómo es entendida la identidad en el caso de los grupos originarios.

La identidad cultural es plasmada por los originarios de una manera pragmática y recaen en la vida cotidiana (en su cosmovisión, su lengua, su espacio). Ellos se redefinen constantemente como grupo tradicional étnico colectivo en las formas más sencillas y tradicionales de ver al mundo y de sentirlo. Una de éstas es la importancia que le otorga a la naturaleza; en el cuidado que le brinda a la tierra, y el sentir que la tierra está viva en un sentido trascendente. Además, las creencias religiosas, los mitos, los rituales son parte de su vida diaria; son parte de su herencia ancestral. Asimismo, ellos sienten y saben perfectamente que son el grupo que encarna al “Otro” (al tradicional, al autóctono). La identidad y la reafirmación para ellos se realiza con en el interactuar con los otros grupos –caso que se nota en la Candelaria –donde, por ende, reafirman su identidad diferenciándose con el otro grupo. Hassan Rachik quien ya hemos citado arriba en el capítulo 2 nos comenta con relación al término de identidad y la construcción de este mismo término:

La identidad se construye y se vive no en el aislamiento sino en la interacción con grupos sociales. El contenido del Nosotros depende de la concepción y de las interacciones con el Otro. Lo que cuenta son los límites, las fronteras (en el sentido simbólico y no espacial y territorial) con el Otro. Construir una identidad colectiva equivale a elegir algunos elementos que simbolizan la diferenciación respecto al Otro. Lo que importa en una identidad colectiva no es sólo lo que es común (cultura, lengua, nacionalidad, religión, etc.), es necesario además que lo que es común traduzca diferencias, trace fronteras culturales con el Otro (Hassan, 2006: 18).

Es así, que el grupo de los “autóctonos”, “tradicionales”, o “originarios” son definidos así por el grupo hegemónico de los mestizos. Cada año que se celebra la festividad en honor a la Virgen de la Candelaria, estos grupos originarios entran a la ciudad de Puno con todas sus patrones y valores culturales, imponiéndose con sus danzas por las calles de la ciudad de Puno – si bien solo dentro del contexto festivo y en fechas limitadas –. Traen consigo un fuerte mensaje imponente con las representaciones que hacen. Los danzantes demuestran ese día que no están “muertos” en la vitrina del Museo, y menos todavía, que no han desaparecido sus tradiciones culturales autóctonas; por el contrario, ese día demuestran los quechuas y los aymaras que son un grupo que aun sobrevive a pesar de su pasado histórico adverso, a pesar del mundo globalizado y volcado hacia el

capitalismo neoliberal, etc. El “escenario” de la Candelaria es un espacio de encuentros y desencuentros, de pugnas y antagonismos – en el escenario festivo de la Candelaria “armoniza” a los grupos sociales, pero no les reconcilia de forma definitiva. Los grupos en cuestión “ponen en escena” sus diferencias, sus tensiones latentes (o abiertas), pero esto no significa una solución real, duradera, de esos conflictos y tensiones (en el sentido racial /étnico a la que apunta la fiesta de la Candelaria). Para que se dé eso (una armonización real), algo tiene que pasar fuera del espacio festivo. O sea se tiene que lograr concretar políticamente hablando. Sino, solo el escenario de las fiesta de la Candelaria funcionaria como control social –de diálogos y tensiones, donde la identidad étnica colectiva de los grupos originarios sale a relucir con fuerza, con la presentación de sus comparsas, donde los danzantes con sus hermosos cánticos, –en su lengua originaria – sus expresivas coreografías, con su indumentaria típica, y sobre todo con la puesta en escena del ritual, marcan de modo tajante la diferencia con los llamados “Nosotros”. Su fuerte identidad cultural se distingue a medida que se van movilizand por todo el centro de la ciudad de Puno. Para Gisela Canepa (2001) estas formas de representación cultural –la fiesta de la Candelaria –son entendidas como prácticas performativas. Por lo tanto, es un escenario la Candelaria, donde los actores sociales transforman y negocian. Y es así, que en un acto performativo los actores tienden a negociar sus prácticas encarnadas, que reflejan tensiones por el reconocimiento mutuo (un ejemplo claro es la interculturalidad) étnico y racial.

Ahora bien, quiero mencionar que el concepto que ellos manejan sobre identidad, está enfocado directamente con el concepto de “*identidad étnica colectiva*”. Este concepto, tiene que ver mucho con la identidad de grupo, donde se insertan categorías identitarias desde que nacen (por ejemplo la lengua, la vestimenta, el territorio, etc.) además la identidad étnica es un concepto justo para señalar a estos grupos ya mencionados. ¿Qué entendemos por identidad colectiva y étnica? Volviendo a citar a Asael Mercado señala que:

La identidad colectiva resulta de un proceso de socialización, a través del cual los sujetos conocen los repertorios culturales del grupo al que se adscriben. En la sociedad moderna es una socialización de carácter cognitivo racional, más que emocional; y por consiguiente, los mecanismos de transmisión de las normas, valores, creencias, pautas de comportamiento ya no son los mismos. Actualmente ya no es la tradición, sino la interacción comunicativa, es decir la participación en los procesos

de comunicación lo que permite a los sujetos irse integrando al yo colectivo (Mercado, 2010:247).

Algunos trabajos de investigación que apuntan a los estudios de identidad étnico-racial en el contexto de espacio -representación, son elaborados por Zoila Mendoza y Marisol de La Cadena (2001) quienes mencionan que la identidad étnica racial apunta a marcadores de la práctica corporal que son enfatizados en la representación de las danzas folclórica.

Para proseguir con el concepto de identidad étnica, según Gilberto Giménez, citado ya en la parte teórica dice:

La identidad étnica es una especificación de la identidad social y consiste en la autopercepción subjetiva que tienen de sí mismos los actores llamados “grupos étnicos”. Se trata de unidades social y culturalmente diferenciadas, constituidas como “grupos involuntarios”, que se caracterizan por formas “tradicionales” y no emergentes de solidaridad social, y que interactúan en situación de minorías dentro de sociedades más amplias y envolventes. En el caso de las “etnias indígenas” deben añadirse especificaciones ulteriores, como su origen preestatal o premoderno, su fuerte territorialización y el primado de los ricos religiosos tradicionales como núcleo fuerte de la identidad. (Giménez, 1994:170).

En el caso que estamos estudiando –la Candelaria – la identidad étnica colectiva es una identidad que tiene como características principal lo tradicional, lo originario. Los miembros de estos grupos comparten un vínculo en particular, por ejemplo la historia transmitida a través de la memoria colectiva, categorías identitarias, como la lengua. Además, los actores sociales del grupo tienen pleno conocimiento de sus repertorios culturales desde que empiezan a integrarse con el grupo (o sea, desde su mismo nacimiento).

Ahora bien, ¿Qué sería la identidad para los mestizos? La identidad de los mestizos está formada por los procesos de cambios sociales a partir de la Conquista española. Su identidad se basa en su espacio territorial ubicado éste normalmente en la urbe; además, su identidad también se centra en el ejercicio de la política, donde ellos suelen participar activamente. Cabe señalar que la identidad cultural que ellos también refuerzan se plasma en la festividad de la Candelaria, donde su participación en escena es importante por la influencia interna y externa de los propios actores sociales. En esta festividad, la identidad mestiza sale a relucir con sus enormes comparsas de trajes de luces, donde los actores sociales (hombres y mujeres) hacen un performance demostrando su dominio hegemónico en sus coreografías, sus atuendos (que son costosos) y sobre todo,

concurando. El grupo de los mestizos es un grupo muy interesante de estudiar porque evoca lo moderno, lo urbano de la ciudad de Puno, y además, porque está integrada constantemente a la política de la ciudad de Puno.

Es importante señalar, ahora, qué concepto de identidad está enmarcado en esta percepción de grupo mestizo- hegemónico en la ciudad de Puno. Para esto, quiero volver a citar a Manuel Castell. Este autor propone una distinción entre tres formas y orígenes de la construcción de identidad: a) Identidad de resistencia b) Identidad legitimadora, c) Identidad de proyecto. De las tres identidades mencionadas, la identidad legitimadora representa al grupo de los mestizos. Puesto que, esta identidad es introducida por las instituciones dominantes –en este caso sería la federación folklórica de Puno –de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales (los originarios). Me gustaría señalar a la vez, que esta identidad no tiene una identidad dura como lo tiene el grupo de los originarios (aymaras y quechuas). Más bien tienden a ser de una identidad más blanda, ya que tienden a tener presencia de conflicto de lealtad, de compromiso, de mestizaje, etc. (Para la noción de la identidad “dura” o “blanda” ver las subsección del concepto de identidad del Capítulo dos)

4.3.1. ¿De qué manera se manifiesta ésta identidad en los actores sociales a través de la dramatización³⁹ en un escenario festivo como es la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno.

La Festividad de la Virgen de la Candelaria como ya hemos mencionado, es escenario de un encuentro muy complejo de identidades con diferentes patrones culturales, que pugnan por representar su identidad, a través de un conglomerado de valores culturales, particularmente de la danza. Y es así como el papel de la danza tiene importancia dentro de esta festividad, donde son justamente los actores sociales representan roles dentro de

³⁹ Turner considera el “drama social” como la unidad empírica de los procesos sociales a partir de la cual se ha derivado y constantemente se derivan los diversos géneros del espectáculo cultural. Los principales géneros de la performance cultural (del ritual, del teatro, del cine) y la narración (del mito a la novela) no sólo se origina en el drama social, sino también de la experiencia y de otras experiencias exitosas y la fuerza del drama. La fuerza de un drama social consiste en que es una experiencia o secuencia de experiencias que influye significativamente en la forma y la función de los géneros culturales de formación. Ahora veo –dice- el drama social en su desarrollo formal completo, en su fase de completa estructura, como un proceso de conversión de determinados valores y fines, distribuidos en una amplia gama de actores, en un sistema de compartir o significado consensual.

este escenario. Por ejemplo tenemos a las danzas autóctonas que hacen un performance totalmente diferente a los danzantes mestizos. Y así se ve cuando los actores sociales los autóctonos entran en plena ciudad de Puno danzando de una manera muy significativa y diferente, puesto que ellos saben que ese día, es un día muy especial, de mucho recuerdo histórico y donde su pasado sale a relucir con su danzas, sus movimientos, sus indumentarias, etc. Y es justo aquí, donde la memoria colectiva es compartida por los danzantes originarios. El grupo los mestizos, en cambio buscan representar de una manera más hegemónica su poder en sus comparsas, en sus trajes, y sobre todo en sus movimientos. Como dice Gisela Cánepa:

“La presentación de danzas es un elemento imprescindible de la fiesta tradicional andina, tanto en el contexto rural como urbano. En el Cuzco son llamadas comparsas de danzantes las que se ocupan de hacer efectiva la presentación de éstas danzas e honor a las imágenes veneradas, y es a través de ellas que se crean y restablecen lazos de reciprocidad con el mundo sagrado. Cada uno de ellas tiene una música, una coreografía y personajes distintivos; así como una organización independiente”⁴⁰.

Estas representaciones tiene un trasfondo esencial que es el pasado histórico social y cultural de la ciudad de Puno. Es una reivindicación de la memoria colectiva entrar a participar cada año a la ciudad de Puno, con sus propias danzas originarias negadas en algún momento. Sostengo que esta fiesta es una puesta en escena de tensiones sociales, la cual es justamente la confirmación de la memoria colectiva de los grupos originarios que demuestra dos posturas: por un lado, el proceso histórico de subyugación y dominación; y por otro, el reconocimiento de la diferencia que hasta hoy persiste en la ciudad de Puno. Claro está, sin olvidarnos del diálogo que se da en el momento de esta puesta en escena. Los grupos sociales en competencia buscan que la diferenciación cultural de la que representan, quede bien marcada, no solo para ellos, sino también para los actores sociales externos al contexto local. Esta diferenciación se da en las formas de representación de sus propias tradiciones. Así lo señala en una entrevista a Armando Mamani de Acora (participante) cuando le preguntamos: ¿Crees que la virgen de la Candelaria sirva para identificarte o diferenciarte de los demás en cuanto a tu costumbre?

“Creo que la danza autóctona es origen de nuestros antepasados. Y en la Candelaria es a donde viene a concentrar, a competir, a demostrar el sentido de nuestros campesinos y de nuestras identidades”.

⁴⁰ CÁNEPA, Gisela. “Poder in-corporado, la constitución de autoridad en las comparsas andinas de danzantes tradicionales. Pág. 209

A su vez cuando le preguntamos acerca de si ¿ Cree que hay una exclusión de parte de los mestizos hacia lo autóctono? Armando Mamani respondió:

“En cuanto es tal vez al racismo sí. Los mestizos por sus propias danzas, los autóctonos también. Es por eso que nosotros sacamos la cara en una competitividad, equitativamente. Eso en la demostración en la virgen de la Candelaria”.

Es importante señalar que la mayoría de participantes autóctonos opinan que hay una cierta exclusión por parte de los mestizos. Pero a su vez exaltan el pasado tradicional y verdadero y autentico que ellos representan en dicha festividad. Por estas razones, la fiesta de la mamacha candelaria, es una de las más trascendentales del Perú, donde se puede contemplar la conjugación de la dinámica entre tradición y la modernidad; lo urbano y rural; lo originario y lo mestizo, etcétera. La Candelaria es, pues, muy imponente por las diferentes comparsas que se presentan y escenifican. Los actores sociales viven un momento de festividad carnavalesca, y de mucha religiosidad.

4.4. PERFORMANCE DE LAS DANZAS AUTÓCTONAS

Las danzas autóctonas que se presentan en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, tienen como objetivo común dar un mensaje a través de sus danzas y los movimientos corporales que realizan a la hora de escenificar su repertorio en un escenario de mucha religiosidad como es la Candelaria. Pero a la vez hay que mencionar que este escenario de grandiosidad religiosa se convierte en un espacio carnavalesco festivo. Este escenario tiende a tener estas dos formas –religioso y carnavalesca –donde el espacio festivo sale a relucir cuando se están plasmando estos Repertorios. Vemos que hay dos momentos significativos donde los danzantes tienden a performar: 1) el primero es en el escenario de la calle; 2) en el escenario del estadio. Ambos escenarios son totalmente diferentes y muy rico ya que se observan en este espacio que los danzantes (o los actores sociales) performan buscando reconocimiento y reafirmación de identidad. Para analizar estas performances dancísticas es importante recordar el significado de performance. Para esto vuelvo a citar a la estudiosa norteamericana Diana Taylor quien señala recordemos, que el performance consiste en actos vitales de transferencia, de conocimiento social, de memoria. Así lo señala en su cita:

El performance funciona como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria y un sentido de identidad mediante reiterada, o lo que

Richard Schechner ha llamado “comportamiento comportado dos veces” [twice-behaved behavior]. “Performance”, en un nivel, constituye el objeto/proceso de análisis en estudios del performance, esto es, las muchas prácticas y eventos—danza, teatro, ritual, mítines políticos, funerales—que involucran [involve] comportamientos teatrales, ensayados o convencionalmente apropiados. Estas prácticas generalmente se colocan aparte de aquellas que las rodean para constituir focos discretos de análisis. A veces, ese enmarque es parte del evento en sí—una danza o mitin tiene un comienzo y un fin; no desemboca de manera continua o inconsútil en otras formas de expresión cultural. Decir que algo es un performance viene a ser una afirmación ontológica, si bien completamente localizada. Lo que una sociedad considera un performance tal vez sea un no-evento en otro sitio (Taylor, 2003: 2-3)

El performace que hacen los actores sociales (los danzantes en este caso) es sin lugar a duda transmisión de conocimiento. Los movimientos que ellos escenifican no son movimiento cualquiera. Todo por lo contrario: es todo un conjunto de técnicas aprendidas a través de todo un conocimiento previo basadas en sus tradiciones. Además, cabe señalar que estos movimientos transmiten todo un proceso histórico a través de la memoria colectiva de los actores sociales. Es por esta razón que muchas danzas autóctonas transmiten mucha nostalgia —porque se recuerdan y se reconocen como un grupo que ha sido subyugado y que su pasado histórico has sido muy golpeado-. Por esta razón se presentan cada año en esta festividad religiosa. Pero también hay que reconocer que esta performance de los actores sociales transmite la alegría del carnaval.

A. Características esenciales de actos performativos que se observan en esta puesta en escena del “día víspera”:

Se da la llegada de todos los actores sociales de las comunidades y parcialidades de todo Puno a la ciudad de Puno. Entrando de una manera como si estuvieran tomándola. Ya que entran por los cuatros lados de la ciudad. Además llegan con todas sus pertenecías, y toman “por asalto” las calles urbanísticas de la ciudad de Puno. Ocupando ciertos espacios para descansar. Ese día hacen un acto ritual significativo, donde hacen todo una escena llamada “la entrada de Qápos”, donde los actores sociales dramatizan, tomando como papel protagónico los tenientes gobernadores de cada comunidad. Este acto que realizan lo hacen para pagar a la tierra a la Pachamama, y además simboliza el permiso y el respeto a la Virgen de la candelaria. Es así, que dentro de este escenario se reproduce dos repertorios. *Por un lado, ésta el pago a la tierra (que se da rezos y oraciones); y por el otro la veneración a la Virgen.* Esta conjugación escénica se complementa con los canticos y bailes que se reproducen en ese momento por los actores sociales, donde es

compartida por los espectadores. Recordemos que para Diana Taylor (2003) el repertorio mantiene y transforma coreografías del significado. Esta reproducción de prácticas culturales, de performance, se ve en este escenario, donde los actores sociales grupos originarios como actores sociales, muestran esa identidad de grupo étnico colectivo; es en esa colectividad que performa. Todos hacen performance, cumpliendo cada uno con su rol. Esta puesta en escena, es una de las cosas que hace que en el escenario se reproduzca una identidad compartida de colectividad, donde la memoria colectiva es compartida en un mismo sentimiento y en un mismo compás por los actores sociales; como lo es el grupo autóctono (ya sea ayamara o quechua). Los actos que ellos representan vienen cargado de historia, de pasado y tradición. Además en sus danzas y coreográficas escenificadas, nos comunican todo una lectura de su identidad. Asimismo, sus coreografías están cargadas de mensajes de *códigos compartidos*⁴¹ con el espectador. En el trabajo de investigación de Marisol de la cadena (2001) los códigos compartidos pueden estar vinculados: “cuando los mestizos representan al indio o aspecto de él o de ella, los danzantes incluyen su propia autorrepresentación. Este carácter inclusivo de la actuación es posible en la razón de su naturaleza ritual, pero también se deriva de sus identidades vividas como indígenas y mestizos, quienes son también indios de manera relativa y ocasional” (De la Cadena, 2001:207). Esta cita es un ejemplo clarísimo del porqué hay códigos que se comparten entre el danzante y el espectador, en el escenario de la Candelaria. A pesar que quizá el mestizo (espectador) no logre en ese momento determinado de la fiesta, autorrepresentarse, sino ser un espectador más. Él es consiente que en un momento determinado asumirá ese papel (en otra danza, en los rituales, etc.). Porqué parte de la memoria del espectador no olvida sus raíces originarias.

Este espacio donde se realiza la escena (o sea el escenario) tiende a tener características importantes, porque es un espacio de concentración que confiere poder, donde evocan situaciones pasadas internalizadas en el individuo. Y es de esta manera, que los actores sociales reviven el recuerdo de esas situaciones pasadas, donde hacen catarsis en el escenario de la Candelaria (la Candelaria es un escenario que se presta cada año para

⁴¹ Estos códigos compartidos se basan justamente en que ambos actores –el danzante y el espectador – conocen las características de su estado festivo. Tal es caso que hay una respuesta positiva por parte del espectador (local) que sí conoce de las representaciones que realizan los originarios, además conocen los rituales. Los códigos que manejan el espectador y el danzante son: un código de reminiscencia, de añoranza con el pasado indígena que vivió toda la ciudad. En pocas palabras comparten el pasado de una historia. Queremos aclarar que comparten estos códigos, porque la mayoría de los espectadores son de Puno o sea viven en la ciudad y son mestizos. Para terminar quiero mencionar otros códigos compartidos: la alegría y lo sagrado y profano que existe en la festividad.

registrar estas luchas constante de reivindicación de su pasado donde la memoria colectiva de los actores sociales juega un rol esencial en esta puesta en escena). ¿Cómo es entendido el término escenario? y ¿Cómo es entendida la memoria aquí? Reproduciendo lo que dice Tylor ya en capítulo anterior vuelvo a citar esta parte porque me parece sustancioso.

El *escenario* incluye elementos bien teorizados en el análisis literario, tales como narrativa y trama, pero exige que prestemos atención a los medios ambientes y comportamientos corporales como gestos, actitudes y tonos no reducibles al lenguaje. Simultáneamente montaje y acción, los escenarios enmarcan y activan dramas sociales. El montaje dispone una gama de posibilidades; todos los elementos están ahí: encuentro, conflicto, resolución y desenlace, por ejemplo. Estos elementos, por supuesto, son en sí el producto de estructuras económicas, políticas y sociales que ellas, a su vez tienden a reproducir. Todos los escenarios tienen un significado local, aunque muchos intentan presentarse como universalmente válidos. Las acciones y comportamientos que surgen del montaje tal vez sean predecibles, una consecuencia aparentemente natural de suposiciones, valores, metas, relaciones de poder, presunto auditorio y esquemas epistémicos establecidos por el montaje mismo. Pero aquéllos son, en última instancia, flexibles y abiertos al cambio. Los actores sociales pueden ser asignados papeles considerados estáticos e inflexibles por algunos. Sin embargo, la fricción entre los actores sociales y los papeles permiten grados de distanciamiento crítico y de agencia cultural. El escenario de la conquista, puesto en escena repetidamente en numerosos actos de posesión además de obras teatrales, ritos y simuladas batallas a través de las Américas, puede ser, y frecuentemente ha sido, subvertido desde dentro. (Taylor, 2003:28-29)

En este escenario de la Virgen de la Candelaria se activan dramas sociales por parte de los grupos originarios donde se ve un diálogo constante entre los participantes y los espectadores que son receptores de estos mensajes. Es importante señalar también que estos dramas sociales o representaciones sociales de los grupos originarios tienden a enfatizar que ellos pertenecen a una cultura tradicional autóctona y que por ende, el grupo de los mestizo representa lo moderno lo urbano. Pero estos dramas se activan a partir de la memoria colectiva. Como plantea Jiménez (2010) La memoria no es sólo "representación", sino construcción; no es sólo "memoria constituida", sino también "memoria constituyente". La memoria colectiva es ciertamente la memoria de un grupo, pero bajo la condición de añadir que es una memoria articulada entre los miembros del grupo. Esta memoria colectiva es compartida por el grupo y representada en conjunto. Es por ello que los dramas sociales en esta ocasión están concentrados por comunidades y parcialidades donde se encuentra grupos considerables de actores sociales.

b). *Características esenciales de actos performativos que se observan en esta puesta en escena del día central “concursos de trajes de autóctonos”*

Esta puesta en escena es totalmente diferente del escenario que hemos descrito líneas arriba. El espacio, en este caso, está completamente cerrado y las circunstancias por las que danzan son un concurso por el cual el ganador tiene el privilegio de participar en el escenario del grupo de los mestizos. Además, esta performance se refuerza, con un pasacalle fuera del escenario donde se realiza este concurso. Esta puesta en escena se vuelve mucho más interesante porque los danzantes tienen que transmitir dos mensajes: 1) primero, al jurado, 2) segundo al espectador (aquí hay que mencionar que hay dos tipos de espectadores –el del estadio “el que paga su entrada” y el espectador de la calle). En esta ocasión el escenario donde los participantes hacen su performance, está cargado de reglas que se aplica mediante un jurado. El jurado compuesto por profesionales puneños terminan escogiendo a los ganadores del grupo autóctono mediante ciertas características: la vestimenta, coreografía, el tiempo, y por lo más importante por la esencia de que es el grupo más tradicional, más autóctono. Es de esta manera que las danzas plasmadas en este escenario tienden a restringirse ante ciertas normas para poder ganar un lugar y participar en la Parada de Trajes de luces o la Octava como vimos arriba

Pero hay que mencionar que estas restricciones no perjudican la emoción y el drama que ellos escenifican. Puesto que, la mayoría de los grupos originarios hacen su representación con un repertorio que cada actor social conoce –ya que cada uno de ellos cumple con un personaje – además los dramas sociales representados son justamente sus prácticas culturales asociados a la naturaleza (algunos de los grupos hacen un acto de ritualización dentro de este repertorio, donde también danzan, cantan, etc). Aquí también utilizan a la memoria colectiva donde a partir de estas representaciones evocan su legado y pasado histórico. Además, en esta representación tienden a ser valorados, identificados, y diferenciados por los espectadores, quienes son en muchos casos espectadores locales, quienes observan de alguna manera la otra cara de Puno. Por otro lado, hay que señalar que estos danzantes bailan por dos motivos principales: *para demostrar su pasado histórico y señalar que son grupos totalmente tradicionales (originarios) y verdaderos de la ciudad de Puno. Y para ganar y exhibirse en la Octava de trajes de luces (de los mestizos)*. Cuando se termina este concurso, los grupos autóctonos que han participado salen con fuerza y se ponen a danzar de una manera más libre y con mucha alegría, recorriendo las calles de la ciudad de Puno. Por otro lado, los

espectadores de la calle son casi todos habitantes de la misma ciudad de Puno, que reciben con aplausos a estas comunidades y parcialidades de la región Puno. Es así que, el espectador de las calles refuerza al grupo originario y se refuerzan ellos mismos como identidades diferentes, a través de la activación de la memoria colectiva. La memoria según Jiménez se explica así:

La memoria colectiva se aprende y necesita ser reactivada de manera incesante. Se le aprende mediante procesos generacionales de socialización, que es lo que se llama "tradicición", es decir, el proceso de comunicación de una memoria de generación en generación. Necesita, además, ser reactivada periódicamente para conjurar la amenaza permanente del olvido, y éste es el papel de las conmemoraciones y de otras celebraciones semejantes (marchas y manifestaciones mnemónicas, aniversarios, jubileos, etcétera), que constituyen, por así decirlo, la memoria colectiva en acto (Jiménez, 2009:23).

En conclusión, en este escenario los actores sociales juegan dos papeles: su historia, que es contada dentro del escenario (estadio "Torres Belon"), y la otra historia, que es contada en vía pública. Además, el otro escenario "camuflado" para los originarios es la Parada de trajes de luces (día de la Octava) donde también proponen el mismo discurso.

4.5. PERFORMANCE DE LAS DANZAS MESTIZAS (TRAJE DE LUCES)

Las danzas mestizas o llamadas también "trajes de luces" contiene un significado único y especial. Pues a simple rasgos, para algunos espectadores (externos) puede interpretarse que se trata de las danzas más tradicionales de la ciudad de Puno (Por el uso de la indumentaria "como la polleras"). Pero en realidad lo que se observa en este escenario, es la presencia de la fiesta carnaval o lo carnavalesca—compartida a su vez, con la festividad religiosa de la Candelaria—. ¿Y por qué es más carnavalesca esta performatividad de los mestizos? Primero, hay que mencionar que la fiesta de los Originarios también hay esta noción de Carnaval. Pero su escenario y su repertorio son diferentes. Pues sus danzas (pastoriles y agrícolas) son prácticas encarnadas de su legado tradicionales. En Cambio, cuando miramos a través del telescopio a las danzas mestizas podemos darnos cuenta que las comparsas mestizas y los mestizos propiamente dichos, están completamente en un trance festivo totalmente carnavalesco. Y esto se denota en la danza (ritmos fuertes con más jubileo) en su vestuario (brillantes y coloridos) y en los personajes que recrean (diablos, osos, reinas, ángeles, diablillos, entre otros personajes) además no hay que olvidarnos de lo más importante que son las máscaras que cumplen una función especial. Otra característica es la lujuria que se presencia por la belleza de

las mujeres mestizas cuando hacen uso de sus vestimentas y sobre todo cuando hacen movimientos corporales suaves y provocadores. Pero hay que recalcar que sus movimientos son estéticos y finos. Además se observa que sus comportamientos son transgresores. Antes de analizar este Punto, quiero citar de nuevo a James Iffland, quien nos menciona lo siguiente del carnaval:

En el Carnaval y las fiestas allegadas predominan, pues, el mundo al mundo revés. Las jerarquías sociales se invierten: el pobre cambia de lugar con el rico, el campesino con el noble; la mujer predomina sobre el hombre, el niño sobre el adulto, los animales sobre los seres humanos y los locos sobre los cuerdos. Todos los papeles sociales se intercambian: el hombre puede disfrazarse de mujer y viceversa; el pobre como rico y viceversa (Iffland, 1999:60).

La mayoría de los actores sociales que danzan, son en realidad mestizos que viven en la urbe de la ciudad de Puno. La mayoría de estos actores sociales que danzan son, comerciantes, profesionales, políticos, estudiantes, militares, obreros, etc. Su conformación a estas comparsas o bloques, está asociada a dos cuestiones: 1) se identifican por espacio “territorial” como los barrios. 2) por el poder social y prestigio que este bloque le puede otorgar. Además, en estas comparsas o bloques, el tema de identidad sale a relucir por los mismos actores sociales que emiten un mensaje a la hora de performar y escenificar sus danzas. Asimismo, esta identidad está marcada por ciertas categorías identitarias, que hace sentir a este grupo mestizo, como dueños de lo hegemónico/ urbano y moderno.

A). Características esenciales de actos performativos que se observan en esta puesta en escena de grupo mestizo día de la “Octava” que es el concurso de Trajes de luces.

Las dos puestas en escena –tanto el día domingo (concurso) y el día lunes (Parada) – tienen como características esenciales que son dos contextos totalmente carnalescos – A diferencia de la puesta en escena de los grupos originarios –donde los actores sociales dramatizan un espectáculo muy atractivo para los espectadores que pugnan por estar entre las primeras filas (tanto el día de la Octava como el día de la parada). Este carnaval que se visualiza en esta escena, tiende a que los actores sociales se identifiquen con los personajes que ellos han elegido para performar como: diablillos, diablos, rey morenos, chinas supay, caporales, q’achu diabras, etc. (podríamos enumerar mucho más personajes). El rol de interpretación es diferente al grupo de los originarios. A pesar que

ellos también performan, su interpretación es distinta. El día domingo (día de la Octava) estos conjuntos se presentan como es de costumbres en el estadio Torres Belon, que es el escenario de dicho concurso. Los grupos mestizos tienen como objetivo primordial ganar el concurso por dos motivos esenciales: el prestigio social y poder. Ya que el premio es una cantidad de dinero y un trofeo, que es algo simbólico. Para los conjuntos, no son tan importantes estos premios materiales, porque los grupos gastan mucho más –. Es por este motivo, que los grupos gastan muchísimo dinero invirtiendo en sus vestimentas, en las bandas (que traen de Bolivia) para demostrar el poder social y económico, pero sobre todo y lo más importante es el “prestigio social” que adquieren. Podemos deducir entonces que la fiesta de la Virgen de la Candelaria –que es una fiesta carnavalesca además – estructura a la sociedad Puneña.

Ahora, en día de la Octava los actores sociales (de los grupos mestizos) entran en competencia entre ellos. Cumpliendo de una forma las normas y las reglas que los jurados imponen. En estos casos, la mayoría de grupos se organizan para llegar y cumplir con el tiempo estipulado, y con el orden establecido impuesto por la Federación folklórica de Puno. A comparación de los danzantes originarios, los mestizos tienden a performar dependiendo a los personajes que representan. Además el grupo de los mestizos representan muchos personajes que encarnan un pasado histórico colonial, como los caporales (que es la imitación y la burla de los negros hacia los españoles); otro de los personajes son el diablo y el ángel de la danza de la “diablada”, donde entran en una lucha constante, y donde el perdedor suele redimirse frente a la Virgen (en estos casos el diablo siempre es el perdedor); otra danza es la “morenada”. Todas estas danzas tienen un contenido especial, donde los danzantes ofrecen una lectura corporal del proceso mestizaje cultural que han vivido a nivel histórico. Es así que todas estas danzas cuentan una historia, y en la mayoría de estas historias sale a relucir “la historia del mestizaje colonial que se vivió en Puno. En este escenario como vemos, podemos encontrar en las danzas mestizas un sinnúmero de personajes, donde los actores sociales encarnan de una particular sus personajes para el espectador.

Y es el espectador quien goza de esa transmisión de conocimiento que ofrecen los danzantes mestizos a la hora de mover sus cuerpos. Estos cuerpos ya personificados cobran vida propia y tienen mucho poder, porque transmite justamente el mensaje que ellos quieren dar a conocer en un espacio donde el ambiente es de mucha alegría y diversión. La mayoría de los performances que hacen los actores sociales en este

escenario –y en los demás – están marcado por la identidades; la identidad de ser mestizo/moderno / urbano. Además muchas de las danzas performadas cuentan historias: como es el caso de la Diablada, o la Morenada, etc. Como dice Schechner (2000) Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas. En cuanto a los espectadores, en este escenario, ellos reciben también conocimiento compartido por todos los actores sociales que hacen sus dramatizaciones, performando su identidad en dos maneras: en bloque e individualmente. La performance en bloque es cuando todos comparten la misma historia el mismo significado y lo transmiten a los espectadores; transmiten el mismo relato sin salirse de los parámetros que impone el bloque (códigos compartidos). Performando individualmente se trataría de identificarse e interpretar el personaje que está desarrollando cada actor social, pero siempre teniendo en cuenta el performance en bloque. En este caso su relato es parte “de” “algo mucho mayor”. Eso no significada que no sea importante; por el contrario también cumple con la eficacia que el performace desarrolla y transmite. Además, los espectadores reconocen dos lecturas: al bloque total, y al personaje individual. En el sentido de cómo lo plantea Taylor (2003) el escenario nos fuerza a situarnos en relación a él; como participantes, espectadores o testigos, tenemos que ‘estar ahí’, ser parte del acto de transferencia. Asimismo, otras de las cosas que se distingue mucho en la festividad carnalesca, son las máscaras características de los carnavales, y en esta ocasión las máscaras hablan mucho dentro de un personaje. Así lo menciona Gisela Canepa: “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” (Canepa, 1998:17). Las máscaras en esta ocasión es un complemento importante del cuerpo, donde los participantes tienen esa libertad plena de transmitir su papel sin ser reconocidos.

b). Día de performance en la parada mestizos.

Sin lugar a duda, este es un día totalmente carnalesco, donde los danzantes mestizos gozan con mucha plenitud y libertad a la hora de desplazarse dentro de un escenario amplio como son las calles de Puno. A este escenario imponente se le conoce como la Parada y Veneración a la Candelaria. Donde es un escenario festivo que transmite mucho algarabía entre los actores sociales que participan y los espectadores, ya que comparten

sus músicas y su danzas (en algunas ocasiones los espectadores se pone a bailar). Roberto da Matta recordemos hace la siguiente afirmación: “las fiestas, entonces, son momentos extraordinarios marcados por la alegría y por valores considerados altamente positivos. Lo que se ve como algo negativo es la rutina de la vida diaria, de ahí que lo cotidiano se designe con la expresión día a día o, más significativamente, vida o dura realidad de la vida”(Da Matta, 2002:62). También hay que mencionar que este escenario más libre tiende a romper los parámetros del concurso (en algunas oportunidades algunos actores bailan para otro bloque). Este día también hay concurso, pero la mayoría de los grupos en algunas ocasiones no se dan cuenta de los jurados que están presentes en algunos puntos estratégicos. Es así, que pocos de los grupos respetan las reglas del jurado por la emoción que les embarga. Hay que mencionar que a pesar que rompen con algunas reglas, no pueden infringir la regla del repertorio y dejar de dramatizar el personaje que ellos han elegido interpretar (el mismo relato que se representa en el concurso, también se observa en el pasacalle); de esta manera fluye la memoria colectiva de los actores sociales que comparten su drama.

Otro elemento que se observa es que en el escenario donde se realiza esta veneración, está presente la Virgen de la Candelaria. La mayoría de los danzantes cuando pasan delante de la Virgen, hacen un acto simbólico de veneración, haciendo una coreografía exclusivamente planificado por cada bloque. Hay que reconocer que en este escenario se observa dos cuestiones interesantes: por un lado tenemos a la Virgen (fiesta religiosa); y por el otro, tenemos la fiesta carnavalesca. En ambos caso, los espectadores gozan de los bloques que marcan su paso de una manera enérgica, y así lo hacen también las bellas chicas danzantes (cada una con su personaje) cuando mueven sus cuerpos con mucha elegancia y donde hay mucha estética (especialmente las chinas morenas) y en el caso de la danza diablada (las diablillas donde dan saltos espectaculares al compás de la banda de músicos).

4.6. Construcciones de identidad local a través del “*permormance*” de los grupos autóctonos y mestizos en un espacio de festividad carnavalesca como es la Candelaria en Puno.

La construcción de identidades locales y regionales de grupos sociales diferentes en un mismo espacio, pueden fundar tensión y reconocimiento a la vez. Es justamente lo que se observa en este espacio de la Candelaria. Estos grupos, se fundan en distintos elementos culturales, donde la danza en una fiesta religiosa, es un medio importante

porque transmiten historia, relato. Además, porque nos permite conocernos unos a otros. A su vez, estas construcciones colectivas de identidad –en grupos autóctonos y mestizos– buscan mecanismos de reafirmación de identidad situados en un espacio urbano ciudadano y en un determinado tiempo. Asimismo, estas representaciones de identidades son hegemónicas como subalternas; originarias, mestizas. Esto es lo que sucede en la fastuosa festividad de la Virgen de Candelaria en Puno, donde el escenario es un espacio cultural de identidad, donde se manifiesta la alegría carnavalesca en todo el sentido de la palabra. Y es así, que ésta reproducción de identidades que se visualiza en la ciudad de Puno, entre lo autóctono y mestizo, está marcada por la dramatización y jerarquización de sus personajes que optan por performar en un escenario festivo. Se percibe el poder (autoridad) y la agresividad en el sentido que hay una lucha constante entre dos grupos como los originarios y mestizos. Pero lo más importante que sale a relucir y que buscan constantemente es el *“prestigio social”* (capital social y simbólico). Además, se puede observar que hay un sentimiento de exclusión, así como de un esfuerzo de valoración de identidades y de resistencia entre sectores diversos existentes en este espacio.

Cabe resaltar también, que en este espacio festivo carnavalesco la lucha por ser reconocido como originario o mestizo es necesaria. Y es justamente lo que proponen cada grupo cuando se presentan en este escenario carnavalesco. Si bien es cierto que este escenario carnavalesco entran a tallar categorías como “alegría” “fiesta” “transgresión” “oposición” “mascaras” “ritualidad”, “reversible”, etc. Pero, también los carnavales funcionan como válvulas de escape ante una posible trifulca. Recordemos lo dicho por Iffland, el “Carnaval y los festivales allegados pueden funcionar como las clásicas válvulas de escape, permitiendo esa catarsis transgresiva que fortalece la jerarquía del poder, en un momento, y en otro pueden adquirir una dimensión política de clara índole emancipadora o rebelde; en ocasiones se da una mezcla de las dos tendencias” (Iffland, 1999:168). Para mí en lo particular, los carnavales sirven para sacar a flote lo que está latente o interiorizado en el actor social. Es por eso, que los grupos en mención performan de una manera diferente cada uno, buscando el predominio de su identidad, y ubicándose en la estructura social de Puno. Es así, que la fiesta de la Candelaria funciona de una manera socialmente sabia, al permitir enfrentar estos dos grupos con sus danzas y no caer en las tensiones que pueden llevar a un conflicto latente.

Pero esto no quiere decir, que por siempre la festividad de la Virgen funcione como válvula de escape. Mientras se cumpla con el orden establecido, y mientras los actores sociales representen lo que tienen que transmitir y los espectadores

lean esta lectura, todo queda ahí. Pero un momento tal vez se rompa ese orden hasta y la festividad de la Candelaria deje de cumplir con la dinámica armonizadora. Entonces nos encontraremos con una batalla campal entre los grupos étnicos y mestizos del departamento de Puno. Para concluir con este análisis y como semilla de un futuro estudio, cabe preguntarnos si estas fiestas están siendo confiscadas en última instancia, por el grupo hegemónico para otros fines (turismo y espectáculo). Pero, de nuevo, este problema tan complejo tendría que ser abordado en un estudio separado y en otro momento.



CONCLUSIONES

Para empezar, los actores sociales buscan en este contexto festivo de la Candelaria, que es un escenario de expresiones culturales de transformación y negociación, mecanismos para construir su identidad o para reafirmarla – ya sea una identidad étnica colectiva (como es el caso del grupo de los originarios) o una identidad legitimadora/hegemónica (como es el caso de los mestizos) – a partir de medios disponibles como la danza y la activación de la memoria colectiva. En efecto, en este performance observamos que tanto como los danzantes como los espectadores⁴² tienden a participar, ya que comparten los mensajes que transmiten.

¿Qué estaría en juego en ésta performance? En primer lugar, el competir. La realización del acto de competir en un espacio público hace que los espectadores reconozcan la existencia de dos grupos – uno relacionado con lo tradicional (autóctono) y otro relacionado con lo moderno (mestizo). Es por eso que hay fechas específicas fijadas en las que cada grupo tiene la oportunidad de escenificar y demostrar que son radicalmente diferentes –a pesar del hecho que viven en un mismo territorio –. Incluso, es en este espacio que los danzantes (tanto originarios como mestizos) reafirman su identidad cultural. En segundo lugar, buscan la legitimación del grupo. El performance está trazado por el tema de identidad y el reconocimiento en un espacio público (carnavalesco y religioso), no privado. Por eso el escenario donde performan los actores sociales es un “espacio legitimado”. Se reconoce a este espacio como el donde se desarrolla un acto festivo, religioso y carnalesco a la vez, y estrechamente vinculado con su identidad cultural. La festividad de la Virgen de la Candelaria hace que se genere legitimidad entre las dos identidades colectivas –originaria y mestiza – que contienen patrones culturales diferentes y una simbología estructural muy rica, que se manifiesta en un solo escenario con diferentes repertorios. También se vuelve un espacio legitimador a causa de los mismos espectadores que son los receptores de todo este espectáculo festivo, amén del aval de las autoridades civiles de la ciudad.

A su vez, las representaciones de las danzas que realizan los actores en la Candelaria son marcadores de identidad étnica por las diferencias que cada danza – originaria y mestiza –representa mediante los movimientos corporales, sus cánticos y su indumentaria. Por ejemplo, en las danzas autóctonas las características de su

⁴² Los espectadores son de dos tipos: local y externo. El primero comparte códigos conocidos (rituales, tradición e historia). El segundo comparte principalmente códigos festivos (alegría y reconocimiento a nivel superficial).

representación están relacionadas con el contexto del campo y de la naturaleza en general; por esta razón sus danzas contienen características pastoriles y agrícolas. Por otro lado, sus indumentarias típicas tienden a ser más auténticas, esto es, para que haya legitimidad a la hora de presentar sus danzas en el escenario de la Candelaria. No se trata de danzar contando el pasado tradicional e histórico, sino que también se tiene que expresarse mediante algo más inmediatamente visible como lo es la indumentaria típica (un claro signo de diferenciación étnica). Y por último, quiero mencionar la importancia de los cánticos y las alabanzas que los originarios realizan, por dos cuestiones fundamentales: primero, cuando ellos cantan o hacen rituales con sus alabanzas, lo hacen en su idioma (ya sea quechua o aymara). Al hacer uso de su lengua (que es una categoría identitaria) están legitimando de nuevo su identidad étnico/racial de aymara o quechua y marcando a su vez la diferencia con respecto al grupo hegemónico (los mestizos).

Es así, pues, que todo el conjunto de actividades que el actor social realiza (la danza, el canto, los gestos y movimientos corporales: prácticas encarnadas, en fin) hacen que el repertorio sea legitimado y que, por tanto, sus historias recreadas en el escenario de la fiesta de la Candelaria sean reforzadas, tanto para ellos como para los espectadores. Por otro lado, las danzas mestizas también se legitiman casi de la misma manera. Se diferencian por ser más llamativos en todo el sentido de la palabra: no por nada ostentan el nombre de “Trajes de luces”. Las danzas que ellos presentan están más occidentalizadas y mestizadas. Por ejemplo, los trajes de las mujeres que danzan son totalmente adornados con piedras brillantes y colores llamativos, a su vez, sus bordados representan a dragones, etc. En la mayoría de estos trajes se puede notar con gran facilidad que llevan todavía algunos rasgos de la ropa de origen español de los colonizadores (este es el caso de los caporales y la morenada). Asimismo, las indumentarias de los mestizos también son un signo de identidad, al igual que la lengua. Cuando ellos cantan, lo hacen en castellano. Aunque el actor social mestizo hable el quechua o el aymara, siempre tomará como categoría identitaria al castellano.

Todas estas características que hemos señalado, tanto de los originarios y mestizos, hacen que cada grupo se ubique en el lugar correspondiente dentro de la estructura social de Puno.

Otra de las conclusiones que hemos podido deducir en este trabajo de investigación es la cuestión de la “confiscación” de la fiesta de la Candelaria. Es verdad que la fiesta ha sido confiscada en la actualidad por los mestizos, pero no del todo. Es por esta razón que todavía participan los originarios de una forma contestaría, en última

instancia, en esta festividad. Cabe recalcar, una vez más, que la fiesta de la Candelaria surgió originalmente con los indígenas de Puno (no se puede decir quechuas y aymaras, ya que no se les asignaba este tipo de categorías específicas en aquella época); celebraban danzando por las calles sin ningún tipo de concursos como existen ahora. Muchos se podrían preguntar por qué la fiesta fue confiscada por los mestizos. Según mi interpretación, en la época de los 50 y de los 60, la ciudad de Puno crecía considerablemente y su estructura social y política caían en categorías sociales cada vez más diferenciadas, donde el indio era considerado el ser inferior. Cuando este ser inferior lograba vivir en el seno de la ciudad y educarse, lograba ubicarse en una nueva escala social. A su vez, sus progenie lograba ubicarse en una escala mayor que la de ellos, hasta el punto que ellos fueron los que construyeron una nueva identidad que era la mestiza.

Es así que estos mestizos empezaron a apropiarse de lo que era ya conocido por ellos, a saber, la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Pero no solo iban confiscando la fiesta porque progresivamente se a mestizaban, sino porque era una forma de crear una nueva estructura social y dominio político y económico a través de la Virgen de la Candelaria. En resumidas cuentas, formaban una estructura de poder basada en la identidad, donde ellos ostentaban una escala mucho más alta que la de los originarios. Los mestizos habían cambiado de status social, pero los originarios seguían en el mismo lugar en la jerarquía. En la actualidad, el proceso de la confiscación no se ha realizado por completo. A mi parecer no se podría dar esta confiscación por dos cosas importantes: primero porque Puno se vende turísticamente como una ciudad simultáneamente tradicional y moderna. Si dejaran de danzar los originarios, se caería todo el sentido tradicional de la ciudad de Puno. Y esto sería un gran problema para el sector de turismo y sobre todo para el propio mestizo, que requiere de los originarios para diferenciarse y legitimar su hegemonía de grupo mestizo, moderno, ante los espectadores y para sí mismos. Además se estaría entrando en un campo conflictivo abierto por parte de los originarios, donde definitivamente alzarían su voz de protesta; incluso se armarían enormes trifulcas por la separación de los originarios de la Candelaria. Pues como hemos mencionado líneas arriba, la fiesta sirve como “válvula de escape” para las reivindicaciones de los originarios, que después de haber podido “ventilar” sus sentimientos y haber contado su pasado histórico, entre otras cosas, vuelven a la “normalidad” (esto es, de grupo subalterno, oprimido, excluidos por los

sectores hegemónicos como son los mestizos). Entonces, es difícil—y sería potencialmente desastroso—confiscar totalmente la fiesta de la Candelaria.

Antes de cerrar esta conclusión, me gustaría subrayar algunos puntos importantes:

1. La festividad de la Virgen de la Candelaria funciona sin lugar a duda como “válvula de escape” en el sentido que se reproducen conflictos sociales latentes (que en el pasado se habían dado de forma manifiesta, con consecuencias serias). Además, este escenario sirve para desactivar, en cierto sentido, futuras tensiones entre los grupos en cuestión. Los actores sociales tienden a expresar, mediante las danzas, sus emociones, su historia y su identidad colectiva de un modo pacífico y hasta divertido.
2. Además, este *escenario* de representaciones de identidad tiende a poner en escena la estructura social actual de Puno. Las dramatizaciones realizadas en este escenario llevan a cabo repertorios diferentes con personajes distintos en cada grupo performático: los grupos originarios (quechuas y aymaras) representan la tradición, el legado de una raza pura existente aún, con patrones y valores culturales que se han ido preservando; por otro, el grupo mestizo –grupo hegemónico –tiende a representar la herencia mestiza (por ejemplo, el pasado colonial), encarnada en sus personajes.
3. Estas prácticas sociales de identidad que se desarrollan en Puno resultan necesarias, ya que tienden a reproducir la estructura social de Puno y el saber ¿quién es quién?; es decir, dónde se encuentran ubicados estos grupos el uno respecto al otro.

En consecuencia, las prácticas sociales y simbólicas vinculadas con la construcción de su identidad en un medio urbano, como lo es la ciudad de Puno, se vuelve un espacio significativo para los individuos que interactúan socialmente y en donde son reconocidos por los espectadores desde la perspectiva cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, Thomas.
(1992) Carnaval Poscolonial en Oruro. En: Revista Andina, N° 2.
- BARTH, Fredrik.
(1976). “Los Pathanes: su identidad y conservación. En: BARTH, Fredrik. (comp.). Los Grupos Étnicos y sus Fronteras. México: FONDO DE CULTURA ECONOMICA
- BRAVO, M. Enrique.
(1995) Devoción y danza andina. Perú: Talleres de la nueva Editorial IIDISA.
- BURGA, Manuel.
(2005) Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas. Perú: Fondo editorial UNMSM-Universidad de Guadalajara.
- CALISTO, Marcela
(1991). Campesinos puneños y resistencia cotidiana. 1900-1930. Revista Allpanchis. N° 37.
- CANEPA, Gisela.
(2001) Identidades Representadas: Performance, experiencia y memoria en los andes. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
(1998) “Mascara, transformación e identidades en los andes. Lima: PUCP.
- CARO, Julio.
(1983) El carnaval, el análisis histórico-cultural. Madrid: Ediciones Taurus.
(1986) El estío festivo. Fiestas populares del verano. Madrid: Ediciones Taurus.
- CASTELLS, Manuel
(1999) La era información, economía sociedad y cultura” Vol. II. Siglo XXI Editores.
- COTLER, Julio.
(1994) Política y sociedad en el Perú. Lima. IEP.
- CROS. Edmond
(1981) Ideología y genética textual: El caso del ‘Buscón’. Madrid: Cupsa Editorial
- De LA CADENA, Marisol
(2001). “Mestizos –indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad de Cuzco”. En: CANEPA, Gisela (Ed). Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes. Lima: PUCP.

Da MATTA, Roberto.

(2002). Carnavales, malandros y héroes. México. Fondo de Cultura Económica.

DAMONTE, Gerardo

(2011) Construyendo Territorios. Narrativas Territoriales Aymaras contemporáneas. GRADE.

DIEZ, Alejandro

(2003) Élités y poderes locales: sociedades regionales ante la descentralización. Lima. DFID.

DUVIGNAUD, Jean.

(1996). Sociología del Teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas. México: Fondo de Cultura Económica.

FRIEDMAN, Jonathan.

(2001) Identidad cultural y proceso global. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

FRISANCHO P. Ignacio.

(1996). De la aldea a la ciudad. Trayectoria histórica de Puno. Lima. Ediciones Asociación Cultural Brisas del Titicaca.

FUENZALIDA V. Fernando.

(1976) “Estructura de la comunidad de indígenas tradicionales”. En: MATOS M. José (Ed). Hacienda, comunidad y campesinado peruano. Instituto de Estudios Peruanos.

GIMÉMEZ, Gilberto

(1994). “Comunidades primordiales y modernización en México. En: GIMÉMEZ, G; POZAS, R. (Ed.). Modernización e identidades sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.

- (2009). CULTURA, IDENTIDAD Y MEMORIA. *Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*. En: Frontera Norte, No. 41. VOL. 21. 2009.

GOFFMANN, Erving

(1979) La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires. Editorial Amorrortu.

GUSS, David.

(2000) The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance. Los Ángeles. University of California Press.

-HABERMAS, Jurgen.

(2004) Los retos de la identidad. Madrid: Editorial SIGLO XXI.

-HALL, Stuart,; DU GAY, Paul.

(2003) Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires-Madrid: Editorial Amorrortu.

HUBER, L. HERNÁNDEZ R. ZUÑIGA ROMULO.

(2011) Políticas de identidad, fragmentación y conflicto social en el Perú contemporáneo. Institutos de Estudios Peruanos.

HUNEFELDT, Christine

(1989). Poder y contribuciones: Puno, 1825-1845. (Revista andina) cusco, Perú año 7, n|2, diciembre.

IFFLAND, James.

(1999) En De Fiestas y Aguafiestas: Risa, Locura e Ideología en Cervantes y Avellaneda. Madrid: Iberoamericana.

JACOBSEN, Nils.

(1991). Campesinos y tenencia de la tierra en el altiplano peruano en la transición de la Colonia a la república. Revista Allpanchis. Instituto pastoral andino. Año XXII n° 37.

JAHUIRA, Faustino

(2001) Identidad Aymara caso del Altiplano del Perú. Tesis de grado para optar al título de Maestría en Mención en Asuntos Indígenas. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO.

LLANQUE C. Domingo.

(1990) La Cultura Aymara: Desestructuración o afirmación de identidad. Puno: Editorial TAREA, Instituto de Estudios Aymaras.

MAALOUF, Amin.

(1999) Identidades asesinas. Madrid: Editorial Alianza.

MALAGA, Alejandro.

(2000). Historia de la Virgen Candelaria en el Obispado de Arequipa. S. XVI-XX. Arequipa-Perú: Universidad Católica de Santa María.

MATOS MAR, José

(1976) “Comunidades indígenas del área andina. En: MATOS MAR, José (comp). Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú. Lima, IEP.

MENDOZA, Zoila

(2001) *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Perú: Fondo Editorial de la PUCP.

MERCADO MAIDONADO, Alse; HERNANDEZ, Alejandrina.

(2010). “El proceso de construcción de la identidad colectiva”. En: *Convergencia*, Vol. 17, N° 53, año 2010. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

MONTOYA, Rodrigo.; LOPEZ, Enrique.

(1988) *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el Altiplano*. Lima: Editorial Mosca Azul.

ORDOÑEZ Avalos Marlene M.

(2010). *El Dragón: influencia China en los trajes de danzas puneñas actuales*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte. UNMSM.

POZO BULEJE, Erik

(2011) *Lo Aymara. Sobre los discursos identitarios reivindicativos aymara en el sur de Puno*.

QUENTA, Roberto.

(2009). “festividad de la Virgen de la Candelaria: elemento cultural y factor de identidad cultural del poblador puneño. En: MENDOZA, Alcira. (Ed). *Virgen de la Candelaria: aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Puno: INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA CULTURA ANDINA DEL ALTIPLANO.

QUISPE Mejía, Ulpiano

(2008) *Comunidades campesinas y relaciones de poder en Bolivia y Perú*. En: *Voces de la tierra. Reflexiones sobre movimientos políticos indígenas en Bolivia, Ecuador, México y Perú*. MONTOYA, Rodrigo (Comp).

QUIJANO, Aníbal.

(1973) *Problema agrario y movimientos campesinos*. Lima, Mosca Azul.

SEN, Amartya

(2007) Identidad y violencia: la ilusión del destino. Buenos Aires: Editores Katz.

SCHECHNER, Richard.

(2000). Performance: Teoría & Practicas Interculturales. Argentina: Libros de Rojas.
Universidad de Buenos Aires.

TAYLOR, Diana,

(2003) "The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas".

ULFE, María E.

(2001) "Variedad del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En: CANEPA, Gisela (Ed). Identidades Representadas. Performance, experiencia y memorias en los andes. Lima –Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ZAPATA, Claudia Silvia

(2007) Memoria e Historia. El proyecto de una identidad colectiva entre los aymaras de chile. (Articulo)

ANEXOS

INFORME ESTADISTICO DE LAS ENCUESTAS.

INDICE

I. Objetivo del informe, metodología y descripción de la muestra

- 1.1 Objetivo
- 1.2 Metodología
- 1.3 Descripción de la muestra
- 1.4 Sobre la precisión de algunas variables

II. Perfil

- 2.1 Sexo
- 2.2 Edad
- 2.3 Lugar de nacimiento
- 2.4 Lugar donde viven actualmente
- 2.5 Provincia de Puno en la que viven
- 2.6 Nivel de instrucción
- 2.7 Los que trabajan
- 2.8 Los que estudian

III. Identidad

- 3.1 Idioma
- 3.2 Identificación con lo mestizo o lo autóctono
- 3.3 Elementos que distinguen a un mestizo
- 3.4 Elementos que distinguen a un autóctono
- 3.5 Creencia de que lo verdadero se encuentra en Puno
- 3.6 Grupo étnico en el que se ubican

IV. Importancia de la fiesta de la Virgen de la Candelaria

- 4.1 Celebración más importante
- 4.2 Veces que ha participado danzando en el concurso de trajes de luces
- 4.3 Veces que ha participado danzando en el concurso de lo autóctono
- 4.4 Importancia de la fiesta de la Virgen de la Candelaria
- 4.5 Por qué es importante la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

Conclusiones

I. Objetivo del informe, metodología y descripción de la muestras

1.1 Objetivo

Conocer con que grupo étnico y simbólico se identifican los participantes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria que han sido tomados en cuenta en la presente muestra.

1.2 Metodología

El estudio fue realizado el año 2007 en la ciudad de Puno, región Puno durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Para el recojo de información se empleó un cuestionario con preguntas cerradas en el cual se tomaron en cuenta las siguientes variables:

- Sexo
- Edad
- Procedencia
- Lugar donde viven actualmente
- Instrucción
- Identificación con grupos étnicos mestizos o autóctonos
- Importancia de las celebraciones mestizas o autóctonas
- Participación en las celebraciones mestizas o autóctonas
- Importancia de la fiesta de la Virgen de la Candelaria

1.3 Descripción de la muestra

La muestra es no probabilística, accidental. Se encuestaron a 86 personas participantes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria (ver cuadro N^o 1). El estudio es estadístico descriptivo. Las conclusiones extraídas del análisis estadístico solo sirven para el grupo específico al cual se le ha aplicado la encuesta.

Cuadro N ^o 1: Encuestas aplicadas				
N ^o de encuestas	Completadas	Vacías	Total	
			N ^o	%
86	86	0	86	100

1.4 Sobre la precisión de algunas variables

Para hacer un mejor análisis de la muestra, se ha visto conveniente desglosar algunas variables. Una de ellas es la edad. Se ha dividido la edad en una distribución de edades, que nos permitirá conocer la edad mayoritaria y minoritaria, así como el número de casos, para luego establecer un promedio de las edades de la muestra. Además, se ha establecido un rango de edad para evitar la dispersión de casos. El criterio que se toma se basa en la siguiente clasificación:

- Adolescente: De 15 a 19 años.
- Joven: De 20 a 24 años.
- Adulto joven: De 25 a 34 años.
- Adulto maduro: De 35 a 59 años.
- Adulto mayor De 60 a más años.

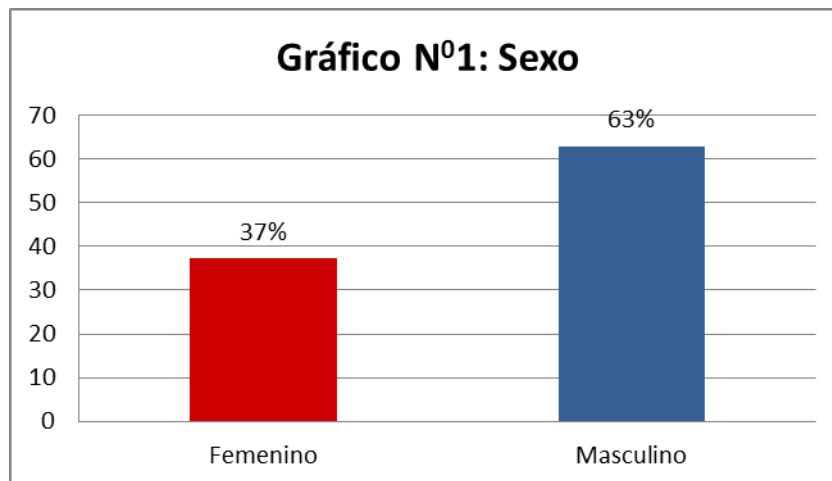
Sobre el lugar de procedencia y el lugar donde viven actualmente, se ha separado a los que viven en Puno de los que viven en otros lugares. En el caso de los que viven en

Puno se los ha clasificado por la provincia donde residen actualmente, con el objetivo de saber si viven en zonas aymaras o quechuas.

II. Perfil

2.1 Sexo

La mayoría de los encuestados son varones, representando un 63% de la muestra, mientras que las mujeres representan un 37%. (ver Gráfico N° 1). La participación masculina es mayor que la femenina entre los encuestados.



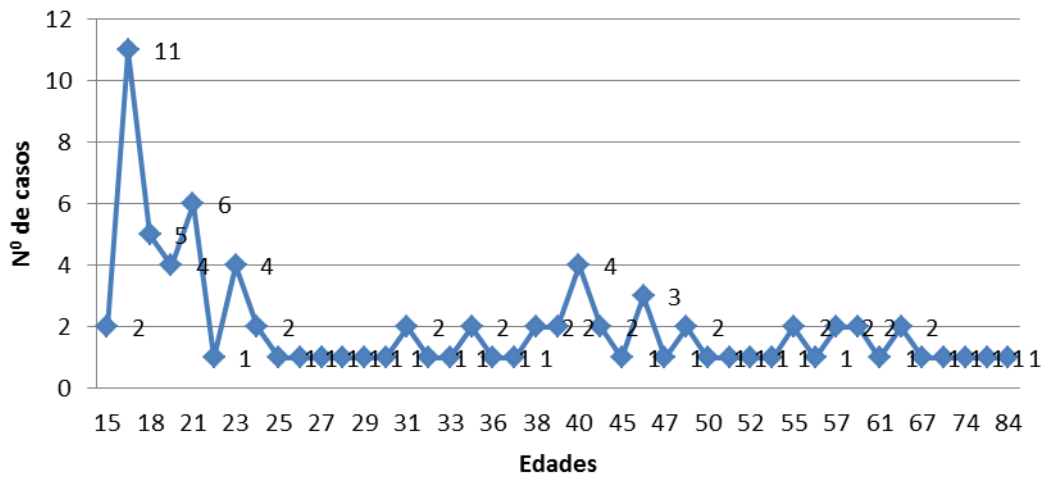
2.2 Edad

Las edades de los encuestados fluctúan entre los 15 y 84 años (ver Gráfico N° 2). El promedio de edad de los encuestados es de 35.34 años (ver cuadro N° 2).

La mayoría de encuestados se encuentra en el rango de edad de 35 a 59 años, representando estos un 34% del total. En segundo lugar, estarían los adolescentes de 15 a 19 años siendo estos un 21%. En tercer lugar los jóvenes de 20 a 24 años con el 20%. En cuarto lugar los adultos mayores de 60 años a más, y en último lugar los adultos jóvenes de 25 a 34 años (ver cuadro N° 3).

En el rango de edad mayoritario los varones representan el 36 %, mientras que las mujeres el 31%. En el rango de edad que le sigue al mayoritario las mujeres son el 28%, mientras que los varones el 17%. En el rango de edad que ocupa el tercer lugar los varones constituyen el 23% y las mujeres el 16%. En el rango de edad que ocupa el cuarto lugar, los varones constituyen el 17% y las mujeres el 16%. El rango de edad que ocupa el último lugar las mujeres representan un 9% y los varones un 8%.

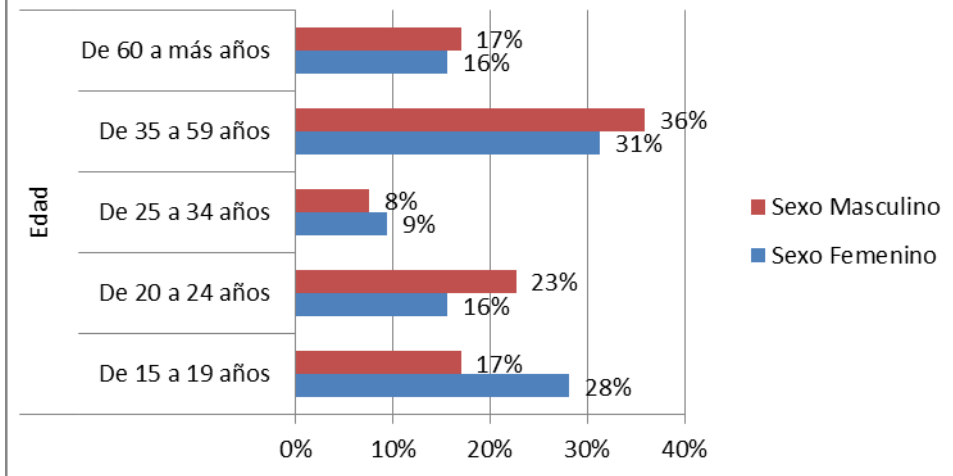
Grafico N° 2: Distribución de edades



N°		Total de casos	85
No precisa			1
Promedio			35,34

Edad	Sexo		Total
	Femenino	Masculino	
De 15 a 19 años	28%	17%	21%
De 20 a 24 años	16%	23%	20%
De 25 a 34 años	9%	8%	8%
De 35 a 59 años	31%	36%	34%
De 60 a más años	16%	17%	16%
Total	100%	100%	100%

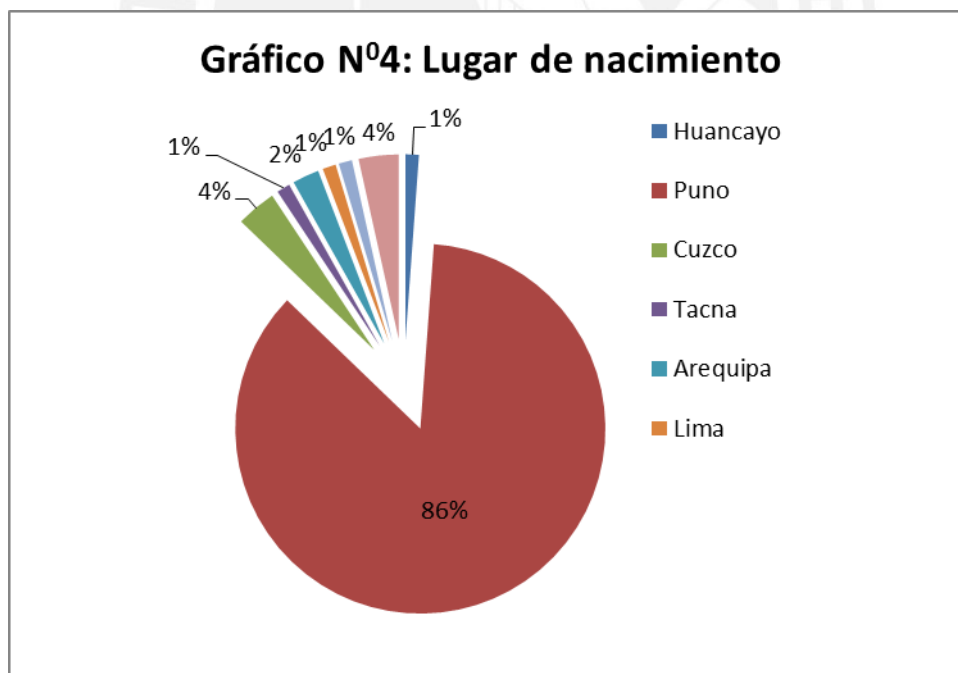
Gráfico N° 3: Rango de edad por sexo



2.3 Lugar de nacimiento

El 86 % de los encuestados han nacido en Puno. Solo un 4% han nacido en Cuzco y un 2% en Arequipa, regiones aledañas a Puno. Quienes han nacido en Huancayo, Tacna, Ayacucho o Lima representan cada uno apenas un 1% del total. El 4% de los encuestados no precisa donde nació (Ver Gráfico N° 4).

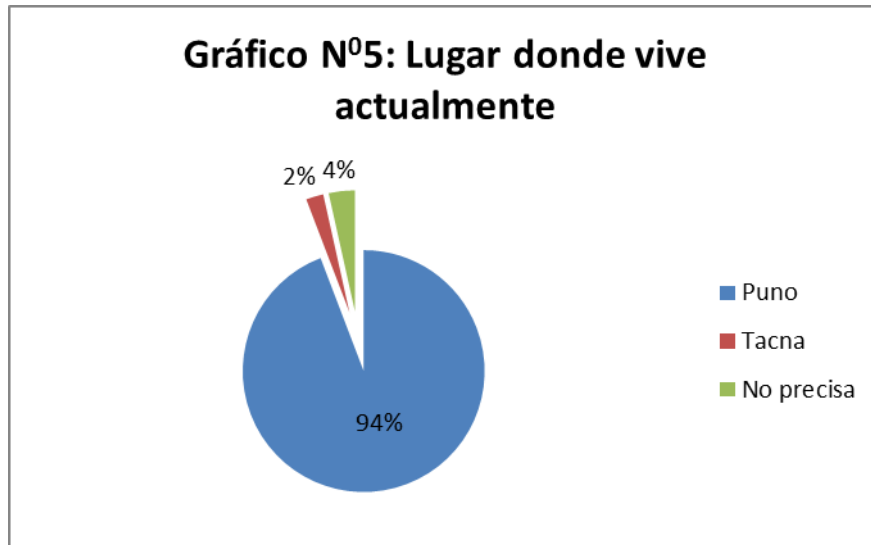
Gráfico N°4: Lugar de nacimiento



2.4 Lugar donde viven actualmente

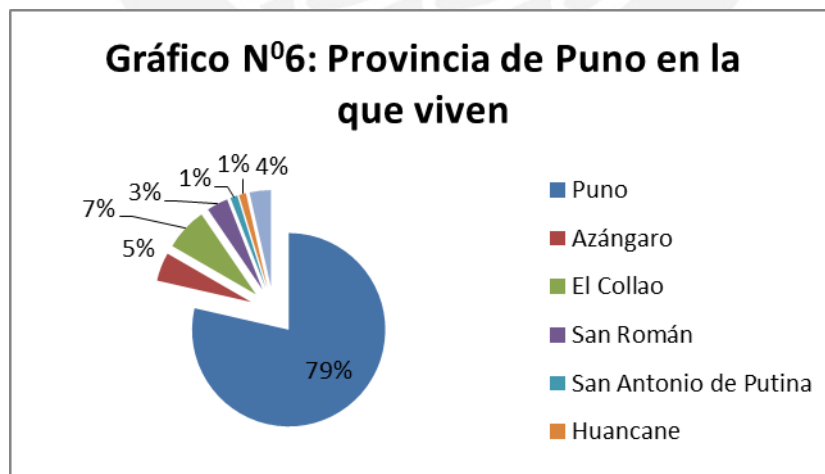
La gran mayoría de personas de la muestra viven en Puno. El 94% del total vive actualmente en Puno. El 2% en Tacna y el 4% no precisan. Al parecer, algunos de los

encuestados migaron a Puno de regiones cercanas como Arequipa y Cuzco para establecerse ahí definitivamente (Ver Gráfico N° 5).



2.5 Provincia de Puno en la que viven

El 79% vive en la provincia de Puno, capital de la región. El 7% vive en El Collao, el 5% en Azángaro, seguido del 3% que vive en San Román. Solo un 1% vive en San Antonio de Putina y el otro 1% en Huancané. El 4% no precisa donde vive (Ver Gráfico N° 6). Como se puede ver la mayoría de los participantes de la fiesta encuestados viven en la capital regional, por lo que les es mucho más fácil participar de las festividades. Quienes viven en El Collao también tiene cercanía geográfica con Puno y pueden desplazarse con mucha facilidad. A pesar de estar algo más alejados los pobladores de Azángaro ocupan el tercer lugar.



Las provincias de El Collao, Huancané y San Antonio de Putina -donde viven muchos de los encuestados- son consideradas zonas aymaras (Caro, 2011: 12)⁴³, representando estos un 9%(Ver Gráfico N° 6). Mientras que las provincias de Azángaro y San Román -

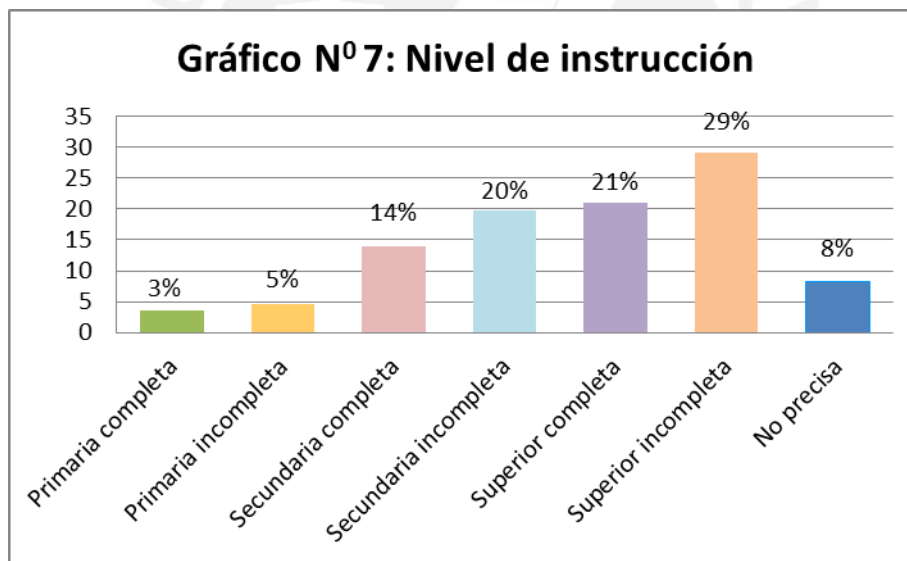
⁴³ *Guía de relacionamiento con poblaciones aymaras*. Lima: INDEPA.

donde proviene la minoría de encuestados- son consideradas zonas quechuas (Estrada, 2003)⁴⁴, representando estos un 6%(Ver Gráfico N^o 6). En la provincia de Puno viven de igual manera quechuas y aymaras. Esto no quiere decir, necesariamente que estos actores se identifiquen con esos grupos étnicos, como se verá más adelante.

2.6 Nivel de instrucción

El 29% de los encuestados tiene educación superior incompleta. El segundo lugar, lo ocupan aquellos que tiene educación superior completa representando el 21% del total. El tercer lugar es ocupado por quienes tienen secundaria incompleta, siendo estos el 20% de la muestra. El 14% tiene secundaria completa, el 5% primaria incompleta, el 3% primaria completa y el 8% no precisa su nivel de instrucción (Ver Gráfico N^o 7).

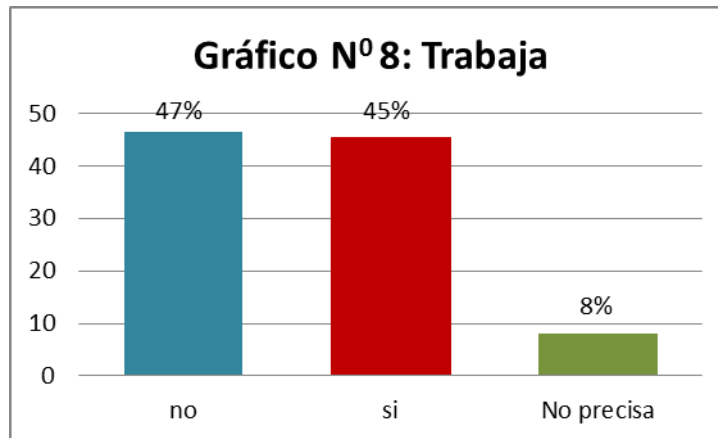
La mayoría de encuestados tiene educación superior. Quizá esto se deba a que varios vivan en la capital regional (Ver Gráfico N^o 6), teniendo más facilidades de acceso a la universidad o institutos superiores, o también al hecho que muchos son jóvenes (Ver Gráficos N^o 2 y 3) y pudieron acceder a otras oportunidades que sus padres o ancestros no pudieron.



⁴⁴ *Voces de mujeres quechuas y aymaras en Puno*. Lima: Movimiento Manuela Ramos.

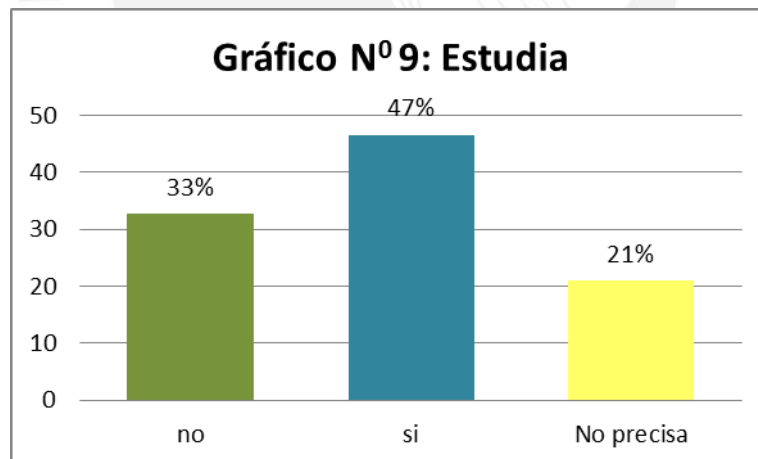
2.7 Los que trabajan

El 47% de los encuestados no trabaja. El 45% si trabaja. El 8% no precisa (Ver Gráfico N° 8).



2.8 Los que estudian

El 47% estudia, seguido del 33% que no estudia. El 21% no precisa (Ver Gráfico N° 9). El número de encuestados que no trabaja es el mismo de los que estudian (Ver Gráficos N° 8 y 9).



Conclusión sobre el Perfil

Sobre el perfil

1. La mayoría de los participantes de la fiesta encuestados son de sexo masculino.
2. El promedio de edad de los encuestados es 35 a 34 años. La mayoría de ellos son adultos maduros que se encuentran entre los 35 a 59 años. El grupo minoritario lo conforman los adultos jóvenes. Los varones son la mayoría en el rango de edad de los adultos maduros. En el rango de los adultos jóvenes las mujeres son la mayoría.
3. La mayoría es de Puno y vive en Puno. Quienes viven en Puno residen principalmente en la provincia de Puno. Otros residen en provincias cercanas a Puno, lo cual les permite participar con mayor facilidad de la fiesta. Los que no viven en la provincia de Puno residen principalmente en zonas aymaras.
4. La mayoría de encuestados tiene educación superior completa e incompleta. Quizá esto se deba a que varios vivan en la capital regional, teniendo más facilidades de acceso a la universidad o institutos superiores, o también al hecho que muchos son jóvenes o adultos jóvenes y pudieron acceder a otras oportunidades que sus padres o ancestros no pudieron.
5. La mayoría de encuestados no trabaja y si estudia. Muchos de ellos son estudiantes pre universitarios y universitarios, y otro son adultos mayores que ya han cesado.

FOTO⁴⁵



Danzante de la Candelaria

⁴⁵ Foto tomada por la autora de la tesis.

Danza caporales⁴⁶



Danza morenada(cholas)



⁴⁶ Ambas fotos han sido tomadas por la autora de la tesis.

Danza la Diablada⁴⁷



Cholas Morenas



⁴⁷ Foto tomada por la autora de la tesis.

Danza -Caporales⁴⁸



Danza –los Tinkus



⁴⁸ Foto tomada por la autora de la tesis.

Personaje diablillo⁴⁹



⁴⁹ Foto tomado por la autora.