

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE GRADUADOS  
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL



**“Volveré a bailar por ti”. Documental sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno**

**Tesis para optar el Título de Magíster en Antropología Visual**

presenta:

Erik Eduardo Portilla Aymara

Asesor: Alonso Quinteros

Miembros del Jurado:

Gisela Cánepa

Mauricio Godoy

Alonso Quinteros

Lima, 2014



***En honor de la Virgen de la Candelaria  
Dedicado a Domitila Domínguez y Lorenzo Aymara***

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>10</b>
1.1 Problemática.....	11
1.1.1 Preguntas de investigación.....	14
1.1.2 Objetivos.....	15
1.2 Metodología .....	15
1.2.1 Registro de festividades.....	16
1.2.2 Discursos y organización.....	19
1.2.3 Puesta en escena y puesta en serie .....	21
1.3 Estado de la cuestión.....	23
<b>CAPÍTULO 2. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA.....</b>	<b>32</b>
2.1 El audiovisual como fuente de conocimiento para la antropología visual.....	33
2.2 El uso del documental observacional.....	35
2.2.1 La propuesta de David MacDougall.....	37
2.2.2 Robert Gardner.....	39
2.2.3 El Sensory Ethnography Lab.....	40
2.3 Hacia una práctica personal del documental etnográfico.....	43
2.3.1 El estilo de grabación.....	43
2.3.2 La relación entre sujetos, contexto e investigador.....	45
<b>CAPÍTULO 3. LA FIESTA ALTIPLÁNICA Y EL CASO DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA.....</b>	<b>51</b>
3.1 Ideología y las celebraciones en el Altiplano.....	55

3.2 El cuerpo en la danza puneña.....	58
3.3 Performance como meta de la Festividad.....	62
<b>CAPÍTULO 4. EL PROCESO DE DESARROLLO DOCUMENTAL.....</b>	<b>65</b>
4.1 Viaje de registro de la festividad.....	66
4.2 Segundo viaje.....	67
4.3 Tercer viaje.....	68
4.4 Cuarto viaje y colaboración.....	71
<b>CAPÍTULO 5. HALLAZGOS.....</b>	<b>73</b>
5.1 Resumiendo hallazgos.....	73
5.2 Conclusiones .....	76
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>78</b>
<b>FILMOGRAFÍA.....</b>	<b>79</b>

## INTRODUCCIÓN

Un grupo de chicas vestidas con diminutas faldas bailan a través de la calle Lima. Visten un traje con una mezcla brillante de blanco, rojo y negro. Ellas son parte del conjunto de baile los Caporales San Juan, la comparsa afiliada a uno de los colegios más renombrados de Puno a donde asiste buena parte de los hijos de las familias más prósperas de esta ciudad. Mientras atraviesan esta calle, cantan una variación de una saya boliviana a la que le han cambiado la letra: “¿Quién te ha dicho centralistas? ¿Quién te ha dicho que San Carlos? Verdaderamente caporales. Somos sanjuaninos” Mientras cantan esto, van bailando los pasos más relajados de la danza y al momento de decir sanjuaninos se llevan la mano a la cara, en un gesto de llamado de atención a su rostro. Son chicas que bordean los 20 años. Quizás haya algunas chicas más jóvenes entre ellas. Bailan con mucho orgullo y felicidad, posando y casi deslizándose para la gente que las observa y aplaude, pero también para las múltiples cámaras de personas que las fotografían desde lejos y para otras que las detienen para tomarse foto con ellas<sup>1</sup>.

Esta escena, que he tratado de narrar, sintetiza muy bien, desde mi punto de vista, las preocupaciones de “Volveré a bailar por ti”, el documental que presento como tesis de la Maestría en Antropología Visual. Por un lado, creo que muestra un tipo de performance que necesita ser experimentada para

---

<sup>1</sup> Ver video de las chicas San Juan en <http://youtu.be/fVAN1ku2SOY> (video grabado por el autor en febrero 2013 en Puno)

ser entendida a cabalidad. Cualquier descripción que haga de ella, es escoger entre uno de los múltiples sentidos que puede ofrecer este gesto. Por ejemplo, he usado la frase “ellas bailan con mucho orgullo” con la finalidad de contar cómo interpreto el gesto que realizan. Alguien podría interpretar el gesto más bien como una muestra de soberbia o simplemente como un paso de la danza. Y así, la imagen que queda de este gesto es susceptible de ser interpretada de múltiples formas. Lo interesante de ella es entonces esa potencialidad que tiene de gatillar ideas e incluso emociones en las personas que las ven y en las que la ejecutan. Por ello, como se puede más o menos deducir de la escena narrada, hace falta apelar a métodos audiovisuales que nos ayuden a dar cuenta de este hecho en términos que aludan a la experiencia vivida. Ciertamente, no estoy pensando en las posibilidades fenomenológicas del cine (y del audiovisual para este caso) para recrear la realidad, sino más bien en sus posibilidades expresivas para establecer una mediación entre la experiencia de la festividad y la teoría antropológica.

Por otro lado, pese a que la festividad puede sentirse como un flujo constante de actuaciones (movimientos de baile, trajes, etc.), tanto para sus productores como para sus audiencias, es también una puesta en escena de un sistema de imágenes. Remitámonos nuevamente a nuestra escena inicial. Este grupo de chicas baila dentro del contexto de una danza específica (los caporales) que parte de un repertorio predefinido de performances (movimientos, poses, etc.) y de elementos visuales (trajes, iconografía, etc.) que a la manera de un sistema puede ser re combinado por cada grupo, e incluso cada persona, y adecuado potencialmente a sus propios intereses.

Las chicas combinan estos elementos visuales para crear una impresión a un público (sus pares, el pueblo, los turistas, ellas mismas, etc.) a través de estas verdaderas imágenes en movimiento que se van forjando al ritmo de la música mientras toman las calles más importantes de la ciudad. La naturaleza de esta imagen es material, pero su forma es inmaterial y efímera, pues el primer consumo de las imágenes es sólo con la mirada. La apropiación a través de las cámaras trae otras formas de consumo: las cámaras de televisión por lo general están fuera de la multitud, la gente que quiere materializar el momento se toma fotos con los bailarines quienes detienen su baile para fotografiarse con quien se lo pida. Estas imágenes siguen circulando a través de los archivos personales, en especial, los que se comparten en las redes sociales. Sobre ellas se desarrollan discursos acerca de lo que significa bailar, ser puneño, ser altioplánico, ser mujer, ser mestizo o indígena, etc.

En este documental, entonces, me intereso por este mundo de imágenes que puede ser experimentado durante la festividad. Así, quiero recorrer la plasticidad de las figuras que se (re)crean en este proceso social puneño, a partir de una serie de performances cargadas de múltiples sentidos, donde lo visual y sonoro se mezclan para expresar y afectar la sociedad. Para ello, voy a plantear un estilo fundamentalmente observacional que permitirá recrear esta experiencia en términos audiovisuales, haciendo al espectador nuevamente testigo de un acontecimiento.

Además acompaño al documental con este texto con la finalidad de discutir, desde la teoría, los conceptos sobre los que se construye el audiovisual, pero también para hacer una revisión crítica de la propia

metodología audiovisual que he utilizado en su construcción. De esta forma, el primer capítulo tiene como finalidad plantear conceptualmente los puntos en común entre ambos textos, por ello, planteo las preguntas de investigación que animan esta investigación, lo que quiero lograr con ambos trabajos, la metodología y un breve recuento de lo que se ha trabajado sobre la Festividad desde la antropología.

El capítulo 2 servirá para discutir la aproximación documental con la que se ha tratado la investigación, así como la propuesta planteada para comprender la Festividad desde términos visuales. Además, planteo cómo la aproximación desarrollada trata el problema de la relación intersubjetiva que los documentales establecen ante un público ideal. Por su lado, el capítulo 3, comienza discutiendo aquellos aspectos específicos de la fiesta altiplánica, en tanto modelo ideológico de distinción social en el Altiplano de América del Sur, y cómo ésta es actualizada en la principal celebración de este tipo en nuestro país. De este modo, discutiré dos de los distintos elementos que se conjugan en esta fiesta: la performance y el sistema de imágenes. Ellos tendrán una puesta en escena preferente en el producto audiovisual desarrollado.

El capítulo 4 tiene como propósito discutir el proceso de desarrollo del documental compuesto por tres partes fundamentales: una investigación de campo para reconstruir la lógica de la Festividad (entrevistas en profundidad con actores de la festividad, visitas de campo en épocas donde no se realiza la fiesta, visita a otras fiestas altiplánicas, etc.), los procesos de captura audiovisual y la creación del punto de vista a partir del proceso de reconstrucción de la experiencia festiva en el proceso de edición

Finalmente, el capítulo 5 quiere recopilar los principales hallazgos y conclusiones producto de esta también experiencia de investigación, que de alguna forma alimenta también al producto documental desarrollado.



## CAPÍTULO 1: PRESENTACIÓN DEL TEMA Y LA INVESTIGACIÓN

“Volveré a bailar por ti” es una de las frases de la morenada<sup>2</sup> “Idilio”, popularizada por el grupo boliviano María Juana, y es una de las tonadas que más suenan en festividades del Altiplano sudamericano, como la de la Virgen de la Candelaria en Puno. Tiene una estrofa principal que dice: “Al año que viene volveré a bailar por ti. Al año que viene volveré a soñar por ti. Suenan las matracas de este pobre corazón. Morenita, idilio de mi amor”. Este canto que parece en principio una típica canción romántica de la cultura de masas actual, en realidad se relaciona directamente con las lógicas iterativas de las festividades altiplánicas: su carácter anual, el hecho que la actividad principal sea el baile, que se encuentren dedicadas a la fe por un santo patrón (advocaciones de la virgen María, en la mayoría de los casos) y la emotividad que ponen en juego las personas que participan en estas fiestas. Esto, sin embargo, no le hace perder a la tonada su carácter masivo, como producto del movimiento urbano de estas zonas hoy en día, no solo porque utiliza algunos

---

<sup>2</sup>

La morenada es una danza que se practica en las principales festividades del Altiplano sudamericano. Aun cuando las narrativas oficiales ligadas al folklore, sobre todo, tienden a pensarla como si fuera la representación de los africanos llegados a esta zona, en la práctica poco o nada tiene que ver con este hecho, sino más bien es una forma para representar la opulencia de quienes la practican (dinero, belleza, poder, etc.).

instrumentos típicos del pop (batería, bajo, etc.), sino porque se distribuye a través de la radio y *video clips* en canales de televisión regionales y, por supuesto, a través de Youtube.

He tomado la línea “Volveré a bailar por ti” de esta morenada como título para la tesis documental que presento porque creo que da cuenta de estos aspectos tradicionales y modernos que se entremezclan en la festividad puneña. Pero además, tomo esta línea porque destaca el aspecto performativo de la festividad. Este carácter hace posible que a través de aspectos sensoriales como la música, la intensidad del color de los vestuarios, la apropiación de los espacios públicos, los movimientos, etc., se estimule la mirada y se genere así una economía de imágenes en movimiento.

### 1.1 Problemática

La Festividad de la Virgen de la Candelaria es un evento de carácter religioso, cívico y cultural que sucede todos los años en el mes de febrero en Puno. En su forma actual, se realiza desde hace aproximadamente 50 años<sup>3</sup> y consiste en recrear anualmente una celebración en honor a esta virgen a partir de ceremonias religiosas (católicas y andinas), una celebración de la población indígena (un concurso de danzas) y una celebración de la población mestiza (un concurso de danzas y un pasacalle). Esta celebración es organizada por la

---

3

Aun cuando el grupo más antiguo (Conjunto de Sikuris del Barrio Mañazo) tiene como fecha de fundación el año 1892 y desde 1912 hay noticias sobre la celebración de la fiesta con comparsas que toman las calles, la institucionalización de la festividad habría comenzado en 1929 con los concursos de sikuris organizados por la Municipalidad, la organización de concursos por la Gobernación de Puno (1934, 1954 y 1955), el patrocinio del Instituto Americano de Arte (1956) y continuaría en su forma actual, ininterrumpidamente desde 1964 con la organización de la Federación Folklórica Departamental de Puno. (Palao 2013: 31-33)

Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, una institución no gubernamental conformada por los presidentes de las comparsas que participan en la festividad. Ellos coordinan con el Estado a partir de la colaboración del Gobierno Regional de Puno y la Municipalidad Provincial de Puno, así como con el Obispado de Puno. Entre ellos se establecen una serie de relaciones (alianzas y desacuerdos) de orden político que suele influenciar en la manera en que se realiza anualmente la festividad, pues esta cambia todos los años en algunos elementos de la organización<sup>4</sup>. Tal es el caso de las rutas de los pasacalles que siempre suelen ser alteradas<sup>5</sup>. Además, como en todas las festividades andinas, hay una renovación de los organizadores de la festividad y las comparsas mediante los consabidos sistemas de cargo, donde se trabaja cada año para no solo organizar el conjunto de bailarines, sino también volver a hacer el vestuario, contratar músicos para que compongan una canción, contratar las bandas, etc.

De esta forma, el ciclo de producción, distribución y consumo de la festividad se encuentra en un flujo permanente que permite su recreación periódica. Sin embargo, esta es una celebración efímera. En primer lugar, la

---

4

Durante el 2014, hubo una polémica por la ampliación de la ruta a la Avenida Simón Bolívar, a la que querían rebautizar como Avenida del Folklore (similar a la existente en Oruro) y que trajo enfrentamientos entre la Federación y la Iglesia Católica. Esta última se negó a mover la virgen peregrina (la imagen que se pasea en la fiesta) a la Av. Bolívar por no haber considerado a la Iglesia San Juan en la ruta oficial. La Federación amenazó con usar una réplica y colocarla allí. Finalmente, se amplió la ruta para incluir a la iglesia, pero ninguna de las partes quedó satisfecha, como lo cuenta este reportaje sobre la pelea: <http://www.losandes.com.pe/Sociedad/20140204/78245.html>

5

Lo único que parece permanente, en la práctica, es el paso por el centro de la ciudad donde se encuentran los dos puntos religiosos más importantes: la Parroquia San Juan Bautista (ubicada en el Parque el Pino, lugar de socialización por excelencia) y la Catedral de Puno (ubicada en la Plaza de Armas frente al Municipio, el Poder Judicial, la Delegación Policial, entre otras oficinas públicas). En medio de ambas, se encuentra también una calle obligatoria, la calle Lima, un paseo peatonal conocido por ser el centro de la modernidad puneña.

fiesta debe hacerse y deshacerse todos los años; y en segundo lugar, porque la cultura material que se crea en ella (vestuario, sonidos musicales, etc.) solo toma vida cuando es utilizada en las performances (danzas y rituales), y estas son transmisibles cuando producen imágenes que son retenidas, reproducidas o circuladas entre los diferentes grupos sociales.

Toda la lógica narrativa de esta festividad parece privilegiar fundamentalmente los pasacalles de danzas protagonizados por los diferentes estratos de las clases medias puneñas. La festividad comienza con las misas de salud en la Parroquia San Juan Bautista, donde los distintos conjuntos dan inicio oficialmente a los ensayos de las coreografías para el concurso de baile. Como una suerte de antesala (en el sentido que no despierta el mismo interés que los siguientes eventos), la fiesta continúa con la entrada de Q'hapus, que consiste en la quema de maderas, bosta y hierbas frente a la Parroquia San Juan Bautista, donde se encuentra la imagen de la Virgen de la Candelaria, para luego realizarse la procesión de esta imagen. Esto es seguido de un Concurso de Danzas Autóctonas<sup>6</sup> (anteriormente realizado a varios kilómetros fuera de la ciudad) en el que participan algunas comunidades indígenas. El momento central llega con el concurso de Danzas en Traje de Luces<sup>7</sup> en el estadio Torres Belón y luego en el pasacalle (que en el último año fue

---

6

Estas danzas pertenecen a repertorios ligados a lo rural y, por lo general, los hombres son los ejecutantes de los instrumentos y las mujeres son las bailarinas. En algunos casos, donde los hombres participan como bailarines, lo hacen como kusillos (que tienen a cargo la parte cómica) o como parejas en danzas de enamoramiento típicas de los carnavales andinos.

7

Las danzas en trajes de luces corresponden a versiones urbanas de danzas aymaras que son reinterpretadas en Puno y las ciudades colindantes de esta región. En la Festividad se caracterizan por contar con bandas de instrumentos de metal o por conjuntos de sikuris. Las primeras pueden ser de otras regiones (paceñas y orureñas principalmente) y las segundas necesariamente puneñas y están más ligadas a la historia de la región, en tanto, dos de estos grupos son reconocidos como los más antiguos.

transmitido por dos estaciones nacionales de televisión). Finalmente, el *cacharpari* o cierre de la festividad se realiza cuando se ha declarado un ganador del concurso y se hace el cambio de cargos para el siguiente año.

Esta predominancia de las danzas permite que notemos que se tratan que mucho más que expresiones de la algarabía o interpretaciones actuales de sus orígenes históricos, sino más bien que se trata de expresiones articuladas de las preocupaciones y en general la *zeitgeist* de la generación que las construye. Por ello, la tesis documental quiere fijarse mucho en ellas, notando cómo a través de los elementos sensoriales que ponen en juego se manifiestan ideas que tienen repercusión en la sociedad a la que parecen dirigirse.

### 1.1.1 Preguntas de investigación del documental

La pregunta que anima el tratamiento documental es:

- ¿Qué elementos sensibles (sonoros y visuales) son puestos en escena en la Festividad de la Virgen de la Candelaria para lograr una eficacia en sus mensajes?

Como preguntas secundarias tenemos:

- ¿Cómo se materializan audiovisualmente las imágenes que se generan en las puestas en escena de la Festividad de la Virgen de la Candelaria?
- ¿Cómo un documento audiovisual grabado en la Festividad de la Virgen de la Candelaria puede recrear estos elementos puramente sensibles?

### 1.1.2 Objetivos de investigación

El objetivo principal de este trabajo es:

- Explorar audiovisualmente los aspectos sensibles de la puesta en escena de la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

Los objetivos secundarios son:

- Explorar audiovisualmente la corporalidad (presencia, interacciones, etc.) que componen el entorno social que se constituye en los pasacalles y actividades públicas de la Festividad de la Virgen de la Candelaria
- Producir un documento audiovisual que establezca una relación entre la experiencia directa de participar en la Festividad y la experiencia producida por el visionado de producto documental.

## 1.2 Metodología

Este proyecto documental tiene como punto de partida una vieja discusión para la antropología visual: las relaciones entre palabras e imágenes como fuentes de conocimiento para la disciplina antropológica. La Festividad, aun cuando está rodeada de una serie de discursos que explican su origen y actual desarrollo, contiene elementos sensoriales que merecen ser investigados de modo específico, en tanto nos dan luces de cómo estos son usados para entender el mundo. Las danzas, con sus vestuarios llamativos, las actitudes de sus bailarines, etc., son muestras actuadas de cómo los grupos sociales de la región entienden las relaciones con otras personas, cómo se ven

a sí mismos (de modo grupal, pero también personal), así como, la suma de sus aspiraciones y sueños.

Por ello, la metodología trabajada a lo largo de un año ha tratado de explorar ambos terrenos (texto e imagen) en relación a la fiesta altioplánica de la Virgen de la Candelaria, pero con la finalidad de lograr un producto audiovisual que enfatice las imágenes sobre cualquier discurso hablado o escrito. De este modo, la estrategia metodológica que desarrollé en el trabajo de campo ha consistido en realizar registros audiovisuales tanto de la fiesta como de las conversaciones que he mantenido con personas ligadas a ella (productores de videos, presidentes de conjuntos de baile, bailarines, artesanos, investigadores, etc.). Asimismo, teniendo en cuenta que la festividad se trata de una performance, he participado no solo como camarógrafo (que en la misma fiesta es una actuación más, esperada tanto por público como por bailarines), sino también en una parte de la fiesta que puede llamarse “proto performance” (Schechner 2013: 225), es decir, todo lo que precede a la fiesta en tanto preparación. Para ello, me enrolé en la Morenada Laykakota y participé en los ensayos de coreografía para el concurso en el Estadio y en la recepción de bandas<sup>8</sup>.

### 1.2.1 Registro de festividades

El trabajo de campo se inició con el registro de la Festividad en traje de luces en febrero de 2013. A diferencia de otras producciones, me interesó

---

<sup>8</sup>

Celebración que realiza cada conjunto de traje de luces donde reciben a las bandas de instrumentos de viento que acompañarán a los bailarines. Los grupos que contratan bandas bolivianas suelen enviar a representantes a Desaguadero, ciudad fronteriza, para realizar un encuentro simbólico con ellas.

desde un inicio el momento en que las comparsas toman las calles para la víspera y luego tras bailar en el Estadio. En ambos episodios, los recorridos no son oficiales, sino más bien los que se realizan con cierta espontaneidad, según la casa del alferado que realiza las recepciones de agradecimientos a músicos y bailarines. Esto da lugar a que los grupos actúen de manera diferente cada vez, saliéndose de los posibles guiones oficiales (recorridos, actitudes, etc.) y actuando de forma espontánea dentro de la performance que realizan.

En octubre de este mismo año, realicé otra incursión en una festividad del Altiplano: la Fiesta en Honor a Tata Pancho (San Francisco de Borja) en Yunguyo. Esta es la última ciudad importante camino a la frontera sur de Puno, y realiza una fiesta donde predomina la morenada (siete de los once conjuntos pertenecía a esta danza), acompañada por bandas bolivianas<sup>9</sup>. Este evento consiste, de manera similar a otras de la región, en ceremonias religiosas cristianas y andinas, así como un concurso de danzas autóctonas y en traje de luces. Aquí también realicé un registro que iba por fuera de la festividad, grabando los recorridos que se realizaban tras la presentación oficial frente a la iglesia del santo patrón.

Este registro me sirvió además para contrastar con la realidad algo que me parecía haber encontrado investigando sobre las múltiples fiestas de esta zona, tanto en Bolivia como en Perú: que se trata de una suerte de modelo que se va a repetir en cada lugar donde se realiza y que es una fiesta urbana de las

---

<sup>9</sup>

Solo pude observar a la peruana Súper Impacto, una de las bandas más famosas de Puno, acompañando a un conjunto de morenada y a Superal del Perú acompañando al único conjunto de Waca Waca.

clases medias. Las fiestas de Oruro, La Paz, Sica Sica, Guaqui, Pomata, Juliaca, entre otras ciudades del Altiplano se construyen bajo el mismo patrón. Los modelos principales parecen venir de Bolivia en tanto cuenta con las ciudades aymaras más urbanizadas, donde la música que se toca en las fiestas (morenadas, caporales, tinkus, etc.) tienen una difusión masiva y los modos de vestir local (sobre todo el femenino) se hacen cada vez más populares y son planteados como nuevas formas de vida legítimas<sup>10</sup>. Esto se relaciona entonces con otro fenómeno, que las festividades tratan de destacar a una burguesía local y sus allegados por medio de las comparsas de bailarines. En sociedades como la de Yunguyo, donde la diferencia entre la clase media urbana y la rural es mucho más evidente que en Puno, notamos claramente por la forma de vestir y los lugares que ocupan los habitantes en el desfile quienes son los observados y quienes los que observan. El video ubicado en <http://goo.gl/kcuZ9Y><sup>11</sup>, por ejemplo, muestra al público que observa y por otro lado, muestra a la comparsa y sus allegados bailando. Los primeros lucen la ropa tradicional, muchas veces adaptada a los costos actuales (telas sintéticas, gorras en vez de sombreros, mandiles, sombreros de paja, etc.), mientras que los bailarines y sus allegados al final, tienen una vestimenta claramente urbana: botas, pantalones, capuchas, carteras, sastres, etc.

---

10

Tomemos como síntoma de esto, la nota –algo optimista - de la BBC (<http://goo.gl/PPrjfe>) sobre la imagen de las cholitas paceñas, traje común en el Altiplano y que puede verse en mujeres de clase media durante eventos festivos donde no funciona como “disfraz” sino como un traje elegante. Pero también, podemos tomar la producción arquitectónica de la nueva burguesía paceña (<http://goo.gl/iw5IEX>).

11

Video grabado por el autor en la Fiesta de Tata Pancho en Yunguyo (octubre 2013).

### 1.2.2 Discursos y organización

También realicé viajes para contactar a personas que participen o conozcan directamente sobre la festividad. Sus testimonios me han servido para aprender más detalles sobre la organización, notar las percepciones que tienen sobre sí mismos y observar las preocupaciones que se encuentran en la visualidad que compone la fiesta.

El primer viaje de este tipo lo realicé en julio del 2013 y consistió fundamentalmente en conversaciones con diferentes investigadores radicados en Puno que han vivido muchos años la Festividad. El segundo viaje (que coincidió con la fiesta en Yunguyo) fue más bien un acercamiento a los distintos conjuntos que participan para tratar de entender los sistemas de cargos, el proceso organizativo de cada año y conocer los discursos más o menos oficiales que giran alrededor de ellos.

Entre los principales discursos sobre la Festividad que encontré en esta parte del proceso están:

- La importancia de la Festividad en la formación de la identidad puneña. Siendo el evento principal del año, las personas usan la festividad como un modo de diferenciación frente a pobladores de otras zonas. Además, pertenecer a algunas comparsas puede ayudar a situar socialmente a una persona en un entorno específico. Participar en los sikuris del barrio Mañazo implica tener relación con la antigua élite blanca y mestiza de la ciudad. La Morenada Bellavista implica para el participante contar con

capital económico para pagar los trajes costosos y el alto valor de las cuotas de participación. Esto también se ve en los discursos más académicos. Juan Palao Berastaín, etnohistoriador radicado en Puno, por ejemplo, ha desarrollado una teoría respecto al origen puneño de la diablada<sup>12</sup> usando fotografías antiguas de la danza, con la finalidad de reivindicarla como parte de la herencia cultural peruana.

- La unión de lo andino y lo cristiano. Las narrativas existentes en la ciudad giran alrededor de estos dos grandes polos. Las manifestaciones actuales y más masivas son interpretadas como producto de esta mezcla y que, por lo general, se identifica con el conflicto producido por el proceso de Conquista española, donde lo andino ha logrado reivindicarse (Tito 2012: 106). Las danzas y, sobre todo, la fe a la Virgen de la Candelaria no escapan de esta tensión. Esta es interpretada como una superposición católica al culto de la Pachamama. Las ceremonias católicas, como las misas de albas, son precedidas por pagos a los *achachillas*, los pagos a la tierra son realizados con frases similares a las de una misa católica, etc. Una de las explicaciones más comunes sobre la ciudad, que además puede ser escuchada por los guías turísticos, es que es una mezcla de lo quechua, con lo aymara y lo hispano. Notemos entonces que se trata de un proceso que, entre otras cosas, tiene como consecuencia hacer invisibles la historia

---

12

Bolivia, que ha asumido el conjunto de danzas de la festividad altiplánica como parte de su identidad nacional, cuestiona el uso que se le da en el Altiplano peruano y en el norte de Chile, por lo que en el campo académico se desarrolla constantemente debates. Meier (2011) da cuenta de esto en su artículo, del mismo modo que Sigl (2011) da cuenta de estos debates desde lo que sucede en las redes sociales.

reciente y los conflictos actuales<sup>13</sup>, y que al mismo tiempo ha servido para secularizar aún más la fiesta, asimilándola a las demandas del capitalismo contemporáneo (valor de la imagen personal, publicidad de marcas, énfasis en el consumo, etc.).

- El folklore como cultura institucionalizada. Aun cuando las danzas y música altiplánicas se encuentran perfectamente asentadas como parte de la producción cultural, existe cierta tensión sobre si el folklore debe ser institucionalizado como lo viene siendo. A las críticas frecuentes a la Federación de Folklore por parte de otras instituciones como la Iglesia Católica, hallamos también un debate sobre qué es folklore propiamente puneño y qué no lo es. Por ejemplo, los grupos de sikuris (Mañazo, Juventud Obrera o 27 de junio) tienden a considerar que su música es la originaria y que las que se desarrollan con instrumentos de viento son adaptaciones bolivianas. Para los que más bien se especializan en las danzas en trajes de luces (caporales, diabladas, morenadas, etc.), el folklore de ambas zonas es compartido y por lo tanto ambas versiones totalmente válidas y los préstamos y apropiaciones parte legítima de esta suerte de delimitación de frontera cultural, ajena a la frontera geopolítica.

### 1.2.3 Puesta en escena y puesta en serie

Este doble proceso que consiste en producir el documento audiovisual y luego analizarlo usando criterios visuales lo llamaré “puesta en escena” y

---

13

¿Hasta qué punto pensar que las demandas indígenas corresponden a conflictos pasados y no a visiones modernas hace que no sean tomadas en serio?

“puesta en serie” (siguiendo a Casetti y De Chio 2007). En el primero, me refiero al proceso de grabar la festividad, que a fin de cuentas se trata de participar bajo una de las performances que circulan en esos días. Por puesta en serie, me refiero más bien al proceso de armar el documental a partir de la edición usando las imágenes captadas durante la festividad y otros elementos que puedan servirme para recrear la experiencia festiva.

El proceso de puesta en escena tuvo dos componentes: una experiencia personal, que ya anteriormente había definido como ¡proto performance”, y otra relativa al uso de la cámara para el registro de la fiesta. En esta etapa, el registro tiende a privilegiar los aspectos sensoriales de la festividad (gestos, actitudes, colores, ropas, movimientos, etc.) y a observar detenidamente algunos hechos, participando como uno de los tantos espectadores (con y sin cámara) que forman parte de la dinámica festiva.

La puesta en serie en el proceso de edición tuvo como propósito colocar todos los elementos encontrados para recrear la experiencia de la Festividad. Por un lado, he sido fiel a las imágenes conseguidas, pero por otro lado, he tratado de reconstruir la experiencia visual y sonora. Asimismo, he fragmentado las imágenes para lograr series (tipos de rostros, tipos de pasos, tipos de ropa, etc.), comparar las imágenes (personas vestidas con un mismo traje en diferentes ocasiones) y permitir que el espectador del documental pueda también observar la gama de repertorios locales, las conductas, las sensaciones que genera la música, la repetición constante de imágenes, etc.

### 1.3 Estado de la cuestión

Pese a su importancia a nivel regional, es relativamente poco lo que se ha escrito sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria desde la antropología. Más bien, ha despertado mucho interés desde los estudios del folklore y la historia del departamento, sobre todo contados desde un punto de vista indigenista (Meier 2011: 64). Tal es el caso de Enrique Cuentas Ormachea quien en su “Presencia de Puno en la cultura popular” (1995) relata alguno de los posibles orígenes de la festividad; el interés prestado por Arturo Jiménez Borja a las máscaras de la diablada en “Máscaras Peruanas” (1996) e incluso el trabajo de Alfonsina Barrionuevo, Los dioses de la lluvia. Asimismo, destaca el artículo escrito por José María Arguedas para el diario El Comercio en 1967: “Puno, la otra capital del Perú” donde, entusiasmado por su participación como jurado del concurso, describe la festividad con la finalidad de promocionarla en un público más amplio.

También destaco el texto de José Portugal Catacora (Danzas y bailes del Altiplano) que ubica algunas danzas puneñas en el contexto de la Festividad, tratando de trazar su origen y adjudicándole significados al vestuario y a los pasos, como si se trataran de textos en lugar de procesos asentados en determinados contextos. Asimismo, destaco lo escrito por Enrique Bravo Mamani (Devoción y danza andina, 1995), quien hace hincapié en la importancia de la festividad para los distintos actores sociales (Tito 2012: 11).

En esta línea, a pesar de haber sido escrito recientemente, encontramos ya desde las Ciencias Sociales el texto editado por Alcira Mendoza, “Virgen de la Candelaria: aproximaciones científicas a su dinámica festiva” (2009), que de

alguna manera resume una tendencia larga en los estudios sobre la cultura andina: anclarla al encuentro con Occidente. De hecho, esta es la visión indigenista aplicada al mestizaje, que convierte a la cultura andina contemporánea en heredera de la “sabiduría ancestral” de sus antepasados. Este texto, sin embargo, hace referencia a cómo esta fiesta es parte de la identidad de los puneños al formar parte de una memoria colectiva que se va reproduciendo de generación en generación, lo que de alguna forma pone el indigenismo en términos utilizados en los debates actuales.

Se ha producido desde la etnomusicología, algunos estudios que se encuentran libres de estas visiones, y más bien se preocupan por analizar la cultura del Altiplano como un proceso contemporáneo que está en permanente cambio y sujeta a una serie de tendencias externas (migraciones, capitalismo, etc.). Tal es el caso de Thomas Turino cuyo estudio sobre los Qhantati Ururi de Conima, del distrito de Moho, incluye algunos pasajes sobre la importancia de la Festividad de la Candelaria para los pobladores. En la actualidad, los Qhantati son uno de los grupos de sikuris más reconocidos en la Festividad. Otro estudio interesante es también el realizado por Xavier Bellenger sobre las prácticas musicales en la isla Taquile, pues se relacionan directamente con algunas prácticas en la festividad actual como la entrada de Q'hapuos y costumbres ya inexistentes como la guerra de bandas que se practicaba en el Parque el Pino y que en el estudio de Bellenger se practicaba en la plaza principal de esta isla del Titicaca.

Charo Tito ha realizado una tesis de posgrado donde se destacan dos cosas importantes para este trabajo: el aspecto performativo de la festividad y

el encuentro indígena versus mestizo. En el primero de los casos, siguiendo otros estudios sobre festividades andinas, resalta la importancia de la performance como transmisora de significados que no necesariamente son verbalizados, sino que se encuentran dentro de lo que se denominaría “memoria colectiva” y que tiene que ver con un dualismo entre lo religioso (occidental) y carnavalesco (andino y pagano). Sin embargo, creo que ver la festividad desde la perspectiva del carnaval bajtiano tiene ciertas limitaciones en tanto la festividad puneña no sólo altera el tiempo común (si es que lo llega a hacer pues hay una serie de eventos a lo largo del año) sino que además sirve de trampolín social. Es una forma de acceder a cierto prestigio, reconocimiento y aceptación social. El año pasado, un grupo de travestis bailó en la comparsa Waca Waca del barrio Porteño, pero lejos de ser la burla de la población, el grupo de danzarines, que por otro lado, maneja un próspero negocio de peluquería, eran recibidos por lo general con beneplácito y aplausos por la gente. Era más que una alteración del orden, el reconocimiento de poder participar como todos en la festividad. El otro punto que resalto de esta tesis es el encuentro entre el mundo indígena y mestizo que se puede ver en esta época (Tito 2012: 121). La apropiación que realizan los mestizos (aunque diría más bien que se trata de la clase media) tiene que ver además con sistemas simbólicos de dominación que son exhibidos y reconocidos durante la festividad. Como me señaló César Suaña, periodista y fundador del grupo de sikuris 27 de junio, “en Puno no importa que carro tienes, sino cómo vives tu Candelaria”.

Max Meier, por su parte, analiza la danza “la diablada”, una de las más

reconocibles del Carnaval de Oruro en Bolivia y la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno, con la finalidad de establecer cómo se construyen las identidades regionales (Puno) y nacionales (Bolivia). Destaco sobre todo su interés en mostrar cómo se trata de un fenómeno urbano actual, imprescindible para entender cómo el mundo andino (indígena y mestizo) se posiciona permanentemente frente al mundo, apelando a veces a recrear su tradición o apropiándose de la cultura global. Asimismo, el autor nota que estas festividades se transforman durante épocas de importantes cambios sociales, como la revolución boliviana de 1952 o el gobierno de Velasco Alvarado (fines de la década de los sesenta) en el Perú. En ambos casos, lo que resulta es una festividad producida por una élite local *“con la clara intención de demostrar, legitimar y defender en el plano simbólico su creciente poder social, político y económico”* (Meier 2011: 62-63). De esta forma, las danzas y sus trajes son usados como los elementos fundamentales de diferenciación social desde un plano simbólico, introduciéndose además en las dinámicas culturales de las metrópolis al incluir figuras del cine, televisión o el imaginario occidental (dragones, por ejemplo).

Al hacer el paralelo de las diabladas, Meier también trae a colación uno de los debates que se trabaja sobre todo desde el lado boliviano: las danzas altiplánicas como formadoras de identidades urbanas, y en este caso específico, de identidad nacional. Pero lo que no se menciona frecuentemente es que la interacción entre Bolivia y Puno no se reduce al intercambio de música (el huayno de origen ayacuchano se escucha en muchas ciudades bolivianas) o de bandas para las festividades, hay también un fuerte

intercambio de otros aspectos de la cultura (similitud en vestimenta femenina), comidas (en Puno podemos encontrar salteñas y api) y costumbres (la feria de las alasitas, por ejemplo). Por ello, es interesante notar tres estudios sobre las dinámicas sociales de las festividades bolivianas que bien podrían aplicarse a algunos aspectos de la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

Tal es el caso de lo descrito por Thomas Abercrombie en “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. Música y Danzas en los Andes” (1992), que señala que estos espacios son lugares donde se ponen en escena tensiones de clase y étnicos de las sociedades andinas. De esta forma, toma relevancia el concepto de performance, pues es a través de ella como es posible la escenificación (para hacerlos palpables u ocultarlos) de estos conflictos.

Jeff Himpele, por su lado, realiza un ejercicio similar al de Abercrombie respecto a la Festividad de Cristo del Gran Poder en la ciudad de La Paz. En este artículo, que escribe en base a un video filmado a la Morenada Rosas de Viacha, una de las comparsas más famosa y grande de esta fiesta, considera que esta celebración es una de las maneras en que la población burguesa paceña accede a una visión moderna de sí mismos, marcados por la opulencia, pero al mismo tiempo donde se definen los parámetros del tipo de capitalismo al que acceden (generalmente informal).

Ambos casos bolivianos se pueden correlacionar fácilmente con el caso puneño, en tanto la Festividad de la Virgen de la Candelaria es también un hecho social generado por una clase media emergente, interesada en consolidar sus relaciones de poder, y donde se genera un capital simbólico a

partir de las performances en la festividad. Es además mi hipótesis de trabajo que esta festividad es para los puneños también un lugar donde se puede expresar la modernidad y la capacidad de acceder a las ideas de progreso y desarrollo económicos propuestos por el capitalismo tardío.

Finalmente, Roy Youdale al estudiar la Fiesta de San Bartolomé o de los Ch'utillos (Potosí, Bolivia), señala que *“en la medida en que uno se aleja del campo hacia la ciudad se pueden observar varios cambios predecibles en la forma, contenido y significado de las fiestas religiosas y folklóricas”* (Youdale 1996: 334). Con ello, el autor establece la existencia de este patrón de las fiestas altioplánicas señalando los puntos que tienen en común (repertorio de danzas, concursos, rol de los alferados, etc.) y al mismo tiempo, nota la estandarización de este modelo entre aquellas localidades que se sienten insertadas en el mundo urbano.

Los estudios de Zoila Mendoza sobre las fiestas cusqueñas traen a colación esta tendencia, al notar la presencia de los *tinkus mollos* y caporales en las festividades tradicionales de la región como la de la Virgen del Carmen de Paucartambo. En ellas, la autora reconoce el atractivo de estas danzas para los jóvenes en tanto son representaciones de modernidad. (Mendoza 2006:220).

Jürgen Golte en *“Cosmología y Música Andina”* (Golte 1996: 519-520) sostiene que hay una paradoja en la manera en que se entiende el Ande desde la etnohistoria. Por un lado, se habla de los cambios y asimilaciones que la cultura andina ha tenido respecto a la influencia de Occidente y por otro lado, se habla de estructuras ancestrales inmutables que provienen de la formación de la cultura andina y que hasta hoy se reproducen de manera inalterada. Este

es un tema que ha discutido bastante bien Juan Carlos Ubilluz en sus artículos sobre la así llamada “nación cercada”, un concepto que resume la visión que la élite limeña (y las que están influenciadas por ella) tiene sobre el mundo andino, y que de alguna forma niega la capacidad de sus habitantes de desarrollar su versión de la modernidad, asentándolos más bien en un mundo anclado en el pasado<sup>14</sup>.

Este tema se enlaza además con otra preocupación teórica que se encuentra en la conceptualización del documental y que tiene que ver con la separación dicotómica que se suele hacer entre la cultura andina y la cultura occidental de los mestizos, tal como lo señala Marisol de la Cadena (Cánepa 1998: 179). Esta discontinuidad de la historia de los Andes permite así justificar una alteridad radical entre los habitantes de las ciudades más occidentalizadas (particularmente de Lima) frente a las provincianas. Este debate me parece muy importante en el caso de la Festividad en tanto ella es una muestra de cómo las poblaciones andinas están accediendo a aspectos del capitalismo tardío en sus propios términos. Por ejemplo, podemos ver cómo la fiesta puneña se encuentra además en un proceso permanente de mercantilización que hace posible su reproducción siguiendo los patrones de consumo actuales, claro está con las posibles inequidades que esto puede generar en diferentes segmentos de personas.

Asimismo, los estudios sobre performance en las festividades andinas de Gisela Cánepa permiten establecer similitudes con los múltiples procesos que suceden en la Festividad de la Virgen de la Candelaria. Tal es el caso del acto

---

<sup>14</sup>

Ver sobre todo “Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea”.

performativo como proceso comunicativo, que establece además la instancia de un público observador que está juzgando permanentemente (al menos en modo figurado). En la Festividad vemos a las comparsas actuando para la idea de un público que los va a admirar, por lo tanto el que performa debe lograr una cierta efectividad para lograr transmitir con su performance, por lo general, algún aspecto de su identidad (de clase, de género, etc.). Lo mismo sucede con el entender las danzas como prácticas sociales donde se colocan tensiones actuales (más allá de las aparentes representaciones de las danzas), de tal modo que veamos, por ejemplo, la danza de la morenada no como las representaciones satíricas de los africanos en el Altiplano (visión que no comparto), sino más bien como oportunidades para el despliegue de poder económico (en trajes caros, contratación de bandas bolivianas, etc.), posicionamiento social (proviene de barrios que tienen cierto ascenso económico como los del mercado de contrabando Bellavista, el tradicional barrio Porteño, etc.), entre otros. Por último, el interés en el cuerpo como incorporación de los sentimientos y, en general, la visión de una comunidad o en todo caso, como las tensiones que esta produce en las personas.

Aquí entra a colación además lo escrito por Deborah Poole en otro contexto sobre el mundo de las imágenes, en tanto las personas son creadoras de imágenes que más o menos que contribuyen con el desarrollo de la ideología que quiere perpetuarse a lo largo del tiempo. En el caso de la festividad esta economía de imágenes mantiene además sistemas económicos de producción, distribución y consumo, pues hay una serie de artesanos que se especializan en la concepción y confección de trajes, adornos y maquillaje. Estos son

usados en las festividades principales (Oruro y La Paz en Bolivia, Puno en Perú) y reusados, reciclados o recreados en festividades en ciudades más pequeñas. Esto hace pensar también que las danzas, y en general la fiesta como modelo, conforman parte de una tecnología de la distinción social que las ciudades altiplánicas están desarrollando como manera de asentar una identidad regional. En el caso boliviano, corresponde claramente a un proyecto político que busca consolidar una identidad nacional. En el caso puneño, se trata de un proyecto regional que busca adaptar regionalmente los mandatos del Perú que se piensa a sí mismo como moderno. La apertura al mundo globalizado a partir del turismo, por ejemplo, es uno de estos mandatos. Por ello, se viene trabajando en la postulación de la festividad al reconocimiento por parte de la Unesco como patrimonio inmaterial de la humanidad.

## CAPÍTULO 2: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA

El rol que la imagen debe tomar en la antropología es una de las preocupaciones que esta disciplina ha tenido desde sus inicios. Como relata David MacDougall, el uso de imágenes en las investigaciones etnográficas a finales del siglo XIX va de la mano con el establecimiento de una antropología científica orientada al campo antes que al trabajo intelectual de escritorio. Con el devenir de los años, la palabra había predominado sobre la imagen al punto que los métodos audiovisuales se habrían convertido en meras herramientas de recojo de información, que siempre debían ser tamizadas por la argumentación del lenguaje escrito. Sin embargo, sostienen algunos autores (Ardévol 1994, MacDougall 2006), el arribo de la antropología visual ha significado un momento para volver a pensar esa relación y así no solo entender de formas nuevas y diferentes, sino incluso entender nuevas cosas (MacDougall 2006: 220). Como lo señala la directora de cine, miembro del Sensory Ethnography Lab, Verena Paravel (Álvarez 2013), los seres humanos tenemos un mundo pre lingüístico cargado de imágenes, antes de asumir el lenguaje, y que aún está activo, funcionando como una suerte de filtro para entender el mundo.

Pero, la visión no sería el único modo de entrada a los procesos sociales (como no lo es tampoco el texto) sino más bien uno dentro de un conjunto de

sentidos que entra en acción al mismo tiempo para captar el mundo, experimentarlo y generar conocimiento (Turk 2011: 126). Este giro hacia lo multisensorial, o lo que investigadores como Sarah Pink llama “*sensory ethnography*”, tiene como propósito llegar a un conocimiento de la experiencia humana a partir de lo que se percibe, imagina, conoce, recuerda o cómo se concibe el espacio. En este sentido, los métodos visuales pueden aprovechar sus posibilidades de ser multidimensionales y ser una herramienta útil para establecer una relación entre las experiencias de los sujetos que viven los hechos sociales con quienes tratamos de entenderlos (Pink 2009: 99)<sup>15</sup>. Por ello, el documental “Volveré a bailar por ti” busca apelar a la experiencia (parte fundamental del proyecto antropológico) para establecer una nueva relación intersubjetiva con el espectador. Este capítulo pretende realizar una reflexión sobre estos temas como marco teórico para entender el método utilizado para el proceso de edición y grabación de la festividad.

## **2.1 El audiovisual como fuente de conocimiento para la antropología visual**

Como relata Elisenda Ardévol, el nacimiento de la antropología visual está ligado al nacimiento y difusión de las tecnologías de registro cinematográfico, pero es solo a partir de los años setenta que empieza a tomar forma institucional con la conformación de entidades como la *Society for the Anthropology of Visual Communication* (SAVICOM, por sus siglas en inglés),

---

<sup>15</sup>

Sarah Pink cita a MacDougall en este tema.

patrocinada por Jay Ruby, la apertura de programas en universidades norteamericanas o la aparición de revistas académicas ligadas a esta nueva veta disciplinaria que recién comenzaba a tomar forma. (Ardévol 1997: 40)

Desde entonces, se ha comenzado una discusión académica que ha oscilado entre los intentos de esquematizar la producción audiovisual a métodos específicos (Ruby o Heider, por ejemplo), hasta aquellos más bien que apelaban al poder de la imagen para constituir una forma de conocimiento particular, alejado del análisis verbal, tal como lo señala David MacDougall (MacDougall 2006: 252). Se trataría entonces de plantear que la imagen en la antropología visual no puede pensarse como anexo del conocimiento teórico en tanto ilustrador de los conceptos que se trabajan desde la antropología cultural, ni como una traducción de estos conceptos ni inclusive una versión audiovisual de una etnografía.

Por otro lado, la imagen ha sido tratada con bastante sospecha por la academia. Lucien Castaing Taylor, cabeza visible del *Sensory Ethnography Lab*, había ya anunciado esto hace casi dos décadas atrás al hablar sobre la “iconofobia” de la academia para tratar de incluir las imágenes dentro del proyecto antropológico (Castaing Taylor, 1996: 67). Esta desconfianza puede relacionarse con lo que sostiene Ardévol, citando a John Berger, sobre el hecho que la imagen nunca es fija, está sujeta a una serie de convenciones en su consumo (Ardévol 1994:45). Las imágenes tienden a una polisemia todavía mayor que la de los textos escritos y es por ello que se inscriben en contextos específicos mediante el uso de la palabra (entrevistas, voces en off) y de esta forma se orienta los significados a determinados fines. Sin embargo, esto no

hace sino quitarle toda la capacidad a las imágenes de expresar lo que deben hacer por cuenta propia. Por ello, sostiene Castaing Taylor, es necesario desarrollar productos audiovisuales que incorporen el conocimiento antropológico antes que lo ilustren (Castaing Taylor 1996: 80)

Por otro lado, Sol Worth sostiene que el cine etnográfico lo es, en tanto es usado como tal. Caracterizar el cine etnográfico por algunas de sus cualidades intrínsecas resulta una empresa baladí. Es el contexto en el que se producen y consumen el que servirá para colocarlo dentro de una tradición etnográfica (Ardévol 1994:51). Aquí quisiera notar algo que tiene en común el cine etnográfico y el cine arte. Ambos dependen fuertemente del contexto de consumo para ser entendido y apreciado como tal. La sociedad actual tiene una serie de pedagogía del consumo cultural. Desde niños, a través de programas de televisión se nos induce a entender la producción cultural de maneras específicas. En pocas palabras, somos preparados a consumir los medios según géneros y formatos preestablecidos. No necesitamos enseñarles a las personas a ver un noticiero. Parafraseo a Zizek cuando habla del cine: la televisión no te dice cómo mirar, te dice cómo desear lo mirado. Las miradas del cine que no siguen estos patrones tienden a causar confusión. Necesitan de una mirada nueva que permita anclarse en algún modelo de representación.

## **2.2 El uso del documental observacional**

El cine documental se constituye a partir de una serie de convenciones. Una de las más importantes para esta discusión es que se trata de un discurso que debe ser entendido como un producto directo de la realidad, muy a pesar

de convenciones como la *voz en off* o el mismo proceso de edición (Ardévol 1994: 45-46). A contrapartida de su opuesto epistemológico, el cine de ficción, los documentalistas deben referirse todo el tiempo a la realidad. El llamado “giro observacional” de los sesenta (Grimshaw 2011: 253) volvía a poner nuevamente la relación entre documental y realidad, pero esta vez acercándolo a las preocupaciones de la antropología. Desde las virtudes pedagógicas que proponía el cine según Tim Asch hasta las propuestas de un cine objetivo a lo Colin Young (Ardévol 1994: 103), que puede representar directamente los hechos sociales, la observación se plantea como una nueva mirada que es además de epistemológica, filosófica y estética en tanto se aproxima al mundo a partir de su continuidad, materialidad y ambigüedad (Grimshaw 2011: 253)

Se ha relacionado frecuentemente a este tipo de cine con los métodos y objetivos del positivismo científico en tanto se trataría de una cámara que no interviene en la realidad registrada. Tras muchos debates al respecto del cine observacional, autores como Anna Grimshaw apuntan que este tipo de producción ha sufrido una serie de malos entendidos pues no se opone a la participación, sino más bien que forma parte de un solo proceso (Carta 2012:22). De hecho, la realización de una cinta como *Tempus de baristas* (David MacDougall, 1993) implicó una serie de negociaciones e interacciones con los pobladores de Cerdeña, la localidad italiana donde sucede la película, y una permanencia de cinco meses con ellos, grabando sus actividades (Carta 2011:128). Aun cuando los sujetos del documental se sientan cómodos y tiendan a “ignorar” la presencia de la cámara y al antropólogo en la grabación, en la realidad persiste esta presencia extraña, ajena al comportamiento diario.

Se trata ciertamente de un testigo, pero uno que está en permanente interrelación con las personas que están siendo filmadas (Carta 2012: 129).

El documental observacional además requiere un espectador un poco más activo que el perfilado por el documental clásico donde existe una serie de referencias narrativas que siguen más o menos los principios de los formatos periodísticos. La ausencia de un intermediario expreso entre audiencia y hechos registrados hace que sea el propio espectador el que se convierta en su propia guía para organizar mentalmente lo que se propone en el documental. Es un espectador más abierto a los sonidos y la acumulación de imágenes. Es por ello además que una de las fortalezas de este tipo de cine es precisamente su capacidad de poner al espectador en una experiencia nueva desde la que puede compartir la experiencia de los sujetos del documental. (Carta 2012: 26).

De cara al proyecto documental que es motivo de este texto, hay tres vertientes de la discusión y práctica del cine observacional que han servido de materia prima, en tanto proponen una visión del cine documental etnográfico que se ajusta a la dinámica festiva de la Virgen de la Candelaria.

### **2.2.1 La propuesta de David MacDougall**

El prolífico antropólogo y cineasta es una piedra fundamental en la concepción y desarrollo de este proyecto debido a que propone una visión del cine etnográfico que toma en cuenta tanto el proceso previo de investigación e interacción con los sujetos estudiados como el proceso mismo de grabación (puesta en escena) y edición (puesta en serie). Voy a señalar algunos aspectos

tomados de sus escritos<sup>16</sup> y que pueden verse plasmados en obras como *To Live with Herds* (codirigido con Judith MacDougall) y *Tempus de baristas*:

- El encuentro transcultural. Aun cuando esta idea provenga del encuentro asimétrico que generalmente se da entre investigadores y sujetos de la investigación, para este autor el documental debe ser capaz de comunicar algo sobre el encuentro que se da entre estas dos perspectivas. Así, se mantienen tanto la perspectiva del actor como la subjetividad de quien maneja la producción audiovisual.
- Por ello es necesario, plantear el documental como un proceso de investigación permanente, que comienza en el trabajo de campo en el que se relaciona con los sujetos de investigación y que, desde mi punto de vista, no debería acabar sino es hasta el final de la edición.
- Se debe entrar en los aspectos anteriores al lenguaje percibidos por el registro documental y que se encuentran en nuestros sentidos antes que sean racionalizados por el lenguaje. Para ello, los medios audiovisuales son de gran ayuda en tanto permiten captar y expresar a un nivel puramente sensible de, por ejemplo, el espacio, la corporalidad, etc.
- Esto nos va a llevar a plantear formas de conocimiento antropológicos fuera del orden científico logocéntrico. Esto más

---

16

Fundamentalmente lo escrito en MacDougall 2006

bien estaría cercano a una visión que incorpora a los sentidos como el auditivo, el tacto, etc. Lo visual sería entendido entonces no como punto final del documental sino como punto de encuentro con otros sentidos.

### 2.2.2 Robert Gardner

*Forest of Bliss* tiene la doble característica de ser el más conocido de los filmes de este recientemente fallecido realizador y al mismo tiempo el más polémico. Estrenado en los ochenta, fue motivo de disputas en la academia, entre otras cosas por una supuesta incapacidad de comunicar los conocimientos antropológicos mediante el cine, al quitarle cualquier tipo de traducción o contextualizar las imágenes mortuorias de Benarés (ahora Vanarasi). Gardner fue acusado de obtuso (Moore), amateur (Jay), ininteligible (Parry), entre otras cosas<sup>17</sup>. Pero con el tiempo el cine de este director ha logrado hacerse de una posición en la propia academia que entonces lo fustigaba.

Esta película es influyente para este proyecto en tanto es un caso brillante de uso de medios puramente sensibles para plantear el encuentro entre una cultura y una audiencia occidentalizada por la antropología. Los largos planos secuencias, carentes de cualquier explicación, pero plagados de elementos visuales repetitivos y permanentes, hacen que esta película sea “un

---

<sup>17</sup>

Buena parte del debate puede encontrarse los números 4 y 5 del Society for Visual Anthropology Newsletter, incluida la escueta respuesta de Gardner en la que se puede leer: “He leído lo que me has enviado y lamento decirte que contiene tantas aserciones falsas y trabaja bajo tal ignorancia del medio del que habla que no veo utilidad en producir algo sobre, como lo pones, “un debate alrededor” de mi película”.(Moore 1988: 3)

evento fenomenológico que gradualmente llegamos a conocer” (Sicinski 2013). Esto es, que se presenta frente al espectador como una experiencia que permite aprender desde nuestra posición subjetiva, la propia visión subjetiva del director sobre la experiencia de esta comunidad india.

Es además uno de los primeros pasos que se dio desde el documental etnográfico para aprovechar los recursos estéticos del cine en favor de una comprensión transcultural. *Forest of Bliss* es una cinta llena de imágenes que no le temen a la construcción de encuadres preciosistas, que apela a la imaginación visual de la cultura que retrata (lo que le valió parte de las críticas de Ruby), es decir, que apuesta por una visión estética como una forma de conocimiento antropológico.

### 2.2.3 El Sensory Ethnography Lab

*We are interested in working with documentary in ways that pulls away from its affinity with broadcast journalism, with the lecture format and with talking heads to discuss the world rather than experiencing it. In that regards, I think our works, even though largely non-narrative or working against the conventional narrative structures, have a lot more affinity with cinema as a whole rather than just a straight up documentary.*

*Lucien Castaing Taylor (Chang 2013)*

El *Sensory Ethnography Lab* (SEL) es un laboratorio experimental de la

Universidad de Harvard (Estados Unidos) que viene trabajando una serie de proyectos que mezclan la estética con la etnografía (<http://sel.fas.harvard.edu/>). Está dirigido por los antropólogos Lucien Castaing Taylor y Ernst Karel. Han logrado una importante repercusión, que ha pasado los límites de la academia antropológica, con tres películas: *Sweetgrass* (Ilisa Barbash y Lucien Castaing Taylor, 2009), *Leviathan* (Véréna Paravel y Lucien Castaing Taylor, 2012) y, la más reciente, *Manakamana* (Pacho Velez y Stephanie Spray, 2013). Las dos primeras películas han tenido difusión en formatos para el hogar (DVD y *video on demand* en línea), *Leviathan* ha sido además estrenada en el circuito de festivales locales en Lima y *Manakamana* aún no tiene distribución internacional global a pesar de haber iniciado un periplo en el circuito de festivales europeo y norteamericano. Todas se caracterizan por apelar al estilo observacional donde no existe una intervención de las palabras para explicar las situaciones, sino más bien consisten en tomas largas que apelan a las capacidades fenomenológicas del cine. Todas ellas además optan por una visión estética que trata de adaptarse a los temas que explora. En *Sweetgrass*, por ejemplo, los autores optan por largas tomas móviles para acercarse a las campiñas donde pasta el ganado o tomas fijas para acercarse a la relación entre personas y ovejas dentro de los establos. *Leviathan*, por su lado, lleva esta propuesta más lejos y utiliza una serie de cámaras de distintos formatos para captar desde diferentes ángulos los movimientos de un barco pesquero industrializado en las costas de Nueva Inglaterra. Es una cinta donde lo percibido va más allá de cualquier convención del cine narrativo sea de ficción o documental. Es casi un retrato de los espacios, los sonidos, las texturas de

máquinas, personas, animales, etc. Nuevamente, la técnica es puesta al servicio del proceso social que pretende ser revelado a partir del cine. Paravel explica sobre su obra:

*Humans are imagistic creatures before we're linguistic ones, but most of social science would have us forget this. Anthropological monographs rarely give you any sense of what it's actually like to live in the cultures they study. The challenge for filmmakers, as opposed to anthropological scriveners, is to reach beyond what can be said.*

(Álvarez 2013)

Entonces de lo que se tratan estas iniciativas del SEL es crear a partir de los recursos estéticos del cine, una experiencia que permita el conocimiento de una cultura por otra. A esto le llaman “etnografía no textual” en tanto permite usar todas aquellas cosas que quedarían fuera regularmente en una monografía escrita, pues no pueden ser captadas por la palabra. La autora toma además como ejemplo a lo sostenido por Malinowski en los “Argonautas del Pacífico Occidental” cuando hablaba de unos “imponderables” que solo pueden ser captados en su verdadera dimensión al experimentarlos y de los que la antropología ha tratado muy poco (Alvarez 2013).

La tesis documental que presento aprovecha la propuesta teórica y práctica de esta vertiente del cine etnográfico para investigar una festividad que privilegia la percepción sonora, visual y del espacio. Aun cuando la festividad se compone también de momentos íntimos, los espectáculos callejeros musicales, rituales y sociales parecen ser la cumbre narrativa de la festividad.

Hacia falta entonces plantear un estilo que capture toda esta euforia y reflexione en términos perceptivos sobre ella.

### **2.3 Hacia una práctica personal del documental etnográfico**

Creo también de interés metodológico establecer cómo el estilo de grabación se adecua a los objetivos de la investigación. Por ello, a modo de lo que ha significado la práctica cinematográfica en este documental haré una pequeña revisión de principios un poco más abstractos y que de alguna manera se relacionan con lo registrado<sup>18</sup>:

#### **2.3.1 El estilo de grabación**

Como he adelantado en el apartado anterior, el documental sigue la tradición del cine observacional, aunque de un modo un tanto heterodoxo. En principio, registra los aspectos sensoriales de la festividad, observando, por ejemplo, cómo los bailarines y músicos toman las calles en la víspera de la festividad, cómo los materiales (texturas, colores, etc.) de los trajes, maquillajes, máscaras, etc. conforman un conjunto de imágenes en movimiento que quieren marcar la presencia de quienes los usan. Es una cámara, además, ubicua que mira desde diferentes ángulos a la ciudad y a los espacios; por momentos está muy cerca de rostros o detalles, y en otros momentos sigue los recorridos de los bailarines, se queda con ellos mientras descansan, ve cómo

---

18

Esta sección está inspirada en lo escrito por Jack Rollwagen desde las antípodas de esta propuesta documental y citado por Ardévol 1994: 138-139

interactúan con el público o incluso hecha una mirada a quienes no participan de la fiesta.

Sin embargo, la cámara (o puesta en escena) no lo es todo en una producción audiovisual. Es necesario poner el material registrado en una serie a través de la edición. Así, siguiendo a Dai Vaughan, podemos decir que el cine cuenta algo; la realidad, no. Por más precisos que sean nuestros métodos de recolección de información, es necesario darle una forma que pueda ser transmitida a un público. Esta es la parte más heterodoxa de esta tesis documental. Aun cuando, se ha privilegiado un estilo de filmación directo, donde no solo se interviene desde la cámara, sino también los sujetos intervienen en lo que se graba (el producto final es pródigo en personas mirando a la cámara, haciendo gestos que quieren sean reproducidos<sup>19</sup>), el proceso de edición ha consistido en un doble proceso de componer nuevamente las sensaciones que dejan algunos hechos (las comparsas de bailarines, por ejemplo) y de reflexionar sobre ellos a partir de la relación acumulativa de imágenes equivalentes. Un ejemplo de lo primero, es la recreación de momentos con música en directo. En algunos casos, he tenido que usar música de bandas que han tocado en festividades anteriores, pero que tenían un sonido más claro porque había menos ruido, y por lo tanto, no significaban distracciones adicionales a lo que quería presentar. Hay escenas donde incluso he colocado sonidos provenientes de la festividad (matracas, platillos, silbidos, etc.) que de cierta forma ayudaban a enriquecer la escena.

---

19

Los sujetos en la festividad tienen claro cómo quieren ser representados. A la mínima presencia de una cámara vemos a los bailarines y músicos lanzar miradas a los camarógrafos, sonrisas e incluso bailes directamente hacia ellos.

Pero por otro lado, he colocado las imágenes de tal manera que puedan relacionarse unas a otras, permitiendo al espectador, comparar sus contenidos, sus formas, etc. En un par de escenas, además, he querido abstraer las imágenes de su entorno y darle al espectador el contexto para que pueda notar con mayor énfasis las similitudes y diferencias de lo que se muestra. En una de ellas, he echado mano de repertorios cercanos a la fiesta, tales como la música que los *disk jockeys* de caporales ponen a disposición de los usuarios para realizar mezclas y compartirlas en línea<sup>20</sup>.

Hay pues una intención de observar la realidad, pero no de manera acrítica, sino desde un punto de vista particular, que de alguna forma dé cuenta de las subjetividades que están involucradas en el proceso de creación del producto audiovisual.

### **2.3.2 La relación entre sujetos, contexto e investigador**

El documento audiovisual no apela a una argumentación lineal, sino más bien, propone una serie de posibilidades de interpretación al espectador a partir de cómo las secuencias son colocadas en serie. De este modo, de lo que se trata es de trabajar con las posibilidades estéticas del medio (Grimshaw 2011: 13) del mismo modo que cuando en un tratado antropológico escrito se utiliza las posibilidades de la palabra, se apela a la lógica argumentativa, etc. En este sentido, la tesis documental es en principio una mirada a la festividad como

---

<sup>20</sup>

Los caporales, y en menor medida los tinkus y los tobas, son música juvenil que sobrepasa al Altiplano. Además de Perú, Bolivia y Chile, son practicados en ciudades de Ecuador y Argentina, como parte de la música popular de estos países. En el Perú podemos encontrar concursos en buena parte del país, tales como puede apreciarse en la página Perú Caporal (<https://www.facebook.com/PeruCaporal>)

productora de imágenes en movimiento. Estas imágenes forman una red de relaciones visuales que ciertamente exceden la corporalidad de la festividad en tanto forma parte de otras relaciones más largas (sistemas de cargo, conceptualización de la festividad, etc.).

Una de estas relaciones es a la que se refiere el artículo de Jeff Himpele sobre la fiesta paceña del Gran Poder: la puesta en escena de lo indígena (Himpele 2003: 208). La festividad, aunque elaborada por la burguesía, es una puesta al día de un referente común andino, que abarca los diferentes grupos sociales. La festividad tiene una fecha especial para la celebración autóctona y otra para la mestiza. Al interior mismo de la fiesta mestiza se crea un espacio para cada grupo: los sikuris tienen un concurso donde los grupos de las localidades urbanas fuera del centro compiten para participar en la Candelaria, asimismo, el ganador de la fiesta autóctona tiene como parte de su triunfo la posibilidad de participar en la fiesta mestiza.

Los mismos miembros de las comunidades indígenas dejan sus ropas diarias de materiales sintéticos y se visten con ropa más tradicional. Se colocan ponchos, sombreros, indumentaria local o realizada con materiales locales (flores, fajas, alforjas, etc.) y con ello salen a eventos como la entrada de Q'hapus.

Siguiendo a Himpele (2003: 211), encontramos otra red de relaciones a partir que la festividad es un lugar para la ostentación económica y de poder. De hecho, la fiesta no solo compromete grandes cantidades de dinero, sino que además los presidentes de los conjuntos y organizadores ponen en juego su prestigio social. César Suaña, periodista que también fue informante en este

trabajo, sostiene que uno de los caminos para llegar a la política tiene que ser haber pasado como presidente de alguno de los conjuntos importantes o haber sido miembro de la Federación de Folklore<sup>21</sup>. De esta forma, muchas de estas redes son explicitadas visualmente en la Festividad. Joel Flores, hijo del organizador de la Morenada Laykakota este año me comentaba que había movilizó a toda su familia y amigos cercanos para poder cubrir todos los compromisos para el conjunto (recepciones, bebidas, etc.) y la celebración pueda desarrollarse normalmente. En la festividad, la familia ocuparía un lugar importante en los pasacalles y la coreografía. El presidente del conjunto baila al medio con su esposa e hija. Él se destaca por el uso de un cetro grande y una banda cruzada en el cuerpo, y ellas por el uso del tradicional traje de cholita y el uso de la banda también cruzada. Notemos además que este último traje garantiza un nivel de distinción entre sus usuarias. Todas las mujeres que forman parte de la presidencia (esposas, hijas o presidentes) lo utilizan sin diferenciar las edades. Edgar Marka, presidente del bloque de unos personajes de la morenada llamados “guapos” es un viejo amigo de la familia Flores y por supuesto baila en uno de los lugares preferenciales de la comparsa y es guía en la coreografía (cabeza de fila, al que hay que seguir en los pasos).

Pero la economía de imágenes que esta tesis documental quiere descubrir no solo tiene que ver con estas relaciones. La festividad está constituida por múltiples perspectivas, algunas que se oponen radicalmente.

---

21

De hecho, Javier Ponce Roque, presidente actual de la Federación de Folklore Departamental de Puno, es uno de los candidatos a la Municipalidad de Puno. Esta nota de la web de Radio Onda Azul lo coloca como uno de los favoritos en las encuestas:  
<http://www.radioondaazul.com/?c=noticia&id=41347>

Percy Gaza, miembro directivo de los sikuris Juventud Obrera, comenzó nuestra conversación comentando sobre la “bolivianización” de la fiesta por la cantidad de conjuntos de morenadas, tinkus o caporales, que la conforman hoy en día. Para él, solo los sikuris y las diabladas representan al verdadero folklore puneño. De hecho, hay muchos grupos que reclaman para sí la representación de lo verdaderamente puneño. Tomemos por ejemplo, a la Diablada Bellavista que se precia de no utilizar ni músicos ni bordadores bolivianos. Por otro lado, están las personas como Suaña que más bien destacan la “internacionalización” de la fiesta. Para él, la festividad de la Candelaria reúne a lo mejor de la música del Altiplano. Solo en esta ciudad se pueden encontrar a músicos de Perú, Bolivia, Chile y Argentina participando activamente en las comparsas. Él llama a esto efusivamente: “el súmmum de los bronces andinos”; a diferencia de, por ejemplo, el Carnaval de Oruro o Cristo del Gran Poder de La Paz, donde no permiten que extranjeros participen activamente. Visualmente, las diferencias se plantean pero no abiertamente. Es decir, no existen grupos rechazando abiertamente las prácticas de otros. Hay algunas competencias que se pueden rastrear pero el sentido de comunidad<sup>22</sup> es lo que va a prevalecer.

Por otro lado, esta aproximación documental trabaja a partir de una experiencia intersubjetiva. Esto se realizó en el trabajo de investigación antes de la festividad, pero también en el curso de la grabación documental. Precisamente, lo que quiere el documento final es dar cuenta esta experiencia intersubjetiva. Hay un intento entonces por hacer notorias dos cosas del punto

---

<sup>22</sup>

En el siguiente capítulo desarrollaremos esto a mayor profundidad.

de vista desde el que se mira: la presencia de la cámara y la presencia de un trabajo de edición.

Los bailarines se dirigen todo el tiempo hacia la cámara. Hacen pesar su participación en la manera en que quieren ser representados. Ellos sonríen, muestran, interpelan con su mirada al lente que los está grabando. Y es que la reflexividad se da también a partir de una doble performance. Por un lado, están los bailarines y músicos, y por otro lado, el camarógrafo da cuenta de su participación a partir de las miradas que recibe por parte de bailarines, en especial, mujeres, además de los múltiples movimientos, desenfoques y la cercanía que se mantiene con lo registrado. Las cámaras, como mencionamos líneas arriba, están por todos lados. Músicos, bailarines, público y medios de comunicación hacen uso de ellas todo el tiempo para registrar su presencia en la fiesta. La conciencia frente a ser grabado o fotografiado es parte ya de la lógica de la festividad. En algunos casos, es un valor para los bailarines, cuyo traje o presencia física hace que la gente quiera tomarse fotos con ellos. Un camarógrafo es también parte de la festividad en tanto es una presencia esperada.

De este modo, se trataría de lo que MacDougall llamó un estilo de “cámara sin privilegios”, es decir, el que muestra el punto de vista de una persona normal que toma parte en lo mostrado por el documental y no se constituye en un guía omnisciente (MacDougall 1998: 203-204). Como menciona este autor, esto también implica una teoría del conocimiento, en la medida que el estilo genera una muestra de qué es lo que se puede conocer desde el audiovisual. Por ello, también en esta tesis documental también he

trabajado la edición fuera de los patrones más canónicos del cine observacional y he propuesto al menos dos escenas importantes donde se busca un mayor énfasis en las similitudes y diferencias de las imágenes que se presentan. Una de las escenas está compuesta por un grupo de bailarinas de caporales, donde he utilizado *samplers* (pedazos de música, en este caso, instrumentos de percusión) de caporales que se comparte en algunos sitios web como Soundcloud. Esta secuencia permite abstraerme en los gestos de las bailarinas por encima de la música, que sirve para dar cierto ritmo a la secuencia. Asimismo, he creado una secuencia reduciendo la velocidad de lo grabado para enfatizar los movimientos de los bailarines, acercarme a determinados personajes y ponerlos en relación con otros. Estas técnicas buscan alejarse del naturalismo del documental y más bien plantear una reflexión sobre lo que se está viendo, sobre la artificialidad del medio y sobre todo la subjetividad de la mirada.

### CAPÍTULO 3. LA FIESTA ALTIPLÁNICA Y EL CASO DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

La Festividad de la Virgen de la Candelaria dura, en su forma actual, aproximadamente 17 días, según el calendario religioso. Comienza con una novena previa al primer domingo de febrero (fecha central de la devoción a la Virgen), donde suceden a la par la veneración católica y la fiesta de las poblaciones indígenas. A la siguiente semana, continúa la octava, correspondiente a la celebración de la población mestiza<sup>23</sup>. La Festividad, como en otras similares en el Altiplano peruano, boliviano y el norte chileno, presenta varias danzas en común que son interpretadas con ciertas variaciones. La morenada es la danza principal en tanto se repite en todas las locaciones donde existe una fiesta ligada a lo urbano<sup>24</sup>. Es una danza ostentosa por los recursos que toma en términos de trajes, bandas y cantidad de participantes. La otra danza importante es la diablada, sobre todo para

---

23

Prefiero el término clase media porque retrata mejor las diferentes tensiones que suceden en la festividad correspondiente a los participantes en tanto los identifica más allá del componente étnico. De hecho, muchos de los “mestizos” lo son culturalmente pues son una primera generación de pobladores urbanos y están sumamente ligados a las poblaciones indígenas, por lo general, provenientes de las áreas rurales.

24

Aun cuando la morenada altiplánica se ejecuta principalmente en estas zonas y en lugares de la Costa con presencia de migrantes puneños como Tacna o Moquegua, en los Andes centrales podemos encontrar un baile que se le parece mucho: los negritos. Explicados bajo la misma lógica de ser una danza satírica sobre los africanos llegados a esta tierra, el baile de los Negritos de Huarochirí, Negritos de Huánuco, los Negritos de Pasco, Qhapaq Negro parecieran tener similitudes no solo de forma (uso de matracas, plumas centrales en la cabeza, pasos cadenciosos, máscaras, etc.) sino también de uso: son danzas que otorgan reconocimiento social a sus bailarines.

aquellas zonas ligadas al culto mariano y que también repite el esquema ostentoso. Los caporales, por su parte, destacan los aspectos sensuales de las personas que las ejecutan (polleras cortas, saltos acrobáticos, etc.). Finalmente, la danza importante para la región puneña son los sikuris en sus tres tipos: sikumoreno (adaptación carnavalesca del baile ritual), de un bombo (presente en la fiesta autóctona) y de varios bombos (presente en grupos que más bien tienen orientaciones políticas). Destacan además los tinkus y los tobas, recientemente ingresados a las festividades puneñas, pero presentes por mucho tiempo en las festividades bolivianas. Otras danzas que también se repiten en estas zonas son la waca waca, kullawada, llamerada y kallawalla, aunque más bien son ejecutadas por menos grupos.

Durante la octava suceden los dos eventos más importantes (en tanto contienen el punto clave de la narrativa festiva): el concurso de danzas en trajes de luces en el Estadio Torres Belón y la Gran Parada folklórica. Estos eventos mueven a buena parte de la población que vive en la ciudad, sus familiares que se encuentran fuera (por lo general, Arequipa, Tacna y Lima) y artistas bolivianos, entre otros. En un sentido general, la festividad es un constante movimiento, pues los grupos siempre están recorriendo las calles (luego de las misas, luego de los ensayos, etc.), la misma festividad cambia de forma todos los años, etc.

Sin embargo, también es posible encontrar un sentido de unidad. La festividad se vive como un sentido de totalidad, al punto que puede ser conceptualizada por sus participantes como una experiencia particular, sobre la cual pueden proferir una serie de discursos. Si bien la fiesta tiene una narrativa

más o menos clara (del inicio de las misas de salud a la despedida en el cacharpari), creo que se trata de una consecuencia y no una causa. La fiesta tiene una narrativa a consecuencia de que es considerada un tiempo especial. Sería algo similar a un tiempo liminal (en terminología de Victor Turner), pero es más bien lo que Michael Sasnow ha llamado una comunidad (en oposición a *communitas*) es decir, un espacio fuera del tiempo común que reúne a toda la población, pero donde se reproducen las divisiones de clase propias de la sociedad en el tiempo común (Aguilar 2009: 30-31). La festividad en tanto unidad reúne a los diferentes estamentos de la población. Karlo Pecchi, productor audiovisual puneño y creador de los videos promocionales de la Federación de Folklore, sostiene que aun cuando no se baile, no se puede escapar del influjo de la festividad. Todos participan de una forma u otra. Incluso, si no se forma parte de la fiesta bailando, se participa mirando o realizando actividades alrededor de ella.

Este espacio fuera del tiempo común hace posible el surgimiento de esta economía de imágenes en tanto se pasa de un sistema de organización a otro. Veamos qué dice Poole sobre este concepto:

*En un sentido general, la palabra economía sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida.*

(Poole 2009: 8)

Entonces la festividad puede ser vista como una organización de imágenes que son utilizadas para recrear el orden existente así como para proyectar y hacer visibles las comunidades y conflictos existentes. Como hemos visto anteriormente, las danzas generan ciertas jerarquías y permiten el posicionamiento de las personas en alguno de los sentidos que los propios bailes permiten canalizar. Esto sucede tanto al interior de los bailes o formando parte de determinada comparsa. Por ejemplo, ser guía o cabeza de fila de la comparsa implica tener un mérito especial (saber bailar bien, poseer belleza, hacer compromisos económicos para la fiesta, etc.). La misma comparsa tiene un orden. Primero, va la banderola de la agrupación y al final, cerca de la banda más importante van los presidentes y el bloque de bailarines más importante. Por ejemplo, el bloque Jach'as (fuertes o grandes en aymara) baila cerca de la Banda Intercontinental Poopó de Oruro, una de las bandas más antiguas de Bolivia y que vienen contratando desde hace unos años. Bailar con esta banda es un privilegio en estas zonas del Altiplano, pues es además una banda numerosa (este año participaron con 120 integrantes, probablemente el grupo de músicos más grande en esta festividad puneña). Por otro lado, bailar en determinada comparsa también puede ser un signo de diferenciación. Bailar en Caporales San Juan o Morenada Porteño es signo de pertenecer a un grupo social importante, normalmente profesional, de esta ciudad. Cuando le conté a una persona que quería bailar con la Morenada Laykakota, ubicada en el barrio donde se encuentra el cementerio y un mercado del mismo nombre, me dijo que en realidad debería haber participado en una morenada como Orkapata o Porteño, porque ahí podría encontrar gente que no sea del mercado como en

Laykakota. Lo curioso es que mis compañeros en el bloque de Laykakota todos eran profesionales (trabajando en la Dirección de Salud o como abogados en Juliaca), mientras que en uno de los ensayos conversé con un dueño de una radio en Moquegua y una comerciante mayorista de zapatos que tenía un próspero negocio en el centro de Puno. Sin embargo, es el posicionamiento de los grupos el que establece más bien un sistema de relaciones existente, pues los conjuntos más prestigiosos se relacionan a redes consolidadas, como la del viejo colegio San Juan o la de los miembros del barrio Orkapata.

### 3.1 Ideología y las celebraciones en el Altiplano

La Festividad de la Virgen de la Candelaria es una adaptación de un fenómeno mayor: la festividad altiplánica. Ella surge como producto de las zonas urbanas del Altiplano que se ven a sí mismas como parte de la tradición aymara. Puede pensarse en esta festividad como un modelo que se replica en la zona. Las festividades que de alguna forma se vuelven centrales por su prestigio en este circuito son el Carnaval de Oruro y la Festividad de Cristo del Gran Poder para Bolivia. Estas son zonas de producción cultural pues de ahí salen modas que se replicarán y adaptarán en otras zonas del Altiplano. En el caso peruano, ambas fiestas son una clara influencia<sup>25</sup>, pero también lo es la Festividad de la Virgen de la Candelaria (en otras ciudades de Puno, pero también en Tacna, Moquegua y Arequipa principalmente). En el caso de los pueblos puneños, la festividad cubre todo el llamado corredor aymara

---

25

Ya hemos mencionado a las bandas, pero también se piensa en repertorios (bailes como los tinkus son relativamente nuevos en esta zona), imágenes (personajes como las machitas de los caporales tienen su correlato boliviano), etc.

(Chucuito, Juli, Pomata, Yunguyo, Desaguadero, etc.), pero también la zona quechua (Juliaca, Ayaviri, Azángaro, etc.) y ha llegado incluso a comunidades que querían mantenerse ajenas a la cultura occidental contemporánea como es el caso de Taquile. Asimismo, en el norte de Chile se encuentra la Festividad de la Tirana que también presenta la misma lógica.

La festividad altiplánica no es idéntica en cada localidad, pero presenta varios elementos en común:

- Hay un pasacalle en las principales avenidas de la ciudad con danzas de trajes de luces.
- Se practican las danzas en trajes de luces, fundamentalmente la morenada. Me parece que sin excepción esta es la danza común. En otras ciudades encontramos a la diablada (Puno y Oruro), la cullaguada (Oruro, La Paz, Puno, Yunguyo), la llamerada (Oruro, Puno y la Paz), los caporales (Puno, Oruro y la Paz), la waca waca (Puno, Oruro, Yunguyo), etc. La Candelaria ofrece además tinkus (Oruro) y especialmente los sikuris (sikumoreños, sikuris de distintos bombos, etc.), que solamente se bailan en la zona peruana.
- Las danzas son un despliegue de recursos y una muestra de la continuidad de una tradición realizada a través de una puesta en escena que involucra el tejido social (comercial, social, etc.).

En el caso puneño encuentro además que se involucran relaciones que apuntan a un fenómeno supranacional. En principio, se rompen las fronteras regionales (Puno con otros departamentos como Tacna) y nacionales (los

puneños contratan bandas bolivianas, compran trajes bolivianos, contrata grupos para que hagan música para ellos, etc.). Esta relación es lugar para controversias en tanto el folklore es entendido en Bolivia como un elemento unificador nacional, mientras que en Puno es más bien étnico (Meier lo considera regional), pues tiene que ver con la idea de pertenecer a la tradición aymara. Esto sucede a pesar de las posturas bolivianas oficiales (la polémica por la diablada con el presidente Evo y sus oficiales de gobierno como la cantante Zulma Yugar, etc.) que quieren cercar este folklore a la identidad nacional boliviana y negarla al norte de Chile y Puno. Sin embargo, desde la ciudad del Sur peruano esta relación es vista como natural<sup>26</sup>.

La festividad altiplánica entonces puede entenderse como un mecanismo que tiene la ideología para establecer las relaciones sociales de un pueblo e incluso de una región que se ve a sí misma enlazada bajo la categoría étnica aymara. Zizek en “A Pervert’s Guide to Ideology” (Fiennes 2013) usa el caso de la Novena Sinfonía de Beethoven para mostrar cómo la ideología no es un set fijo de contenidos, sino algo maleable que se ajusta incluso a discursos contradictorios. Sugiero que la festividad altiplánica funciona de esta manera: es una plataforma para que la clase media altiplánica pueda establecer y reforzar las relaciones sociales que constituyen partes de la sociedad.

---

<sup>26</sup>

Me pregunto si el éxito de los aymaras en las urbes bolivianas no hace sino acentuar esta relación como natural. Si los puneños miran a Bolivia (en especial a La Paz) como el modelo a seguir para obtener el progreso de la sociedad, es entendible que quieran lograr una mayor conexión con ellos. Esto, sin embargo, debe verse bajo la lupa que esta relación con el mundo aymara no es nueva. Puno perteneció a la jurisdicción religiosa de Charcas desde el virreinato, pero más importante aún que ese detalle, es que la festividad no es lo único que se comparte culturalmente. Hay comidas, vestuario y formas de entender la vida que se encuentran en ambas zonas.

### 3.2 El cuerpo en la danza puneña

En “Concepto de la técnica corporal”, Marcel Mauss señala que:

*...El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos, diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo.*

(Mauss 1991: 342)

Con ello, lo que hacía era desnaturalizar la idea de que el cuerpo es un producto de la naturaleza, señalando más bien que en tanto técnica, este es un resultado del contexto en el que está inmerso, o mejor el revés, que en el cuerpo se inscribe el contexto. En la festividad puneña, el cuerpo y el manejo que cada persona tiene de él toma vital importancia en tanto el control de este es importante para garantizar una performance correcta en la festividad y al mismo tiempo para establecer niveles jerárquicos entre los bailarines o incluso crear un capital alrededor de este. A los coreógrafos que dirigen la presentación del concurso en el Estadio, les toca participar en uno de los lugares más importantes del escenario. Algunos grupos contratan a bailarines profesionales que sirven para “mejorar” la performance del grupo en concursos y pasacalles.

En el análisis que en otro contexto Heidt (2004: 47) hace sobre las relaciones del cuerpo humano y la cultura distingue cuatro perspectivas: como símbolo para la sociedad, como encarnación de la afiliación grupal del individuo como expresión del ser, y como concepto en sí. Me voy a detener en estos conceptos:

- Más que la anatomía en sí lo que interesa como símbolo para la sociedad es cómo son vestidos. Los hombres por lo general, tienden a usar máscaras como signos de distinción. Las danzas donde intervienen los mayores usan por lo general máscaras (diabladas, morenadas, etc.), mientras que las danzas donde se encuentran los más jóvenes tienden a tener los rostros descubiertos (tinkus, caporales, etc.). En el caso de las mujeres, es la ausencia de ropa la que se liga a la juventud. Las mujeres más jóvenes y urbanas usan polleras más cortas, no usan fustanes centros, descubren sus brazos y hombros o usan transparencias. Sin embargo, salvo casos específicos, predomina la imagen de la cholita. A diferencia de sus pares bolivianas, las diabladas puneñas incluyen bloques de cholitas, los caporales son en realidad una versión muy reducida del traje de cholitas, mientras que la morenada tiene al menos tres variaciones (la china morena, la cholita propiamente dicha y la tarijeña<sup>27</sup>).
- Estos modelos sirven entonces para afiliar los cuerpos a ciertos constructos mentales. Tomo el ejemplo del caporal donde, por lo general, se requiere ser joven para bailar. Las personas mayores que participan de esta danza hacen entonces gala de un deseo de juventud. En el caso de la morenada, esto puede ser observado en la división etaria de los trajes. Las mujeres mayores y ancianas participarán como

---

27

El nombre proviene de Tarija, una ciudad boliviana, pero el traje está inspirado en los trajes antiguos que se usaban en el Altiplano, cuando las mujeres llevaban botas y la falda era más larga de lo que se usa ahora.

cholitas, las mujeres mayores pero ligadas a las urbes lo harán como tarijeñas y las chicas más jóvenes como chinas morenas.

- Mauss (1991: 342) ha citado la importancia de la tradición dentro de la técnica, es decir, cómo las sociedades construyen y naturalizan el cuerpo. Por ello, cada sociedad se planteará no solamente sus usos sino también sus límites, es decir, en qué consiste lo corpóreo. En el campo de la festividad, el cuerpo está ligado a las danzas en las que participa por lo que se construye una idea maleable del cuerpo y está ligado a otros alcances sociales, por lo tanto, siguiendo a Schechner (2000:13<sup>28</sup>) podemos hablar de un cuerpo en performance, que está adornado, modelado y generando discursos. Nuevamente, el ejemplo perfecto es la edad. Los niños que quieren bailar son colocados en la parte delantera de las comparsas, usando ropa de “adultos” y tratando de imitar sus pasos libremente. Una vez que alcanzan la edad adecuada (adolescencia) pueden incorporarse como parte de las comparsas y comenzar a bailar las coreografías y usar la ropa que usan todos los demás. Dentro de las comparsas, ya sea por estatus o por edad, podrán asumir un personaje.
- En este contexto entra a tallar el concepto de elegancia. La banda Poopó de Oruro tiene una canción que toca en todas las festividades en las que participa y que ejemplifica esto. En ella utilizan la frase: “un pasito de mucho lujo”. Este concepto de lujo y elegancia más que ligado a la ostentación material (nadie baila con una lista de sus propiedades),

---

28

Citado por Tito 2012: 23.

me parece que está ligado a una eficacia en la performance. Mientras más eficaz se es en la performance, haciendo bien los pasos, luciendo bien la ropa, sonriendo ante el público, bailando con la mejor banda, se puede considerar que un bailarín es más elegante.

- Esto a su vez se liga al concepto de belleza. La fiesta está cargada de erotismo y de alguna forma bailar potencia en los participantes este atractivo sensual (en su sentido más amplio). El cuerpo es adornado (sobre todo el femenino) para lucirse y mostrarse ante el público. La gente que está en las danzas por lo general se presenta ante los demás ante una visión sublimada de sí mismo.
- Encuentro aun así que la festividad pone en tensión varios conceptos de lo corpóreo en el campo femenino, ya sea porque es el que está más expuesto o porque incluye patrones sociales más occidentales. No en vano esta festividad tiene un concurso de belleza (Señorita Folklore, que se realiza solamente entre chicas puneñas) que propone la existencia de un modelo corporal femenino: el cuerpo joven expuesto. Este modelo de cuerpo construido para ser objeto de una mirada masculina se pone en contraste con al menos dos modelos de cuerpos femeninos: uno tradicional andino y otro que lo subvierte. El tradicional andino es el de la cholita, que con sus polleras grandes, mantos bordados, no genera este interés erótico al estilo occidental, sino más bien está sujeto a dimensiones de poder femenino (las mujeres comerciantes usan por lo general una versión cotidiana de este traje) o incluso matronal. El otro modelo que lo subvierte es el del personaje llamado machita, que no es

sino el traje del hombre caporal adaptado a las formas femeninas. Es literalmente una mujer empoderada por discursos más modernos (el uso del pantalón, la detención del poder formal, etc.) donde a pesar de la modelación masculina de la ropa, esta se ha adaptado a demandas femeninas urbanas: las mujeres usan tanto maquillaje como sus pares de polleras cortas en la misma danza o colocan aberturas en la ropa para mostrar brazos o escotes. Es sintomático que un grupo de travestis que participa en la danza lo haga como parte de la comparsa de la waca waca, un baile donde las mujeres miden su fuerza usando más de 12 polleras al mismo tiempo y sacudiéndolas fuertemente hacia su rostro. Este grupo asume su feminidad no como un objeto de ostentación, sino bajo el influjo de poder.

- El cuerpo festivo además de representar dinámicas sociales, está también cumpliendo intereses particulares. El caso de los travestis es ejemplar. Aun cuando muchas danzas tienden a la serie (trajes similares para todos) hay opciones de crear un discurso personal a partir de los movimientos propios o a partir de la variación en los trajes. Hay danzas que aceptan más modalidades de otras. Las morenadas, a diferencia de las bolivianas, aceptan más variedades de personajes. Los sikumorenos, por otro lado, no tiene políticas respecto a los trajes; (casi) todo es aceptado: desde el rey Momo a Jack Sparrow.

### **3.2 Performance como meta de la festividad**

El desfile (pasacalle, parada, concurso o como se le llame) se trata de

un evento más o menos institucionalizado en el que participa buena parte de la burguesía de las localidades donde se realiza la fiesta. Hay una serie de filtros sociales que permiten que estas festividades participen los grupos que de alguna forma comparten las diversas preocupaciones de una clase social heterogénea en su composición, pero siempre cambiante. Estos filtros van desde la especialización artística (músicos, bailarines, etc.), profesionales (profesores, médicos, etc.), políticos (izquierdistas, regionalistas, etc.), sociales (barrios, escuelas, etc.), económicas (alquiler de trajes), entre otros. Decimos que está institucionalizado no solamente porque por lo general está presente como una fecha recurrente en el calendario de la ciudad o pueblo donde sucede, sino que además está organizada por una institución (Federación de folklore, municipalidad, etc.).

El desfile es la puesta en escena de las danzas donde se generan una serie de imágenes que el público va a consumir a través de la vista y se establecerán una serie de miradas sobre ellas (sentarse a ver el desfile en las calles, verlo por televisión, grabar un fragmento con el celular, tomar fotografías a los bailarines, tomarse fotografías con ellos, etc.). Estas imágenes son las que van a materializar el sentimiento de las personas que participan en la fiesta y las personas que van a observarla.

Según Mendoza (2010: 18), la lógica de las comparsas proviene de una particular perspectiva andina de la percepción. Lo visual va siempre acompañado de lo sonoro, en tanto son elementos que se complementan. No es posible la existencia de uno, sin la presencia del otro. El esquema del pasacalle es igual al encontrado en otras localidades, pero los grupos tienden a

privilegiar instrumentos que permitan el dominio del espacio. Tradicionalmente, se realizaban concursos de bandas similares a los concursos de sonidos que describe Bellenger en su trabajo sobre Taquile (Bellenger 2007: 121), pero lo que regularmente podemos encontrar es una suerte de intento de dominio a veces puramente gestual del espacio. Un ejemplo de esto, son los encuentros de bandas. Fui testigo de un encuentro entre una morenada y diablada de un mismo barrio. Las bandas cuando se ven aumentan la fuerza con la que hacen el sonido y tratan de ganar el espacio por el volumen. Los músicos se miraban unos a otros de modo desafiante. En otro caso fue dominar la plaza para presentar al grupo. Los Caporales Centralistas pasaban frente a la Catedral y los Orkapata, que realizaban una recepción a un costado, pusieron a su banda a tocar junto a esta iglesia para proteger su espacio. Como represalia, los centralistas llevaron a sus cinco bandas al atrio de la Catedral para tomar el control del sonido que dominaba el espacio. El sonido es también un ejercicio del poder que cada grupo puede tener para dominar el espacio ciudadano.

## CAPÍTULO 4. EL PROCESO DE DESARROLLO DOCUMENTAL

“Volveré a bailar por ti” parte de un trabajo de cuatro viajes realizados en el 2013 (febrero, julio y octubre) y en febrero de 2014 con la finalidad de investigar la festividad y el contexto en que se realiza. Cada uno de estos viajes tuvo un objetivo diferente, como lo relaté más arriba, pero bajo la premisa común de entender la festividad junto a sus participantes. Estos viajes han significado cambios en la concepción original del documental, conforme llegaba a conocer mejor la festividad y su gente, pues cada descubrimiento me hacía plantear nuevamente la técnica y estilos necesarios para afrontar la fiesta.

La metodología que he aplicado en estos viajes para relacionarme con los actores de la festividad se realizó a partir de dos instrumentos. El primero de ellos se basa en la interacción que he logrado a partir de una red de contactos que he conseguido desde cero y a través de algunos viejos conocidos. Contacté a través de Facebook a los grupos que tienen sus *fanpage* en esta red social y a Jesús Alegría Argomedo, un artista limeño de performance afincado en Puno. A través del primer medio, he llegado fundamentalmente a los organizadores de los conjuntos y a través del artista me he contactado con algunos representantes de la intelectualidad puneña que me han permitido conocer las dimensiones de la festividad desde un punto de vista más bien cultural. Con ellos he conversado directamente, tratando de

conocer no solo la festividad sino también el contexto social sobre la que se desarrolla. El segundo instrumento fue el uso de la cámara como método de registro. Ella me ha permitido realizar una observación participante en la festividad (en tanto el camarógrafo es también un rol en la dinámica festiva) y además performar como documentalista frente a mis interlocutores.

El trabajo de campo, por lo tanto, ha tenido raíces en Lima, en tanto desde aquí he contactado a mis informantes, y desde aquí me familiaricé con las preocupaciones sociales y estéticas de la zona. Pero tiene como punto de llegada la ciudad de Puno. Allí viven mis informantes, entrevistados y la porción del evento que me interesaba contar en el documental. Por ello, la necesidad de realizar viajes fuera de la época festiva era importante para conocer mejor la dinámica de la ciudad y los cambios que suceden al llegar la festividad.

#### **4.1 Viaje de registro de la festividad**

El primero de estos viajes consistió en el registro de la víspera, el concurso y la gran parada folklórica en traje de luces en honor a la Virgen de la Candelaria que se realiza en febrero. Esta primera experiencia sirvió para notar en principio una de las características claves de la festividad y que me llevó a pensar sobre cuál sería el acercamiento documental con el que podría expresar mejor cómo entiendo este registro: la comunicación puramente visual de algunos elementos de la fiesta. Cuando uno le pregunta a un bailarín sobre la razón de su participación, lo más probable es que diga que lo hace por devoción. Pero en medio de la festividad, vemos que la devoción no es la única de las emociones puestas en juego. También hay un sentido de distinción

social, estético, etc. Esto no es verbalizado, pero sí es actuado durante los bailes y diversas performances.

Otro hecho importante es la repetición. La gran parada folklórica, por ejemplo, dura poco más de 14 horas y mantiene durante todo ese tiempo un público que casi no se mueve de su lugar esperando a ver figuras similares desfilar una y otra vez. Recordemos que las danzas en traje de luces no pasan de 7 tipos diferentes. Ello me lleva a pensar que no sólo se trata de un tema puramente estético, sino que a lo largo de la festividad podemos encontrar una suerte de lenguaje visual y sonoro que una forma (¿inconsciente?) está transmitiendo mensajes a sus intérpretes y público.

#### **4.2. Segundo viaje**

El segundo viaje realizado en julio tuvo como finalidad establecer contactos de modo directo para entender la festividad desde la visión de sus protagonistas. Para ello, contacté vía Facebook a Jesús Alegría, un artista limeño de performance con una historia entreverada y que se gana la vida en Puno haciendo espectáculos de performance y vendiendo tamales. Él ha sabido posicionarse muy bien en el ámbito cultural puneño y tiene acceso a buena parte de las personas que realizan actividades culturales en esta ciudad.

Ana María Pino (propietaria del Centro Cultural La Casa del Corregidor) me explicó sobre su visión de cómo la festividad está ligada a elementos originarios de las culturas andinas (la entrada de Q'hapus por ejemplo) y su participación de observadora de la festividad. Karlo Pecchi, quien trabaja cercanamente a la Federación de Folklore, organizadora de toda la festividad,

se ha convertido en un contacto importante para llegar a las comparsas participantes y entender la organización de cada grupo. Enrique Rivera, por su lado, conversó conmigo sobre cómo la identidad puneña es puesta en juego en la festividad. Además de ellos, en este viaje contacté a Alfredo Hori, un viejo conocido de mi familia, que pudo ubicarme un poco mejor en los roles sociales de la ciudad. Finalmente, también pude conversar con Favio Sumalavía, un ejecutante de sikuris del Barrio Mañazo, el más antiguo de la ciudad, quien me guió en la ciudad.

Este viaje me permitió además conocer la ciudad fuera del ambiente festivo, viendo todo el sistema económico comercial que mueve a la ciudad por un lado, y por otro, el movimiento turístico que también domina la ciudad en estas épocas. Curiosamente, durante estos días sucedieron las marchas en varias ciudades por la “repartija” congresal en la elección de los miembros del Tribunal Constitucional y el BCRP. Puno se sumó también a estas protestas y un grupo de estudiantes se ubicó en el Parque el Pino para realizar arengas y protestar contra los representantes puneños en el Congreso. Estos hechos, me hacen pensar en una ciudad que, más allá de sus legítimas preocupaciones locales, está también sintonizada con los discursos nacionales y las reivindicaciones más bien modernas como la eficiencia de la democracia, los derechos humanos, etc.

### 4.3 Tercer viaje

Este tercer recorrido realizado en octubre tuvo un doble propósito. Por un lado, afianzar lazos con las personas que conocí en el viaje anterior y por

otro aprovechar la festividad de Tata Pancho que se realiza cada año en la localidad de Yunguyo, la última ciudad fronteriza con Bolivia.

Nuevamente el método fue una mezcla de entrevistas registradas y conversaciones informales sobre la identidad puneña, el modo de vida de la ciudad y, claro está, la festividad de la Virgen de la Candelaria. Aquí pude encontrar versiones de personas que discuten sobre la festividad como parte de la actividad cultural desde un punto de vista positivo, como fue el de César Suaña (fundador de los sikuris 27 de junio Nueva Era, periodista e investigador) y desde una visión más bien crítica como la de Percy Zaga (miembro de Juventud Obrera). Lo interesante es también ver la festividad ligada a otras manifestaciones artísticas. Por ejemplo, Davis Flores (entrevistado como miembro de Juventud Obrera) es también músico del grupo Nayjama y además hacen obras donde mezclan el teatro con el folklore. En esos días también se anunciaba el inicio de una exposición de pintura puneña donde la festividad aparecía nuevamente como un elemento reiterativo.

Otra parte importante de las entrevistas fue conocer a tres presidentes de las comparsas. Estos cargos anuales tienen la responsabilidad de organizar la comparsa de baile durante la festividad, pagar a las bandas de músicos, conseguir el vestuario, entre otras actividades que demandan tiempo y dinero. Contacté a Juan Mestas Cruz, anterior presidente de los Caporales Huáscar (ganadores de la competencia en el 2012), luego de un partido de fútbol dominguero en su auto. Evidentemente es un tipo con cierta holgura económica. Viene a nuestra entrevista vestido de ropa de deporte Nike y conversa conmigo con toda claridad sobre la danza y la forma de organizar el

conjunto.

También entrevisté a Luciano Vilca, hermano del presidente en curso de la diablada Bellavista. El mismo Luciano ha sido presidente de este conjunto y ahora ayuda a su hermano que se encuentra en Lima. Él, como buena parte del barrio Bellavista pertenece al grupo de grandes comerciantes que aprovechan la zona limítrofe para dedicarse al comercio. A él lo encuentro preparando el video 2014 de la agrupación junto a Karlo Pecchi, cuya empresa Wara, se encarga de realizarlo.

Asimismo, contacté a Óscar Flores, juez y abogado en Puno, cuyo hijo estudia una maestría en derecho tributario en la PUCP. Él es el presidente de la Morenada Laykakota y creo que por el enlace con la Universidad fue con quien mejor encajé. Me recibieron en su casa y me contaron sobre las actividades que realizan previamente a la fiesta, incluyendo el viajar a Oruro para contratar a dos bandas para la festividad (la tercera banda será peruana) y contratar al grupo Raymi Bolivia para el inicio de actividades en diciembre. También pude contactarme con otros intelectuales como Eland Vera y Juan Palao Berastain, quienes se dedican a realizar investigaciones sobre la cultura andina del altiplano. Con ellos pude constatar algunos hallazgos sobre la festividad y conocer desde su punto de vista local la interpretación que tienen de la festividad.

Este viaje también ha servido para plantearme una reflexión mayor sobre las festividades del Altiplano <sup>29</sup> pues pude ir a la festividad de Tata Pancho en

---

<sup>29</sup>

Pude además obtener información de primera mano sobre las fiestas de Chucuito y Pomata que se

Yunguyo, el último pueblo importante en la frontera peruana con Bolivia. En este lugar se puede encontrar muchos puntos en común con otras festividades de la región en términos de estructura (el inicio está marcado por ceremonias católicas y el final por el concurso de danzas en traje de luces), identidad regional, etc.

En Yunguyo además pude registrar buena parte del concurso de danzas y las ceremonias religiosas que lo anteceden. Con ello, revisé algunos aspectos técnicos de la grabación, así como la aproximación con la que llegué a la segunda visita que haré a la festividad.

#### **4.4 Cuarto viaje y colaboración**

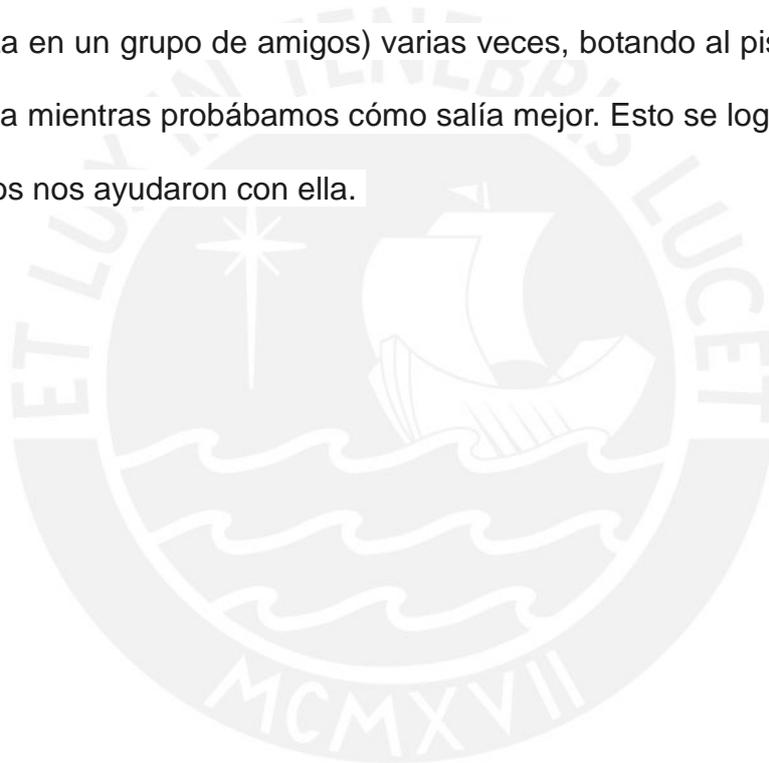
El cuarto viaje tuvo como propósito conseguir las imágenes y sonidos que formarían la parte principal del documental. Este viaje tomó 21 días y consistió además en asistir a los eventos principales de la festividad y participar en una de las comparsas de la fiesta. Para ello, contacté a Joel Flores de la Morenada Laykakota, quien me invitó a participar en el bloque de galanes “Los Marcas” (en homenaje al presidente del bloque, Edgar Marca).

El registro además contó con la colaboración de Henry Vallejos, cineasta puneño autor de una reconocida película de terror, con quien establecimos un estilo de grabación previa a las dos fechas centrales de la fiesta. Durante estos días además revisamos las grabaciones que se iban realizando y veíamos en el campo aquellas cosas que podríamos ir registrando para el producto audiovisual final. Esta colaboración me permitió establecer una mirada más

---

realizaban durante esos días.

profunda sobre los aspectos sensoriales de la fiesta pues gracias a su manejo profesional de la cámara pude obtener tomas donde se destacan texturas, espacios, etc. Asimismo, al haber conocido la fiesta toda su vida podía interactuar con algunas personas para hacer alguna toma de forma más eficiente e ir descubriendo algunos otros aspectos de la fiesta. Por ejemplo, aunque no quedó en el corte final, grabamos la *challa* (el primer vaso servido de cerveza en un grupo de amigos) varias veces, botando al piso media botella de cerveza mientras probábamos cómo salía mejor. Esto se logró gracias a que sus amigos nos ayudaron con ella.



## CAPÍTULO 5. HALLAZGOS

### 5.1 Resumiendo hallazgos

Cada uno de los viajes reseñados en el capítulo anterior ha significado un replanteamiento de la aproximación que tenía de la festividad. Por ejemplo, tenía claro que ella implica un gran movimiento económico pero no necesariamente que tiene una gran repercusión cultural, afectando las artes más tradicionales como la literatura, la pintura, etc.

Por otro lado, si bien sigo manteniendo que este es fundamentalmente un acto de representación de imágenes de modernidad, las visiones locales, probablemente provenientes de las culturas originarias, están fuertemente arraigadas. En muchos aspectos, siento que estas costumbres son un distanciamiento de algunos ideales culturales de las ciudades más occidentalizadas. El sentido de comunidad, por ejemplo, se relaciona mucho mejor con los conceptos de reciprocidad antes que con el individualismo de las grandes urbes. Creo además que el tipo de modernidad que han asumido no necesariamente se parece a la limeña como sí a la paceña. En este sentido, al igual que en Bolivia, las festividades religiosas patronales son eventos donde se pone en juego el prestigio y la modernidad de los pueblos que las organizan.

La morenada es una de las danzas que precisamente mejor representa este sentido local de lo que significa la modernidad. Probablemente, no está

inscrita en término de representaciones (las historias sobre el significado de la danza son de lo más erráticas); pero sí en la ejecución. La opulencia de los trajes, la demostración de múltiples formas de identidad (comunitaria, de género, etc.), son oportunidades para mostrar ante los otros el estado de acumulación de capital, empoderamiento social, etc.

En este sentido, estas danzas son consideradas emblemáticas de los principales eventos de Bolivia (el Carnaval de Oruro y la Entrada de Cristo del Gran Poder) y de Puno (La Virgen de la Candelaria). La práctica de estos bailes, hace que se dejen de lado otras manifestaciones más tradicionales de las localidades menos urbanas.

Esto me hace pensar en que la festividad altiplánica puede entenderse como parte de los mecanismos de la ideología. Esta funciona como un contenedor vacío abierto a todos los significados posibles. Cada persona o grupo social que participa en la fiesta la va llenando con significados. Esto por ejemplo, podemos verlo en el caso de los sikuris. Se puede encontrar grupos con un interés por la reivindicación étnica (los Aymara Huancané) o también por intereses políticos (27 de junio Nueva Era) o puramente recreativos (Sikuris Mañazo). Claro está que todo ello, lo vamos a ver en la antes que escuchar como discurso. Así, los Aymara Huancané cantarán sobre la fuerza Aymara, los 27 de junio saldrán vestidos de taquileños y los Mañazo vestidos como en un carnaval donde se puede ser una antigua china Supay o Toro de la nueva versión del Llanero Solitario.

Como podemos ver, la actualización de la ideología es a la vez una cuestión de imágenes, pues es a partir de su producción en las performances

que se harán palpables para sus productores y audiencia. Las imágenes entonces para que tengan mayor efectividad deben estar inscritas a su vez en dos órdenes de imágenes diferentes: por un lado, las que pertenecen al repertorio de la danza y las ligadas a otros repertorios. Tomo el ejemplo de un miembro femenino de la banda Pagador de Oruro, frecuente asistente de las fiestas puneñas, que viste de verde fosforescente con un traje típico de china morena mientras toca los platillos. Pero su maquillaje y peluca son los que se pondría una comediente de televisión para imitar a una muñeca. De hecho, hace los pasos de la morenada deteniéndose entre armónica y mecánicamente.

Este manejo de imágenes hace también posible que se puedan establecer distinciones sociales de distinto orden, pero todas (a pesar de nombres como Juventud Obrera) corresponden a preocupaciones de la clase media puneña. De hecho, uno puede observar que la población que más participa es la que se encuentra en este segmento. Hay definitivamente una división económica que hace posible la participación como bailarín o como espectador de la festividad, pero al mismo tiempo la división también es cultural. Una mujer de una de las localidades cercanas a Puno nos contaba que para bailar en la Diablada Bellavista había que pagar cerca de 6,000 soles. En realidad, los gastos bordean los 300 soles para un bailarín promedio. Esta misma historia se la había escuchado a un taxista y me hace pensar si no es más bien una barrera mental que de antemano les evita acercarse al grupo para intentar bailar con ellos, pues en realidad no pueden acceder al grupo (porque pertenecen a otro segmento social). Es además sintomático que su

imposibilidad de acceso es en realidad su incapacidad de generar imágenes en la fiesta. La Festividad entonces es fundamentalmente una celebración que expresa las preocupaciones de diversos intereses de lo que no sin dificultad podemos llamar clase media, compuesta por profesionales y comerciantes. Ellos establecen agendas explícitas como la reivindicación étnica, regional o se ponen en evidencia los distintos conflictos de la representación de género.

Este mundo de imágenes además está legitimado por la apropiación que hacen las instituciones formales en la fiesta. Por un lado, la sociedad civil a partir de la Federación de Folklore, las empresas privadas mediante el auspicio, la Iglesia mediante la custodia del culto a la virgen y los medios masivos locales mediante la transmisión de la fiesta. Destaca además la apropiación del Estado a partir de la participación en la organización: la Municipalidad y el Gobierno Regional colaboran con la Federación directamente; la policía garantiza el orden; el Ejército y la misma PNP participan con grupos de baile y TV Perú lleva a su especialista en costumbres peruanas (Sonaly Tuesta) para transmitirla a todo el país.

## 5.2 Conclusiones

- La Festividad de la Virgen de la Candelaria puede ser entendida como un flujo de imágenes inscrito en mundos de imágenes contextuales que se organizan y actualizan alrededor de esta fiesta anual y de otras similares. Estas imágenes no son exclusivas de esta festividad sino que están en constante conversación con otros mundos de imágenes que van desde los repertorios que se producen

en las principales festividades bolivianas hasta imágenes que producen los medios masivos globales.

- La Festividad es un sistema de imágenes en flujo permanente en tanto su consumo se hace fundamentalmente en el movimiento generado en los pasacalles. Las fotografías que se toman sobre ella reproducen más bien una sensación de “estar ahí” antes que capturar el fenómeno. La reproducción en medios masivos acentúa este sentido de flujo de la festividad.
- En tanto es una experiencia distinta a los discursos verbales que se hacen de ella, la Festividad puede ser abordada por una perspectiva donde lo sensorial (sonido, vista, tacto, etc.) permita crear múltiples significados, tal como la misma fiesta hace con los sujetos que año a año participan.
- Una perspectiva observacional para la investigación antropológica, y los métodos que se pueden desarrollar a partir de ella, potencialmente permiten hacer más concretas algunas preguntas y generar nuevas formas de conocer los procesos sociales, aprovechando el consumo experiencial que tradicionalmente asociamos a las formas cinematográficas.

## BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Thomas Alan. *La fiesta del Carnaval postcolonial en Oruro: clase. Etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica*. En: Revista Andina, Año 10, N.2, Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco, 1992. Pág. 279 - 352

AGUILAR ROS, Alejandra. *Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente, Guadalajara, México Desacatos, núm. 30, mayo-agosto 2009, pp. 29-42

ALVAREZ, Patricia. *Interview with Verena Paravel and J.P. Sniadecki*. Fieldsights - Visual and New Media Review, Cultural Anthropology Online, December 17, 2012. Revisado el 29.06.2014

URL: <http://production.culanth.org/fieldsights/33-interview-with-verena-paravel-and-j-p-sniadecki>

ARDÉVOL, Elisenda. Ejemplo: Ardévol, E. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora (1994). Revisado el 13.05.2014

URL: <http://www.unc.edu/~restrepo/trabajo%20de%20grado/antropologia%20visual-tesis.pdf>

Tesis doctoral.

BELLENGER, Xavier. *El espacio musical andino: modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: PUCP. Instituto de Etnomusicología: Embajada de Francia en Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: IRD, 2007. 321 p.

CÁNEPA, Gisela. *Máscara, transformación e identidad en los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo – Cuzco*. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 1998. 349 p.

CÁNEPA, Gisela. Ed. *Identidades Representadas: Performance, Experiencia Y Memoria En Los Andes*. Lima: PUCP. Fondo Editorial. 1998. 459 p.

CARTA, Silvio. *Documentary film, observational style and postmodern Anthropology in Sardinia: a visual anthropology*. Department of Modern Languages and Cultures, University of Birmingham 2012 221 p.  
Tesis doctoral.

CASSETTI, Francesco y DE CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2007. 239 p.

CASTAING-TAYLOR, Lucien. *Iconophobia: How Anthropology Lost It at The Movies*. Transition No. 69, 1996 Indiana University Press.

CHANG, Dustin. *Interview: Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema*. En Twitch.com. Revisado el 29.06.2014

URL: <http://twitchfilm.com/2013/02/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-interview.html#ixzz35RK3WQvk>

CUENTAS O., Enrique. *Presencia de Puno en la cultura popular*. Lima: Nueva Facultad. 1995. 328 p.

GOLTE, Jürgen. *Una paradoja en la investigación etnohistórica andina*. En BAUMANN, Max Peter. Ed. *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana. 1996. 567 p.

GRIMSHAW, Anna. *The Bellwether Ewe: Recent Developments in Ethnographic Filmmaking and the Aesthetics of Anthropological Inquiry*. En *Cultural Anthropology*. Volume 26, Issue 2, May 2011 Páginas 247–262.

HIMPELE, Jeff. *The Gran Poder Parade and the Social Movement of the Aymara Middle Class: A Video Essay*. En *Visual Anthropology* N° 16 (2003). P. 207 -243

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press Publisher. NJ. 1998. 303 p.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image, Film Ethnography and the Senses*. Princeton University Press Publisher. NJ. 2006. 312 p.

MEIER, Max. *La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno en el Altiplano peruano-boliviano: la diablada y la construcción de las nuevas identidades regionales*. En *Mitologías* 2. N° 3. Verano 2011. P. 61-72.

MENDOZA, Alcira et alt. *Virgen de la Candelaria: aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Puno: Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano. 2009. 133 p.

MENDOZA, Zoila. *Shaping society through dance: mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University Chicago Press. 2000. 285 p.

MENDOZA, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: PUCP Fondo Editorial. 2006. 232 p.

MENDOZA, Zoila. *La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i*. En *Anthropologica* Año XXVIII N° 28. P. 15-38. Diciembre de 2010.

MOORE, Alexander. *The Limitations of Imagist Documentary. A Review of Robert Gardner's "Forest of Bliss"*. En *SVA Newsletter* Volume 4, Issue 2, pages 1-3. September 1988

PALAO Berastáin, Juan. *Las danzas de Puno*. Puno: Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S.A. 2013. 40 p.

PINK, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. London, SAGE. 2009. 169 p.

PINK, Sarah. *The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses*. En *Social Anthropology* Volume 18, Issue 3, pages 331–333, August 2010

POOLE, Deborah. *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima. Sur Casas de Estudios del Socialismo. 2000. 290 p.

PORTUGAL, José. *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima. Ed. Universo. 1981. 199 p.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. New York. Routledge Editors. 2013. Tercera edición. 346 p.

SIGL, Eveline. Identidades de diáspora a través de la danza folklórica: un estudio ciberantropológico. En *Anthropologica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 29 (2011). P. 187-213.

SICINSKI, Michael. Timely Disruption: FOREST OF BLISS. En Fandor.com. Revisado el 29.06.2014

URL: <http://www.fandor.com/keyframe/timely-disruption-forest-of-bliss>

TITO Mamani, Charo. *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*. 2012. PUCP. 141 p.

Tesis de Magister.

TURK, Barbara. *Some Thoughts on Ethnographic Fieldwork and Photography*. En *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 23, str. 125-148, Zagreb, 2011

TURINO, Thomas. *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 324 p.

UBILLUZ, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. 169 p.

YOUDALE, Roy. *La Fiesta de San Bartolome o de los Ch'utillos de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina*. 333 – 352. En BAUMANN, Max Peter. Ed. *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana. 1996. 567 p.



## FILMOGRAFÍA

CASTAING TAYLOR, Lucien y BARBASH, Ilisa (directores)  
2009 Sweetgrass [videograbación]. Estados Unidos. Film Study Center, Harvard University

CASTAING TAYLOR, Lucien y PARAVEL, Verena (directores)  
2012 Leviathan [videograbación]. Estados Unidos. Film Study Center, Harvard University

GARDNER, Robert (director)  
1986. Forest of Bliss [videograbación]. Estados Unidos. Film Study Center, Harvard University

MACDOUGALL, David (director)  
1992 Tempus de Baristas [videograbación]. Italia/Australia/Reino Unido. ISRE/Fieldwork Films/ BBC Television