

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



**USO Y MEDIACIONES DE LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL EN LA
DANZA FOLKLÓRICA DE LA CIUDAD DE AREQUIPA**

Tesis para optar el grado de Magister en Antropología Visual que presenta:

MIRIAM MARTÍNEZ DELGADO

Asesora:

Gisela Cánepa Koch

Jurado

Rafael Vega-Centeno Sara Lafosse

Gisela Cánepa Koch

Norma Correa Aste

Lima, 2013

A mi familia:
Efraín, Cecilia, Roxana y Rafael.
Gracias, sin ustedes no hubiera
sido posible. Los amo.



CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
Danza folklórica, videos y escenario.....	1
Danza y folklorización.....	9
La tecnología y la danza folklórica.....	11
Arequipa urbana una realidad que se baila	17
Metodología.....	23
 CAPÍTULO 1	
DEL INDIGENISMO A LOS CONCURSOS DE DANZA FOLKLÓRICA	31
 1.1 Las agrupaciones de danza folklórica en Arequipa	38
1.2 Diferenciación entre danza folklórica y proyección folklórica	43
1.3. Los profesores de danza folklórica	50
1.3.1 Los profesores nuevos.....	52
1.3.2 Los cursos y talleres	53

1.3.3 Auto percepción y definición.....	55
1.4 Los concursos.....	57
1.4.1 Los organizadores y las bases del concurso.....	62
1.4.2 Los concursantes.....	64
1.4.3 El jurado calificador.....	67
1.4.4 El público.....	69
1.4.5 Los resultados.....	70
1.4.5.1 Las danzas ganadoras.....	72
1.4.5.2 Las danzas nuevas.....	72
1.4.6 Los profesores y los concursos de danzas.....	73
1.4.7 Fotógrafos, vendedores ambulantes, cámaras de video.....	78
1.5 Conclusiones del capítulo 1.....	80
CAPITULO 2	
TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL.....	85
2.1 La Tecnología Audiovisual.....	86
2.2. Introducción de la tecnología audiovisual en la danza folklórica.....	90
2.2.1 Los cambios en la tecnología audiovisual.....	91
2.3 La oferta de videos y las productoras.....	95
2.3.1 La oferta y el producto.....	96
2.3.1.1 Los productos.....	96
2.3.1.2 Los servicios.....	102
2.4 El productor.....	104

2.5	El producto audiovisual de los concursos	108
2.6	Los videos de danza folklórica.....	111
2.6.1	Registro, contenido y materialidad del video	113
2.6.1.1	Las técnicas de registro.....	114
2.6.1.2	El contenido.....	116
2.6.1.3	La materialidad del video.....	118
2.7	Conclusiones del capítulo 2.....	130
CAPITULO 3		
ENSEÑANZA – APRENDIZAJE.....134		
3.1	El aprendizaje no formal de la danza folklórica	135
3.1.1	El trabajo de grupo y el video objeto	136
3.1.2	Respuesta a los cambios en la tecnología de distribución	141
3.1.3	Criterios y recursos de aprendizaje	145
3.2	El video en el aprendizaje y enseñanza formal	153
3.2.1	El Diseño Curricular Nacional y la danza.....	153
3.2.2	El video y las metodologías de enseñanza de la danza.....	159
3.3	Internet y YouTube	166
3.3.1	Los profesores y YouTube... hay que saber buscar	169
3.3.2	Los alumnos y “Yutú” ...es fácil	172
3.3.3	Los productores y YouTube.....	174
3.4	Limitaciones y desventajas sobre el video-objeto	181
3.5	Conclusiones del capítulo 3.....	188

CAPITULO 4

VIDEOS, CREACIONES Y REPERTORIOS 193

4.1 Clasificación y estética de las proyecciones folklóricas..... 196

4.1.1 Clasificación de las proyecciones estéticas..... 196

4.1.2 Las cuestiones estéticas..... 206

4.2 Danzas nuevas y creaciones 215

4.2.1 Danzas nuevas aprehendidas 216

4.2.1.1 Cursos y talleres de capacitación..... 216

4.2.1.2 Intercambio de material 221

4.2.1.3 Adquisición o compra de videos..... 223

4.2.2 Danzas nuevas escenificadas o creación de repertorio 225

4.2.2.1 El material audiovisual y la investigación 226

4.2.2.2 El montaje o planteamiento de una danza 230

4.3 Creación y autoría: El folklore es de todos, el folklore no es de nadie . 242

4.4 Conclusiones del capítulo 4..... 252

CAPITULO 5

AVATARES Y LEGITIMACIÓN 258

5.1 Las agrupaciones, la primera influencia en los profesores..... 260

5.2 Los profesores y el oficio de enseñar 268

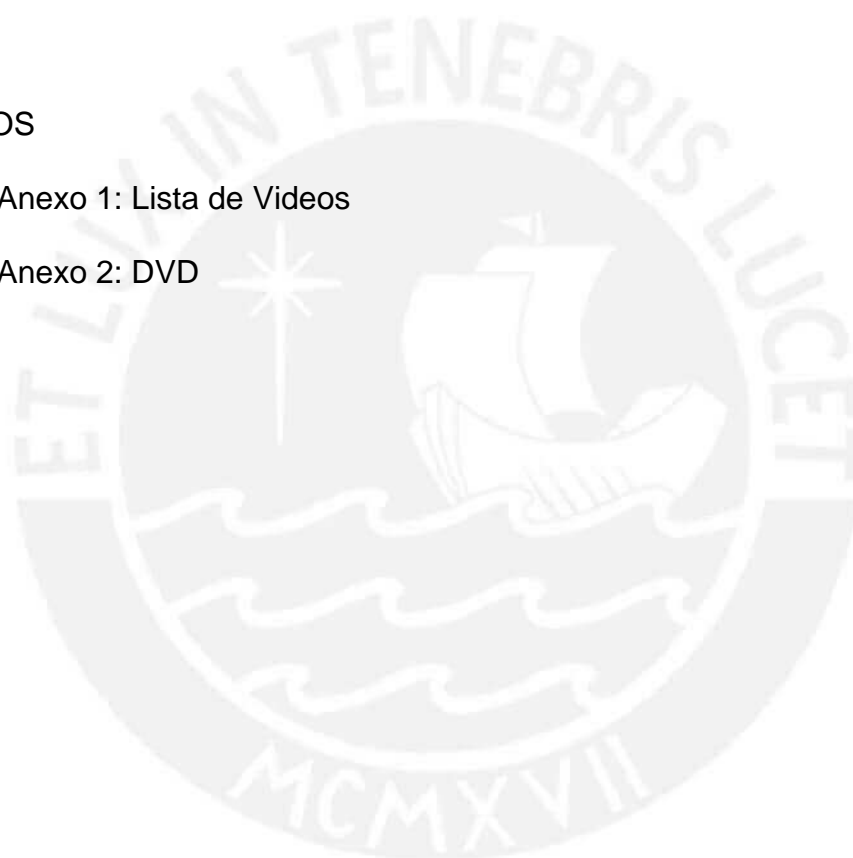
5.3 Los concursos de danzas, las danzas nuevas y el repertorio 271

5.4	Circulación, difusión y apropiación de las danzas	290
5.5	Conclusiones del capítulo 5	299
	CONCLUSIONES.....	303
	BIBLIOGRAFÍA	311

ANEXOS

Anexo 1: Lista de Videos

Anexo 2: DVD



LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Festival Escolar de Danzas Folklóricas Infantil y Juvenil y Festival a nivel de docentes “Montonero 2011”	59
Figura 2.	Vendedores ambulantes de accesorios y complementos de vestuario.....	80
Figura 3.	Local de Producciones DIMAR.	104
Figura 4.	Videos producidos por Producciones DIMAR.	111
Figura 5.	Láminas de papel impreso del envase de los videos de Producciones ISA.....	123
Figura 6.	Impresión de coberturas de DVDs de Producciones ISA	124
Figura 7.	Láminas de papel impreso del envase del DVD de Producciones DIMAR.....	125
Figura 8	Láminas de papel impreso que conforma el envase del DVD de Producciones DIMAR, para los videos de Festidanza 2011. Diseño en base al afiche del evento.....	126
Figura 9.	Plan de estudios de la Educación Básica Regular.....	154
Figura 10.	Demostración de clase práctica de Pablo E. Ortiz (Mike).	165
Figura 11.	Captura de pantalla de Youtube. Danza ganadora del concurso Montonero 2010, Arequipa.	175
Figura 12.	Captura de pantalla de Youtube. Comentarios sobre las danzas participantes en el concurso Montonero 2010.....	176
Figura 13.	Captura de pantalla Youtube. Comentarios adicionales	

	sobre las danzas participantes en el concurso	
	Montonero 2010	177
Figura 14.	Captura de pantalla Youtube del Canal del productor	
	Aronyaqp.....	179
Figura 15.	Captura de pantalla de la página web del Buho	282
Figura 16.	Captura de pantalla de Facebook. Nota de prensa de la	
	Municipalidad Provincial de Arequipa – página oficial	
	de Facebook	284



LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Nivel de educación primaria (Contenidos del área: Arte).....	155
Tabla 2. Nivel de educación secundaria (Contenidos del área: Arte).	156
Tabla 3. Posibilidades y combinaciones en el uso del video	183
Tabla 4. Tratamiento del hecho folklórico coreográfico.....	198

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Mediación audiovisual y producción cultural	280
--	-----

INTRODUCCIÓN

Danza folklórica, videos y escenarios

A fines del siglo XIX, los antropólogos comenzaron a experimentar con las cámaras de registro de imagen animada. La filmación de la fabricación de tiestos de cerámica realizada por Félix-Louis Regnault, es considerada como el primer filme etnográfico y marca el inicio del uso de la tecnología audiovisual en el campo de la investigación antropológica (Pérez 2002). En los inicios del cine etnográfico, la intención de estas primeras filmaciones no eran los fines comunicativos, el cine etnográfico «*simplemente servía para el registro de datos etnográficos que se analizarían mas tarde, o como documentación gráfica para los archivos etnológicos*»(Ardevol 1998 :129).

En el libro “Adolescencia, sexo y cultura en Samoa” (1928) –primer libro de Margaret Mead– la investigadora señala la importancia y el rol de la danza en la educación, para lo cual toma como espacio de reflexión los centros

de instrucción de la danza. Estos centros, le permiten realizar un análisis de la educación que involucra a los pobladores de ambos géneros y diversas edades, señalando a su vez la importancia de las festividades (Vilcapoma 2008). Mead junto con Gregory Bateson, considerados entre los precursores del cine etnográfico, realizan entre los años 1936 y 1938 la filmación de la danza Kriss, explorando los temas del trance y la danza como parte de los rituales religiosos de Bali.

Estas filmaciones no fueron pensadas ni realizadas para ser películas, más aun, a la concepción de que el cine “era un arte que no podría reflejar el pensamiento científico”, se añadían también las “dificultades técnicas y financieras” (Ardevol 1998: 129). Estas fueron las razones para que el uso del cine y la fotografía no fueran utilizadas de manera extendida dentro de la antropología. Sin embargo, aunque estas filmaciones estuvieron concebidas como cine de investigación, y no para ser películas, fueron editadas y publicadas posteriormente en la década del cincuenta, siendo una de ellas “*Trance and Dance in Bali*” publicada en el año 1952 (Jacknis 1988).

Desde aquellos años en que Mead utilizara el rollo de película para registrar la danza Kriss y que hoy podemos encontrarlo colgado en la red¹, actualmente, miles de videos de danzas folklóricas son colgados en ella día a día. El desarrollo de la tecnología propició el acceso y uso masivo de la misma,

¹ El video se puede ver en el siguiente link:
<http://www.youtube.com/watch?v=ruKduyXoBZw> , <http://www.youtube.com/watch?v=iM23w-YeNOk>

en consecuencia deja de ser dominio de productoras e investigadores y en cuestión de un par de décadas se puede observar como la popularización del video casero se convierte en instrumento de uso cotidiano, superando abismalmente las dificultades de la época del cine. La producción y circulación de los videos es tal, que es innegable su contundente intromisión en la dinámica de la danza, esta es la razón por la cual se convierte en relevante su estudio, comprender como se a desarrollado este proceso de apropiación, a quienes y que efectos (beneficios o perjuicios) a producido y como se afronta este impacto.

Los diferentes estudios relacionados con la danza folklórica han estado enfocados principalmente en los problemas de creación de identidades tanto nacionales como regionales e identidades étnicas y de género a través de la danza. En el presente estudio mi interés se centra en aquellos aspectos relacionados a la labor instructiva y creativa; actividades que se relacionan necesariamente con los temas de autoría, autenticidad, legitimación tanto de las danzas como del trabajo de los profesores y de directores artísticos, la disputa del prestigio y de un mercado laboral; todo esto forma parte de la compleja dinámica en que se desarrolla la danza folklórica y en la cual el video cumple un rol importante.

Los primeros registros fílmicos sobre danza fueron del cine etnográfico, como mencionamos anteriormente, al respecto Brigard (2003) señala que no se podría hablar de su historia, sin tener en cuenta el cine comercial y

patrocinado. En los primeros años de este cine, se originarían dos tendencias en las filmaciones, por un lado el documental o “*actualité film*” establecido por los Lumières, y el cine de ficción que fuera inventado por los Meliès en 1897.

Al igual que los investigadores, los cineastas enfrentarían dificultades técnicas y financieras, registrando a su vez diferentes imágenes para mostrar al mundo. Estas filmaciones como las seriales, noticieros, películas, documentales y la producción de dibujos animados; quedaron a cargo principalmente de directores y empresarios de medios. Siendo los primeros, los que iniciaron el desarrollo de un lenguaje cinematográfico, sobre el cual, Gubern señala en su ensayo lo siguiente:

El lenguaje cinematográfico avanzó mediante el pragmatismo del sistema de prueba y error, sistema verificado con las recaudaciones de taquillas, con los comentarios sobre las películas publicadas en los periódicos, con las confidencias de los empresarios de exhibición, y con las experiencias inestimables de los “explicadores” en las salas primitivas. (1995: 21-22)

Tanto el cine comercial como el etnográfico, se verían afectados por la Primera y Segunda Guerra mundial que provocaría en éste, cambios provenientes de la estética del documental, que se popularizarían durante los años entre las guerras. De acuerdo con Brigard, el cine etnográfico y sus cineastas, fueron formándose guiados y también limitados por la tecnología de su época y sus posibilidades, las formulaciones teóricas antropológicas, el arte cinematográfico y el uso para el cual fueron destinados o realmente utilizado estos filmes (2003:14). La posibilidad de capturar el movimiento, fue la principal

justificación, para el uso de este recurso tecnológico como medio para estudiar el comportamiento humano, el lenguaje no verbal así como diferentes rituales y expresiones culturales como la danza, fueron los temas demandantes en el naciente cine etnográfico.

De esta manera, los diversos intereses ya sean artísticos, comerciales, o de investigación fueron substanciales en el proceso de adopción de la tecnología, que se iba dando progresivamente, generándose a su vez un lenguaje audiovisual que se iba sedimentando y constituyéndose en norma.

A diferencia del cine, que utilizaba el celuloide para el registro de imágenes, que se editaban y posteriormente se reproducían; la televisión como medio de comunicación, emitía la captura de la imagen animada de manera directa, hasta la llegada del video profesional a finales de la década del 50. Este permitió su posterior reproducción, dando origen a la transmisión en diferido y a disminuir la transmisión en directo.

Posteriormente se introducirían al mercado los videos para uso doméstico como el Betamax, el VHS y el 8mm²; pasando después al sistema de video digital y al uso de discos ópticos como el CD-ROOM y el DVD. La digitalización de la imagen y el audio del video, dio inicio a una rápida

² El formato de video analógico Betamax fue lanzado al mercado por Sony Corporation en el año 1975, el VHS por la JVC en el año 1976, y el formato 8 mm en el año 1982, todos estos formatos son de tipo analógico lanzados para uso doméstico (Verardi y otros 2007).

Se puede consultar también los siguientes link: JVC <http://www.jvc.com/company/index.jsp?pageID=2> , SONY Corporation-info: <http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-01.html>

masificación de contenidos audiovisuales a través no sólo de discos ópticos, sino, de las diferentes plataformas que se ofrecen en internet actualmente, como YouTube. Ya sea en su forma analógica o digital, se debe tener en cuenta que para todos los casos, se requiere de un equipo pertinente que permita la reproducción del video.

A la fecha, los cambios producidos en la tecnología audiovisual tanto en los formatos de grabación, aparatos reproductores, el paso del sistema analógico al digital; están relacionados a su vez, con la reducción de costos, calidad de imagen, la facilidad de acceso a ellas –comparado con los primeros años de invención y sin dejar de reconocer que esta facilidad de acceso puede ser aparente³– y las nuevas posibilidades de uso tanto en el campo profesional, académico y casero.

En esta nueva coyuntura podríamos preguntarnos ¿de qué manera estos cambios en la tecnología han afectado la investigación antropológica visual y de manera específica en la danza?. Cuando Margaret Mead, escribiera en 1973 su artículo “*Visual Anthropology in a Discipline of Words*”, expresaba su interés por una antropología visual. Mead, heredera de una antropología preocupada por el rescate de culturas condenadas o en proceso de extinción, «considera las tecnologías de registro audiovisual como una herramienta

³ Aunque se habla mucho sobre la facilidad para acceder a la tecnología audiovisual y por lo tanto a sus contenidos, sin embargo es necesario considerar que tanto la tecnología como los usuarios, deben cumplir una serie de requisitos para lograr este acceso, por ejemplo superar las barreras generacionales para comprender el funcionamiento de los propios aparatos, tener los aparatos adecuados para reproducir un disco óptico o la conexión a internet entre otras.

fundamental, tanto para la observación de campo como para la creación de un fondo documental que constituya una memoria de la diversidad humana para generaciones futuras» (Mead citado por Cánepa 2011:15).

Aunque Mead identifica tres problemas relacionados con aspectos económicos traducidos en alto costo, ético-políticos y teórico metodológicos, es el primero de ellos que es largamente superado por la propia tecnología, la reducción en los costos posibilita el acceso y expansión de la tecnología, generándose nuevos problemas relacionados a la representación. Ya no es únicamente la mirada del antropólogo o comunicador que permiten visualizar una cultura, sino las diversas miradas ajenas o propias, que construyen un imaginario de la cultura visualizada.

En este juego de miradas, difusión de información y generación de conocimiento, cabría hacerse algunas preguntas: ¿continúa siendo utilizada la tecnología audiovisual con un afán rescatista?, ¿qué rol juega el material audiovisual antropológico en la construcción de la memoria y el imaginario en la actualidad, frente a esa proliferación de imágenes y videos?, ¿qué rol representa el antropólogo en el registro audiovisual del otro?. Y cuando hablamos del otro, podríamos referirnos a cualquiera que tenga una cámara – desde una profesional hasta un celular–, probablemente estas condiciones no hubieran podido ser imaginadas para la generación de Mead, circunscrita por decirlo de alguna manera, a su época tecnológica. Mis primeras experiencias personales con la tecnología audiovisual, son de la época de la televisión y el

video analógico casero –del Betamax y el VHS–. Luego mis estudios de producción audiovisual se unirían con mi interés personal por la danza folklórica, que se inició con mi ingreso al Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA) en el año 1990 hasta el año 2002.

Pasar por las etapas de aprendiz, integrante, jurado de concurso (ocasionalmente) y profesora de danzas hasta el año 2007, me han llevado a reflexionar sobre aspectos como el aprendizaje, los concursos, las danzas en sí mismas, los trajes de alquiler, la enseñanza; que eran por lo general motivo de constantes y a veces apasionadas conversaciones entre amigos y colegas dentro del campo de la danza.

En los años en que la etapa digital de la tecnología se introducía y se popularizaba en Arequipa –inicios del 2000– tenía a mi cargo la enseñanza del taller de danzas folklóricas en una institución educativa particular de la ciudad. Una tarde en el taller de danzas, una de mis alumnas preguntó si había una forma correcta de bailar la Marinera Arequipeña y cuál era, ya que había visto varias formas de bailar y quería saber cuál era la forma correcta. Definitivamente la respuesta no era sencilla, comenzando por preguntarse ¿de donde surge la idea de una “forma correcta” de bailar la Marinera Arequipeña que ella mencionaba?, podría ser una simple curiosidad que surge de una rápida comparación entre dos formas de bailar diferentes, sin embargo, es necesario tomar en cuenta que en la ciudad diferentes instituciones y entendidos en la materia, cumplen funciones reguladoras de esta práctica,

como por ejemplo los festivales y concursos de danza, Festidanza, el Corso de la Amistad, las mismas agrupaciones de danzas, los cuales van delimitando parámetros en la forma de bailar.

Tratando de hallar alguna respuesta, me vi mirando los diferentes videos de danzas que a lo largo de mi trayectoria como bailarina había logrado conseguir. Pensé en ese momento que sería una buena idea realizar un material audiovisual o interactivo para tocar aquellos aspectos importantes sobre la danza folklórica arequipeña. Aunque no se concretara la producción de ese material, la curiosidad por el tema quedó latente, y toma un nuevo giro – reflexivo y complementario– desde el campo de la Antropología Visual, que contribuye desde sus inicios con la reflexión sobre el registro visual y la danza.

Danza y folklorización

Cuando hablamos de la danza folklórica nos introducimos en el campo del folklore, la tradición, la cultura, la representación y por ende en temas de identidad y sus políticas. Agregado a ello, al hablar de danza ingresamos también en el campo de la corporalidad, por lo tanto de la performance y performatividad. Aunque el objetivo principal de este trabajo no es discutir sobre estos temas de manera extensa; sin embargo, en este caso el video en el campo del folklore, nos involucra necesariamente en la reflexión de estos, por el rol que cumple y el impacto que logra producir dentro del campo de la danza folklórica, lo cual, a su vez trastoca y cuestiona estos conceptos.

Los estudios de Folklore en el Perú, tuvieron sus inicios con el movimiento Indigenista a fines del siglo XIX, la búsqueda e interés por construir una identidad nacional, promovieron los esfuerzos por la recuperación de las expresiones culturales. Estas expresiones culturales entre ellas la danza, se convertirían en elementos típicos, representativos de una identidad local, regional y nacional, como producto de un proceso que Rowe y Schelling, y David Guss han llamado “folklorización”, en palabras de Guss:

Igual de importante para la ideología del folklore es el proceso de selección por el cual formas particulares son canonizadas como tradición oficial. [...] Las opciones [en la elección de estas formas particulares] son guiadas, por el deseo de ciertos grupos dominantes para imponer determinadas versiones de la historia y del pasado. El éxito de este proceso hegemónico es evidenciado por la tenacidad con la que grupos locales han incorporado el discurso de la autenticidad en sus propios vocabularios de la festividad. (Guss 2000:15; traducción de la autora de esta tesis).

Es decir, la folklorización se produce con la selección de expresiones culturales como representativas de una región o nación, que luego, por su cualidad de representativas, serán llevadas o puestas en escena. Este proceso común en toda Latinoamérica, se convierte en un importante factor para la configuración de identidades desde inicios del siglo XX⁴, con las particularidades propias a cada región o nación dependiendo de las circunstancias en que se produzcan, en las cuales se manifiestan relaciones de poder y se apelan a discursos de tradición y autenticidad para lograr sus

⁴ En “Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidad en los Andes peruanos (1900-1935), Yazmín López Lenci, expone claramente como se da la construcción de un imaginario sobre el lugar que ella define como “geografías imaginativas” en oposición a la concepción de una geografía *per sé*. En este proceso los relatos de viajeros; las diferentes imágenes como cuadros, mapas, fotografías; el teatro y la danza; juegan un rol trascendental en él, configurando a la vez una identidad moderna.

propósitos. Sin embargo aunque estas expresiones son seleccionadas por grupos dominantes, Mendoza sostiene que no se trata de una simple manipulación o estilización sino que se establece también un proceso de negociación e intercambio, como en el caso cusqueño que ella expone (Mendoza 2006). Y dentro de este proceso de folklorización, como parte de distintos procesos dentro de una sociedad, también podríamos preguntarnos sobre el rol que juega la tecnología, específicamente los registros audiovisuales, teniendo en cuenta su naturaleza y la velocidad con la que cambia la tecnología lo cual se producen paralelamente con otros procesos.

La tecnología y la danza folklórica

Al igual que en la fotografía, la captura de la imagen y su posterior impresión en el papel fotográfico la convierten en “imagen-objeto” (Poole 2000), pienso que de la misma forma, el video al “almacenar” las imágenes animadas y los sonidos, hace posible establecer esta relación donde la imagen animada aunada al sonido se materializa a través de un “video-objeto”. Al igual que la imagen-objeto, esto nos permitiría utilizar el concepto de Poole sobre la “economía visual” que propone la autora para comprender las relaciones entre personas, ideas y los objetos, a través de sus tres componentes que son la producción, la circulación y el consumo⁵.

⁵ Esta comprensión de las imágenes como objeto, es también trasladado al video en otros trabajos como se muestra en “Videos itinerantes: Visualidad y performance en el espacio diaspórico peruano” de Ula D. Berg (2011), en el cual ella clasifica a los videos en: videocartas, video de evidencia, y los videos de fiestas.

La producción, es la forma en que las personas se organizan para generar los videos, incluye tanto a los individuos como los aspectos tecnológicos. La circulación, donde la conversión de la danza en objeto material (video-objeto), posibilita la expansión tanto en cantidad como accesibilidad y finalmente el consumo. Según la autora, este nivel –el consumo– se superpone a la circulación; debido a que el consumo está relacionado a las razones culturales, sistemas discursivos por los cuales se da el proceso social de circulación. El concepto de economía por tanto, no sólo permite comprender la organización de un sistema, «también sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida» (Poole 2000:16).

Si bien los tres componentes estarán presentes en el desarrollo de este trabajo, se incidirá especialmente en el consumo, debido al interés de mostrar como es que el uso del video se ha convertido en un elemento importante para comprender la influencia y los cambios producidos en la dinámica y la configuración del campo de la danza folklórica en Arequipa.

La economía visual en la que nos centraremos está delimitada de forma temporal y espacial. Temporalmente, desde el momento en que se produce el uso de los videos analógicos domésticos hasta nuestros días que incluye el uso de tecnología digital. El inicio de esta temporalidad está enmarcada dentro de lo que Guy Debord citado por Poole denomina la

“sociedad del espectáculo”, que comienza, según Debord a fines de la década de 1920, con la invención de la televisión y el auge de los regímenes fascistas europeos. Con el ingreso de la tecnología digital en la actualidad, se están produciendo nuevos significados en relación al espacio, tiempo y al consumo de la tecnología, que influyen en la forma como se desarrollan nuevas relaciones humanas a través de entornos artificiales e interactivos. En este sentido el consumidor –del nuevo medio interactivo– es a la vez creador de contenidos que son compartidos y consumidos por los demás. En esta constante creación y consumo, se desarrollan aparentes realidades paralelas que Jean Braudillard (1978) denomina Hiperrealidad.

Espacialmente, nos concentraremos en los circuitos o rutas de los profesores de danza folklórica de la ciudad de Arequipa, aunque como podremos ver más adelante el espacio es relativo, ya que la propia cualidad de ser “video-objeto” permite vincular espacios territoriales diferentes y más aun con el auge de internet, en el cual el espacio es superado por las conexiones virtuales. Estas particularidades de Internet como nuevo medio de comunicación, requiere también comprender la nuevas formas de relación entre el video y los usuarios, por lo tanto se contempla las propuestas de Hine (2004) sobre “artefacto cultural”, e “internet como cultura”. Esta diferenciación permite comprender las acciones de los usuarios desde dos perspectivas, la primera concibe internet como una herramienta que utiliza el usuario, y la segunda, la configuración de una cultura a través de todas las acciones de los usuarios en su conjunto.

La gran variedad de videos sobre danza que se pueden encontrar en la red conforman un amplio archivo difícilmente cuantificable de videos relacionados a la danza en general, que van día a día incrementándose, incluyendo entre ellos los videos de danza folklórica peruana y regional. El interés por los videos se demuestra también por la presencia de casas productoras especializadas en la grabación y venta de videos de danza principalmente de concursos y festivales, estos videos se convierten en el punto de partida de este trabajo, para luego integrar otros materiales audiovisuales utilizados en este complejo dinámico de la danza folklórica regional.

Cuando hablamos de danza folklórica, es preciso comprender como es que ésta es definida desde la teoría del Folklore⁶, esto es importante porque de esta manera se establecieron requerimientos para que una danza sea o no considerada danza folklórica. Así mismo, se establecieron también, parámetros para la investigación y difusión de la misma, que continúan vigentes actualmente. De esta manera, la teoría del Folklore hace una diferencia entre las danzas folklóricas y aquellas danzas llamadas “proyecciones folklóricas”, a través de las cuales se promueve la difusión de las primeras y que se explicará en el primer capítulo.

⁶ La utilización adrede de Folklore con mayúscula, se debe a la necesidad de diferenciar la disciplina de los estudios folklóricos con el adjetivo calificativo de un hecho o expresión, que propone José María Arguedas (1964) y que es recogida y aceptada por varios teóricos del folklore.

Este aspecto es importante porque en la discriminación entre lo que es y no es danza folklórica, se genera una serie de contradicciones que se reflejarán a lo largo de la práctica de esta expresión artística en la cual el video-objeto juega un rol significativo como veremos mas adelante. Debido justamente a este entorno teórico, es que se torna imprescindible también, aclarar que en este trabajo, cuando me refiera a danzas folklóricas, estaré haciendo referencia a lo que los estudiosos del folklore definen como proyecciones folklóricas, esto debido a que en la ciudad, el uso generalizado de la denominación danzas folklóricas es tanto para las danzas folklóricas como para a las proyecciones folklóricas en todas sus versiones.

Partiendo de esta diferenciación teórica, entre danza folklórica y proyección folklórica, los diferentes estudios realizados sobre danza folklórica estaban relacionados justamente al campo de estudio del hecho folklórico, del cual, la danza folklórica forma parte. Siendo las proyecciones folklóricas realizadas con fines educativos y de difusión, estas no fueron de gran interés de estudio tanto para el Folklore como para la Antropología.

Sin embargo, los cambios producto de las migraciones, la tecnología y la globalización, trastocan los supuestos sobre la tradición, el folklore, la identidad y otros conceptos mencionados líneas arriba –concebidos por el mundo moderno–, condicionando nuevos enfoques de investigación en el campo antropológico, que permitieron y permiten comprender esta nueva coyuntura.

Dentro de estos nuevos enfoques, la propuesta de Appadurai (2001), contrario a los argumentos de la homogenización de la cultura o entender al mundo como una “aldea global” (Mc Luhan y Porrows 1989), en la cual la occidentalización y principalmente la americanización es el elemento arrollador, la “macdonalización de la sociedad” (Ritzer 1983). El autor propone pensar esta nueva economía cultural global como un orden complejo, dislocado (económica, política y culturalmente) y repleto de yuxtaposiciones. De acuerdo con el autor, para comprender esta intrincada realidad, sugiere tomar en cuenta cinco componentes o flujos culturales que el denomina paisajes: el étnico, mediático, tecnológico, financiero e ideológico. En estos nuevos enfoques, las formas expresivas, como las danzas y proyecciones folklóricas, quedan incluidas por el sentido y el significado que tienen para aquellos que las practican, por la forma en que se ven afectadas por la coyuntura pero a su vez, por la manera en que afectan el imaginario colectivo.

En el campo de estudio del Folklore, las proyecciones folklóricas generan gran preocupación por la forma en que actualmente se practican, el uso de la tecnología (videos), así como las consecuencias de esta práctica enmarcadas dentro de los conceptos que el Folklore defiende. Es decir, estas preocupaciones de los estudiosos del folklore son, sobre como se desarrolla la práctica de las proyecciones folklóricas en esta nueva coyuntura, y sus reflexiones se orientan a responder sobre la correspondencia entre la teoría y la práctica de la danza folklórica (el conocimiento de las costumbres, fiestas, la cultura del pueblo de la danza que se proyecta y la forma adecuada de llevarla

al escenario teniendo en cuenta prioritariamente el mensaje de la danza) mas no sobre el significado y sentido que tienen hoy –las consideradas proyecciones folklóricas– para sus practicantes.

Arequipa urbana, una realidad que se baila

El 15 de agosto de 1540 se funda “La Villa Hermosa de Nuestra Señora de la Asunción”, que poco mas tarde se le reconocería como Arequipa, denominación anterior que tenía la zona ocupada por las poblaciones agrarias⁷ indígenas al margen del río Chili. A partir de ese momento, se establecerían las características propias de una ciudad europea occidental del siglo XVI⁸, tanto en su geografía como en la conformación de una jerarquía social. De esta manera, la población indígena sería reubicada dentro de esta nueva distribución geográfica, como Quiroz señala: *«Al fundarse Arequipa como ciudad española, el indio es ubicado casi forzosamente, en los extramuros de la misma, en los arrabales, allí aparecerán las rancherías y también en los caminos de salida a la ciudad»* (1991: 24)

La fundación española de la ciudad de Arequipa, como de otras ciudades en el Perú, fue el común denominador del ingreso a la etapa colonial, sin embargo debido a su específica geografía y composición demográfica inicial, es que se convierte en una ciudad con una cultura predominantemente

⁷ Se estima que la antigüedad de estas etnias sería por lo menos de 4000 años.

⁸ Eusebio Quiroz Paz Soldán, refiere como característica propia de las estructura de las ciudades europeas u occidentales, las zonas marginales urbanas en las cuales se ubican a los sectores sociales desposeídos, que ocupan a su vez las escalas inferiores de la jerarquía social.

hispanica en el sur del país, componente que ha sido determinante en la construcción de su identidad y un imaginario de lo arequipeño, hasta la fecha (Bedregal 2006, Coaguila 2008).

Aunque al inicio de la colonia la población fuera dividida entre república de españoles y república de indios, para el siglo XVIII, el mestizaje era ya un fenómeno generalizado (O'phelan 2005). En Arequipa, en el año 1795, las cifras eran las siguientes: Españoles 22 712, Mestizos 4908, Indios 5099, Gente de color libre 2487, Esclavos 1 225, es decir la población europea representaba el mayor porcentaje de la población con un 62.34% población relativa, mestizos 13.47% y los indios 14% de población relativa (Quiroz 1991). De esta manera, la mayoría "blanca", se conformaba en una elite regional predominante en comparación con Cusco o Lima. «En Cusco, por ejemplo, por cada habitante "blanco" se podían contar 6 ó 7 habitantes indios, en Lima, por cada español, 4 indios y 8 negros (Cosamalón:2005). En Arequipa por cada indio se contaban 4 españoles y por cada negro 20». (Bedregal 2006: 6).

Esta cualidad demográfica derivó en una cultura racista y excluyente, en desmedro de la población andina, que no cambiaría en la etapa republicana. Según Coaguila, «En el caso de Arequipa, la identidad tuvo una temprana aparición a diferencia de las demás élites regionales, porque desde el siglo XIX los arequipeños justificaban su influencia afirmando una identidad peculiar como blancos, trabajadores, diligentes y demócratas» (2008 : 353). Bedregal, por su parte, añade el factor religioso que se traduce en una profunda

convicción católica y conservadora, que terminarían por moldear ese sentimiento arequipeño.

Pero la cualidad demográfica, estaría además respaldada por una ubicación geográfica particular, parafraseando a Bedregal la ubicación geográfica de la ciudad, se presentaba en una situación insular determinada, limitada por los andes y rodeada de desierto, así como su posición intermedia entre la costa y la sierra, esta ubicación, posibilitaría un distanciamiento no sólo geográfico sino mental del resto del país, lo cual permite al arequipeño la autoconcepción de “peruano peculiar” (Bedregal 2001: 3). Sin embargo, como sostiene el autor, esta sociedad aristocrática liberal y conservadora a la vez sufriría cambios irreversibles debido a dos hechos fundamentales: los terremotos de 1958 y 1960, y la explosiva migración del campo a la ciudad. Estos dos hechos, ocasionaron una reestructuración de Arequipa ciudad, no solo urbano espacial, sino también mental, que terminaría por sacudirse con un sismo pero de otro tipo, el golpe de estado del militar Juan Velasco Alvarado y su gobierno entre los años 1968 – 1975. De esta manera, la cultura “arequipeña”, auto reconocida como mestiza, se manifiesta agredida por la cultura andina traída por los inmigrantes, principalmente de Puno.

Un caso en particular donde se muestra esta tensión, es en el “tradicional” Corso de la Amistad, el cual consiste principalmente en el desfile de carros alegóricos y agrupaciones de danzas folklóricas. Esta actividad, que se realiza todos los años en la fecha de aniversario de la ciudad, es motivo de preocupación y pugna entre organizadores y participantes, así como objeto de

opiniones y críticas expresadas en diferentes medios de comunicación. Los estudios relacionados sobre las representaciones públicas en actividades festivas como desfiles, concursos, festivales o similares; muestran como estos se convierten en espacios públicos de confrontación en temas relacionados a la identidad, raza, etnicidad o tradición. Se puede revisar al respecto los trabajos de Zoila Mendoza (2001), “Definiendo el folclor. Identidades mestizas e identidades en movimiento”, donde analiza las representaciones folklóricas que realizan las comparsas e instituciones culturales en Cusco; David Guss (2000) en su texto “*The Festive State*” sobre los festivales tradicionales venezolanos, o el trabajo de Thomas Abercrombie (1992) “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”.

Otro espacio en el que se muestran danzas folklóricas en la ciudad de Arequipa, es el “Festival Internacional de Danzas Folklóricas FESTIDANZA”, en el cual, en el año 1972 el Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA), llevaría al escenario las primeras danzas representativas de la ciudad. Actualmente el incremento sustancial de las agrupaciones de danza folklórica en la ciudad, la gran cantidad de videos relacionados a la danza en soportes como el CD y el DVD y ni que decir del uso de internet, la gran cantidad de concursos que se realizan año a año, así como el aumento de casas de alquiler; evidencian el incremento de la práctica de la danza folklórica en Arequipa.

Una característica de la danza es su cualidad efímera en el tiempo, esto incide en dos cosas, su aprendizaje y la observación de esta. Antes de la invención del cine, la danza era creada y transmitida de modo generacional, la única posibilidad de ver bailarines en una danza era estando en el sitio y en el momento en que esta se producía. Algunos intentos por crear un sistema que permitiese reproducir y transferir una danza, como la Labanotación o el sistema de Joan Benesh, no han logrado establecerse de manera generalizada. En este sentido, aunque las imágenes ya sea ilustraciones o fotografías, así como posibles descripciones nos puedan permitir acercarnos a danzas del pasado, los movimientos han quedado atrapados en su tiempo.

La creación de tecnología que posibilite el registro de una actividad en movimiento, permitió superar estas limitaciones de tiempo y espacio, lo cual, transformó de manera irreversible las condiciones en las cuales se desarrollaría la danza para las generaciones venideras. Pero ¿cómo es que esta tecnología es utilizada?, ¿qué es lo que hace y como afecta la tecnología audiovisual en la práctica y el aprendizaje-enseñanza de la danza folklórica en la ciudad de Arequipa? y finalmente ¿Cuál es su rol en el proceso de producción artística?.

En las líneas siguientes la intención es exponer cómo la tecnología audiovisual se inserta en los procesos de aprendizaje-enseñanza de la danza folklórica y en los procesos de producción-creación artística. De esta manera, se busca comprender cómo estas nuevas tecnologías y sus usos generan

nuevos significados, sentidos y prácticas, que deben ser entendidas dentro de contextos específicos, teniendo en cuenta otros factores como los económicos, éticos, legales, entre otros que se van traslapando y configurando una realidad dinámica en el campo de la danza folklórica.

En relación al aprendizaje-enseñanza de la danza folklórica, se considera tanto la manera formal como no formal. Se entiende por enseñanza formal, aquella impartida en las instituciones educativas y se distingue dos tipos de trabajo realizados por los profesores. Por un lado están los profesores que trabajan contratados de manera permanente en una institución educativa y por el otro están, los que son contratados por una o varias danzas ya sea para festivales o concursos dentro o fuera de la institución educativa, es decir realizan una labor independiente. La enseñanza no formal sería aquella que se imparte dentro de las agrupaciones de danza, ya sean de instituciones o aquellas formadas por el liderazgo de una persona y el interés de sus integrantes. Estas diferencias son importantes porque esto condiciona, influye y diferencia el tipo de trabajo y uso de la tecnología audiovisual, que practican los profesores.

Respecto al proceso de producción-creación artística, se trata de comprender como el uso del video en sus diferentes presentaciones, se introduce en el proceso productivo y creativo; en el que intervienen diferentes actores como: los profesores, los alumnos, los directores de agrupaciones y las mismas agrupaciones. Son ineludibles también en este conjunto, los espacios

e instituciones donde se presentan las danzas, así tenemos: los concursos de danza, festivales como Festidanza y desfiles como el Corso de la Amistad, que son dos actividades relevantes para la ciudad. Sin embargo se da especial atención a los concursos de danza, debido al rol que desempeña en este proceso de producción-creación artística y su relación con los videos de danza folklórica, los cuales no sólo intervienen y posibilitan los cambios, sino que, de manera simultánea, se convierten en evidencia de este proceso.

Metodología

Después de 10 años de retirarme del BFUNSA, la experiencia de volver a compartir los ensayos, fue motivada por dos razones; la primera, participar de la Función de Gala de los 40 años de aniversario y la segunda, la oportunidad de volver al ambiente de la danza como parte de mi trabajo de campo. El alejamiento de una década me permitió de alguna manera, mirar con otros ojos los nuevos tiempos, los cuales han contribuido a reflexionar sobre los cambios y el contexto en el que hoy se desenvuelve las agrupaciones y los bailarines.

El trabajo de campo se desarrolló durante los meses de setiembre, octubre y noviembre del 2011 y los meses de febrero y marzo del 2012. Durante este tiempo se realizó como una primera etapa la identificación de los posibles informantes (profesores de danza), para esto se trató de implementar una base de datos a través de contactos, visitas a casas de alquiler de vestuarios y agrupaciones de danza.

Durante esta etapa se tuvo algunos inconvenientes, tanto en las casas de alquiler como en algunas agrupaciones de danza. En el caso de las casas de alquiler, se mostraron cautelosos al dar los números telefónicos, ya que por lo general lo hacen sólo cuando el profesor es solicitado para enseñar en algún colegio o festival, las primeras incursiones para obtener datos en casas de alquiler no fueron muy fructíferas. Sin embargo con las visitas a agrupaciones de danza y a nivel de contactos o conocidos, se tuvo mejores resultados. lográndose implementar una base de datos de 63 profesores.

Luego de realizar los primeros contactos telefónicos, se observó que por lo general los profesores se mostraban bastante desconfiados, por este motivo se utilizó, como estrategia, encuestas estructuradas debido a la familiaridad de los profesores con este tipo de instrumento, de esta manera se logró concertar un cita con ellos. La aplicación de las encuestas permitió romper el hielo y disminuir la desconfianza, así también, ir directamente al tema, motivo de la investigación.

Como el objetivo de la encuesta fue lograr un primer contacto con el tema e identificar a posibles informantes, para lograr este objetivo se tomo en cuenta como se obtenía el contacto para identificarlo dentro de una primera clasificación, según su experiencia laboral y su procedencia grupal. Teniendo en cuenta estos dos criterios se trató de aplicar la encuesta a dos o tres personas por procedencia grupal. La encuesta se aplicó al 30% de los profesores contactados, aunque la muestra no permite obtener resultados

representativos, si se logró obtener un primer acercamiento al tema y orientar las futuras entrevistas.

El instrumento estuvo conformado de 12 preguntas, las cuales tenían como objetivo conocer sobre tres aspectos: en primer lugar, obtener datos generales del profesor; edad, procedencia grupal, estudios especializados de danza folklórica, los años de experiencia enseñando y la situación laboral en la que ejerce su profesión. Un segundo aspecto, fue la forma en que acceden a un video de danza y un tercero, cual es el valor que le dan a este material audiovisual, importancia para el aprendizaje y enseñanza, ventajas y desventajas de su uso.

Como se esperaba, la totalidad de los profesores no han realizado estudios especializados en danza folklórica, sin embargo si tienen referencias de dos escuelas, la Escuela Nacional Superior José María Arguedas de Lima y la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano. Los medios o forma para actualizar sus conocimientos es a través de cursos o talleres de capacitación, seguido por el uso de videos adquiridos. El acceso a este material audiovisual es a través de la compra a productoras especializadas principalmente, sin embargo, otras opciones como el internet también están presentes. Sobre la importancia que le dan al material audiovisual para aprender y enseñar, varía mucho de profesor a profesor, no obstante, se muestra una tendencia hacia dos motivos por los cuales utilizan el video; la primera como memoria, para recordar una danza “ya conocida”, y la

segunda porque a través del video pueden explicar una danza a sus alumnos. Pero como veremos en los capítulos siguientes estos resultados son producto de diferentes motivaciones, intereses y objetivos que lograr.

Luego del primer acercamiento al tema y a los profesores e identificar a los informantes, se procedió a realizar las entrevistas personalizadas. Para el caso de los profesores, entre otros criterios mencionados previamente, la procedencia grupal fue un factor importante en la selección de informantes, debido a que en la ciudad no existe una escuela de folklore especializada en la formación de profesores de danza folklórica. Por este motivo las agrupaciones se convierten en espacios de aprendizaje, a pesar de que en el camino aparecen y desaparecen agrupaciones, algunas de ellas tienen una labor continuada consolidando una trayectoria y trabajo diferenciado. Lo que se refleja en sus integrantes, que mas tarde se desempeñaran como profesores de danza, quienes asimilan los estilos, la mística interna de la agrupación, aprenden las danzas y aquellos conocimientos relacionados a ellas, de la o las agrupaciones a las que pertenecieron.

De esta manera se entrevistó a los profesores de danza: Pablo Ortíz, actual director del BFUNSA, César Mazuelos ex-integrante del BFUNSA; Elar Vargas, ex-integrante de la Asociación Cultural de Arte Popular Los Ángeles; Carlos Paccori, director de la agrupación Riqchari Llaqta; Bruno Cuenca, ex-integrante del Ballet Folklórico Benigno Ballón Farfán; John Macedo, ex-integrante del grupo Imágenes y Sentidos; Henry Coarita, director del Ballet

Folklórico de Educación de la UNSA; Eduardo Fiestas, profesor de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (Lima). Además se realizó entrevistas a Lucy Abarca, fundadora y primera directora del Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA) y Ricardo Benavente, productor audiovisual .

Durante el trabajo de campo se estuvo presente en algunas reuniones privadas de los informantes con sus colegas en las cuales comentaron o dieron opiniones de interés para la investigación, teniendo en cuenta esta situación, se mantiene en reserva la identificación de los profesores que no sabían del trabajo de campo que se estaba realizando.

Se ha complementado los datos a través de conversaciones informales con diversos profesores, productores, alumnos de colegios, dueños y encargados de tiendas de alquiler y ex integrantes del BFUNSA. Se hizo también observaciones simples durante las conversaciones, entrevistas, visitas a algunas agrupaciones y la asistencia a concursos de danza; y se realizó observación participante durante los ensayos de preparación de la Función de Gala del BFUNSA. Finalmente se hizo una revisión de fuentes escritas y una revisión exploratoria de videos en páginas de internet.

El archivo resultante del trabajo de campo está compuesto de fotografías, capturas de pantalla, audios, videos y documentos recolectados. Se ha tomado en cuenta también el archivo audiovisual personal obtenido a lo

largo de los años de ejercicio de la actividad artística y profesora de danza. Las fotografías fueron tomadas durante las entrevistas y visitas realizadas a los locales de ensayo, productora, casas de alquiler de trajes y concursos de danzas. Las capturas de pantallas se hicieron para el caso de la exploración en páginas como YouTube, diarios locales, y aquellas que pudieran brindar información complementaria a la investigación. Los audios corresponden a las entrevistas individuales para los casos que dieron su consentimiento, y los videos registraron extractos de los concurso a los cuales se asistió y el ensayo general previa a la función de aniversario del BFUNSA. Este material está en formato digital y organizado por rubro y de manera cronológica. Dentro del material físico se encuentran las bases de concursos, programas, encuestas, fotocopias de material sobre danza folklórica que es posible de adquirir por los profesores así como los videos de danza folklórica de Arequipa (DVDs) adquiridos de las productoras de video de Lima y Arequipa.

Los resultados que se presentan a continuación están divididos en cinco capítulos y las conclusiones. Los dos primeros tienen la función de contextualizar al lector y acercarlo a los profesores, los concursos y los videos, intervinientes involucrados en la dinámica de la danza folklórica. En los capítulos tres, cuatro y cinco, se procura mostrar los hallazgos, a través de una descripción y primer análisis de los hechos. En el último capítulo, se analiza el conjunto, a través de un tema recurrente que es la autenticidad, revelada a través de las contradicciones y percepciones de todos los implicados.

Siendo el tema de este trabajo sobre videos, considero necesario que se pueda apreciar los videos a los cuales hago referencia, razón por la cual, se ha optado por acompañar este trabajo de investigación con un DVD que incluye los videos señalados a los largo de los capítulos. Algunos aspectos que también se han tomado en cuenta, son los contenidos de los videos que se harán públicos.

Uno de los problemas asociados al contenido, es justamente que muchos de los videos-objeto de danza folklórica que circulan, son motivo de inquietud entre los participantes de este complejo ámbito de la danza, ya sean por razones de autoría o exclusividad, estos videos serán mostrados de manera editada y no en su totalidad, es el caso de los videos del BFUNSA los cuales tienen la autorización de la dirección para ser presentados de esta forma. Los videos de los concursos y de las danzas de Arequipa adquiridos a los productores se adjuntan editados, también se incluye como parte del material audiovisual, los videos que circulan libremente en la red, si bien se puede acceder a ellos a través de la internet, uno de los problemas de este medio es justamente la facilidad para modificar o eliminar contenidos ya sea textos, fotografías o videos. Al iniciar este trabajo se tomó en cuenta algunos links o direcciones de videos en Youtube que al tratar de acceder a ellos después de unos meses estos fueron desactivados y el video al que se hacia referencia fue eliminado de la cuenta de Youtube, por este motivo se han extraído de internet y forman parte del material audiovisual que acompaña a esta tesis.

Finalmente es necesario señalar aquellos aspectos técnicos tanto para los videos analógicos como para los videos digitales. En el primer caso, los videos analógicos han sido digitalizados utilizando un reproductor de VHS, el cual es conectado a una cámara de video para grabarlo. Posteriormente esta grabación fue digitalizada en la computadora conectando la cámara a la una tarjeta *firewire* de la pc, si bien es un proceso largo, el problema de digitalizar un video en VHS requiere de una tarjeta de captura de video que permita hacerlo directamente, con la cual no se contaba y se desestimó contratar un servicio de digitalización por los motivos explicados sobre piratería y autoría. Para el caso de los videos digitales, el principal problema se presentó con los formatos de compresión de video y los *codecs* requeridos que permitan la lectura del video digital, los cuales fueron obtenidos de la red.

CAPÍTULO 1

Del indigenismo a los concursos de danza folklórica

A fines del siglo XIX surge una preocupación en Europa y Latinoamérica por construir una identidad nacional; en el Perú, este interés acogido por el Estado Peruano, fue recogido a su vez por diferentes intelectuales en las distintas ciudades de nuestro país, surgiendo el Indigenismo como movimiento intelectual que introduce el interés por la reivindicación de lo andino, la defensa del pasado y presente indígena; promoviendo la “recuperación” de las expresiones culturales como la danza, y estas a su vez, como parte del folklore nacional, compuesto de una inmensa variedad de manifestaciones propias de las diferentes regiones del país.

Algunos autores como Deborah Poole, sostienen que lejos de reivindicar al indio, el indigenismo fue una estrategia utilizada por intelectuales urbanos, en su mayoría mestizos, para repensar lo autóctono o indígena bajo sus

propios términos, logrando de esta manera conservar una posición hegemónica cultural (Poole 2000: 220-231). Según señala Lauer, citado por Parra, el indigenismo atraviesa varias fases, una asociada a un carácter socio político, que se da desde sus inicios hasta la década de 1920 y otra relacionada a los aspectos culturales y creativos a partir de 1930, en la cual «adquiere connotaciones nacionalistas que más que negar o subvertir lo criollo, era un “esfuerzo por expandir lo criollo por los bordes”(Lauer, 1997). La apuesta de este indigenismo es mimetizarse o ser mimetizado con una supuesta “tradición nacional” o “criolla” que incorporaba el aporte indígena» (Parra 2009:23).

Esta posición hegemónica de las elites intelectuales, se concreta, en parte, a través del folklore, como sostiene Marisol de la Cadena (2004) en “Indígenas y Mestizos”, donde muestra como los intelectuales cusqueños autodenominados “neoindianistas” defienden el mestizaje y la miscegenación cultural, en contra del determinismo biológico de la raza, y cambian el concepto de raza a cultura en un afán de reconocimiento entre los dos polos, indios (rural andino) y blancos (urbano limeño), buscando un reconocimiento obviamente con mejor estatus, en palabras de la autora:

Para exponer su alternativa política [los neoindianistas] emplearon activamente el arte y, más específicamente, el folclor, junto con un género dramático local, el teatro inca, que también había sido desarrollado por los indigenistas. [...] el símbolo más representativo de la tradición de la élite neoindianista fue la presentación pública de un ritual inca reinventado, el Inti Raymi o la Fiesta del Sol (De la Cadena 2004:58).

Parafraseando a la autora, la ideología de la “decencia” permitía a los intelectuales indigenistas sacudirse de la categoría indio –definido como un grupo deformado y estancado en su evolución por los cuatro siglos de colonialismo–, sin embargo se reconocía el esplendoroso pasado el cual permitía la redención de la raza india siempre que se preservara su pureza cultural en el presente. «Esto hizo de la redención india un proceso científico, que había de ser conducido por expertos en esa cultura/raza». (De la Cadena 2004:57)

Bajo este criterio, una vez que el Inti Raymi, creado por intelectuales de base o populares, logra reconocimiento local y se perfila como una atracción turística importante; fue un requerimiento desde el gobierno central establecer un “guión oficial” para la Fiesta del Sol. La creación de este guión oficial no sólo mereció el reconocimiento de los intelectuales cusqueños como “guardianes de la historia nacional”, sino que irónicamente, también se aceptaba la hegemonía de los intelectuales de Lima como autorizados para aprobarlo. Es decir, lo que surgió como una respuesta a la cultura y política dominante limeña, cargada de prejuicios raciales/culturales terminó siendo la autorizada para avalar la Fiesta del Sol, una fiesta concebida defendiendo lo mestizo pero avalada como “versión exacta” es decir mas auténtica. Esto sólo pudo ser posible porque tanto los intelectuales cusqueños como limeños tenían un adversario común: la indianidad⁹.

⁹ Para el neoindianismo, el indio es el campesino sin educación y que conserva sus costumbres y hábitos contrarios a los de la ciudad occidental, la urbe. Para el indigenismo, el indio solo puede ser revalorado en su condición de campesino rural conservador de sus costumbres andinas; convirtiéndose en indeseable

Por su parte, Debora Poole sostiene, que es también a través de expresiones como la danza y música folklórica –a través de sus repertorios y estilos–, que se contribuye a construir y consolidar una identidad, como es el caso de la identidad chumbivilcana¹⁰; forjada desde una ideología hegemónica gamonalista y aceptada por los diferentes grupos que participan del sistema social chumbivilcano, idealizando al «serrano auténtico, libre y rebelde», personificado en el Qorilazo (Poole 1988:11).

En “Paisajes de poder en la cultura abigea del sur andino”, la autora explica como a través de esta ideología gamonalista, los gamonales, logran establecer el control y poder a través de la violencia, la cual es valorada y aceptada como expresión de “masculinidad y rebeldía anti estatal” y entendida como resultado de haber nacido en esas tierras. Este determinismo geográfico, se revela en las opiniones de sus pobladores que la autora recoge: «de no haber sido chumbivilcanos no estaríamos viviendo en la violencia, en la venganza ni en el robo» (Poole 1988:23). De esta manera, el folklore se convierte en un medio para conservar poder y hegemonía como sostienen Poole y De la Cadena, aunque como mencionamos anteriormente, no todos están de acuerdo, como es el caso de Mendoza.

Como se precisó al comenzar el capítulo, los estudios de Folklore en sus inicios, primeros años del siglo XX, tenían como objetivo primordial la

mestizo, cuando adquiere elementos culturales occidentales al salir de su entorno rural. Tanto los neoindianistas, como indigenistas no se asumen “mestizos”, sin embargo los neoindianistas defienden el mestizaje, siempre que en este prevalezcan los códigos culturales occidentales.

¹⁰ Chumbivilcas es una provincia de Cusco, en el sur del Perú.

recuperación y rescate de aquel saber del pueblo o una comunidad que se consideraba en constante proceso de extinción. Uno de los primeros espacios en que se inicia este rescate fue el campo artístico, siendo la música la primera expresión artística que da inicio a este proceso. Pero, los estudios de folklore no consistían solo en el estudio del saber de un pueblo también se buscaba su enseñanza, de esta manera la «labor “rescatista” no estaba orientada sólo a salvar la tradición, sino a difundirla e incluso recrearla, y para ello debía ir unida a la educación y los medios» (Roel 2001: 78)

En el Perú, los estudios del folklore, se introdujeron al campo académico a través de la antropología en las Universidades a partir de 1942¹¹, sin embargo como señala Roel:

La recuperación sistemática de la “cultura”, que es el objetivo de los estudios de folklore propiamente dichos, debe colocarse en realidad hacia mediados de la década de 1930, con un primer apogeo de la década siguiente, producto de la reconcentración de los círculos intelectuales provincianos formados en la eclosión indigenista de la décadas previas. (Roel 2001:76)

Como producto de esta etapa de apogeo de los estudios del folklore, se realizan, gran cantidad de publicaciones (la mayoría descripciones) a cargo de diferentes intelectuales de Cusco, Ayacucho, Apurímac y Lima. En esta etapa se tiene los trabajos de Valcárcel, Uriel García, Castro Pozo, José María Farfán, Anaximandro Vega, Juan Mejía Baca. Para la época de 1960, los

¹¹ En 1942 se inician los estudios de antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. En 1946 se funda el Instituto de Etnología y Arqueología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

estudios de folklore serían dejados progresivamente de lado por parte de los estudios académicos, esta situación repercute en una nueva significación del término folklore para la década de 1970, como sostiene Roel, si bien mantiene vigencia en los “espacios oficiales”, adquirió un «estatus peyorativo similar al que tenía el término “indio”, como una definición –en el fondo muy elitista- de actitudes que se tienen por pintorescas o simbólicamente devaluadas [...] acepción que se mantiene hasta hoy» (2001:89).

El 3 de octubre de 1968 el General Juan Velasco Alvarado toma el poder político del país a través del golpe de estado al primer gobierno de Fernando Belaunde, este cambio de gobierno significó una transformación no sólo política sino a la vez cultural. Las reformas impuestas por Velasco, se sostuvieron sobre una política de estatizaciones de empresas consideradas por el gobierno como estratégicas a los intereses nacionales, de esta manera se traspasó la propiedad de los principales recursos hacia el estado, generándose empresas estatales como PetroPerú, EntelPerú, ElectroPerú entre otras. En el año 1969 se daría la Ley de Reforma Agraria bajo el lema “la tierra, para quien la trabaja”, que consistió en la expropiación de tradicionales latifundios y su posterior adjudicación a manos de sus trabajadores, que se convertirían posteriormente en cooperativas. Según Contreras y Cueto, la Reforma Agraria, «apeló a una versión renovada del indigenismo desde el poder» (Contreras y Cueto 2000: 315).

Respecto a los cambios culturales y educativos; se dio inicio a una reforma educativa que buscaba «despertar la creatividad, la crítica y la iniciativa, así como proporcionar a los estudiantes secundarios una formación técnica idónea para el empleo industrial y en el comercio». (Contreras y Cueto 2000: 318). Los medios de comunicación escrita (diarios y revistas), la radio y televisión fueron intervenidas siendo expropiadas en su mayoría.

El Gobierno de Velasco reconoció el idioma quechua como idioma oficial y se incluyó la enseñanza del mismo en la universidad; decretó que el “día del indio” celebrado cada 24 de junio, fuese sustituido por el “día del campesino”, por considerar el término “indio” como un término racista. Bajo una ideología nacionalista y en contra del capitalismo extranjero, principalmente del imperialismo cultural de los Estados Unidos, el folklore y sus manifestaciones como la danza y la música se vieron favorecidas, al respecto Heidi Feldman señala:

En un esfuerzo por oponerse al imperialismo cultural de los Estados Unidos, la música y las artes producidas localmente adquirieron valor, y fueron consideradas tesoros del folklore nacional que tenían que preservarse, investigarse y escenificarse. Velasco impuso cuotas de difusión en las estaciones de radio (y limitando la música popular europea y norteamericana). Así mismo, se cultivaron y fueron más comunes las actuaciones en vivo de la música nacional mediante el trabajo de las escuelas de folklore, los concursos y las presentaciones promovidas por el Estado, dirigidas a turistas y dignatarios extranjeros. (Feldman 2009: 151)

En el año 1975 el general Morales Bermúdez toma el poder producto del golpe interno en las Fuerzas Armadas hasta el año 1978 en el que se produjo las elecciones para la formación de una Asamblea Constituyente y da inicio al retorno de la vida democrática. Autores como Contreras y Cueto (2000) sostienen que estas políticas internas establecidas en los doce años de Gobierno Militar, propiciaron una “revolución cultural”, que cuestionaría el racismo logrando como resultado una mejora en las relaciones sociales en el país.

1.1. Las agrupaciones de danza folklórica en Arequipa

Bajo el contexto precedente, en el año de 1947 la propuesta del Regidor Augusto Valdivia Barrientos de crear “La Semana de Arequipa” era aprobada por los regidores y el Alcalde Provincial Pedro P. Díaz. Esta iniciativa tenía por objeto incluir la participación de los pobladores arequipeños y sus instituciones en la celebración de las fiestas de aniversario de la ciudad, las cuales, hasta aquel momento, consistían en un acto protocolar realizado por el Municipio Provincial sin la participación del pueblo.

Entre las actividades programadas por la “Semana de Arequipa”, la noche del 14 de Agosto de 1947 se realiza el desfile encabezado por sus autoridades (alcalde y regidores) seguido por los carros alegóricos de la instituciones y organizaciones civiles de la ciudad, consolidándose de esa manera como una celebración popular, que hoy se ha convertido en la fecha

más importante del calendario de la Ciudad, extendiéndose la programación de actividades celebratorias a todo el mes.

Según el diario “El Deber” del 16 de agosto de 1947, la realización del desfile fue exitosa, describiéndola de esta manera: “Fue apoteósica la manifestación cívica del jueves 14 con motivo del aniversario de la ciudad”. En el año 1963 el Alcalde José Luis Velarde Soto, denominaría como el “Curso de la Amistad” a lo que era conocido como la Gran Parada Leonística, organizada por el Club de Leones de Arequipa, formando parte de las actividades celebratorias del aniversario. Hoy en día, el “Curso de la Amistad” se han convertido en referente de “lo arequipeño”, al respecto Mario Rommel Arce señala: «El significado de celebrar las fiestas de la ciudad con la participación de la gente y las instituciones representativas de Arequipa, es un paso más en el reforzamiento de la identidad arequipeña. Lo simbólico de la fiesta es determinante en el imaginario colectivo de la gente, que define su concepto de lo arequipeño»¹².

En el año 1971 se llevaría a cabo la primera edición de Festival Internacional de Danzas Folklóricas “Festidanza”¹³ como una de las actividades programadas como parte de la celebraciones de aniversario. Festidanza se convirtió para la ciudad de Arequipa, en una de las actividades importantes y

¹² Datos y extracto obtenidos del blog de Mario Rommel Arce, miembro del Comité de Historia y Tradiciones de la Municipalidad Provincial de Arequipa según decreto de Alcaldía N°004-2008-MPA. Se puede ver en el siguiente link: <http://www.mariorommelarce.com/portal/la-primera-fieta-de-arequipa/>

¹³ La primera edición de Festidanza se llevo a cabo en el año 1971, fecha de su creación, gracias a la iniciativa del Alcalde José Luis Velarde Soto. Hasta el año 2011 se ha llevado a cabo 29 ediciones, y actualmente continúa siendo un Festival reconocido en la ciudad.

esperadas de la población durante las fiestas de aniversario de la ciudad; en la cual, al igual que en el Corso, se representa lo arequipeño a través de propuestas escénicas de teatro y danza presentadas por agrupaciones locales durante las fechas que se desarrolla el festival.

El 22 de noviembre 1971, bajo la propuesta de la antropóloga Luzmila Abarca Valencia (Lucy) se funda el Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA), con dos fines como consta en su acta de fundación:

[...] viendo la necesidad de ofrecer mayor amplitud en el campo artístico, para la práctica del estudiantado de nuestra Casa Superior de Estudios y por otra parte la urgente necesidad que tenía Arequipa, de contar con un conjunto representativo que portara las imágenes folklóricas de nuestros antepasados a través de generaciones venideras y que tuviera como fin la investigación del folklore en cuanto a la danza y los demás aspectos que estuvieran ligados a la necesidad de representaciones folklóricas. (Acta de Fundación publicada en el Programa de la Función de Gala del año 2011, copia del documento original)

El Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, se convierte así en la primera agrupación (pionera) representativa de la ciudad bajo la dirección de su fundadora Lucy Abarca; de esta manera los primeros trabajos realizados fueron llevar al escenario las danzas de la ciudad de Arequipa y sus provincias. La “necesidad de contar con un conjunto representativo que portara las imágenes folklóricas”, así como, “la investigación folklórica”; eran las demandas o expectativas de una época inspirada primero por el indigenismo, luego por el nacionalismo del gobierno militar y como parte

del proceso de “folklorización” a nivel nacional, y que se tradujeron en la creación de diversas agrupaciones e instituciones culturales e investigadoras del folklore, como es el caso de la fundación en 1969 de la Escuela Nacional de Folklore, el Conjunto Nacional de Folklore creado en 1973; e iniciativas no estatales como es el caso de “Perú Negro” creado el 26 de febrero de 1969 (Feldman 2000).

El BFUNSA participa por primera vez en Festidanza en el año 1972, con las danzas de Arequipa: “Witite”, “Montonero Arequipeño”¹⁴, “Pampeña” y “Carnaval de Arequipa”¹⁵; que fueron interpretadas y vistas por primera vez en el Festival. Al año siguiente de su creación uno de sus integrantes, Daniel Vera Ballón, se separaría para fundar la agrupación de danzas “Benigno Ballón Farfán”, y algunos años más tarde Dorian Aragón, también ex integrante del BFUNSA, fundaría la agrupación de danzas folklóricas de la Universidad Católica de Santa María. La característica propia de la manera de bailar de cada grupo fue designado como el “estilo” identificativo del mismo, basado en algunas cualidades como la fuerza, alegría, sincronización y grado de estilización. De esta manera se identificaba el estilo UNSA, estilo Ballón y estilo Católica.

¹⁴ En la publicación “40 años de Festidanza” de Walter Gallegos, se consignan cuatro danzas presentadas por el BFUNSA en el año 1972: Marinera Arequipeña, Witite, Pampeña y Carnaval Arequipeño. Se debe aclarar que el Montonero Arequipeño es una marinera arequipeña.

¹⁵ Dato obtenido del blog del ex integrante del BFUNSA, Luis Chara en el siguiente link: <http://balletunsa fundadores.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2008-01-01T00:00:00-08:00&max-results=2>

Tras la popularidad de estas tres primeras agrupaciones, en la décadas siguientes muchas agrupaciones de danza aparecieron, como por ejemplo: "Solher", "Asociación Cultural de Arte popular Los Ángeles" (1987), "Ballet Folklórico Educación de la UNSA" (1995), "Ballet Folklórico de la Municipalidad de Arequipa", "Agrupación de danzas del Centro Musical Arequipa", "Agrupación de danzas Wiñaypac", "Centro Cultural Amerindia", "Asociación Cultural Somos Perú", "Ritmo y tradiciones", "Centro de Arte Folklórico Inampu", entre otras, algunas de las mencionadas, continúan su labor actualmente. En muchos casos el nacimiento de nuevos grupos se debe a una separación o desacuerdo entre integrantes y directores, como lo refirió el director del Ballet de Educación de la UNSA, Henry Coarita, al señalar que la mayoría o casi todas las agrupaciones que se puede encontrar ensayando en la Facultad de Sociales de esa universidad (que son aproximadamente entre 10 a 13 grupos) surgieron de la primera división del Ballet de Educación, y luego estos a su vez se continuaron dividiendo, originándose nuevas agrupaciones como: "Amauta", "Musuq Illari", "Quillari", entre otros.

En el año 2010, el Corso de la Amistad contó con la presentación de 44 agrupaciones de danza de la ciudad de Arequipa, y en el año 2011 fueron 40 agrupaciones¹⁶. Estas cifras no representan el total de las agrupaciones de Arequipa, esto debido a que se requiere cumplir con dos requisitos para participar: el pago de una suma de dinero y pasar una selección previa para su

¹⁶ Dato consignado por la Andina, Agencia Peruana de Noticias. Ver el link: <http://www.andina.com.pe/Espanol/Noticia.aspx?id=T6TDjIjQSq8=>

ingreso. Sin embargo, estas cifras nos permiten tener una idea de la cantidad de agrupaciones que existen en la actualidad.

Actualmente el BFUNSA continúa sus labores bajo la dirección de Pablo Enrique Ortíz Martínez (Mike) desde el año 1994. Considera como su principal objetivo “rescatar el folklore peruano”¹⁷, y cumple su labor a través de presentaciones públicas como parte del trabajo de proyección social y sus participaciones en festivales nacionales e internacionales. Además de sus presentaciones y participaciones, cada año realiza una muestra folklórica en su aniversario y cada cinco años una Función de Gala en la cual presenta un repertorio de danzas nacionales e internacionales.

1.2. Diferenciación entre danza folklórica y proyección folklórica

Aunque el uso generalizado de la denominación “danza folklórica” en la ciudad es evidente, es necesario comprender, a que expresiones se les concede tal denominación y cual es la problemática que ello genera según los folkloristas¹⁸. La danza folklórica –desde la teoría del Folklore– está considerada como parte de lo que se conoce como hecho folklórico y que es además el objeto de estudio del Folklore. Como señala González «los hechos folklóricos se producen o realizan en la práctica social de los individuos de un sociedad determinada, pueden ser parte de un ciclo ritual anual, de un

¹⁷Dato extraído de la página web del BFUNSA en el siguiente link
<http://www.unsa.edu.pe/bfunsa/hist.html>

¹⁸ Enrique Gonzáles Carré, considera folkloristas a las personas que «cultivan la música y la danza folklórica como artistas o son estudiosos del tema» (2007:20)

calendario de festividades o de la creación deliberada de artesanos, artistas populares conocedores de la sabiduría popular» (2007: 20).

Para que una práctica social determinada sea considerada como hecho folklórico esta debe reunir determinadas características, al respecto, Merino señala que son siete las características, generalmente aceptadas, que definen el hecho folklórico: 1) Popular o colectiva; 2) Tradicional, generacional; 3) Anónimo o folklorizado; 4) Plástico; 5) Funcional; 6) Superviviente, perviviente, vigente; 7) Ubicable (Merino 1999). Aunque, en la última década, se ha notado nuevas reflexiones y preocupaciones entre los estudiosos del folklore sobre estas cuestiones teóricas,¹⁹ sin embargo, estas siete características continúan vigentes, como veremos más adelante.

Además de estas características que son generales para el hecho folklórico, por lo tanto para la danza folklórica; en el caso específico de esta – como señala Vilcapoma– debemos tener en cuenta tres elementos adicionales que permiten distinguir a una danza folklórica como tal, que son: la festividad, la fiesta y el rito.

¹⁹ Un ejemplo de ello es el ensayo de Amílcar Híjar, publicado en el Boletín informativo de la Escuela Nacional Superior de Folklore (ENSF) José María Arguedas “TUPANAKUY”. En el cual señala la necesidad de nuevas reflexiones y herramientas que permitan analizar los fenómenos folklóricos, debido a los cambios en la cultura generados por la Globalización, el fenómeno migratorio, la lógica del mercado y la presencia tecnológica. En sus palabras: «*En este sentido, postulamos nuevas herramientas conceptuales (alternativas) que permitan analizar los fenómenos folklóricos (hechos, manifestaciones y proyecciones) desde una perspectiva post diagonal en nuevos contextos políticos, económicos y socioculturales donde se desenvuelve.*» (2006:9)

La fiesta es el espacio y el momento en los que se producen los hechos, las acciones, en el cual se participa directamente como ejecutor u observador. La festividad en cambio, es el concepto general que encierra los acontecimientos relacionados a ella, con o sin participación de la misma y esta relacionada principalmente con una temporalidad. Por ejemplo la festividad religiosa de Todos los Santos, como menciona el autor, es una festividad celebrada en todo el país, en general en el mundo occidental, sin embargo la fiesta en cada lugar tendrá sus propias peculiaridades. «La fiesta integra la danza, el baile²⁰, la música, los potajes, menajes, bebidas, entre otros.» (Vilcapoma 2008:346).

El rito como «expresión de la creencia del sistema mítico» (Vilcapoma 2008: 346), cumple una función fundamental en la comprensión de la danza folklórica, tanto la danza y el baile presentes en la fiesta tienen una estructura en correspondencia con el rito. Las concepciones sobre el mundo que tienen diferentes grupos humanos son trasladadas al rito, en el cual se expresan estos sistemas de creencias, a través de ceremonias espaciadas, rígidas y repetitivas, «al punto de la neurosis obsesiva (según Freud), en el que el estado psíquico y social de los miembros de la comunidad no es el mismo de cotidianidad» (Vilcapoma 2008:341). En este sentido, la danza folklórica es parte de un conjunto de prácticas que forman parte de un ritual, el cual tienen un espacio y tiempo particular y cumple a su vez una función en la fiesta.

²⁰ Desde la teoría del folklore, el baile y la danza no son lo mismo. El baile está concebida como una categoría genérica la cual depende solamente de sus ejecutores. Es decir no obedece específicamente a una coreografía, a un ritual; sino, es una manera espontánea de alegría, diversión.

Teniendo en cuenta la teoría del rito, el autor propone entender la danza y el baile en base a cuatro elementos:

1. Contexto: el lugar y tiempo donde se realiza el rito.
2. Agentes: los principales y los secundarios, los primeros son aquellos que dirigen el rito, y los secundarios, aquellos que reciben el mensaje.
3. Parafernalia: Aquellos elementos materiales que son signos y símbolos.
4. Mensaje: expresado a través del lenguaje simbólico que establece la comunicación entre dioses y agentes.

Resumiendo estas cuatro condiciones, el autor propone la siguiente definición de la danza folklórica:

El lenguaje que permite al grupo la comunicación con una divinidad (o acontecimiento renovador) compartido por una comunidad, en el que la expresión estética es el factor de mayor importancia. Dichos movimientos se integran a la celebración de un rito, o en una ceremonia determinada, sean de carácter marcadamente religioso, sean de carácter profano. (Vilcapoma 2008: 368).

Aunque las propuestas teóricas sobre la comprensión y estudio del hecho folklórico presentan algunas variaciones, sin embargo, estas coinciden en señalar, que es el contexto de la fiesta, el ritual y la festividad en que la danza folklórica se desarrolla, que la diferencia de otras danzas y representaciones que no contienen el significado simbólico para quien las ejecuta fuera de el contexto mencionado. De esta manera, se produce la

distinción entre aquellas danzas ejecutadas dentro de un contexto ritual y festivo y fuera de él, siendo las primeras, las “danzas folklóricas” y las segundas las “representaciones o proyecciones folklóricas”.

Según Celso Lara citado por Solórzano, es al folklorólogo Carlos Vega a quien se le atribuye haber acuñado el término “proyección folklórica” en el año 1944, para referirse a «la utilización de los materiales de la ciencia de folklore para diferentes usos» (Solórzano 2002:20).

El folklorólogo argentino Augusto Raúl Cortázar (1965), señala que las proyecciones folklóricas, pueden manifestarse en los diversos campos como la música, danza (coreografía), novela, cuento, cerámica, artesanía, y otras manifestaciones, en la cual se revela la “inspiración folklórica”, el mismo autor en el año 1976, define las proyecciones folklóricas de la siguiente manera:

Manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folklórica cuyo estilo, forma o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público en general, perfectamente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente en el momento que se considere. (Cortázar 1976:50)

Además de la manifiesta dicotomía que se establece entre lo rural y lo urbano, se debe destacar que la proyección se basa en una “realidad folklórica” tomando sus características para reformular una nueva expresión. Por su parte para Vilcapoma y Merino de Zela, las representaciones folklóricas o

proyecciones folklóricas²¹ son elaboraciones o propuestas artísticas sobre hechos contrastables, que al ser llevadas al escenario o teatro son descontextualizadas en el espacio y tiempo (Vilcampoma 2008) (Merino de Zela 1999).

Aunque esta diferenciación entre el hecho folklórico y la proyección folklórica es de consenso general entre los estudiosos, Cortázar (1976), Merino de Zela (1991; 1999), Pérez (1994), Barrios (1994), González (2007), Iriarte (2007), Vilcapoma (2008), sin embargo, al referirse a ellas se puede observar algunas variaciones de denominación “proyección del hecho folklórico”, “representaciones folklóricas”, “proyecciones estéticas del folklore”, siendo la más común “proyecciones folklóricas”, considerando esto, tomo la denominación que se maneja con mayor reincidencia entre los teóricos²².

En resumen, las danzas de proyección folklórica, se caracterizan por ser expresiones danzarias que se desarrollan fuera del tiempo y espacio geográfico en que se produce el hecho folklórico del cual se han inspirado o basado para la propuesta escénica y son ejecutadas por personas ajenas al lugar donde se produce la realidad folklórica.

²¹ No hay diferencia entre representación folklórica y proyección folklórica, ambas se refieren al mismo hecho. Ahon, por su parte, hace una diferenciación entre “baile folklórico de pareja” y “baile de coreografía fija” donde se incluye el baile de proyección estética del folklore (Ahon 1999)

²² En el año 1959, Augusto R. Cortázar, propone llamar “trasplantes” para el caso de las migrantes que fuera de su localidad recrean sus costumbres en las ciudades. Si bien lo protagonistas son miembros del “folk”, la manifestación deja de ser funcional respecto a su ambiente geográfico. Por lo tanto no son fenómenos folklóricos ni proyecciones.

En el caso de las agrupaciones y profesores, la denominación “proyección folklórica” a pesar de ser conocida entre algunos profesores, no se utiliza de manera contundente; aunque la mayoría, si reconoce la distinción de las danzas como hecho folklórico y aquellas llevadas al escenario; de manera mayoritaria, en la ciudad de Arequipa, cuando se habla de danza folklórica, se incluye tanto al hecho folklórico como a las proyecciones folklóricas o representaciones, que además agrupan a una serie de danzas con denominaciones diferenciadas. Por lo tanto, como ya se mencionó, cuando me refiera en adelante a danzas folklóricas, me estaré refiriendo según la teoría del folklore, a las representaciones o proyecciones folklóricas en general, e incluyo dentro de ellas a sus diferentes tipos con las siguientes denominaciones: danzas estilizadas, estampas²³, alegorías²⁴, danzas andinas, danzas criollas, danzas afroperuanas, danzas selváticas o de la selva, danza tradicional, danza costumbrista, estampas costumbristas o simplemente danzas de Arequipa.

Esta distinción entre danza folklórica como hecho folklórico y las proyecciones folklóricas, ha sido y sigue siendo un tema de permanente preocupación entre los estudiosos del Folklore, persiguiendo siempre la finalidad de que el folklore no sea tergiversado, modificado o destruido. De la misma forma evitar que las proyecciones folklóricas sean consideradas danzas

²³ Entre los profesores de danza se hace un distinguo entre danza folklórica y estampa, la danza folklórica es aquella que existe como hecho folklórico y es llevada al escenario, y la estampa es la representación de una costumbre, fiesta o algún elemento inspirador propio del lugar.

²⁴ Algunos profesores diferencian estampa de alegorías, aunque ambas son consideradas estampas, las alegorías tienen como elemento motivador de la danza un animal, por ejemplo la “Danza del camarón”, “Chollonqueros”, en los otros casos son costumbres o tradiciones que son representadas. Sin embargo no hay un consenso sobre una definición de alegoría entre los profesores.

folklóricas como de hecho sucede. Lo que en algún momento se consideró necesario y una estrategia para difundir el folklore de los pueblos en las ciudades, hoy es una práctica permanente y masiva; la cual es bastante variada según la agrupación o artistas que lo practican, esto ha generado la reflexión de los estudiosos del folklore para clasificarlas o catalogarlas. Esta preocupación por clasificar las proyecciones, se ve confrontada con las variadas formas creativas en que esta práctica se ha desarrollado y continúa desarrollándose, en la cual el video-objeto es también parte en este proceso dinámico, tanto en el proceso creativo como su difusión. Por este motivo se desarrollará de manera amplia en el capítulo cuatro.

1.3. Los profesores de danza folklórica

A la fecha, no existe en la ciudad de Arequipa, una escuela de folklore propiamente dicha²⁵, la gran mayoría de los profesores de danza entrevistados señalaron que ellos habían iniciado el aprendizaje de la danza folklórica en las diferentes agrupaciones anteriormente mencionadas. Estas agrupaciones se convierten por tanto en los primeros centros de aprendizaje y socialización entre integrantes, estableciéndose relaciones o contacto con el medio de la danza folklórica; es decir, la enseñanza de la danza ya sea folklórica o moderna queda a cargo de los integrantes y directores de estas agrupaciones. En casos mas recientes, el aprendizaje se inicia en los centros educativos,

²⁵ Algunos institutos como: Instituto Pedagógico Pedro P. Díaz, Dante Nava y la Escuela de Arte Carlos Baca Flor, consideran como parte de la currícula algunos cursos de danza folklórica. Sin embargo la mayoría de profesores experimentados consideran estos cursos son poco apropiados o deficientes.

para luego pasar a formar parte de una agrupación o conformar una nueva. La forma en que se inician en la enseñanza se puede dar de tres maneras, en algunos casos por requerimiento de profesores de los mismos centros educativos a las agrupaciones, como resultado de establecer contacto a través de las presentaciones artísticas que realiza el grupo o por contacto de amistades que se enteran que la persona baila en alguna agrupación.

La mayoría de los entrevistados, refirió que se inició en este campo como una manera de obtener ingresos de manera eventual o como se dice normalmente “un cachuelo”, así mismo la mayoría de entrevistados refiere haber estudiado una carrera técnica o superior que no ejerce en el momento y otros combinan ambos trabajos, el de la carrera profesional y la enseñanza de la danza. El ejercicio de la enseñanza se da en dos modalidades, profesores que enseñan por contrato anual para trabajar dentro de una institución educativa cumpliendo horarios determinados (profesores dependientes), y profesores que enseñan por contrato para enseñar una danza o varias danzas por un tiempo limitado que termina con la presentación de la danza aprendida ya sea para alguna fecha especial o concurso; podría decirse que ejercen de manera independiente. Sin embargo se da también los casos en que un profesor que enseña de manera dependiente en un colegio, enseñe en otra institución por contrato para una danza (forma independiente).

Dentro de esta dinámica en que se da la enseñanza y aprendizaje de la danza folklórica están presentes diferentes problemas y situaciones como: la

constante aparición de “nuevos profesores”, la realización de cursos de capacitación docente, la percepción de los profesores sobre el ejercicio mismo de la docencia y las diferentes denominaciones que se les asigna a los profesores o el modo en que se presentan a si mismos.

1.3.1. Los Profesores Nuevos

Al tratar de elaborar una base de datos de los profesores de danza para el desarrollo de este estudio, algunas tiendas de alquiler mencionaban que no se podía saber cuantos profesores de danza habría en Arequipa porque hoy en día «cualquiera se hace llamar profesor de danza, basta que bailen tres meses ya son profesores»²⁶, al igual que ellos, Ricardo Benavente, dueño de Producciones “DIMAR” (tienda especializada en material audiovisual y audible de danzas folklóricas), señala que hay muchos profesores sin experiencia y que en su mayoría son “chiquillos” que adquieren videos y copian, es decir enseñan la danza que compran en video. De la misma forma los profesores mas experimentados se quejan de la improvisación y facilismo de estos primerizos y nuevos profesores que con tan solo comprar un video ya enseñan, muchas veces cobrando mínimamente y haciendo un mal trabajo, lo cual genera desprestigio y malogra el mercado. Para el profesor Elar Vargas estos novatos duran máximo tres años y sólo los buenos que superan este tiempo logran vivir de enseñar danza.

²⁶ Comentario de la encargada de atención de una de las tiendas de alquiler de trajes y vestuarios en el Centro Comercial Arco Iris de la Calle Siglo XX.

La presencia de nuevos profesores se percibe asociada a la escasa experiencia como bailarín en alguna agrupación y a la compra de los videos. Como veremos mas adelante, todos admiten la compra o el uso de videos de danza, sin embargo, los profesores sustentan que los novatos se limitan a enseñar y presentar una danza exactamente igual a como esta registrada en el video, como ellos señalan “copia fiel”, “copia exacta”, a diferencia de los profesores que toman el o los videos como una “referencia” en el proceso de producción artística, lo que hace la diferencia entre un profesor y un “nuevo”.

1.3.2. Los Cursos y Talleres

En agosto del año 1999 Lucy Abarca, organiza el “I Curso Taller de Capacitación y Actualización Docente en Folklore”. Este fue el primer curso sobre capacitación en danza folklórica que se realizó en la ciudad y consistía en la enseñanza de diferentes danzas folklóricas de diferentes regiones a cargo de profesores o directores de agrupaciones del lugar de procedencia de las danzas que se ofertaban. De esta manera las danzas que profesores de Huancayo, Lima, Cajamarca, Moquegua, Puno –por ejemplo– ampliaban el repertorio de los profesores y asistentes a estos cursos.

La realización de talleres de actualización o cursos de capacitación docente fue incrementándose principalmente por dos razones. Primero, la necesidad de aumentar el repertorio para los organizadores que por lo general son grupos o profesores de danza; en segundo lugar, y aparentemente el

motivo de mayor peso, el beneficio económico que este reditúa. De esta manera el costo de viajar a otro lugar o traer de manera particular un profesor para aprender una nueva danza disminuye.

Esta estrategia ha sido utilizada por varias agrupaciones y profesores, sin embargo, varios de estos cursos y talleres no han colmado las expectativas de la mayoría de los profesores asistentes, los cuales mostraron su inconformidad señalando que en los últimos años –en muchos casos– estaban mal organizados o eran dictados por profesores inexpertos. Esta situación a generado entre los profesores una mala percepción tanto sobre los cursos como de sus organizadores. La ejecución de estos se da por lo general entre los meses de enero y febrero, época en que las Instituciones Educativas salen de vacaciones. El interés de los participantes no solo es ampliar repertorio o aprender danzas, sino la entrega del certificado que a su vez debe tener un mínimo de horas pedagógicas para que sea válido en el escalafón de los docentes, es decir para aquellos profesores que pertenecen al sector público, y que necesiten reunir certificados que mejoren el calificativo de sus *curriculum vite*.

Estos cursos y talleres, por lo general, ofrecen a sus participantes la enseñanza de un repertorio de danzas y la entrega de material que consiste en la reseña de la danza, el video del desarrollo del curso donde se encuentra la danza aprendida por los mismos participantes y la música. Esta entrega de material ha ido variando con el tiempo, en el primer curso taller organizado por

Lucy Abarca, el material consistía en un video formato VHS, donde se grababa a cada profesor haciendo la demostración de los pasos, las fotocopias de las reseñas de las danzas y un *cassette* de audio con la música de las danzas aprendidas. Posteriormente el material escrito (reseña de las danzas), la música y el video de las danzas aprendidas por los asistentes, se comenzaron a entregar en formato digital contenidas en un CD-ROOM y actualmente en un DVD por tener mayor capacidad de almacenamiento.

1.3.3. Autopercepción y definición

Como se mencionó anteriormente, la mayoría de los integrantes y directores de los grupos de danza se iniciaron en las labores de enseñanza de manera impensada, en muchos casos de ser algo eventual se convirtió en la principal actividad económica dedicándose exclusivamente a enseñar, ya sea de manera dependiente (contrato anual) o de manera independiente (contrato por danza para fechas o eventos específicos). En ambos casos, el desarrollo de la profesión los relaciona con otro tipo de actividades asociadas al medio como es el alquiler de trajes, la organización de cursos o talleres y la organización y/o participación en concursos o festivales; estas actividades asociadas amplían sus posibilidades de ingreso económico. El grado de inseguridad en el ejercicio de la carrera varía según sean profesores dependientes o independientes; para los segundos la posibilidad de abandonar la enseñanza independiente por otra actividad que reditúe mejor, es una posibilidad latente; el desgaste físico que implica enseñar y el incremento de la

competencia (sobre todo la considerada desleal representadas por aquellos que “piratean” las danzas) son la causa para pensar en dejar la labor docente a mediano plazo.

Esta situación que se puede calificar de informal, condiciona su denominación de profesor y la auto percepción de sí mismos en este campo, de tal manera que en algunos casos se autodenominan o los consideran como: profesores de danza, instructores de danza o coreógrafos²⁷. En todos los casos la ausencia de estudios formales para ejercer la enseñanza son el argumento para estas designaciones según las siguientes relaciones:

docente (con estudios) vs. profesor (sin estudios)

profesor (con estudios) vs. Instructor o coreógrafo (sin estudios)

Por ejemplo en el caso de John, el realizó estudios para ser profesor de educación física, pero el haber pertenecido al grupo “Imágenes y Sentidos” le permite enseñar danza folklórica y moderna. Cuando el enseña educación física se autodenomina profesor, pero cuando se presenta para enseñar danza folklórica, me indica que no se considera profesor porque no ha estudiado para eso, el se considera más como un “instructor”, que además está asociado a la enseñanza que realiza en gimnasios de la ciudad, donde mezcla danzas folklóricas de moda como la saya con otros ritmos de moda.

²⁷ El término “coreógrafo” es utilizado principalmente en algunas ciudades de Puno, donde algunos profesores enseñan.

Los profesores de danza en Arequipa, desarrollan sus actividades no sólo en la ciudad; en algunos casos enseñan por contrato anual para instituciones educativas en minas de Moquegua y Cuzco, por su parte los profesores independientes se despliegan por las ocho provincias de Arequipa y en algunos casos en provincias de Puno y Moquegua. Se debe aclarar que algunas veces los profesores dependientes enseñan también de manera independiente en otras zonas fuera de la ciudad, pero no con mucha frecuencia y sólo si pueden organizar sus horarios.

1.4. Los Concursos²⁸

Noviembre 4 del 2011. En el Coliseo Arequipa los alumnos en las graderías llenos de papeles picados, bombos y globos alientan a sus compañeros que han sido anunciados por el micrófono, las barras son parte de los concursos de danza y no es la excepción en “El Montonero”, considerado el concurso escolar más importante de la ciudad. Los alumnos se han preparado durante tres o cuatro semanas como mínimo y algunos hasta 4 meses, un arduo trabajo que será compensado para ellos y para toda su promoción si se llevan el primer lugar.

²⁸ Utilizo la categoría “Concurso”, para identificar aquellas actividades en la cual se realiza una competencia de danzas folklóricas, es decir donde interviene un jurado calificador para determinar a los ganadores. En algunos casos se utilizan también denominaciones como Festivales o Encuentros, en los cuales dependiendo de las bases pueden o no servir para la competencia entre participantes. Por este motivo, utilizo la categoría Concurso porque permite reflejar mejor esta condición que considero relevante, para el tema de estudio del presente trabajo.

El esfuerzo físico es notorio, las danzas elegidas son consideradas danzas fuertes, y por lo general son de la sierra del Perú, ya sea del norte, centro o sur. Chicos y chicas se dan aliento antes de entrar, escuchan las últimas indicaciones del profesor, y salen a bailar, la barra del colegio ensordece el coliseo. La música comienza, por 10 minutos como máximo, como ellos dicen, “lo entregan todo”. Algunos se equivocan, pero siguen adelante, la barra los acompaña durante toda la ejecución, terminando el baile, ya en la puerta de salida, los desmayos de las chicas son parte también del concurso, por este motivo la cruz roja tiene un arduo trabajo ese día, algunos salen del escenario contentos, eufóricos; otros no tanto, sudorosos y agitados regresan a su sitio en las gradas con sus compañeros y preguntan qué tal salió...

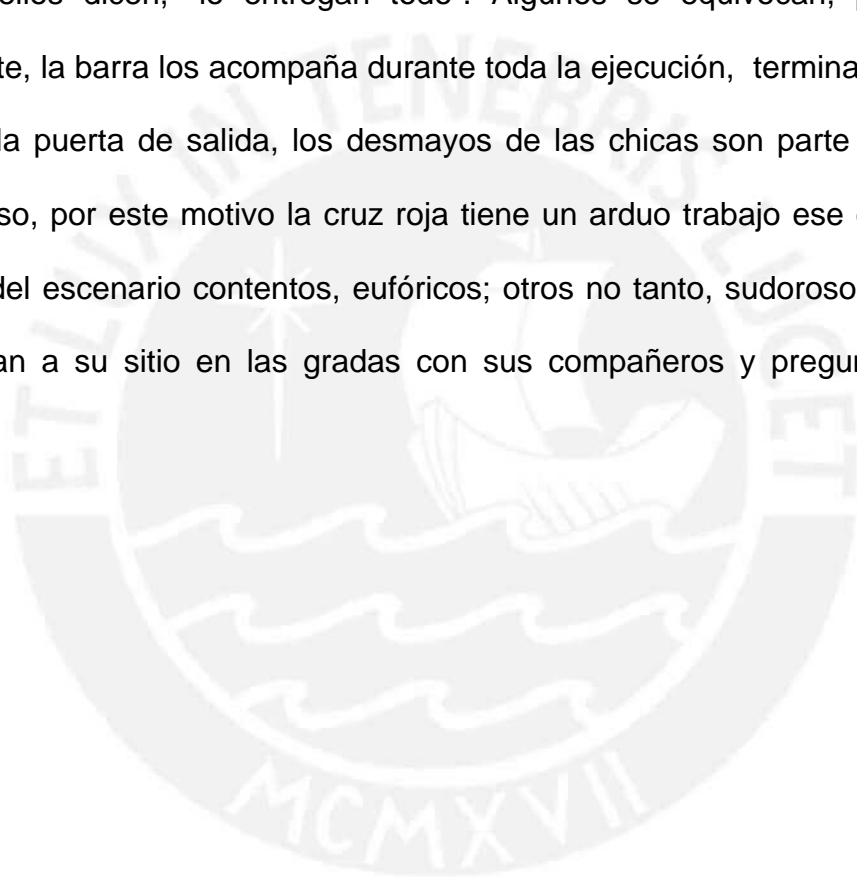




Figura 1. Festival Escolar de Danzas Folklóricas Infantil y Juvenil y Festival a nivel de docentes "Montonero 2011". (Foto: Autora de la tesis. Arequipa, noviembre 4 del 2011)

La cantidad de concursos que se realizan en la Región Arequipa es mayor de la que se puede estimar por el momento, si consideramos los concursos internos a nivel del alumnado y recientemente de padres de familia de los centros educativos, concursos entre centros educativos, los concursos a nivel de grupos de danza, concursos de instituciones, asociaciones y comunidades, todos estos concursos a nivel de la ciudad, distritos y provincias de la Región Arequipa, sumado a esto la posibilidad de participación en concursos entre regiones, y a nivel nacional.

No existe a la fecha algún tipo de normatividad ni ente que regule la organización de concursos por lo tanto cualquier institución privada o pública, puede organizar un concurso y convocar a la participación. Dentro de la ciudad se consideran como los concursos más importantes los siguientes:

- **“Festival Escolar de Danzas Folklóricas Infantil y Juvenil y Festival a nivel de docentes “Montonero 2011”**: más conocido normalmente como “El Montonero”, este concurso está organizado por la Unidad de Gestión Educativa Local Arequipa Sur (UGEL AS), y busca la participación de alumnos y docentes de instituciones educativas tanto públicas como privadas que formen parte de la misma. Hasta el año 2011 se han realizado 16 concursos a nivel escolar y 6 concursos a nivel docentes. El concurso se realiza por lo general en el mes de noviembre.

Según la Directiva No. 014 – 2011- D.UGEL – AS/DAGI-EP, que normó la realización del concurso Montonero 2011, se establecía los lineamientos y criterios técnicos para su realización, así como los siguientes objetivos:

- a. Promover y contribuir con nuestro acervo cultural y riqueza de nuestra memoria milenaria a través del folklore, la música y la danza a través de los alumnos y docentes de las instituciones educativas públicas y privadas del ámbito desarrollando valores culturales.*
- b. Desarrollar actividades artísticas que permitan a los docentes y alumnos cultivar nuestra identidad de la región y el país vivenciando su arte y cultura.*

c. Promover, difundir y redimir nuestros valores culturales en nuestros maestros y educandos a fin de lograr en ellos una autentica identidad regional y nacional.

d. Sensibilizar a la comunidad educativa y sociedad civil para que asuman su corresponsabilidad de fomentar el arte y la cultura regional y nacional.

A través de esta directiva se establece también las bases del concurso así como la distribución de los ingresos obtenidos por el mismo.

- **“Festival y Concurso de Danzas Folklóricas Tiabaya Tradición y Folklore”**: este concurso es organizado por la Municipalidad Distrital de Tiabaya, hasta el año 2011 se han organizado 31 fechas de concurso²⁹ y en él participan las agrupaciones de danza locales y de la ciudad. El concurso se realiza una semana después de carnavales en el Estadio Tiabaya, se estima que el último concurso tuvo una asistencia de 4000 personas.

Según Ricardo, los meses de setiembre y octubre son los meses de mayor trabajo para los profesores debido a que en estos meses se realizan la mayoría de los concursos en las instituciones educativas.

Tomando de base el concurso de danzas “El Montonero” por ser considerado el más importante a nivel escolar en la ciudad de Arequipa, describiré a continuación como se produce la dinámica de los concursos y los

²⁹Dato obtenido de la página web del Municipio de Tiabaya en el siguiente link:
<http://www.munitiabaya.gob.pe/index.php/component/content/article/38-turismo/125-xxxi-festival-y-concurso-de-danzas-folkloricas-tiabaya-tradicion-y-folklore-2011>

elementos que intervienen en su realización, sin embargo no será el único concurso que tendré en cuenta.

1.4.1 Los organizadores y las bases del concurso

Los organizadores de los concursos son los responsables por la realización de los concursos, por lo general cumplen con las siguientes funciones: realizan la convocatoria, las inscripciones, determinan las bases del concurso, la contratación de jurados, implementan la logística (local, equipo de sonido, coordinadores), se encargan de la búsqueda de auspicios y financiamiento, los premios o condecoraciones y la promoción de la actividad.

Los premios son la motivación para participar en el concurso, pero como veremos más adelante no es la única, ni la más importante dependiendo de quién sea el interesado. Sin embargo, se considera que mientras el premio sea o represente una buena cantidad de dinero, más y mejores participantes se inscribirán; por tanto, la búsqueda de auspiciadores para ofrecer buenos premios es una preocupación importante para los organizadores, ya que asegura el éxito de la participación y le otorga prestigio al concurso.

Las bases de los concursos son un punto importante en el concurso porque ellas definen los términos en que se llevará a cabo el desarrollo de la participación, las condiciones y tipo de repertorio permitido, duración de la presentación, criterios de calificación, penalizaciones y sanciones. En caso de

que algo no quede delimitado por las bases, serán los organizadores encargados de tomar decisiones para solucionar el problema. Por este motivo, las bases son importantes porque en base a ellas los profesores o participantes pueden fundamentar reclamos o el cumplimiento de las mismas.

En cuanto a los criterios de calificación, varían según lo determinen los organizadores pero se considera por lo general los siguientes criterios³⁰: presentación, originalidad, vestuario, mensaje, coreografía, ritmo, expresión corporal, reseña histórica, puntualidad; con menor frecuencia se considera los criterios, ovación del público o barra. Algunas bases juntan dos criterios en uno, y en algunos casos consideran criterios específicos como el de “autenticidad”, como es el caso de las bases del concurso de la I.E. Gran Libertador Simón Bolívar³¹ del año 2009.

En el caso del “El Montonero” según la directiva anteriormente mencionada, los criterios de evaluación y puntajes son los siguientes:

Presentación: 20 puntos se calificará el espacio y disposición externa de la persona y del grupo de acuerdo con su originalidad.

Coreografía: 50 puntos se calificará la combinación de los diferentes desplazamientos movimientos, pasos y acciones que efectúen los danzarines en el espacio determinado y en forma sincronizada.

³⁰ Los criterios fueron obtenidos de las bases de concursos siguientes: a). De las Instituciones educativas: Gran Libertador Simón Bolívar, Nuestra Señora de los Dolores, Carlos W. Sutton, De La Salle, El Eden Fe y Alegría. b). Institutos e instituciones: “La Chomba de Oro 2012” del Instituto Superior Pedagógico Público de Arequipa, Concurso de Danzas del Asentamiento Humano P.J. 23 de Junio – Sachaca, APAFA María Auxiliadora, Concurso de Danzas Cusiska Tususunchis, de la modalidad especial UGEL-AS, “Ñusta de Oro 2006” Gobierno Regional de Arequipa, XVI Festival Escolar de Danzas Folklóricas infantil y juvenil, VI Festival a nivel docentes Montonero 2011 UGEL-AS.

³¹ Esta institución educativa es uno de los participantes frecuentes en el Concurso El Montonero, y se le considera un competidor importante.

Originalidad: 30 puntos la danza debe corresponder y ser ejecutada básicamente tal como se observa en su lugar de origen.

Por lo general se considera 5 criterios de los anteriormente mencionados y se asigna un puntaje por cada criterio (se puede utilizar el mismo puntaje para todos los criterios o puntajes diferenciados según sea el “peso” que se quiera dar a cada criterio), la suma de todos los criterios será el puntaje final que tendrá por cada jurado. Estos criterios serán tomados en cuenta para calificar todos los tipos de danzas folklóricas que se presenten en el concurso. En las bases que se pudo observar la mayoría contempla los siguientes tipos de danza: danzas locales, regionales, nacionales o internacionales.

Para obtener el resultado final se sumaran los puntajes de cada jurado y será la danza con el puntaje mayor, la que ocupe el primer lugar y la de menor puntaje el último lugar. En algunos casos se permite al jurado deliberar sobre los resultados siempre que haya un empate, esta opción debe estar contemplada en las bases del concurso o determinada por el organizador en su defecto. Otro punto considerado constantemente es la posibilidad de apelar los resultados, por este motivo por lo general en las bases se aclara que la decisión del jurado, será inapelable en todos los casos.

1.4.2 Los Concursantes

Por lo general los concursantes están divididos por categorías según lo disponga las bases del concurso, por ejemplo en los concursos escolares

generalmente se dividen en categoría primaria y secundaria, así mismo la primaria se subdivide en categorías según los grados de estudio al igual que la secundaria. En el concurso de Tiabaya las categorías son dos: los grupos locales pertenecientes al distrito y los grupos visitantes, que son aquellos que no pertenecen al distrito de Tiabaya.

Las categorías contempladas en el Montonero son nivel inicial, primaria, secundaria (particulares y nacionales), y magisterial (docentes), según la cantidad de participantes y decisiones de los organizadores se puede dar en una, dos o tres fechas, según las categorías.

Año tras año El Montonero ha logrado hacerse de una imagen, los jóvenes saben que la competencia será dura en el escenario y los ensayos han sido exigentes las últimas semanas, algunos refieren haber ensayado a diario durante las últimas tres semanas antes del concurso, otros por cuatro meses, pero son las últimas semanas las más exigentes. Los alumnos no sólo enfrentan la exigencia del profesor, las numerosas participaciones de los colegios año tras año ha creado ya un prestigio y una tradición para sí, de esta manera se espera la participación de estas instituciones educativas con cierta deferencia, como es el caso del Colegio Inmaculada Concepción, Colegio 40129 Manuel Veramendi e Hidalgo y el Colegio Simón Bolívar.

En algunos Centros Educativos antes de participar en El Montonero, se realiza un concurso interno y son los ganadores del concurso los que

representarán al Colegio; en otros casos, los centros educativos eligen a los mejores bailarines seleccionados por el profesor que enseñará la danza, pero también está el caso en que son las promociones de quinto año los que participan. De esta manera son diferentes las motivaciones, para algunos será un premio al esfuerzo de haber ganado el concurso del Colegio, para otros representar a la promoción y dejar una «huella»³², «un recuerdo de promoción» porque ya están de salida, y no faltan aquellos que bailan por segunda vez en El Montonero, porque les gusta bailar y pertenecen a grupos fuera del colegio, o al grupo del mismo colegio el cual es el que tiene a cargo la representación.

Al preguntar cómo ven el concurso, los estudiantes opinan que está «peleado», pero como dicen «hemos venido a romperla, a ganar», es claro que todos los participantes llegan con la expectativa de convertirse en ganadores, pero no todos lo lograrán. Los profesores utilizan todos los recursos para motivarlos y mejorar su rendimiento, además de los largos ensayos algunos han utilizado el video para mostrarles la forma de bailar, los mismos alumnos han buscado el video en YouTube.

Algunos participantes refieren que ya han quedado con un productor para adquirir el video, inclusive han fijado el precio de 8 soles, quieren llevarse un recuerdo y también quieren ver en que se han equivocado; otros por su parte lo han pensado pero aún no han contactado a alguien en particular, pero

³² En adelante las citas textuales que aparecen sin referencia, corresponden a las opiniones de los entrevistados realizadas en el campo, tanto de los alumnos, profesores de danza, directores e integrantes de agrupaciones, que se realizaron entre el 2011 y 2012.

saben que está siendo grabado y pueden luego adquirir el DVD. La gran mayoría de alumnos entrevistados tienen total seguridad de que alguien colgará su participación en la Red, pero sobre todo entrarán a ver a los ganadores, como prueba de ello son las cantidades de visitas contabilizadas que registra la plataforma y ofrece como información. Por ejemplo, “Danza de Tijeras”, danza ganadora del concurso El Montonero 2010, registró 3738 visitas a diciembre del 2011 (un año aproximadamente), la danza “Carnaval de Panamarca” ganadora del concurso El Montonero 2011, tuvo a la fecha 10183 visitas.³³

1.4.3. El jurado calificador

El jurado elegido por el organizador cumple un rol muy importante en el concurso, a su cargo tiene la calificación de las danzas que se realizará según las bases del concurso. Dependiendo de la magnitud del concurso, los jurados deben ser considerados de acuerdo a su trayectoria personal en el campo.

En la ciudad por lo general los jurados son elegidos según diversos criterios tomando en cuenta la relación que puedan tener con el folklore, de esta manera se convoca a representantes del Instituto Nacional de Cultura, de la Escuela de Arte Carlos Baca Flor, Escuela Regional de Arte Dante Nava,

³³ Dato obtenido el 22 de julio del 2013, de la plataforma de YouTube. El concurso se realizó el 4 de noviembre del 2011.

Escuela de Música Dunker La Valle, Directores o integrantes de grupos con cierta trayectoria como el caso del BFUNSA.

La valoración subjetiva del jurado por lo general es motivo de discrepancia, incluso entre los mismos jurados algunas veces las valoraciones difieren de tal forma que los jurados se sorprenden de los resultados.

El BFUNSA, al ser la agrupación más antigua de la ciudad, tiene un larga trayectoria de participación en festivales importantes a nivel nacional e internacional. Es política del BFUNSA, no participar en concursos salvo que sea como invitados, como en el caso de Raqchi, Tinajani entre otros. La experiencia de Mike como jurado es amplia y constante, concursos como El Montonero suelen solicitar un jurado calificador al BFUNSA, a lo cual Mike personalmente suele ir y cuando no es posible, como él menciona, pide a alguno de los integrantes con experiencia para cumplir esta labor.

Mike expresa su preocupación cuando me indica que a veces él no se explica cómo es que resultan ganadoras algunas danzas, ya que él califica según sus criterios y sobre todo sabiendo lo que implica el montaje de la danza. Sin embargo, como el comenta «a veces pasa que yo coloco un puntaje elevado y los otros jurados puntajes muy bajos», el resultado al final es la sorpresa de los jurados cuando resulta como ganadora una danza inesperada. Al respecto comenta sobre la experiencia con una danza en particular, que según él debió ganar, pero otros jurados la «bajaron», y luego el se acercó al

profesor para felicitarlo por el trabajo. Pero en todos los casos, son los resultados los que quedan como referentes.

Muchas son las opiniones sobre la labor del jurado, los profesores Elar, y César, consideran que hoy eligen como jurado a cualquier persona, sobre todo muestran su desacuerdo con los representantes del INC, Escuelas de Música y Carlos Baca Flor debido a que ellos no hacen danza folklórica, por este motivo, no manejarían los criterios adecuados para calificar las danzas que se presentan en los concursos. Aunque la Escuela de Arte Carlos Bacaflor considera el dictado de cursos de danza dentro de su currícula de estudios, los profesores como Elar, César, Carlos (profesores independientes), incluso Ricardo (productor de videos) no tienen una opinión favorable sobre su competencia en la labor de jurados. Por otro lado, las opiniones sobre los jurados son también subjetivas, y no necesariamente coinciden con profesores o participantes, por este motivo la calificación es importante para saber qué es lo que hicieron mal, y que fue lo mejor de su participación según la opinión del jurado.

1.4.4 El público

Por lo general el público espectador no siempre está de acuerdo con las decisiones del jurado, por esta razón, las reacciones frente a los resultados de los concursos no se hacen esperar, las danzas siempre ganan el apoyo dividido del público. En el caso del Montonero, cada colegio apoyará su danza,

pero luego de terminado el público elige sus favoritos. Las decisiones de los jurados serán apoyadas por el público en la medida que este se sienta satisfecho con los resultados y se haya demostrado una calificación justa, pero como es imposible estar de acuerdo con todos, siempre se abre el espacio para la suspicacia de las personas, algunas veces fundamentadas y otras no.

Con la aparición de internet los descontentos y opiniones del público se hacen evidentes, por ejemplo se puede encontrar una larga lista de comentarios en los videos de las danzas participantes en El Montonero. De esta manera el público ha encontrado un mecanismo para exponer sus pareceres ya sea a favor o en contra de los participantes, de los jurados, de los profesores que han enseñando la danza, de los organizadores y en general de todos los involucrados en el concurso. No se ha indagado sobre como estas opiniones pueden ser tomadas en cuenta o no por miembros del jurado, organizadores de próximos concursos o la prensa.

1.4.5 Los resultados

Mientras las agrupaciones van participando, los jurados van calificando cada danza según los criterios anteriormente señalados. Al finalizar el concurso se obtendrán los puestos en que quedaron todas las danzas participantes, y se anunciarán a los ganadores. Las decisiones tomadas por el jurado, en los concursos de danza más importantes trascenderán más allá del concurso,

elegir una danza como ganadora es sentar “precedente” en los siguientes términos:

- Las danzas que logren los tres primeros lugares, y sobre todo el primer lugar, será considerada una “danza ganadora”.
- Las propuestas escénicas, no sólo consideran la danza en cuanto a su coreografía, sino que dependiendo de la danza si utilizan personajes, elementos decorativos o elementos de escenografía (arcos, mesas, cruces, altares), fuegos artificiales etcétera, estos elementos adicionales serán aceptados como válidos, para la danza.
- Aunque una danza no quede entre las ganadoras, el concurso se convierte también en el medio para asegurarse el reconocimiento de la autoría de la propuesta escénica de la danza presentada.

Debido a la trascendencia de estas decisiones, los profesores, directores e integrantes de grupo solicitan las calificaciones de los jurados, para ver los puntos obtenidos por cada criterio, aunque en los resultados los jurados no dejan explicaciones de su decisión, sólo el puntaje, en algunos casos las bases, explicitan los aspectos considerados para cada criterio de evaluación.

1.4.5.1 Las danzas ganadoras

Se les considera danzas ganadoras a las danzas que ocuparon los tres primeros lugares dentro de los concursos de danzas, pero de manera especial a la danzas que ganaron el primer lugar de los concursos más importantes de la ciudad. Esta etiqueta de danza ganadora significa que esta danza será solicitada a los profesores en los concursos durante todo el siguiente año, es decir se pondrá de moda, a su vez elevará el prestigio del profesor que la enseñó, lo cual le asegura contratos a futuro; y por otro lado implica también el alquiler de trajes de esa danza, que al ser nueva significa que quien tiene los trajes «los moverá todo el año» es decir los alquilará cada vez que alguien presente la danza, hasta el momento en que otras casas de alquiler implementen ese vestuario.

1.4.5.2 Las danzas nuevas

Se les llama danzas nuevas a aquellas danzas folklóricas que no se conocen en la ciudad o que no se hayan presentado, ya sea a través de los concursos o como parte del repertorio de las agrupaciones de danza. Las danzas nuevas pueden ser de otras regiones o de la región Arequipa. En el caso de las danzas nuevas locales pueden ser: danzas folklóricas, estampas o alegorías, que son presentadas por los directores o profesores a través de las presentaciones públicas en festivales o en los concursos de danza importantes.

De esta manera el concurso de danza se convierte en articulador o mediador que brinda la oportunidad de mostrar una propuesta y ser legitimada por un jurado primero y luego por el público. Si la danza nueva se convierte en “danza ganadora”, entonces el jurado habrá legitimado esa propuesta como danza folklórica con las repercusiones explicadas anteriormente. Si esta danza es aceptada por el público entonces la danza nueva se convertirá en parte del repertorio de las danzas locales y se le reconocerá como parte del folklore de la ciudad, obviamente si una danza nueva gana tiene más posibilidades de ser aceptada por el público.

Al ser el concurso un evento dado en un lugar y tiempo determinado, el registro de este se convierte en elemento muy importante y valorado, debido a que los profesores no pueden asistir a todos los concursos o participan de los mismos y no logran ver todas las danzas; entonces el registro del concurso se convierte en una herramienta importante para revisar la danza posteriormente, y tener un panorama de lo que esta sucediendo. Por otro lado, el registro se convierte a la vez en memoria, esto permite a los profesores que se inician recién en la enseñanza, contar con referentes para realizar su trabajo y ver las danzas que tuvieron éxito.

1.4.6 Los profesores y los concursos de danzas

Las danzas que se presentan dependen mucho de la decisión del profesor que se contrata. Aunque es una negociación entre la propuesta del

profesor, la institución y los alumnos, si el profesor ya tiene prestigio de haber ganado en concursos anteriores hará valer su elección. Ganar el concurso para un profesor significa estar «rankeado» todo el siguiente año, por cada concurso que gane o quede entre los primeros lugares, esto irá incrementando y dando soporte a su prestigio, formarán parte de su *curriculum* y por consiguiente le aseguran contratos futuros, como se había mencionado anteriormente.

Como los profesores señalan, participar en un concurso es «plata», por tanto las cosas que están en juego afecta a los profesores. Cuando un profesor gana un concurso, este aumenta su prestigio, por lo tanto éste tiene que ser cuidado; si la institución educativa, los padres de familia y los alumnos no se «comprometen» los profesores con cierta experiencia y trayectoria prefieren no participar. El costo de la inversión no solo incluye los vestuarios que en promedio esta de 25 a 35 soles por alumno participante, se debe sumar a eso los gastos de escenografía y traslado, además de los honorarios del profesor. En muchos casos estos costos se prorratan entre el colegio y los padres de familia, por eso la responsabilidad de los alumnos debe ser completa para asistir a los ensayos y cumplir con las exigencias del compromiso.

Por estos motivos, el profesor Elar comenta que los profesores nuevos «los chiquillos» no duran más de tres años. La inversión que representa para los participantes hace que busquen profesores con experiencia, sin embargo esta apreciación es válida principalmente para elegir un profesor que enseñe una danza para concurso, pero no tanto, para los festivales pequeños o

internos. En este sentido, los concursos de danza han generado una división entre los profesores por el tipo de trabajo que realizan, como a continuación trataré de explicar.

Mientras un grupo de profesores conversábamos sobre los concursos, un profesor independiente tomó la palabra para explicar la diferencia entre los profesores. Para él los profesores de la Ugel Norte hacían danzas «pitucas» o también llamadas «de salón» y lo que hacían los profesores de la Ugel Sur – como él– eran danzas «Cholas» y esta diferencia comenzaba a ser reconocida por la Ugel Norte, como refiere: «nosotros ya estamos entrando a la Ugel Norte». Es decir, los profesores eran identificados y diferenciados según el colegio en que trabajen y a su vez pertenezcan a una UGEL. Distinguió además otro grupo de profesores que según él, «sólo hacen “coreografías rápidas”, pero que no innovaban, para el nivel que quieren ahora los colegios, ellos “se han cansado”». Le pregunté entonces ¿Cómo se innovaba? y me respondió: «es hacer más coreografía y más danza novedosa», es decir, según su explicación, ambos factores cuentan.

Quedó claro que para ellos el BFUNSA hacía “danzas pitucas”, de esta manera la UGEL Sur representaba a los colegios nacionales y la UGEL Norte a los colegios particulares. Esta clasificación no es una percepción muy cierta respecto a la clase de colegios que tienen a su cargo las UGEL en la ciudad, ya que ambas la UGEL AN, y la UGEL AS, tienen bajo su jurisdicción tanto colegios particulares como nacionales según el padrón que publica el Ministerio

de Educación. Sin embargo es posible que esta percepción se deba a que la UGEL AN, por cuestiones geográficas tiene bajo su cargo instituciones educativas de distritos consideradas como “zonas pitucas” como es el caso de Cayma, Yanahuara, Challapampa y Umacollo principalmente.

Estos calificativos “pitucas” y “cholas” para referirse a un tipo de danza no son los únicos, también se usa por ejemplo “danzas de luces” (debido al vestuario que se considera “de luces” como por ejemplo la saya, morenada, caporales), estas denominaciones son utilizados también por los alumnos. Cierta preferencia por algún tipo de danza genera tensiones entre profesores y alumnos, como el caso que el profesor Elar comenta: «ahora, quieren hacer danzas de luces —danzas como la Saya— porque sus trajes son considerados elegantes y bonitos», algunos alumnos ya no quieren hacer danza folklórica y menos danzas de sierra, como se lo hizo saber una de sus alumnas; el profesor continúa comentado, «yo los bajo, cuando vienen con esas cosas, les pregunto ¿Y la Saya no es del altiplano?, me responden que si, entonces yo les digo, ah ¿y no es eso sierra?, entonces se quedan calladas»; y entonces me explica: «lo que pasa es que ellas quieren danzas nanais [...] si pues esas danzas de salón, nanais [...]»

Tanto en colegios nacionales como en los particulares se realizan concursos de danza, y actividades durante todo el año, sin embargo los criterios de competencia son diferentes así como los repertorios presentados. Según Carlos, a los profesores que trabajan en UGEL Norte «la trayectoria los

había opacado, son más tradicionales, puede ser, pero “eso no pega”», esta sería la respuesta a la situación señalada previamente, y que significaría el ingreso de las danzas cholas en la Ugel Norte. Así también, según la percepción de los profesores de concursos, mencionan que la razón por la cual «otros profesores» (o sea los de la Ugel Norte) no se presentan a concursar, es porque no ganan los concursos. Estas afirmaciones reflejan también como se percibe la diferencia entre los concursos de colegios particulares y nacionales, así mismo, el ingreso de las danzas cholas en colegios particulares, implica que en ellos actualmente se prefiere o participan las otras danzas, o sea las de salón. Eso quiere decir también, que elegir y calificar una danza para concurso depende también de que concurso estamos hablando.

Por otro lado, es habitual que en los colegios particulares se contrate a un profesor para enseñar en los talleres de danza, en estos se realiza un trabajo durante todo el año y muestran su labor en las fechas festivas y actividades para el colegio. Al preguntar a los profesores independientes si les interesaba trabajar permanentemente, es decir de forma dependiente, en un solo colegio, varios contestaron que no, porque no era rentable lo que los colegios pagaban para la horas que exigían de trabajo y encima era durante todo el año.

1.4.7 Fotógrafos, vendedores ambulantes y cámaras de video

Los concursos de danza no sólo son fuente de ingresos para profesores, tiendas de alquiler de trajes y utilería, y agrupaciones o bandas de música (dependiendo de cómo se presente la danza). Estos concursos generan fuentes de ingreso de diferentes maneras dependiendo de la importancia del concurso. Los ingresos de los organizadores a través de las entradas y la publicidad que se exhibe en los concursos permiten la contratación de equipos de sonido, pago para los jurados, en general los gastos que genera la organización del concurso.

En la parte exterior del local del concurso están presentes vendedores informales como heladeros, vendedores de gaseosas, las carretillas de dulces y los puestos improvisados donde ofrecen artículos personales que complementan la vestimenta, como ojotas, trenzas, cintas, serpentinas, etc. Luego se encuentran los vendedores ambulantes dentro del concurso, quienes ofrecen comida rápida, como “sánguches”, *popcorn*, tortas; los vendedores de golosinas, heladeros y aquellos que ofrecen bebidas.

No pueden faltar la presencia de fotógrafos y filmadores de concursos, tanto aquellos que son familiares o amigos de los participantes como los profesionales o empíricos que ofrecen sus servicios. Mientras los fotógrafos se ubican y desarrollan su labor a nivel del piso, desplazándose alrededor del escenario tratando de ubicar a los participantes que han contratado sus

servicios; los filmadores por el contrario, optan por una posición fija y preferentemente en las graderías o partes más elevadas respecto del escenario; estas ubicaciones y desplazamientos dependen del local donde se desarrolle el evento. Aunque ambos –fotógrafos y filmadores– brindan un servicio de registro, los primeros por lo general, solicitan datos de las personas que serán fotografiadas para luego contactarlos y entregar las fotografías; mientras que los segundos, generalmente, entregarán una tarjeta personal de sus servicios para ser contactados por los interesados.

A pesar de que la filmación es aparentemente una actividad desligada de la danza o “extra dancístico”, sin embargo como veremos más adelante, los videos producto de estas filmaciones participan indudablemente en el campo de la danza folklórica, por este motivo, concentro y centro el análisis de este trabajo en ellos –los videos-objeto–, para tratar de comprender cual es el rol que juegan dentro de este complejo dinámico de la danza folklórica.



Figura 2. Vendedores ambulantes de accesorios y complementos de vestuario
(Foto: Autora de la tesis. Arequipa, Noviembre 20 del 2011)

1.5 Conclusiones del capítulo 1

En la búsqueda del “rescate” de la tradición –siempre en riesgo de extinción– a través no sólo de la investigación, sino de la difusión mediante la

educación y los medios, se inicia una etapa de folklorización que incluye a la danza. Sin embargo, esta intención de preservar el folklore, generaría dos realidades paralelas. Por un lado la investigación y recopilación de tradiciones, a través de etnografías descriptivas que eran parte de los estudios del folklore; y por otro lado la difusión a través de escenificaciones que permitieran acercar estas expresiones culturales de los pueblos a las ciudades.

Para que esto pudiera ser llevado a cabo, la teoría del folklore estableció parámetros para la investigación y definía lo que era danza folklórica diferenciándola de las representaciones escénicas llamándolas “representaciones o proyecciones folklóricas”. De manera contradictoria, mientras la investigación folklórica entendía la cultura desde el punto de vista de una realidad preexistente o cultura objetivada, la cual es posible de ser mercantilizada y por tanto despojada de su significado original; la proyección descontextualizaba la danza folklórica con el fin de contribuir con el rescate a través de la difusión.

No obstante los esfuerzos de parte de los estudiosos del folklore para instituir lo que es una danza folklórica y una proyección folklórica, en la práctica estas denominaciones no son de conocimiento ni uso mayoritario de la población. La denominación danza folklórica engloba a todas las formas expresivas, generando confusiones y contradicciones en el uso de los términos, esto se refleja en las bases de concursos, las cuales se limitan a señalar los tipos de danza que se pueden presentar según su procedencia

geográfica (danzas folklóricas nacionales, regionales o internacionales) o de manera general danzas y estampas folklóricas.

En el caso particular de la ciudad de Arequipa, no se podría decir que existía alguna festividad comparable con la Fiesta de la Virgen del Carmen en el Cuzco, en la cual se baila y participa de una ritualidad y una fiesta que establecen y configuran referentes de identidad. La ciudad de Arequipa encontró sus propios espacios, que para la teoría del folklore no podrían ser considerados como hechos folklóricos y que son catalizadores de permanentes disputas sobre la identidad –lo arequipeño–, la tradición y la cultura en la ciudad.

Al igual que en otras ciudades del Perú, el proceso de folklorización se tradujo en la creación de agrupaciones de danza con el fin de llevar a cabo las tareas de preservación y difusión del folklore, que implica la labor de llevarlo a escena, performarlo y ejecutarlo como una expresión identitaria corporizada. De esta manera la fundación del “Ballet de la Universidad Nacional de San Agustín - BFUNSA”, da inicio a esta etapa, llevando al escenario las primeras danza representativas de Arequipa en Festidanza, que hoy son parte del repertorio de las danzas “típicas” arequipeñas.

De los integrantes del BFUNSA, surgirían las agrupaciones “Ballet de danzas Benigno Ballón Farfán” a la cabeza de Daniel Vera Ballón y el “Ballet de la Universidad Católica de Santa María” fundada por Dorian Aragón

Alvarado; estableciéndose estilos, formas de bailar y ampliando el repertorio de danzas de la ciudad. Actualmente, la aparición y desaparición de las agrupaciones de danza es una constante dentro de la historia de la danza folklórica en la ciudad, sin embargo aquellas que logran una presencia y participación constante se convierten en agrupaciones tradicionales.

Aunque los intereses y motivaciones en la creación de agrupaciones de danzas ha variado con el tiempo, estas fueron los semilleros en la formación de profesores de danza y en la actualidad esta labor continúa y es compartida por algunos colegios en que la danza folklórica es una actividad incentivada y reconocida. El incremento de la competencia está constituida por las nuevas generaciones que ven en la enseñanza una actividad económica accesible y rentable, aunque muchos de ellos a la par busquen estudiar carreras técnicas o profesionales.

Actualmente las “instituciones” que articulan este complejo entramado de la danza folklórica en la ciudad de Arequipa son: El Corso de la Amistad, Festidanza y los concursos. La popularidad de los concursos se ha impuesto no sólo en los centros educativos, sino en diversas instituciones estatales y particulares. De esta manera la gran cantidad de concursos dinamiza la práctica de la danza en la ciudad, cumpliendo un rol articulador o mediador. Los resultados de los concursos importantes, no sólo tienen implicancias en los grupos ganadores, la reputación y economía de los profesores; también cumplen un rol al ir moldeando la forma de bailar, presentar y crear las danzas.

Es decir las decisiones de los jurados y la aceptación del público, irán configurando las tendencias estéticas y conformando repertorios, no solo para los concursos de danza, también para la danzas representativas de la ciudad.

Tanto los concursos como el mercado de la enseñanza de danza folklórica han permitido una especie de especialización entre los profesores de esta manera se tiene profesores dependientes, independientes, profesores de concursos y profesores de talleres o cursos. La especialidad, sin embargo, no es definitiva, los profesores pueden trabajar en cualquiera de las formas, pero se observa que por lo general predomina una.

Como veremos más adelante, no solo la especialización sino la procedencia grupal, o lo que se puede llamar la “escuela” de la cual proviene un profesor, tendrán un papel determinante en la forma en que se ejerce la profesión; así como, en la práctica, intereses, elección de repertorios, percepciones y uso de la tecnología audiovisual. Esta última es un elemento que no sólo cumple una la función de registro, sino que se constituye en un elemento capaz de provocar situaciones y contradicciones entre sus usuarios, como se verá en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO 2

Tecnología Audiovisual

2.1. La Tecnología Audiovisual

Varios han sido los esfuerzos por encontrar métodos o técnicas que permitan registrar las danzas y sus coreografías, el primer intento de notación de la danza publicada que se conoce fue la *Orchésographie* del sacerdote francés Thoinot Arbeau (año 1588). A la fecha los sistemas modernos más importantes y reconocidos son: la Coréutica creada por Rudolf Von Laban (Cueto 2008), a partir del análisis del movimiento corporal –publicado en Alemania en 1928– conocido como Labanotación; y la notación de Joan Benesh –registrado en 1955–, que generalmente son usadas para la danza moderna y el ballet clásico respectivamente (Walker 1979). Sin embargo, ninguno de estos sistemas logra establecerse de manera fehaciente, en comparación con el pentagrama para la música.

Según refiere el profesor Eduardo Fiestas de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA) de Lima, la experiencia en América Latina respecto a la creación de un lenguaje coreográfico tiene sus inicios en la Semana de Integración Cultural Latino Americana (SICLA), que fuera una iniciativa del primer gobierno de Alan García Pérez, en la cual se hacen presentes diferentes delegaciones artísticas de Latino América. Algunos de sus representantes como Héctor Larico (Argentina), Alberto Vallas (México), Oswaldo Hakins (Chile) entre otros, concluyen en la necesidad de tener un lenguaje coreográfico.

Tomando de referencia la reunión del SICLA, un año después, se decide conformar el Consejo de Integración Cultural Latino Americano (CICLA), durante una semana de trabajo se formó el Comité Técnico que convocaría a diferentes maestros de América Latina para elaborar un lenguaje coreográfico que pudiera ser utilizado por los diferentes países latinoamericanos.

Luego de posteriores reuniones en Nicaragua, Argentina y Chile, se realiza una reunión en Perú, durante el gobierno de Alberto Fujimori, en la cual se obtiene un consenso de 25 códigos. Esta reunión en Perú sería la última que se realizaría hasta la fecha, quedando inconcluso el trabajo de elaboración de un lenguaje coreográfico común para los países participantes que en el pico más alto de asistencia sumarían 25 países³⁴.

³⁴ El profesor Fiestas, comenta también la falta de apoyo de parte del Estado Peruano para la última reunión en Perú, así como la baja asistencia (11 delegaciones) en esta última reunión. Esta información es aportada por el Profesor Eduardo Fiestas, en la entrevista realizada durante el trabajo de campo.

Actualmente en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, no se dicta ningún curso específico sobre lenguaje coreográfico que considere los 25 códigos producto del CICLA, sin embargo, como refiere el profesor Fiestas, en algunos cursos como “Taller coreográfico”, o los cursos de danza folklórica externos, si se utilizan y sugieren algunos de estos códigos.

En el desarrollo de los cursos o talleres, puede observarse que los participantes han desarrollado lenguajes propios para realizar las anotaciones que permitan hacerles recordar los elementos que consideran importantes en el aprendizaje de una determinada danza, de esta manera sus anotaciones están relacionadas con la descripción de los pasos, desarrollo coreográfico y vestuario. Profesores de danza como Mike y J³⁵, refirieron que han desarrollado sus propias formas de anotar las danzas y coreografías para ayudarse, de manera gráfica con dibujos y texto van anotando coreografías que van aprendiendo o van creando para el montaje de alguna danza. De esta forma de manera individual se crean lenguajes propios que son utilizados como recurso para el aprendizaje de la danza.

Teniendo en cuenta estas dificultades, la captura del movimiento y del sonido se convierte en una cualidad/recurso valiosa de la tecnología al permitir registrar la danza, que tiene como característica el “movimiento del cuerpo” acompañado de música y/o sonidos generados por los propios ejecutantes.

³⁵ Se reserva el nombre del profesor que brindó sus opiniones en una reunión privada.

Pero esta tecnología capaz de capturar el sonido y la imagen en movimiento, no aparece en la sociedad como una creación desligada de su entorno, de acuerdo con Rheingold (2004), si bien la creación de la tecnología es un complejo mundo donde se entretajan intereses, políticas, estrategias e inversiones, es el usuario el que finalmente elige como apropiarse de ella, el autor al respecto señala:

Comprendí que en todo régimen tecnológico hay personas que inventan una nueva herramienta, personas que la fabrican y la venden (junto con sus accionistas y los políticos en quienes influyen dichos accionistas), y, por último, usuarios finales que a veces emplea la tecnología de modos imprevistos para los inventores, vendedores o reguladores. Cada uno de estos grupos tiene intereses diferentes y contempla la herramienta desde una perspectiva distinta. (Rheingold 2004: 31)

La diversidad de sentidos y prácticas que provoca la tecnología, no se produce de forma instantánea, al respecto señalan Bar y Ureta citados por Aronés, Barrantes y León: «cualquier innovación tecnológica es aceptada e introducida en las prácticas cotidianas de una manera que no es automática» (2011: 6). Es decir la apropiación de la tecnología se da a través de un proceso, dentro de contextos específicos.

Por otro lado, considero necesario hacer algunas precisiones; tomo la definición “tecnologías de distribución” que recoge Jenkins (2008) para distinguir entre un medio y las herramientas de acceso como los CD, DVD,

VHS, Betamax³⁶, etcétera, que permiten visualizar un contenido de los medios³⁷, así mismo evitar confusiones con el término “formato” debido a que este se emplea tanto para tecnologías de distribución como para modos de compresión de videos digitales como mpg4, avi, flv, por el estilo. Sin embargo para el caso específico de internet en mi opinión, el medio y la tecnología de distribución se convierten en uno solo, por esta razón para incluir tanto a las tecnologías de distribución como a internet para acceder a la visualización de videos es que me refiero al conjunto como tecnología audiovisual.

La tecnología digital ingresó al mercado con la presencia de las computadoras y las tecnologías de distribución como los CD y DVD, el bajo costo y fácil acceso permitieron su masificación. Una vez digitalizada la información, era solo cuestión de tiempo para que videos, música e imágenes pudieran ser “subidas” a través de plataformas digitales en internet. Este medio a diferencia de los medios tradicionales de comunicación (televisión, la radio o el diario), nos permite posibilidades de comunicación en doble sentido, es decir una comunicación multidireccional, ya no sólo nos comunicamos de uno a uno, sino de varios a uno, de uno a varios o varios a varios.

³⁶ El formato de video analógico Betamax fue lanzado al mercado por Sony Corporation en noviembre de 1975, el VHS por la JVC y Matsushita (Panasonic) en setiembre de 1976, y el formato 8 mm en el año 1982, todos estos formatos son de tipo analógico lanzados para uso “doméstico”. En el Perú el Betamax se popularizó en los años ochenta y el VHS en los años noventa, ambos formatos compitieron por la supremacía del mercado.

³⁷ La historiadora Lisa Gitelman, citada por Jenkins, propone una comprensión de los medios en dos niveles: “en el primero un medio es una tecnología que posibilita la comunicación; en el segundo, un medio es un conjunto de «protocolos» asociados o prácticas sociales y culturales que se han desarrollado en torno a dicha tecnología”(Jenkins 2008:24). Por lo tanto, mientras que las tecnologías de distribución son única y exclusivamente tecnologías, los medios son además sistemas culturales.

En el año 2005 en plena crisis política del Perú en la cual se sugiere al Presidente Toledo postergar el TLC con Estados Unidos; Chad Hurley, Steve Chen y Jawed Karim fundadores de YouTube “colgaban” o “subían” su primer video en la Web, bajo el lema “*Broadcast Yourself*”, a mayo del 2010 supera los 2 000 millones de reproducciones diarias³⁸ desde todos los lugares en el mundo que tengan una conexión a la red. La popularización de Internet con páginas web como Youtube terminaron por asentar una nueva etapa de consumo de los videos, entre ellos videos relacionados a la danza folklórica.

2.2 Introducción de la tecnología audiovisual en la danza folklórica

Según lo recuerda Lucy Abarca, en el año 1972 durante el gobierno nacionalista de Velasco, se realizaría el primer registro de las danzas folklóricas de Arequipa presentadas en Festidanza, con el ánimo de difundir el folklore a través de medios audiovisuales, se hizo el registro del carnaval arequipeño interpretado por el BFUNSA, que luego sería transmitido en forma de corto metraje (*réclames*) antes de iniciar las películas de cine a nivel nacional. De esta manera, un equipo de filmación³⁹ viajaba para grabar las danzas folklóricas en las fiestas de los diferentes departamentos del Perú, como parte de esta serie de cortometrajes difundidos a través del cine.

³⁸ Dato extraído de la página de YouTube. <http://www.youtube.com>

³⁹ Integrada por Aliro Zúñiga y Hans Bauer según lo recuerda Lucy Abarca (en el caso de Hans Bauer, no se tiene la certeza de la forma correcta de escritura del nombre y apellidos).

En el año 1989 el BFUNSA considera necesaria la elaboración de un video⁴⁰ de presentación del grupo, para lo cual decide contratar los servicios del Canal 9⁴¹, en ese momento no se contaba con casas productoras independientes, por lo tanto eran los canales quienes ofrecían tales servicios. En aquella época, el costo de la realización de un video significaba una suma elevada comparado a los costos actuales. Posteriormente en el año 1991 se grabaría un video casero de la Función de Gala realizada al cumplir los 20 años de aniversario. A partir del año 1993 aproximadamente, la grabación de posteriores videos estarían a cargo de los integrantes de la agrupación y se realizarían en formato analógico (VHS) y desde ese año se irían registrando en videos las presentaciones, festivales o participaciones del grupo en diferentes escenarios.

2.2.1 Los cambios en la tecnología audiovisual

La popularización del formato de video VHS, proporcionó a las personas en general la posibilidad de registrar cuanto consideraran pertinente para su labor, de esta manera en la década del 90 el uso del video como soporte de captura se realizaba de tres maneras; la grabación de los programas relacionados al folklore que se transmitían por televisión utilizando los reproductores/grabadores de video casero, el registro directo a través de una

⁴⁰ Este video es comúnmente llamado entre sus integrantes como el “video de Francia”. Se esperaba que este video fuera una carta de presentación donde se mostraba el trabajo artístico del la agrupación en el extranjero. Previo a este video, en el año 1986 se realiza una grabación casera de la Función de Gala por los 15 años.

⁴¹ Televisión Continental es el primer canal de televisión local que aparece en la ciudad, posteriormente saldrían otros canales locales como el Canal 9 que actualmente es ATVperu.

cámara de video, y la copia de un video VHS a otro. Sin embargo el problema de la tecnología analógica era la pérdida de calidad de la imagen tanto en el video copiado, como en el video que era motivo de copia debido al desgaste de la propia cinta.

Con el ingreso de la tecnología digital, el problema de la calidad de la imagen y su dificultad en el copiado fue superado. Los equipos de reproducción de video se han reducido de tamaño y mejorado en la calidad de grabación, la facilidad para obtener copias en menor cantidad de tiempo y sin pérdida de la calidad de la imagen, es la principal ventaja frente a la tecnología analógica. La variedad de equipos que contienen la función para registrar video se ha multiplicado, de esta manera las cámaras fotográficas, los celulares y las webcam son utilizadas para producir videos. De esta manera las posibilidades de generación de videos se multiplicaron exponencialmente y con la existencia de internet las posibilidades de visualización se tornaron descomunales.

Actualmente existen diferentes páginas las cuales se utilizan como plataformas para “colgar” videos en la red, sin embargo YouTube ha logrado la mayor popularidad entre los entrevistados, en todos los casos cuando se les preguntó dónde o cómo buscaban los videos en la red, mencionaron rápidamente “YouTube”, es posible que busquen a través del buscador de Google y los derive a páginas como Daylimotion, o Vimeo pero en ningún caso fueron mencionados. Si bien estas páginas ofrecen un servicio similar para el

alojamiento de videos, sin embargo no todos lo usan de la misma forma o significa lo mismo, como veremos a continuación.

Renzo, integrante del BFUNSA, fue el primero en hacer un video mientras vivía en Italia, lo colgó en YouTube y luego se comunicó con Mike para que lo viera. Al ver esto, Mike le pidió que hiciera otro video con danzas y fotografías como presentación para el grupo. Renzo ha regresado de Italia, y por ahora es el más activo de los integrantes colgando videos que el mismo graba y edita. Inicialmente colgó un par de videos de una presentación, entonces sus compañeros le pidieron que colgara más, sobre todo de los viajes que realizaba el grupo. Renzo señala que al comienzo colgaba toda la danza, pero luego se dio cuenta que otros grupos podían «piraterarla» y comenzó a editarlas, colocando solo extractos para proteger el trabajo. Además de videos de danzas, él ha “colgado” videos con *collages* de fotos acompañados de música y momentos de los viajes que han realizado. Renzo comenta que sólo una vez ha tenido problemas con un video, cuando le pusieron un comentario negativo, pero después «todo bien».

Para Mike, internet es un espacio de promoción del grupo, YouTube le permite mostrar videos en el extranjero cuando los festivales internacionales le solicitan referencias de su trabajo. Aunque él no tiene una cuenta personal, a través de sus integrantes se han colgado algunos videos exclusivamente usados para ese fin, para ellos –los integrantes– YouTube es el espacio común que pueden utilizar libremente.

Por su parte, para Henry Coarita (director del Ballet Educación UNSA), internet es un espacio donde se debe cuidar mucho la imagen del grupo, por lo tanto las cosas que se cuelgan en la red pasan por su estricta aprobación. En alguna ocasión, sus integrantes le avisaron que habían colgado en YouTube un video del grupo bailando con nombre de otra agrupación, Henry abogado de profesión, al constatar el hecho tuvo que tomar cartas en el asunto y localizar al grupo y a la persona que lo había subido para exigirle que lo quitara o que corrigiera el nombre.

Es innegable la innumerable variedad de videos sobre danza folklórica que existen en YouTube, en una rápida búsqueda de información por la red sobre agrupaciones de danza se puede apreciar que aunque varias agrupaciones de danza no cuentan con una página web, sin embargo si se puede encontrar videos de danza de diferentes agrupaciones de la ciudad colgadas en YouTube. Aparentemente la mayor facilidad con la que se puede colgar un video en la red comparado con la creación de una página web permite esta situación⁴².

Por otro lado, actualmente es evidente tanto para los profesores como para los alumnos, el uso de los videos ya sea a través de tecnologías de distribución o por internet. Los profesores están en la búsqueda constante de material que les permita ampliar su repertorio de danzas, el video es parte de

⁴² Otra plataforma que ha comenzado a ser usada de manera frecuente en los últimos años es la creación de páginas y perfiles de Facebook de agrupaciones o asociaciones dedicadas o relacionadas con la danza folklórica.

los materiales que contribuye significativamente a este propósito. Aunque no todos los profesores utilizan del mismo modo los videos, sin embargo todos admiten su uso bajo diferentes circunstancias y para distintas necesidades. Los videos son obtenidos de diferentes maneras: a través de la compra directa, intercambio o préstamo entre colegas (de la ciudad o fuera de ella), los cursos de danza folklórica con entrega de material audiovisual, o la visita a páginas como YouTube en internet.

Los alumnos, por su parte, comprarán un DVD como recuerdo de su participación en algún concurso y no dudan en utilizar YouTube para buscar las danzas folklóricas que aprenden en el colegio. Pero la utilización del video-objeto por parte de profesores y alumnos, juega un rol significativo en el proceso de aprendizaje – enseñanza, como veremos en el siguiente capítulo.

2.3. La oferta de videos y las productoras

Al preguntar sobre el uso de material audiovisual “videos” en la enseñanza y aprendizaje de la danza folklórica mencionaron los videos de los concursos de danza, aunque no sea el único material audiovisual posible utilizado por los profesores, integrantes o directores. La demanda por estos videos a establecido lo que se puede llamar un nicho de mercado dentro de la producción de videos en general.

2.3.1 La oferta y el producto

Las respuestas de los entrevistados sobre el lugar donde adquieren los videos, me llevaron al stand de “Producciones DIMAR”, como secreto a voces todos mencionaron el puesto ubicado en el Centro Comercial Santa Teresita II. No hay un letrero en particular que lo identifique, lo que destaca en su stand son los servicios ofrecidos que se encuentran impresos en papel y dispuestos al borde del puesto de venta. Dentro de él se observa los videos y equipos como el televisor, los monitores de computadora y equipos de reproducción de video.

2.3.1.1 Los productos

Colocados en las repisas, los videos de concursos son el producto visible en la tienda. La cubierta de papel bond con impresión a inyección de tinta, caracterizan los videos de la autoría de la productora, esto permite rápidamente su distinción respecto a los demás videos que suministra. Los videos que se ofrecen son:

- Videos de concursos y festivales: A nivel local como “El Montonero”, “Tiabaya”, “Cinto de Oro” y “Festidanza” entre otros; de Lima como “El Buen Pastor⁴³”; y de otros departamentos como “Racqhi” del Cusco y

⁴³ El Buen Pastor, es el nombre de la sede donde se da las siguientes actividades: Festival internacional de danzas y estampas del folclor Latinoamericano, el Concurso Nacional Escolar, el Concurso Interno, que se asume es el concurso del Colegio Diocesano “El Buen Pastor”, todas ellas están incluidas en el DVD.

Tinajani de Puno. Estos concursos y festivales son considerados como los más importantes en sus regiones y algunos a nivel nacional.

- Videos sobre agrupaciones como la Función de Gala por los 35 años del BFUNSA y del grupo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
- Videos de danzas según el lugar geográfico de procedencia como videos de danzas mexicanas, colombianas, bolivianas, aquí debemos considerar también compilaciones regionales, como el de danzas arequipeñas.
- Videos de talleres o cursos dirigidos a la enseñanza de danza folklórica organizados a nivel local y de Lima.
- Videos que enseñan a bailar paso a paso, como los videos de Tango y Salsa, que se puede encontrar también en otros puestos de venta de DVDs, de música actual o para gimnasios.

En menor cantidad ofrece videos y CD-ROOM de música latinoamericana, como de las agrupaciones Illapu, Jarkas y Proyección. Así mismo, también ofrece música de danzas que uno puede adquirir en CD, que son compilaciones hechas por la productora, presentadas a través de un catálogo que la misma productora a elaborado.

Es importante aclarar que no todos los videos que ofrece Producciones DIMAR son de su autoría. En Lima “Producciones ISA” y “Rosita audio y video”, son dos productoras que realizan similar labor que Producciones DIMAR. Una visita a ISA en su local de Mesa Redonda, me reveló algunas diferencias comparativas entre la productora de Lima y la productora local DIMAR:

- Ofrecen al público una mayor variedad de videos de concursos.
- Mayor volumen de copias por concurso, festival y recopilaciones. Es decir a simple vista en el stand se puede apreciar 10 DVDs de cada producto. Sobre danzas de Arequipa, Producciones ISA por ejemplo, ofrece tres DVDs (volumen 1, 2 y 3) las cuales están listas para llevar, con sus respectivas coberturas impresas. En este caso en particular una de las coberturas de uno de los volúmenes se les había agotado.
- Producciones ISA, realiza mayor inversión para el empaque de los videos. Además del estuche plástico, se añade una carátula en papel *couché* o satinado el cual está impreso en offset a todo color⁴⁴, con diseño específico para cada DVD. De la misma forma presenta un diseño impreso en serigrafía para el disco óptico.

⁴⁴ La impresión offset a todo color, es como generalmente se llama en el medio, a la impresión litográfica en la cual se utiliza los cuatro colores (cian, magenta, amarillo y negro) para obtener una impresión con todos los colores.

Estas diferencias pueden deberse posiblemente a una mayor demanda en la ciudad de Lima, por un lado considerando la mayor concentración poblacional de la capital y por otro la demanda del resto de departamentos que posiblemente adquieran estos video, como el caso de Producciones DIMAR. Pero la cadena de distribución no termina allí, Ricardo —el dueño de DIMAR— señala que los videos que él ofrece tanto los propios como los de Lima, son comprados por otros competidores de Camaná y Moquegua (por ejemplo) y que son comercializado por ellos.

Las tres productoras realizan el sellado⁴⁵ respectivo en las grabaciones de su autoría, de esta manera uno puede determinar la procedencia del material, es decir, si es que este es copiado por otra persona, “pirateado”.

Como mencioné líneas arriba, Producciones DIMAR también hace recopilaciones por regiones geográficas a sugerencia o pedido de sus clientes. Estos se realizan en base a los videos de concursos que él va filmando o recolectando. Estos videos provienen principalmente de los concursos y festivales como Festidanza y concursos locales que la productora registra. Para el caso de danzas de Arequipa, Producciones DIMAR ofrece cuatro volúmenes clasificados de la siguiente manera, como el mismo productor indicó:

⁴⁵ El sellado se refiere a colocar el logotipo de la productora en el video, este usualmente sale en alguna de las esquinas del cuadro, y en algunas ocasiones sale animado, de la misma manera se coloca publicidad como el alquiler de vestuarios, la dirección y teléfonos donde ubicar a la productoras.

- Danzas del Perú. AREQUIPA – FESTIDANZA Vol.14: Este video contiene estampas arequipeñas presentadas en Festidanza.
- Danzas de Arequipa Vol.15: Danzas de Arequipa presentadas en Festidanza y otros escenarios.
- Danzas Arequipa Vol.16: Las danzas nuevas de Arequipa
- Danzas Arequipa Vol.17: Danzas de Arequipa bailadas en Festidanza, algunas en Lima⁴⁶

El compilado sobre danzas de Arequipa de Producciones DIMAR, está compuesto tanto de presentaciones de agrupaciones locales en Festidanza y concursos, así como de las participaciones de las agrupaciones de Lima, en concursos de danza en Lima. Las danzas tomadas de los concursos de Lima son de los videos de las productoras ISA y Rosita. Esta mención sobre las danzas nuevas, se refiere a las danzas surgidas los últimos 10 años aproximadamente. Como es el caso de: Ashjata Pallanchis Chicheños, Wifala de Chivay, Cosecha de Arroz, Chollonqueros, Año Tarpuy, Carnaval de Pampamarca y otras más.

⁴⁶ Las explicaciones del contenido son explicaciones de Ricardo, en el DVD sólo se observa el título del video y el nombre las danzas que contiene.

En los videos de Producciones ISA, el listado de danzas no está impreso como parte de la cobertura, presenta un papel adherido a la envoltura en el cual está fotocopiado una lista de nombres, no se observa un criterio aparente para realizar la selección por volumen. Al revisar los videos adquiridos de “Producciones ISA” se observa, que todas las danzas de Arequipa que contenía, eran de concursos realizados en la ciudad de Lima, con excepción de dos de ellas en el volumen 2, estas eran dos danzas bailadas por el BFUNSA. Uno de los profesores entrevistados e integrante del BFUNSA me indicó que era de la presentación del grupo como invitados en el Raqchi de Cusco en el año 2006, y que en esa oportunidad observó a mucha gente grabando el Festival, algunos identificados como de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, gente de Trujillo y de Arequipa. Por lo tanto lo más probable es que allí estuviera “Producciones ISA” grabando el Raqchi de ese año.

Los precios de los DVDs de concursos ofrecidos por Producciones DIMAR pueden variar entre S/. 6.00 a S/. 7.00 por video, un concurso completo según la cantidad de categorías y danzas que se presenten puede significar 2 ó 3 videos, que aproximadamente costaría S/ 12.00 ó S/ 18.00 respectivamente. Estos precios pueden incrementarse según como se ha desarrollado el Concurso o Festival, y que danzas se presentaron en él. El video de una danza que ya es bastante conocida como por ejemplo el caso de “Banderita Peruana”, cuesta dos soles y por una danza más un sol adicional, siempre que sea una danza conocida.

2.3.1.2 Los servicios

Como parte de los servicios que ofrece, está la digitalización de todo tipo de grabación de la diferentes tecnologías de distribución, y que es mostrado en los carteles al costado de su puesto:

- “Se pasa” de: VHS, HI8, Mini-D a DVD
- de: *Casette*, LP a CD

Otros servicios que ofrece son, la edición de audio y video y la grabación de copias de CD, DVD y “Danzas Folklóricas”.

Ricardo se ha especializado en brindar todo tipo de servicios para los interesados en enseñar danza folklórica, por este motivo aparte de la venta de videos, él ofrece la grabación de música y video de danzas a pedido, es decir sólo es cuestión de darle el nombre de la(s) danza(s) y realizará la grabación en un CD o en la memoria “USB” (*pendrive*) que le entregue. Aunque usted no conozca el nombre de la danza, con solo describirla él rápidamente le sugerirá nombres de danzas que se ajusten a la descripción hecha. Años grabando concursos y haciendo compilaciones lo han convertido en un conocedor de danzas folklóricas, aunque el indique que no sabe de danzas, que él «solo graba concursos».

Por otro lado, el servicio de edición de audio es solo para editar el audio de danzas folklóricas, mas no de hip hop, tecno, trance o ritmos por el estilo, ya que según él explica, no cuenta con efectos de sonido para hacer esas mezclas, en cambio con la música de danza folklórica es mas fácil «porque las cosas no se pueden variar así nomás», es decir, en la edición el no mezcla dos piezas musicales, sino que realiza cortes con pequeñas pausas y luego une los fragmentos. Esto se hace con diferentes fines: al inicio (para ingreso y saludo de los bailarines); para la salida, para “acortar o alargar” una pieza musical, por ejemplo para el caso de los concursos, que en su mayoría contemplan la duración de una danza como máximo hasta 10 minutos, pero puede variar en un rango de 8 a 12 minutos. Finalmente, proporciona también las reseñas o glosas de danzas, para lo cual cuenta con material impreso de diferentes fuentes como por ejemplo, de la Universidad César Vallejo de Lima, el cual puede ser adquirido en fotocopia.



Figura 3. Local de Producciones DIMAR.
(Foto: Autora de la tesis. Noviembre 10, 2011)

2.4 El productor

Ricardo, el productor, está en ese local hace 6 años (como Producciones DIMAR). En sus inicios para “hacerse conocido” editó unos videos colocando extractos de danzas y su dirección, estos videos los colgó en

YouTube para promocionarse, con lo cual como él señala, los profesores comenzaron a buscarlo. Actualmente ya no lo hace, Producciones DIMAR se ha convertido en el sitio obligado para adquirir videos de danza folklórica especialmente concursos. Aunque él señala no conocer mucho sobre danzas, su experiencia se ve enriquecida por el intercambio de opiniones frecuentes y permanentes con los mismos profesores.

Pero no sólo intercambia opiniones, en muchas ocasiones los mismos profesores de danza le “pasan” material que él no tiene y que le han solicitado. Por esta conexión con ellos, él puede observar aquellos profesores nuevos en el campo. Como él señala muchos de los profesores son «chiquillos que no tienen experiencia y que compran videos y copian», al pedir que me comente mas sobre esto, él me explica; que la mayoría de profesores lo que hace es copiar del video y variar cosas mínimas, y ya algunos le cambian cosas cuando tienen las reseñas porque les da el criterio para modificarla, ya que saben de que se trata; luego me continúa explicando que otros profesores que van a enseñar a los pueblos, investigan en el lugar y luego montan las danzas.

La afluencia de clientes es constante, como el menciona, en la ciudad es el único que ofrece este tipo de servicio especializado en danza folklórica de manera establecida y permanente. A diferencia de las productoras de Lima, él no tiene tantas copias listas, lo que él maneja es un catálogo de videos, uno de música y su memoria; como lo demuestra cuando ingresa una jovencita con su guagüita (pequeña hija) y le comenta que quiere un video de danza del Cusco

pero que no recuerda el nombre de la danza que le han pedido sus alumnos, prueba con algunas combinaciones y rápidamente Ricardo le da tres nombre de danzas cusqueñas que podrían ser las que ella está buscando.

Cuando uno llega a su tienda, si encuentra a varias personas esperando lo atenderá por orden de llegada. Una vez que uno pide el material, rápidamente él procede a buscarlo en su computadora, y de inmediato le saca una copia, alista su caja y la cobertura del DVD, mientras se da ese procedimiento aprovecha para ofrecer otro tipo de danzas que le puedan interesar según el pedido, y dependiendo del cliente, le informa que pronto tendrá el video de algún concurso próximo o reciente.

Al preguntarle cuantos profesores calculaba que había en la ciudad, me dijo que no podía determinar la cantidad exacta, pero una vez le hizo seguimiento al video del concurso de Tiabaya del 2010 y llegó a vender 324 copias. Y del mismo concurso pero de este año (2011), a la fecha (octubre), había vendido mas de 200 copias, y le quedaba hasta febrero mas o menos para seguir vendiendo, ya que el concurso se realiza una semana después de carnavales. Sin embargo no refirió sobre cuantos podrían ser comprados por profesores o por participantes de los mismos concursos.

Frente a la gran cantidad de concursos, la productoras de videos de danza se ven en la necesidad de tomar en cuenta algunos criterios y utilizar estrategias que les permita elegir los concursos que serán grabados. Para

Producciones DIMAR, no todos los concursos son considerados como insumo para la producción, uno de los criterios y quizás el mas evidente es la reputación y capacidad de convocatoria del concurso, sin embargo también se toma en cuenta las danzas que se presentarán en el concurso, el saber que danzas están “rankeadas” para ganar, quien la enseña y que colegios o agrupaciones participan, permitirá tomar la decisión de grabar o no un concurso; pero la preocupación de Ricardo no es predecir el ganador, su interés está relacionado a saber si las danzas que grabará serán del interés de los profesores para que luego pueda ser vendido el DVD. Aunque una danza nueva no resulte ganadora, puede sin embargo, generar el interés de profesores o alumnos.

Como él menciona, los profesores buscan principalmente danzas nuevas, si graba sólo danzas conocidas, el DVD no «tendría salida», en las palabras de Ricardo: «vienen los profesores y dicen: a ver el video de este concurso [...] leen la lista y dicen, esta danza ya la tengo, esta también ya la conozco, y no compran el video, entonces se queda el video...», si el DVD no tiene salida el proceso de ir a grabar el concurso, editar, prepararlo para quemar, imprimir la tapa y promocionarlo no resulta rentable en términos económicos, teniendo en cuenta que es el mismo Ricardo quien graba, edita, y atiende el stand.

2.5 El producto audiovisual de los concursos

Los videos de danza folklórica que describiré a continuación son producto de la grabación de los concursos de danzas. Aunque los productores han diversificados sus servicios y productos ofreciendo compilaciones, estos videos son los mayoritarios y la base de los productos derivados.

El video se presenta en un estuche plástico que puede alojar hasta dos DVDs. Las tapas están protegidas por una funda de plástico grueso que permite colocar entre la funda plástica y las tapas del estuche, un papel impreso que identificará el tipo de video que está en su interior. Producciones DIMAR, utiliza papel bond de color en el cual imprime en la parte que irá adelante: el nombre del concurso, su logo y sus datos como dirección y número de celular. La parte posterior es para la lista de danzas y el nombre del grupo o colegio participante. La impresión está hecha con una impresora de inyectora de tinta común, en color negro. En el caso de los videos de Festidanza o aquellos en que pueda conseguir los afiches de promoción de los festivales, estas imágenes son colocadas como cobertura del video.

El video inicia con una presentación con imágenes, que es un *collage* de fotografías de paisajes de Arequipa, en el cual se introduce con efecto de animación el nombre de la productora, y luego van apareciendo, también con efectos de animación, los siguientes datos: nombre del concurso de danzas, el nivel o categoría y la fecha en que fue realizado. Acompañan a estas imágenes

una canción de fondo hasta que termina el *collage* y con una transición de disolvencia cambia a una nueva imagen.

Aparece en un fondo de color, acompañado de otro fondo musical, el nombre de la danza y el colegio que la ejecuta, estos textos animados son acompañados del logo "Producciones DIMAR" y aparece nuevamente en la parte inferior sus datos de contacto. Con un *fade out* a negro comienza el video de la danza anunciada con el texto. Estas presentaciones se realizan para todas las danzas, y las transiciones entre danza y danza se realizan con el mismo efecto.

Por lo general el video de la danza se inicia con los bailarines en posición para ingresar al escenario o listos para comenzar, enfocados con una toma cercana a plano entero. Una vez iniciada la danza, con un *zoom out*, se abre la toma a un plano general para ver el desplazamiento de los bailarines. Dependiendo de lo que se produzca en el desarrollo de la danza, la cámara realiza movimientos de seguimiento a los bailarines con *paneos* tanto a la izquierda como a la derecha. Los acercamientos nunca llegan a ser tomas cerradas como *close up* o planos medios debido al movimiento permanente de los bailarines. Por lo general las tomas oscilan entre tomas generales y panorámicas.

La posición de la cámara depende mucho del tipo del local donde se desarrolla el concurso que se esté grabando, en el caso de El Montonero por

ejemplo, que se desarrolla en el Coliseo Arequipa, la cámara se ha ubicado en una parte intermedia de las graderías, haciendo un ángulo en picada moderado, y centrado en el lado que se considera público principal, es decir hacia donde se orienta el sentido de la coreografía. Esto permite apreciar las coreografías de manera clara y tener una vista frontal del espacio donde se desarrolla la danza. Se ha observado la misma intención en otros videos donde el local del concurso cuenta con graderías⁴⁷, esta ubicación permite mostrar claramente los desplazamientos en la coreografía, podríamos afirmar que se procura utilizar un lenguaje audiovisual que permite el aprendizaje coreográfico de la danza así como sus secuencias; en ese sentido, la intención de mostrar un contenido en función a las necesidades del usuario convierten a este tipo de videos en instructivos para sus futuros “clientes”.

En el caso del concurso de Tiabaya, este se realiza en la cancha de futbol del estadio, por lo tanto la cámara se ubica al ras del suelo. No tiene en realidad un lado que se considere publico principal y los participantes pueden ingresar por cualquiera de los cuatro lados.

El video va mostrando las danzas en orden según la lista de la tapa posterior, durante toda la danza se puede escuchar los gritos y aplausos de las barras de los colegios que acompañan a sus representantes, los cuales se mezclan con el sonido de la música de la danza.

⁴⁷ Por ejemplo en el video de Rosita audio y video del concurso de “El Buen Pastor”.



Figura 4. Videos producidos por Producciones DIMAR.
(Foto: Autora de la tesis. Diciembre 2012)

2.6 Los videos de danza folklórica.

Como se dijo anteriormente, los diferentes tipos de video relacionados a la danza folklórica a los que puede acceder un profesor, alumno, integrante o director son diversos. Sin pretender realizar una exhaustiva clasificación de ellos, la siguiente categorización, que es bastante general, se ha establecido teniendo en cuenta los videos que los informantes fueron refiriendo, los videos que ofrecen las productoras y aquellos que se puede encontrar libremente en la red:

- a. Videos de participaciones en concursos, festivales, encuentros y muestras folklóricas.
- b. Videos de presentaciones de agrupaciones o grupos en diversas actividades particulares: por ejemplo, aniversarios de instituciones, funciones escolares por fechas conmemorativas, matrimonios, locales públicos, presentaciones para programas de televisión, desfiles, entre otros.
- c. Videos de funciones especiales de una agrupación o grupo de danza.
- d. Videos de clases, ensayos, cursos o talleres de danza folklórica.
- e. Videos de danzas folklóricas autóctonas o tradicionales, es decir que son parte de una festividad. Dentro de ellas se puede considerar tanto aquellas que se realizan en el lugar propio de la celebración, o aquellas celebraciones realizadas fuera del lugar de procedencia pero por pobladores de la zona.

Dentro de toda esta variedad, incluidos los videos de concursos, se puede señalar que la producción de videos de danzas folklóricas está condicionada por tres aspectos: primero, los aspectos técnicos de registro (número de cámaras, la posición de estas respecto al escenario, edición);

segundo, el objeto/sujeto de registro, la danza (individual, en pareja y grupales) y tercero, la finalidad o motivo del registro.

2.6.1 Registro, contenido y materialidad del video

De manera específica, sobre los videos de concursos es importante que podamos comprenderlos en sus tres dimensiones: las técnicas de registro, el contenido y la materialidad de video.

2.6.1.1 Las técnicas de registro

En cuanto al registro de las danzas, el uso de una cámara o más hará una clara diferencia en la variedad de tomas que se presentan en el video. De esta manera aquellos que manejen dos cámaras o más, les permitirá combinar las tomas generales o abiertas con aquellas tomas de acercamiento, que muestran expresiones y detalles de los bailarines. Obviamente con la mayor cantidad de tomas, la edición se torna mas dinámica y ágil visualmente, un ejemplo de ellos son los videos grabados de un programa televisivo en el cual se presenta una agrupación de danzas, o de concursos o festivales que por su importancia son televisados, por ejemplo el “Concurso Nacional de Marinera” organizado por el Club Libertad Trujillo, Perú⁴⁸.

⁴⁸ Ver en el siguiente link el video: <http://www.youtube.com/watch?v=Joa9djbAa80>

En el caso de los videos de danza folklórica tanto de concursos como festivales o similares, elaboradas por las productoras especializadas como Producciones DIMAR, Rosita audio y video y Producciones ISA; mantienen características similares de registro y edición. Respecto al registro, dos aspectos condicionan el resultado: primero, el uso de una sola cámara la cual limita las posibilidades en variedad de tomas; segundo, la ubicación, la cual depende mucho del tipo de espacio (escenario) en el cual se desarrolle la danza. En estos videos se desestima tomas muy cerradas (primeros planos, planos medios) y se prioriza los planos que permitan mostrar el movimiento completo del cuerpo así como las figuras coreográficas.

En cuanto a la edición de los videos y elaboración de DVDs, se puede observar que se conserva el orden en que fueron registradas que es según el orden de participación de las danzas en el concurso. Siendo el objeto de registro la danza misma, esta se procura grabar de principio a fin, por lo tanto rara vez se observa cortes durante su grabación. Es característica de estos videos, la presentación de cada danza, así como el sellado y pequeños textos publicitarios en algunos casos. Sin embargo, para las recopilaciones no se observa un orden específico de las danzas elegidas, aunque de hecho significa una previa clasificación de las danzas, generalmente por procedencia geográfica. En el caso de los videos de Producciones DIMAR, se realiza una distinción entre danzas y estampas.

Estos aspectos característicos en estos videos de concurso elaborados por las productoras, se debe en mi opinión, principalmente a los fines comerciales que estos persiguen. Es decir, la intención de registrar la danza folklórica de un concurso para venderlo a través de un video, debe mostrar aquello por lo cual al usuario final le interesa adquirir un producto –en este caso movimientos, desplazamientos y vestuario prioritariamente–, hablando en términos de contenido visual, no en un sentido simbólico. Este aspecto funcional es valorado por los profesores: «[...] me gusta cuando esta bien filmado, bien editado, cuando la cámara por ejemplo está estática desde un punto alto, para apreciar las coreografía, las evoluciones coreográficas, eh me gusta apreciar en el video el vestuario de algunas danzas nuevas, que por ahí pueden estar interesándome [...]» (Entrevista al profesor César durante el trabajo de campo).

Los videos de danzas folklóricas de concursos también están presentes en internet, en una rápida vista a YouTube, encontramos una gran variedad de estos videos, no sólo de la ciudad de Arequipa, sino a nivel nacional e internacional; desde grandes concursos nacionales como el “Festival Nacional de Folklore de Cosquín” de Argentina, concursos y festivales locales como “1er. Gran Concurso del Venado” Mochicahui- México, y aquellos fuera del país de origen, como el concurso “Concurso de Caporales VA 2010”, concurso de danza boliviana en Arlington- Virginia en Estados Unidos.⁴⁹

⁴⁹ Videos de Festival Nacional de Folklore de Cosquín:
<http://www.youtube.com/watch?v=v2EwMGSAYQ>
<http://www.youtube.com/watch?v=Ip0IMaUCIUQ> ,

2.6.1.2 El contenido

Podríamos afirmar que en estos videos de danza folklórica no hay la intencionalidad de realizar un proceso creativo en cuanto a su producción, es decir, no hay una pre-producción para elaborar un guión y pensar en seleccionar o plantear imágenes, así como su futura edición que permitan la construcción de una historia, como sería el caso de algunos video-clips folklóricos de cantantes y agrupaciones de música, en el cual se procede a una reflexión previa para su realización. Un estudio relacionado a los significados simbólicos de estos videos es el que realiza Alejandro Marcelo García en “El folklore en video-clip. Tradición y estilo de época”. Desde un punto de vista de los Estudios Culturales y la Semiótica, el autor considera al video-clip como «una clase de texto compuesto por una “pluralidad de significantes”: voces, sonido, imagen, cuerpo» (García 2007:14); e intenta demostrar como éste refleja las tensiones de la producción cultural, como resultado del encuentro de lo local con el mundo globalizado. Una producción cultural particular (como hemos visto, reconocer algo como folklórico connota una serie de significados), producidos dentro de un tiempo calificado como posmoderno y que circulan y consumen dentro de la llamada industria cultural.

A diferencia de estos video-clips estudiados por García, en los cuales hay una “deliberada producción audiovisual” y que permiten, como señala el

1er. Gran Concurso del Venado :
http://www.youtube.com/watch?v=8pkciAeBvPk&list=PLc9fXdn_Ljrd_XjMPukKEQ9I_bxHb1zFk
 Concurso caporales VA 2010:
http://www.youtube.com/watch?v=aSLDX9v1XQs&list=PLc9fXdn_Ljrd_XjMPukKEQ9I_bxHb1zFk

autor, publicitar la canción; la producción de los videos de concursos, se explican mejor comprendiendo las razones funcionales de registro de la danza. Es decir, más que un medio de creación artística, este tipo de videos se desempeñan como “memoria de archivo” siguiendo la propuesta de Diana Taylor (2003, 2011) sobre “el archivo y el repertorio” como dos sistemas de transmisión, desde la óptica de los estudios de performance. Como señala la autora, el “archivo” comprende aquellos objetos que permiten el registro de lo intangible y efímero⁵⁰ a través de “documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos”, y que posibilitan por su carácter material, un análisis posterior. «Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción» (Taylor 2011:17). Este archivo nos permitiría el análisis de las danzas registradas, es decir de los actos en vivo, los cuales la autora denomina como “*repertorio*”, y que «[...]consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto[...]» (Taylor 2011:14).

Estas posibilidades de análisis (uso) del archivo debe comprenderse no sólo en un nivel académico, sino dentro de las posibilidades e intereses de la persona que utiliza el archivo, como por ejemplo el profesor de danzas o los directores de grupos. Es importante resaltar en este punto, que si bien el

⁵⁰ Como señala la autora, sobre el carácter efímero o duradero del performance, el debate continúa. Sobre este se puede revisar el trabajo de Rebecca Schneider “El performance permanece” (2011). Sin embargo, en mi opinión considero pertinente considerar el término efímero como cualidad de la danza en relación a la duración de este acto en vivo en el tiempo y el espacio presente en que se desarrolla. Sin que por ello signifique, que no permita la transmisión de conocimiento a través de la memoria corporal. Pienso que a través de la danza, el cuerpo se convierte en material de archivo, pero no un archivo fijo que cambia según la interpretación de quien lo analiza, sino una especie de archivo dinámico capaz de interpretarse y reinterpretarse a si mismo.

archivo y el repertorio, como señala la autora, transmiten conocimiento de maneras distintas, su funcionamiento no es independiente uno del otro, sino que a veces ambos pueden funcionar de manera simultánea o de manera conflictiva.

Recapitulando, el contenido de los videos de concursos esta asociado más a un aspecto performativo-artístico que a un aspecto creativo publicitario. Aunque al hablar de imágenes y videos como imágenes en movimiento, su uso también puede estar asociado a su función de representación, sin embargo en este caso, la función representacional no es la motivación para la creación de estos videos. La producción de este tipo de videos obedece a un interés de tipo comercial, siendo el resultado, un producto audiovisual que satisface –en términos mercadológicos– a un nicho de mercado, compuesto principalmente por profesores, directores de agrupaciones y finalmente los participantes. Y su uso está vinculado principalmente a las posibilidades que permite este como memoria - archivo.

2.6.1.3 La materialidad del video

Además de los aspectos técnicos de producción y el contenido, la tercera dimensión a considerar de los videos-objeto de danza folklórica es aquella relacionada a su característica material es decir como objeto. Se había mencionado anteriormente que se tomaba de referencia la noción de imagen-objeto de Poole (2000), el cual permitía su estudio desde la perspectiva de la

economía visual propuesta por la autora. En este sentido se debe tener en cuenta que la materialidad del video-objeto se hace posible por el soporte material que contiene al video y que permite su circulación y consumo. Siguiendo a Jenkins (2008), este soporte material se define como una tecnología de distribución, que son aquellas herramientas de acceso que permiten visualizar el contenido diferenciándolo del medio. Hasta aquí, el aspecto de la materialidad es fácilmente identificable, por ejemplo los CDs y DVDs son tecnologías de distribución.

Sin embargo el concepto de video-objeto puede ser confuso para el caso de los videos colgados en internet, en el cual el medio y la tecnología de distribución se convierten en uno solo⁵¹. No obstante, aunque el video no tenga un soporte material individual o directo, este aun continúa necesitando un soporte material que permita su uso, como un computador y todas las nuevas tecnologías que permiten su visualización como *lap tops*, teléfonos celulares y *tablets*, los cuales hacen uso del software adecuado para la reproducción de un video. En estas circunstancias, el concepto de objeto puede comprenderse por las posibilidades de circulación y consumo que permite la red, al igual que un objeto material, pero de forma virtual y con sus propias características.

⁵¹ Como se señaló anteriormente, se toma de referencia la definición de medio de Lisa Gitelman citada por Jenkins, que define al medio no sólo como un medio tecnológico que posibilita la comunicación sino también, como un sistema cultural, en el cual a través de protocolos se “expresan una enorme variedad de relaciones sociales, económicos y materiales” a través de los cuales se produce y se consume el medio. (Jenkins 2008)

Estas diferencias entre estas dos formas de video-objeto se verán reflejadas a lo largo de los siguientes capítulos, como señala Appadurai, las cosas «no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas» (1991:19). De manera específica, el autor aborda el estudio de las mercancías, desde una perspectiva cultural en el cual se muestra la relación permanente entre la cultura y los objetos económicos o mercancías. En el caso de los videos de concursos, veremos que estos pueden ser mercancía en un momento pero también ser objeto de intercambio no monetario. Continuando con Appadurai, una de los aspectos que señala sobre las mercancías es su relación con el conocimiento, en términos generales, parafraseando al autor, las mercancías «representan formas sociales y distribuciones de conocimiento muy complejas» que puede ser de dos tipos: El conocimiento productivo (técnico, social, estético y demás) que acompaña a la producción y el conocimiento de consumo que se confiere a la mercancía. El autor reconoce dentro de este conocimiento productivo aquel que implica el «saber, el conocimiento de mercado, del consumidor y del destino de la mercancía» (Appadurai 1991). Dentro de esta perspectiva, hemos visto en este capítulo como el productor y las productoras han ido construyendo su negocio, y convertirlo en una fuente de ingresos permanente.

Como se ha mencionado anteriormente, el video puede estar contenido en una tecnología de distribución como el DVD, VHS o el CD, desde esta realidad, la materialidad del video-objeto está constituido por aquellos

aspectos físicos como objeto es decir, aquellos aspectos tangibles o palpables; los cuales requieren además de soportes adicionales como estuches y fundas que no sólo lo protegen sino que también son capaces de proporcionar información sobre el video, ya sea como objeto o como portador de significados a través de las imágenes y textos que contenga. Este conjunto de elementos es definido desde el ámbito empresarial del marketing y el diseño, como el envase.

El envase ha logrado convertirse en una elemento importante del producto y no se limita solo a sus aspectos funcionales⁵², los cambios tecnológicos y sociales, han conducido a la investigación y desarrollo del envase desde el punto de vista comunicacional. Según Becerra el término anglosajón *packaging*, se define como «el conjunto de elementos visuales que permite presentar el producto al posible comprador bajo un aspecto lo más atractivo posible, transmitiendo valores de marca y su posicionamiento dentro de un mercado» (Becerra 2000). Es decir hay un aspecto intangible que compete al envase, y se traduce como esa capacidad de comunicar a través del diseño. Como señala J.M Font, citado por Becerra, las funciones mas importantes de comunicación del *packaging* son: percepción, diferenciación, identificación, función espejo, argumentación, información y seducción⁵³. Sin

⁵² Becerra diferencia el envase del *packaging*, por que el primero es lo tangible y el segundo lo intangible. «El envase es todo producto fabricado con diversos materiales utilizado para contener, proteger, manipular, distribuir y presentar productos en cualquier fase de la cadena de fabricación, distribución y consumo» (Becerra 2000), este es el lado funcional, y el *packaging* el aspecto comunicacional.

⁵³ Según J. M. Font citado por Becerra, «las funciones mas importantes de la comunicación del *packaging* son: 1. Percepción: es la capacidad del envase para ser percibido, 2. Diferenciación: una vez percibido,

embargo, aunque el diseño del envase no sea producto de un proceso de marketing especializado, el envase cumplirá con las funciones de comunicación señaladas, la cuestión en todo caso desde esta óptica sería, si el envase cumple con las funciones deseadas y si son eficaces para lograr la venta del producto.

En este sentido, se observa que las productoras realizan esfuerzos por darle una presentación adecuada a su producto, si bien se abastecen de los mismos estuches que son los que se encuentra en el mercado, utilizando imágenes y textos impresos tanto para el envase como para los discos ópticos, logran a simple vista diferenciar e identificar su producto, tanto entre los videos de la misma productora como de la competencia.

En el caso de Producciones DIMAR, los videos nuevos son exhibidos en el estante para ser observados por sus clientes, como se suele decir en el medio, el envase es el vendedor silencioso. Además de los aspectos mencionados sobre el envase, otro aspecto a destacar de estos videos como producto, es el uso de las imágenes y textos que conforman el diseño de la lámina de papel que acompaña al estuche.

debe ser diferenciable en un contexto saturado de productos, 3. Identificación: el consumidor debe asociar fácilmente el continente (envase) con el contenido (producto), 4. Función espejo: la publicidad crea un estilo de vida y lo asocia con la utilidad de venta, 5. Argumentación: se deben comunicar y hacer evidentes las cualidades y valores positivos que se pretenden “vender” (calidad, seguridad, comodidad, tradición, artesanía, naturaleza, ecología, exclusividad, lujo, precio ventajoso, prestigio social, etc.), 6. Información: es importante informar de manera clara y completa para satisfacer las necesidades de un consumidor cada vez mas exigente. Las informaciones incluirían las de tipo obligatorio (que están legisladas), las voluntarias (que mejoran la información al consumidor) y las de tipo promocional (que estimulan las ventas), 7. Seducción es la capacidad de fascinación y de incitación activa a la compra» (Becerra 2000).

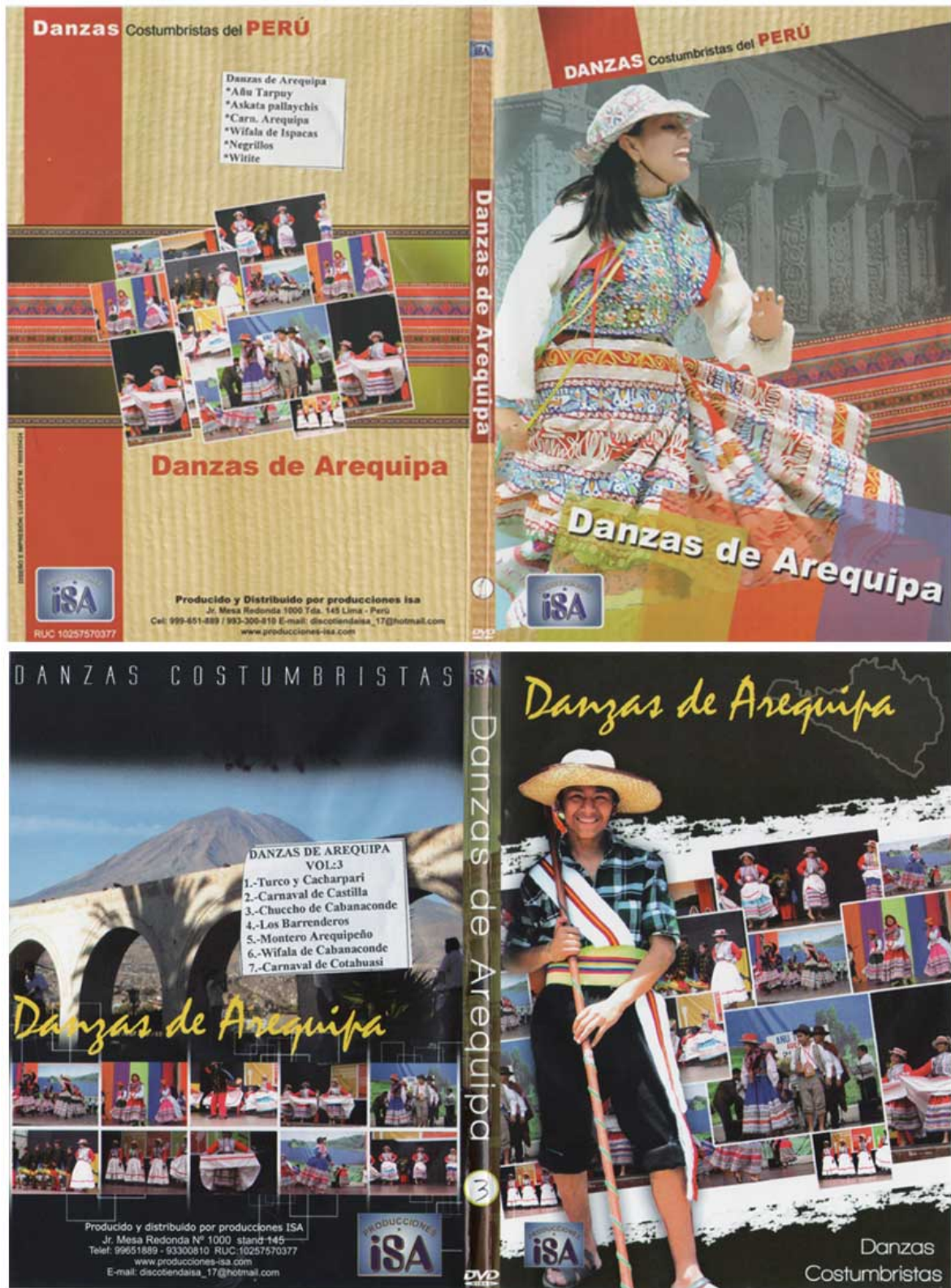


Figura 5. Laminas de papel impreso del envase de los videos de Producciones ISA
 (Imagen escaneada por la autora)

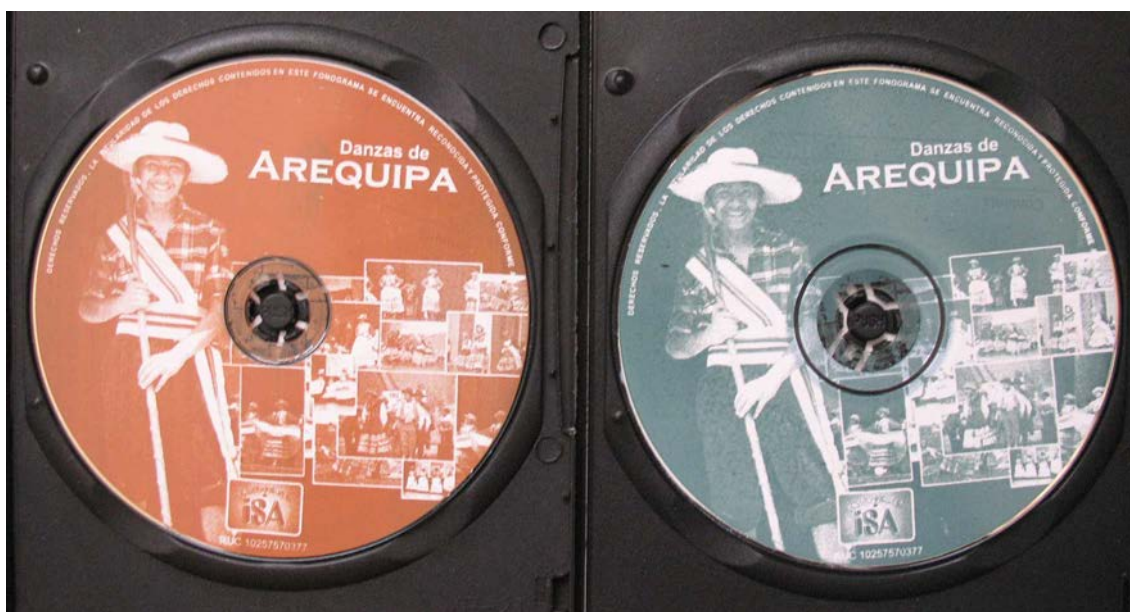


Figura 6. Impresión de coberturas de DVDs de Producciones ISA
(Foto: Autora de la tesis. Diciembre 2012)

En el caso de Producciones DIMAR producciones el uso de diseño con imágenes y texto, depende de las posibilidades con las que cuente para agenciarse de los afiches o publicidades asociadas al evento, pero para los videos de concursos el ha establecido un estilo particular en el que sólo utiliza texto. Sobre los diseños e impresión de coberturas en los discos ópticos, aparentemente sólo lo utiliza Producciones ISA.



Figura 7. Láminas de papel impreso del envase del DVD de Producciones DIMAR
(Imagen escaneada por la autora)



Figura 8. Lámina de papel impreso que conforma el envase del DVD de Producciones DIMAR, para los videos de Festidanza 2011. Diseño en base al afiche del evento. (Imagen escaneada por la autora)

Aunque no se pretende profundizar el análisis sobre las imágenes y textos utilizados en los DVDs, sin embargo si es necesario hacer algunas reflexiones al respecto, justificadas por la innegable importancia de la imagen y el texto debido a su capacidad de significar en la sociedad. Desde el campo de la semiótica tanto la imagen como la palabra son considerados signos con la capacidad de significar de manera independiente. Sin embargo, también se reconoce una relación entre la imagen y la palabra, la cual de acuerdo con Joly (2009) guardan una relación de complementariedad. En nuestro caso en particular, además del significado conjunto de las imágenes y el texto por si mismos y en conjunto, estos a su vez nos orientan sobre el tipo de contenido que encontraremos en el video, como vemos el asunto se complica.

Vamos por partes, por ejemplo cuando utilizamos títulos (tanto en las tapas de los videos, como los que se usan para rotular los videos subidos en la internet), nombres de las danzas, textos asociados al nombre (por ejemplo el grupo que los ejecuta), estamos ya materializando un significado dentro de un contexto. En este caso el signo lingüístico, la palabra, nos permite comprender el significado de lo que leemos y asociarlo al contenido del video-objeto, y se difunde superando la barrera del tiempo y espacio.

En nuestro caso, tomando como referencia los videos de danzas de Arequipa (Figuras 7 y 8), la productora arequipeña Producciones DIMAR, utiliza como título “Danzas Arequipa”, y presenta en la parte de atrás los nombres de las danzas que contiene el disco óptico. En los listados de las danzas, sólo en el caso del recopilatorio de Danzas de Arequipa Vol. 14, éste va acompañado del subtítulo Arequipa – Festidanza, en él, el término estampa aparece en casos específicos. Esto por tanto señala una diferencia de las demás recopilaciones (Vol. 15, Vol. 16, Vol.17). El término estampa, por lo tanto comienza a definir, identificar y diferenciar al video que está contenido. En este caso, a diferencia de los demás videos de danza, la presentación de las danzas en algunos casos están acompañados o son parte de una dramatización teatral previa, al intermedio o al final que es bastante común en las presentaciones en Festidanza, en los cuales la performance que apertura el festival queda a cargo de una agrupación local. En este caso Producciones DIMAR, utiliza el término “estampa” para calificar una tipo particular de presentación que incluye teatralizaciones.

En el caso de Producciones ISA, no sólo los textos refieren un significado en particular sino también las imágenes utilizadas en su envase, como se mencionó anteriormente también son signos. Ahora bien, siendo nuestro objeto en cuestión un producto o una mercancía, este busca de manera intencional establecer un significado específico, es decir desde el punto de vista del diseño gráfico publicitario⁵⁴ y del *packaging*, el uso de imágenes y textos tiene una funcionalidad precisa, como lo vimos en párrafos anteriores. Sin embargo a pesar de la intencionalidad con que se crean estos diseños, las imágenes y textos no se restringen a cumplir la función específica para la que fueron creados.

Un primer aspecto son las posibilidades interpretativas de la imagen, definida como la polisemia interpretativa por Joly (2003), y que Barthes (1986) refiriéndose a la fotografía, señalara como las innumerables posibilidades de interpretación sometidas a la ideología de la persona que interpreta la imagen. En este sentido, la «comprensión [lectura de una imagen] necesita considerar los contextos de comunicación, de historicidad de su interpretación, como de sus especificidades culturales» (Joly 2009:148). Visto de esta forma, para el diseño gráfico publicitario y el *packaging*, la elección de una imagen es importante por la necesidad de controlar las posibilidades de interpretación de la imagen, precisamente en este punto, la relación imagen/texto.

⁵⁴ Aunque el diseño de *packaging* es una especialidad, sin embargo en nuestro medio es común que el diseñador gráfico publicitario realice diseños para envases de productos. Por otro lado, como se había mencionado en el caso de Producciones DIMAR, en algunos casos utiliza el afiche del evento para la lámina que forma parte del envase, aunque el afiche sea trabajo del diseño gráfico publicitario. En la práctica en la ciudad de Arequipa, en su mayoría, no hay realmente una especialización de estos profesionales.

Esta relación imagen/texto no es reciente, desde los inicios del uso de la imagen en los documentos escritos e impresos, se empezó a establecer un nexo en el cual la imagen es usada inicialmente para ilustrar el texto, para luego pasar a ser el texto que explicara el significado de la imagen, como es el caso de la leyenda en los diarios y textos. (Barthes 1986, Gombrich 1998, Joly 2009). En este sentido, la relación imagen/texto se convierte en una estrategia para orientar la interpretación del diseño que debe ser de fácil identificación de parte del público objetivo. En el caso de Producciones ISA el uso de imágenes de bailarines con trajes “típicos” del Colca unido al los textos “Danzas de Arequipa” brindan un mensaje claro sobre el tipo de contenido del video-objeto, no quedan dudas que el video está relacionado a la danza según las imágenes, y lo complementa y refuerza el texto, por lo menos para todos aquellos que comparten los mismos códigos culturales.

Sin embargo, es necesario aclarar un aspecto importante en esta relación imagen/texto que esta relacionado con la verdad o falsedad de una imagen. A pesar de que es común calificar una imagen de verdadera o falsa, esta conclusión no es obtenida de la imagen por si misma, sino por la relación entre las palabras y la imagen, es decir, si no existe correspondencia entre lo que dice el texto (enunciado) sobre la imagen o viceversa y es detectada por el observador esta será calificada como falsa (Gombrich 1998, Joly 2009). En el caso de los videos, esta correspondencia se daría entre el texto (título del video, nombre de la danza) e imágenes en primera instancia, y en segunda

instancia entre estas dos y el contenido del video; en el caso de los videos de internet, entre el título del video y el contenido del mismo. Estos aspectos también se revelan en su uso y repercuten –como se verá mas adelante– en la credibilidad del material que incluye también, los errores de escritura en los nombres, como por ejemplo en el nombre de la danza “Asjhata Pallanchis Chicheño” el cual me indicara el profesor Elar, y que en video de Producciones ISA aparece como “Askata pallaychis” y “Ashjata Pallaichis (Chicheños)” en el video recopilatorio de Producciones DIMAR.

Finalmente aunque la creación de estos videos-objetos sean resultado de una motivación económica, la capacidad de significar tanto de la imagen/texto en relación al video, permite su intervención en la construcción de la identidad arequipeña a través de la danza folklórica, en el cual el video-objeto en su dimensión material, no sólo lo transmite sino que a su vez evidencia o testimonia su existencia, y como veremos en el capítulo siguiente, sus tres dimensiones intervienen y median los procesos creativos.

2.7 Conclusiones del capítulo 2

Con el ánimo de conservar las danzas, varios han sido los intentos por generar técnicas o métodos para describirlas o registrarlas de alguna manera. Sin embargo los resultados de estos intentos no han tenido el éxito comparable a los del pentagrama para la música. En la experiencia Latino Americana, los

resultados son menos alentadores, las propuestas que surgen del ámbito del folklore para lograr un lenguaje común, quedan truncadas en el camino.

Frente a estas necesidades, la presencia de la tecnología audiovisual se convierte en una opción para registrar la danza, sin embargo a pesar de las ventajas que otorga el video a sus usuarios, algunos profesores mencionaron desarrollar sus propios códigos o utilizar anotaciones, sobre todo para crear coreografías y una vez creadas pueden ser registradas.

Aunque la historia de las agrupaciones de danzas de Arequipa está aún por escribirse, según la presencia tecnológica se puede distinguir tres etapas: la primera etapa que se inicia con la creación de la primera agrupación de danzas el BFUNSA previo al ingreso de la tecnología audiovisual casera hasta fines de los años 80. La segunda etapa se produciría con el ingreso la tecnología audiovisual analógica casera, fines de los años 80 aproximadamente y durante toda la década del 90, en la cual la aparición de agrupaciones y casas de alquiler se incrementan considerablemente. La tercera etapa se iniciaría con el ingreso de la tecnología audiovisual digital (que incluye no sólo el uso de CDs, o DVDs, también incorpora el video digital en la internet) hasta la fecha, en esta etapa además del incremento de agrupaciones y casas de alquiler de manera significativa y evidente, la presencia de las “danzas nuevas” sería su principal característica.

Respecto a los contenidos de los videos, si bien cualquier video que

registre una danza puede ser de interés para el profesor, dentro de la oferta de videos de danza folklórica destacan aquellos que son de concursos, festivales y talleres de danza; los cuales son producidos o agenciados por las productoras de videos especializadas en este nicho de mercado. Aunque los profesores pueden buscar videos sobre festividades y fiestas en las que se realice una danza, estos videos son ofrecidos principalmente por la festividad, mas no por la danza que ella puede contener. De esta manera, una vez más entra a tallar la confusión en el uso de los términos “danza folklórica”, que en este caso, los videos de danza folklórica descritos, registran danzas llevadas al escenario, es decir según la teoría del folklore, proyecciones o representaciones folklóricas. Ambos videos, los de festividades y concursos, son parte del material audiovisual que profesores y directores de agrupaciones valoran y utilizan para realizar su trabajo, labor que implica un desarrollo creativo permanente.

Las exigencias de los profesores así como los intereses económicos de los productores van definiendo el tipo de concursos, festivales o cursos a registrar; así como la ampliación de servicios y otros productos derivados como las compilaciones. De esta manera se va construyendo un archivo-memoria de las danzas folklóricas, ya sea de tipo analógico o digital.

La aparición de estas productoras que satisfacen las necesidades de este nicho de mercado, se van constituyendo no sólo en productores y proveedores de videos de danza, sino que a su vez intervienen en el proceso

de aprendizaje de los nuevos profesores, a través de la interacción personal y venta de videos. En el caso de Arequipa, Ricardo el productor, se convierte en un intermediario, primero para los nuevos profesores y segundo como vínculo indirecto entre profesores. Los comentarios, opiniones y conocimientos que intercambian los profesores de cierta experiencia con Ricardo, se transfieren a los nuevos profesores de dos formas, a través de la interacción directa con él, así como también, las danzas folklóricas registradas en los videos que él les vende. De esta manera, el productor, como intermediario, le da mayor dinamismo a la circulación de los video-objeto, tanto a nivel local, regional y nacional.

A lo largo de los siguientes capítulos comprenderemos como es que en cada etapa (analógica y digital) determinada por la tecnología, se ve una reconfiguración de significados y prácticas, así como estrategias de adaptación y respuestas frente a los cambios tecnológicos. Así mismo, veremos también como el uso de los videos se relacionan con aquellos aspectos creativos, de aprendizaje y enseñanza; la relación entre el video como material de archivo y el repertorio; así como los aspectos de su carácter material, que se manifiestan como testimonio o evidencia.

CAPÍTULO 3

ENSEÑANZA - APRENDIZAJE

Todos los lunes, miércoles y viernes el director y los integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA), se reúnen en el estadio Ho-chi-min de la Escuela de Ingenierías, para iniciar los ensayos a las siete en punto de la noche. Aunque no siempre ensayaron en este lugar, actualmente es el cómplice silencioso de esta agrupación.

Una cancha de vóley con piso de cemento, es el espacio donde se desarrolla la enseñanza y aprendizaje de las danzas que son parte de su repertorio. Uno de los lados de la cancha tiene cuatro filas de graderías de cemento hasta llegar a la pared en el cual Pablo Ortíz (Mike), cuelga todas las noches tres reflectores para alumbrarse, y conecta una extensión de corriente que alimentará al equipo de sonido; junto con estos equipos, también se lleva a la cancha, una bolsa en la cual están las faldas, pañuelos y en algunas ocasiones piezas de utilería para desarrollar el ensayo.

3.1 El aprendizaje no formal de la danza folklórica

Tanto en el caso del BFUNSA, como los casos observados de otras agrupaciones durante el trabajo de campo, el estilo de enseñanza es el de «instrucción directa» (García 2003). Este estilo de enseñanza se caracteriza por la presencia de un modelo a seguir y los integrantes o aprendices observan e imitan al modelo, realizando posteriormente el movimiento observado. Según Herminia García, este estilo de enseñanza «es apropiado para enseñar danzas folklóricas, bailes de salón, técnica de ballet, de jazz u otros tipos de bailes o técnicas donde lo más importante es actuar de un modo prescrito. La fidelidad al modelo, la exactitud y la eficacia del movimiento son características inherentes a este estilo de enseñanza» (García 2003:146).

En este estilo de enseñanza el modelo a imitar que puede ser el director, profesor o un integrante experimentado, se puede colocar en diferentes posiciones respecto al aprendiz o alumno, por ejemplo de frente, dando la espalda a los alumnos, a los lados para una enseñanza individualizada, o al centro de un círculo (García 2003). De esta manera las agrupaciones han ido enseñando año tras año a nuevas generaciones de bailarines que en muchos casos se convertirán en profesores de danza.

3.1.1. El trabajo de grupo y el video objeto

En el caso particular del BFUNSA, como parte de las políticas internas dentro de la agrupación, aquellos materiales como casetes de música, reseñas de danzas, vestuario y posteriormente a partir del año 1986 los videos filmados⁵⁵ quedaban restringidos para el uso exclusivo de la Dirección de la agrupación.

Cuando un integrante de la agrupación se iniciaba en su faceta de profesor de danza, el material como música y reseña de la danza era entregado bajo la autorización de la dirección. Las danzas que se podían solicitar para enseñar, debían tener una antigüedad de cuatro años como mínimo desde la fecha de su estreno en el grupo (puesta en escena y presentada públicamente), una danza recién estrenada sólo podía ser bailada por la agrupación, mas no enseñada por sus integrantes externamente. Aunadas a estas restricciones impuestas como política interna, estaban también las dificultades propias de la época para obtener copias de los materiales audiovisuales; por lo tanto la tenencia de un video-objeto confería a su poseedor ventajas comparativas con el resto y permitía a los poseedores comparar los aprendizajes actuales con aquellos realizados anteriormente, las cuales se encontraban registrados en el video.

⁵⁵ En el año 1986 se filma el primer video casero de la agrupación, en el año 1989 se filma el primer video de la agrupación en el cual se contrata a un tercero para su realización. El video del año 1991 es de la función de gala del aniversario de los 20 años y el de 1996 la Función de Gala de los 25 años. Como se mencionó anteriormente, desde el año 1993 aproximadamente, algunos integrantes comienzan a realizar filmaciones de manera personal, así como el registro de videos de viajes y presentaciones de la agrupación.

Estas ventajas comparativas se hacían evidentes cuando algún integrante señalaba errores en la realización de pasos, secuencia o desarrollo coreográfico, tanto al director como a otros integrantes, de tal manera que se apelaba a “la revisión del video” para demostrar que lo que se hacía en ese momento a cargo de la dirección u otro integrante estaba errado. La existencia del video como objeto material permitía por tanto un respaldo a la opinión o afirmación sobre el movimiento o desplazamiento, el hecho de mencionarlo cuestiona la posición contraria y confería a sus poseedores cierta autoridad para hacerlo. Por otro lado desde el punto de vista del contenido, el video se convierte en “evidencia” y “velador” de lo originalmente aprendido.

Esta preocupación por la exactitud y fiscalización en contra de tergiversaciones de lo originalmente aprendido, se debe a los parámetros establecidos desde la teoría del folklore con el objetivo de rescatar, conservar y difundir el folklore –como ya se mencionó anteriormente– los cuales proporcionan el marco de acción para todos aquellos que desean llevar al escenario una danza folklórica. Por este motivo, el aprendizaje de los pasos “debía” ser asimilada de alguien del lugar (poblador o profesor especialista en la materia) o de la persona que la había bailado anteriormente. Tanto los pasos, la secuencia y el desarrollo coreográfico se realizarían teniendo en cuenta el mensaje de la danza que se quería proyectar. Consecuentemente, el aprendizaje milimétrico cobró importancia para los integrantes y directores, asumiéndose una responsabilidad como grupo.

En estas circunstancias por tanto, al ser objetivada la danza a través del registro en video, permitía a sus poseedores, visualizar posibles cambios que se estuvieran produciendo en su aprendizaje, ejecución en el escenario, o en el proceso de aprendizaje; el video se convertía en una herramienta importante para conservar esa “exactitud” en las performances, convirtiéndolo en referente o memoria y argumento a favor o en contra de los cambios o posibles “tergiversaciones”, en desmedro de la preservación y difusión del folklore. En esta etapa, no se le considera aún como un recurso para la enseñanza de la danza.

Sin embargo, y como se verá más adelante en este capítulo, una vez objetivada la danza, el video-objeto no sólo cumplirá la función veladora y de memoria para recordar o preservar. La objetivación de la danza, es a la vez la objetivación de un modelo, de uno o varios bailarines, los cuales pueden convertirse en modelos a seguir. En este sentido la posibilidad del aprendizaje a través de la instrucción directa que señala García –comentada anteriormente– es no solo posible, sino que se produciría en circunstancias particulares. Por ejemplo, si bien la imagen está delimitada por el ángulo y tipo de toma que no se puede variar, sin embargo, esta a su vez ofrece la repetición de la misma cuantas veces sea necesaria.

Este es un aspecto importante a resaltar, ya que esto no solo incrementa sino que, modifica las posibilidades de aprendizaje-enseñanza. La imitación de un modelo señalado por García, no se aplica sólo para el aprendizaje de la

danza, aunque a través de este sea fácilmente identificable. Para comprender esto, debemos tener en cuenta dos nociones que Walter Benjamin (1991) denomina la «facultad mimética» de las personas y el «inconsciente óptico» que es posible por la presencia de la tecnología, específicamente de la fotografía y el cine.

La preocupación por la facultad de imitar del ser humano es bastante antigua, Aristóteles señalaba al respecto, «se llega al arte –poiesis– por imitación –mimesis– de la acción –praxis–, y lo que se imita son las acciones, los caracteres y hasta la propia naturaleza» (Montenegro 2003:131). Aunque la preocupación de Aristóteles está asociado principalmente al arte (a la dramaturgia) sin embargo, también señala que esta tendencia a la imitación es connatural al ser humano. Este reconocimiento de la mimesis como natural es extendida por Benjamin, para referirse a la facultad mimética de la naturaleza, y al hombre como aquel que «posee la suprema capacidad de producirlas» (Benjamin 1991: 85). Es decir esta facultad mimética, es la capacidad de imitación de los hombres desde nacimiento. En este punto no debe entenderse la imitación como una copia fiel de la realidad o del modelo sino como una capacidad de imitar y de re interpretarse, como señala Michael Taussig:

Yo lo llamo la facultad mimética, la naturaleza que la cultura utiliza para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar diferencias, producirse y volverse otro. La maravilla de la mentira de la mimesis es dibujar en la copia el carácter y poder del original, hasta el punto por el cual la representación puede asumir ese carácter y el poder. (Taussig 1993: xiii; traducción de la autora de esta tesis)

En el caso del baile, Leonardo Montengro en “Moda y baile en el mundo *Rave*”, trabaja el concepto de mimesis para reflexionar sobre la identidad de la juventud urbana, la globalización y la tecnología; argumenta cómo los jóvenes *ravers*, a través de técnicas corporales imitan, se apropian y re-elaboran, construyendo sus identidades y diferenciándose a la vez del resto y en este proceso, interviene la tecnología como transmisor de estéticas y gustos musicales. Aunque en nuestro caso el problema de identidad no es el tema principal que se aborda en esta tesis, sin embargo, si podríamos señalar, que los videos a los cuales hacemos referencia intervienen también en la construcción de una identidad arequipeña, teniendo en cuenta su contenido y el significado que representan, como se vio en el capítulo anterior.

Regresando con Benjamin, esta facultad mimética, como él señala, no permanece inalterable. En esta etapa moderna, el autor identifica un papel transformador de la tecnología, y se produce por la posibilidad que éstos tienen, como refiere Buck-Morss siguiendo a Benjamin, de dotar «a los seres humanos de una agudeza perceptual sin precedentes» (Buck-Morrs 1995 : 294). Esto es posible, como señala Benjamin –en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”–, porque la cámara permite diseccionar el movimiento a través de los diferentes encuadres de la imagen, en especial los acercamientos y la cámara lenta que permite mostrar aquellos gestos en los cuales no reparamos conscientemente por ejemplo al encender un cigarrillo, levantar una cuchara, que además se ven influenciadas según el estado de ánimo, en palabras del autor:

Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin 1989:15)

Este inconsciente óptico que señala Benjamin, permitiría el análisis de los videos-objeto de la memoria archivo como diría Taylor (2011) visto en capítulo anterior. Ahora, sí bien los videos-objeto que describimos anteriormente no están trabajados prioritariamente con acercamientos (salvo aquellos realizados con mas de una cámara), sin embargo, con el equipo o software según requiera el caso, la posibilidad de observarlos repetidas veces y por partes permite la “disección” de movimientos y desplazamientos, así como la vestimenta, los accesorios y elementos escenográficos, que serán observados con la posibilidad de imitar, y que pueden ser o no apropiados para reelaborarlos o intencionalmente replicarlos. Este es un aspecto que queda a merced de los bailarines.

3.1.2 Respuesta a los cambios en la tecnología de distribución

La popularización del formato de video VHS así como de la tecnología asociada como cámaras de video y video-grabadoras, proporcionaron a las personas, en general, la posibilidad de registrar cuanto consideraran pertinente para su labor. De esta manera en la década del 90 el uso del video analógico se convirtió en herramienta para obtener material que pudiera posteriormente

ser revisado y utilizado. La acumulación de este material empezó a convertirse en una memoria de la danza folklórica y con el correr de los años, lo mas “antiguo” de esta colección del pasado reciente de la danza folklórica, que por naturaleza es efímera y dinámica, adquirió valor para sus usuarios.

Los cambios en la tecnologías de distribución, tanto para los videos analógicos como digitales, pueden ocasionar una serie de inconvenientes, sin embargo estos mismos inconvenientes pueden convertirse en un recurso a favor .

Al visitar a Mike podemos constatar en su oficina una vitrina con todos los videos de su colección, debidamente etiquetados y ordenados, así mismo los aparatos de reproducción de VHS y DVD conectados a su televisor. Al preguntarle porque no ha digitalizado sus videos, el responde que no le conviene porque eso significaría ir a un sitio donde los digitalicen y allí serían copiados “pirateados”, tendría que ser alguien de mucha confianza, conocido o un familiar que lo haga sin que se lo copien, “claro pueden copiárselo para usarlo de manera personal”, pero no para venderlo, es decir no lucrar con el material, significa que este no puede ser obtenido por cualquiera. El material que contienen esos videos es variado, las funciones de gala, Festidanza, viajes del BFUNSA al extranjero, entre otras participaciones.

Por su parte, Elar, profesor de danza, refiere al respecto: «lo más antiguo está en los videos, no en los DVDs que venden en la calle, ese material

es difícil de conseguir, nadie te lo copia, por eso es mejor que se queden ahí, uno tiene que ser celoso con su trabajo, tiene que cuidar su material».

La diferencia generacional entre Elar y Mike los lleva a enfrentar de diferentes maneras el cambio tecnológico, Elar maneja una computadora personal, y el mismo edita su música, podría también editar los videos y lo ha pensado como posibilidad de negocio mas adelante, sin embargo ambos consideran que el hecho de digitalizar el material que está en VHS apertura las posibilidades de perder la exclusividad de su material.

Es decir, considerando el aspecto tecnológico del video, los cambios en las tecnologías de distribución, no necesariamente pueden ser inconvenientes, sino que pueden significar estrategias para mantener “segura” la información (el contenido) contra posibles copias y pérdida de materiales exclusivos que se utilizarán para propuestas de trabajo posteriores. La cualidad de “incopiable”, – desde el punto de vista tecnológico, recordemos que el contenido tiene más bien el sentido contrario–, altera el sentido de valor del objeto material (objeto físico) a razón de su contenido, por este motivo el valor de un VHS puede ser mayor que el de un DVD, que es fácilmente duplicado no solo en DVD, sino colgado en la red y en ese caso, la presencia de internet altera nuevamente esta relación de materialidad del video (físico) con el contenido. Como mencionamos inicialmente, en el caso de internet, en éste se funde tanto el medio como la tecnología de distribución.

En la red, podemos encontrar no solo videos recientes de danza folklórica o proyecciones folklóricas, también aquellos videos de las primeras épocas del cine. En el caso de la danza, el video de la danza Kriss de Bali registrada por Margaret Mead que mencionamos en la introducción, es un video aun más antiguo que cualquiera registrado en un VHS. En este sentido, el contenido que es fácilmente manipulable con el software y equipos indicados, queda bajo la disposición de cualquier usuario, de ahí la importancia del cambio de formato analógico a digital y la materialidad como un “seguro” de exclusividad.

En este caso, si bien, la materialidad del objeto se relaciona con un época a la que representa, por este motivo lo que esta en VHS es considerado lo mas antiguo y lo que se encuentra en DVD se convertiría en lo más reciente, el valor por antigüedad no es del objeto material en si, sino del contenido, el cual representa el “como se hacía antes”, un aspecto muy importante dentro de la perspectiva folklórica rescatista. Y en este aspecto entra a tallar también si hablamos del “como se hacia antes” de una danza folklórica o de una proyección folklórica. En el caso de la primera es un testimonio histórico de lo mas antiguo y es aparentemente “incuestionable”⁵⁶, en el segundo caso como veremos en el siguiente capítulo, esta perspectiva es menos determinante.

⁵⁶ En el estudio que realiza Gisela Cánepa (2002) en “Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales”, la autora nos revela como los migrantes paucartambinos en su afán de recrear la fiesta de Paucartambo en Lima, se valen de diferentes estrategias entre ellas el uso de recursos visuales (filmaciones) no sólo para aprender las danzas y recrear la fiestas, sino que en esta recreación se ven implicadas la legitimación de repertorios coreográficos en términos de autenticidad.

3.1.3 Criterios y recursos de aprendizaje

Con la llegada de la tecnología digital, la proliferación de videos en CD-ROOM, y DVD, cambiaron las perspectivas en relación al aprendizaje y enseñanza a través de ellas. Si bien el acceso a los videos se torna masivo y su uso cotidiano se convierte en el paradigma, con esto no se pretende sustentar que un video sea suficiente para aprender una danza folklórica o cualquier danza en general, aunque tampoco la posición contraria. Entre ambas, ya sea la instrucción presencial brindada por el profesor o el uso exclusivo del video para el aprendizaje, veremos que se han desarrollado experiencias mixtas luego de las tensiones producidas por la presencia tecnológica que cuestiona la necesaria presencia de un profesor. Es decir, de lo que se trata es de comprender como la tecnología audiovisual y sus usos inciden en el aprendizaje-enseñanza, y como estos pueden jugar un papel a favor o en contra de los propios usuarios, ya sea entre alumnos y profesores o integrantes y directores.

Como parte del trabajo de campo, la participación en los ensayos para la preparación de la Función de Gala por los 40 años del BFUNSA, me acercaron nuevamente a la práctica como integrante después de diez años aproximadamente desde mi última participación en el grupo. El programa constaba de dos partes, la primera parte conformada por danzas nacionales y la segunda parte de danzas internacionales, que serían preparadas por dos grupos de varones y tres de damas, cada grupo de 8 personas. Los ensayos se

realizaron tres veces por semana desde el mes de setiembre. La Función de Gala se realizó el 25 de noviembre del 2011.

Varias de las danzas nacionales e internacionales del repertorio para esta función, no las había aprendido en mi época de integrante. Por otro lado, mi asistencia a los ensayos era solo un día por semana (lunes), esto me colocó en desventaja frente a las compañeras de mi grupo, ya que los ensayos eran lunes, miércoles y viernes, tal es así que mi frustración con una nueva danza, me llevó a buscar la manera de acelerar mi aprendizaje o compensar de alguna manera mi imposibilidad de asistir los tres días. Durante un ensayo se me ocurrió sugerir a mi grupo de compañeras reunirnos otro día con el fin de aprender la secuencia de los pasos del “nuevo festejo”, pero algunas podían y otras no, entonces una integrante con bastante naturalidad me dice: «busca el video en YouTube».

Más allá de la sorpresa que me causaría, la realidad era evidente, los tiempos habían cambiado. Revisando internet, efectivamente el video estaba allí, cualquiera podía verlo; pero ¿cómo llegó ahí?, no era ningún secreto, una filmación casera “subida” a YouTube es la respuesta. Aunque la calidad de la imagen y sonido no eran de las mejores, para el fin que se perseguía era suficiente, ver la secuencia de pasos y el desplazamiento coreográfico.

El video⁵⁷ (del festejo nuevo), mostraba desde un mismo ángulo y posición de cámara la performance desde el ingreso de los bailarines al escenario hasta la salida del mismo. Después de haber aprendido en los ensayos de la agrupación los movimientos o “pasos” de la danza, el problema que se me presentaba era aprender la secuencia de ellos, que implica, además de saber el orden en se que ejecutan, la forma en que se pasa de un paso a otro, por ejemplo si hay un cambio del pié izquierdo al derecho, si se continúa con un mismo pié o hay un traspíe. Esta secuencia se torna dificultosa por la variedad de pasos y la velocidad con que es ejecutada esta danza, por tanto la precisión e igualdad grupal es mas difícil de lograr.

En cuanto a los aspectos relacionados a la coreografía, está por un lado las figuras coreográficas y los desplazamientos que se utilizan para formar la secuencia de estas figuras coreográficas. Como ambas, tanto la secuencia de pasos y la coreografía se producen al mismo tiempo, es común que al aprender la danza la forma de recordar sea relacionando la secuencia de pasos con la figura coreográfica y viceversa, el video, por lo tanto, me permitió analizar todas estas secuencias y detalles de la danza.

Los ensayos para la función de aniversario continuaron y nuevamente el recurso audiovisual entraba en escena. Como parte del repertorio se preparaba el Huaylash, en esta danza se necesitaba para la parte final un contrapunto de tres parejas. Los contrapuntos eran realizados por tres parejas que designaba

⁵⁷ Puede verse el video en el siguiente link: http://www.youtube.com/watch?v=7eTGKAn_qzg

la dirección, comúnmente el integrante más antiguo enseñaba al integrante nuevo y por lo general estaban ya establecidos pero eran bien recibidas las propuestas individuales para mejorar o ser innovados.

Luego de terminado el ensayo del Huaylash, el director no quedó muy satisfecho con los resultados del contrapunto, así que sugirió revisaran los videos de internet de los concursos de Huancayo, sobretodo para aquellos que no supieran hacer los contrapuntos. Si bien los integrantes sabían los pasos de la danza, la intención era que ampliaran sus criterios para realizar mejores contrapuntos. Sin embargo, era importante recalcar que se buscara aquellos videos de agrupaciones del “lugar”, es decir grupos de Huancayo.

Aunque se acepta la mediación de la tecnología audiovisual para el aprendizaje, un criterio muy importante es elegir el tipo de video que servirá de referencia para ampliar conocimientos o criterios de bailarines, por esta razón se pide que sean de la zona geográfica de donde es la danza: es decir, la valoración de un video elegido se da en función a los protagonistas de video, que en este caso son “del lugar”, como fue el caso del uso de videos para los contrapuntos del Huaylash. Para lo cual, el criterio está delimitado por los parámetros establecidos teóricamente.

Otra fue la experiencia con aquellas danzas que se estaban volviendo a montar para esta función, es decir se volvían a bailar después de varios años . En este caso, frente a la dudas sobre los desplazamientos en la coreografía,

tanto de los integrantes como del director; la estrategia del director fue marcar el desplazamiento, para luego revisar el video y ver como se hacía anteriormente. Sin embargo, esta vez no se buscaba realizarlo exactamente igual, sino hacer una comparación entre el trabajo anterior y el actual para tomar una decisión entre ambos y elegir el que se viera mejor coreográficamente, aunque esto significara no hacer la versión anterior. Como comentaba líneas arriba, la tenencia del video-objeto en sus inicios, permitía a sus portadores argumentar sobre el aprendizaje “exacto” de la danza, sin embargo actualmente, se observa este cambio de perspectiva y significado, ya no se trata de exigir un aprendizaje exacto o milimétrico al inicialmente hecho, si bien se busca recordar visualmente “como se hacía antes”, se toma como referencia para evaluar la mejor opción en cuanto al montaje.

En este punto, aunque esto aparentemente se contradice con el mandato de ser fiel a las versiones originales para evitar tergiversaciones y que cumplan la función de conservación y de difusión adecuadamente, sin embargo estos cambios son posibles por las propias condiciones en que surgen la proyecciones folklóricas. Si bien, los cambios que se señalan son decisiones subjetivas del director de la agrupación que dependen de la visión personal de éste de cómo resolver en el escenario aquellos aspectos que “mejoren” la performance; estas mejoras están relacionadas a tres aspectos principalmente: primero, reflejar de mejor manera el mensaje de la danza; segundo, resolver problemas de desplazamientos y cambios de paso en el desarrollo coreográfico así como la coordinación grupal, y tercero, las limitaciones o dificultades que

presente el espacio en el cual se desarrollará la danza (no es lo mismo presentar una danza en un teatro que en un desfile).

Respecto a “respetar el mensaje de la danza”, este límite establecido desde la teoría del folklore es el que delimita todos los demás aspectos, ya que los pasos, secuencias y desplazamientos están en función de reflejar el mensaje de la danza. Sin embargo aquí, se enfrentan muchos aspectos subjetivos, como veremos en el capítulo siguiente, ya que el límite o las pautas establecidas desde la teoría quedan en manos de la subjetividad de quien realiza la danza y no por una fórmula o metodología explícita. Por este motivo, estos cambios se aceptan siempre que se perciba una mejora en el trabajo a favor de conservar el mensaje de la danza y no lo tergiversen, favoreciendo aspectos técnicos de desarrollo coreográfico.

En mi opinión, la presencia y proliferación de los videos de danza folklórica flexibilizaron esta noción de “exactitud”, debido a que posibilita el análisis posterior de la performance, lo que permite por tanto reflexionar sobre como se está ejecutando el trabajo, ya que el video no sólo permite la revisión posterior sino la comparación y su análisis, es decir se pone en funcionamiento el “inconsciente óptico” que señalaba Benjamin (1991), o la agudeza perceptual que menciona Buck-Morss (1995) mediado por la memoria archivo del repertorio siguiendo a Taylor (2011). En este sentido, el video-objeto si bien objetivó la performance, le dio a sus ejecutores la tranquilidad de utilizar la tecnología para recordar exactamente el trabajo realizado a la vez que le

permitió analizarlo y generar cambios, los cuales dependen de la subjetividad de los directores, profesores o los mismos ejecutores de la danza, como lo veremos a continuación.

Para Henry, director del Ballet Folklórico Educación de la UNSA, el video-objeto es un recurso audiovisual considerado para facilitar el trabajo del grupo, al igual que el caso anterior. Luego de terminado el ensayo, el director convoca a una reunión para dar indicaciones y coordinaciones finales. Viendo próxima la fecha de las presentaciones a las cuales se habían comprometido, el director pide a los integrantes que aquellos que tengan el video del grupo lo revisen y repasen las danzas para poder armarlas más rápidamente en los próximos ensayos y no perder tiempo, ya que además habían integrantes que no conocían las danzas y debían aprender.

El video no sólo les permite recordar, también es utilizado para evaluar el trabajo individual y grupal que realiza el grupo. Henry señala que los mismos integrantes graban los videos que luego se los “pasan”, para observar errores que cometen, «lo que no tienen que volver a hacer» como señala. En este caso el video permite compartir opiniones que inciden en la estética de la danza y el desarrollo de un estilo grupal que se aprecian en los montajes y detalles del trabajo escénico, que además pueden ser nuevamente registrados.

En este caso, el video-objeto es también una opción aceptada para afianzar conocimientos y corregir errores propios, ampliar criterios y

conocimientos en los usuarios, una forma de complementar aprendizajes que enriquecen el proceso creativo a costos accesibles y por otro lado el manejo del tiempo de manera individual. Aunque aquí se aprecia una mayor participación de los bailarines en esta evaluación interna, el manejo fuera de la agrupación es diferente, recordemos que para esta agrupación los videos deben tener la aprobación del director para ser colgados en la red. En este sentido el video tiene la clara intención de ser utilizado también con fines de aprendizaje y no sólo mostrar un trabajo a terceros, o un recuerdo de participación en un concurso como se verá más adelante en el caso de los alumnos de colegio.

En resumen, la objetivación de la danza en un video genera nuevas prácticas en el aprendizaje y enseñanza entre los usuarios. Estas nuevas prácticas están asociadas en primer lugar a las posibilidades que la propia naturaleza de la tecnología permite. De esta forma, en el momento en que el video permite la visualización, a su vez permite el análisis del contenido del mismo en cuanto a la ejecución de los pasos, secuencia coreográfica, evolución o desarrollo de la misma, vestuario, música y escenografía o entorno. Esta posibilidad de análisis permite al mismo tiempo un trabajo de comparación:

- Comparar lo que se aprecia en el video con el presente, en sus diferentes posibilidades (videos individuales, grupales, propios o de terceros con el trabajo o realidad actual)

- La comparación entre videos.

Así mismo, el video permite una valoración subjetiva del contenido del mismo y de sus protagonistas. Como por ejemplo en el caso de los videos de concursos que se visualizan en YouTube donde se aprecian comentarios y opiniones.

3.2 El video en el aprendizaje y enseñanza formal

3.2.1 El Diseño Curricular Nacional y la danza

La enseñanza de la danza en los centros educativos está contemplada según el Diseño Curricular Nacional (DCN) de Educación Básica Regular (EBR), aprobada con Resolución Ministerial Nro. 0440-2008-ED, que tiene por finalidad la mejora de la calidad educativa, en el marco de la Ley General de Educación, el Proyecto Educativo Nacional al 2021 (PEN) y el Plan de Educación para Todos (EPT).

El DCN, esta articulado a través de niveles, ciclos y grados. Los niveles son educación inicial, educación primaria y educación secundaria para lograr un aprendizaje a través de periodos graduales. Cada nivel está conformado por ciclos, que en total son siete, y se deben entender como una “unidad temporal básica”, organizada en años cronológicos y en grados de estudio.

A través de esta organización se articulan los diferentes contenidos de aprendizaje progresivo en las diferentes áreas en las cuales se determina las competencias que los alumnos deben alcanzar o lograr en cada nivel. En el siguiente cuadro se resume el Plan de Estudios de la Educación Básica Regular, por niveles, ciclos, grados y áreas curriculares.

PLAN DE ESTUDIOS DE LA EDUCACIÓN BÁSICA REGULAR													
NIVELES	Educación Inicial		Educación Primaria						Educación Secundaria				
CICLOS	I	II	III	IV	V		VI	VII					
GRADOS	años 0 - 2	años 3 - 5	1°	2°	3°	4°	5°	6°	1°	2°	3°	4°	5°
Áreas Curriculares	Relación consigo mismo Comunicación Relación con el medio natural y social	Matemática	Matemática						Matemática				
		Comunicación	Comunicación						Comunicación				
			Arte						Arte				
		Personal Social	Personal Social						Formación Ciudadana y Cívica				
			Educación Física						Historia, Geografía y Economía				
			Educación Religiosa						Persona, Familia y Relaciones Humanas				
			Ciencia y Ambiente						Educación Física				
		Ciencia y Ambiente	Ciencia y Ambiente						Educación Religiosa				
			Ciencia y Ambiente						Ciencia, Tecnología y Ambiente				
								Educación para el Trabajo					
TUTORÍA Y ORIENTACIÓN EDUCATIVA													

Figura 9 Plan de estudios de la Educación Básica Regular.

Fuente: Ministerio de Educación. Cuadro extraído del Diseño Curricular Nacional de Educación Básica Regular. Resolución Ministerial Nro. 0440-2008-ED.

Dentro del Plan de la EBR del DCN, el área de Arte contempla cuatro formas de expresión artística: Artes visuales, Arte Dramático - Teatro, Danza y Música en los niveles primario y secundario. Para el caso del nivel inicial, se considera capacidades y conocimientos en expresión y apreciación artística dentro del área de comunicación, a partir del ciclo II, para niños de 3, 4 y 5 años.

En los siguientes cuadros se muestran los conocimientos en danza que se espera logre el alumnado según el Diseño Curricular Nacional, para los niveles primaria y secundaria.

Tabla 1. NIVEL EDUCACIÓN PRIMARIA
(Contenidos del área: Arte)

GRADO	CONOCIMIENTOS DANZA
Primer Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Movimiento rítmicos.
Segundo Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Movimiento rítmicos.
Tercer Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Coreografías sencillas.

	Danzas tradicionales de su región. Movimiento rítmicos.
Cuarto Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Coreografías sencillas. Danzas tradicionales de su región. Movimiento rítmicos.
Quinto Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Coreografías sencillas. Coreografías que narran historias. Danzas tradicionales de su región. Movimiento rítmicos.
Sexto Grado	Expresión corporal y danza. Movimientos y desplazamientos en el espacio en diferentes direcciones (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda) y niveles (arriba, abajo, al centro). Coreografías sencillas. Coreografías que narran historias. Danzas tradicionales de su región. Movimiento rítmicos.

Fuente: Plan de la EBR del DCN. Elaboración: Autora de la tesis.

Tabla 2. NIVEL EDUCACIÓN SECUNDARIA

(Contenidos del área: Arte)

GRADO	CONOCIMIENTOS DANZA
Primer Grado	Danza. Conceptualización y clasificación por su procedencia geográfica e histórica. Elementos de la danza. Cuerpo y espacio. Tiempo: pulso, acento, compás, ritmo, fraseo. Expresión corporal. Movimiento, equilibrio y relajación Desarrollo auditivo. Escucha activa. Figuras coreográficas
	Expresión corporal.

Segundo Grado	Comunicación por el movimiento, tono muscular y fuerza corporal. Juegos de improvisación danzaria: ejercicios previos a la danza. Danza Folklórica. Clasificación: Agrícolas, Festivas, Ganaderas. Elementos de la danza: forma, estructura, mensaje, carácter. Representación de danzas locales. Figuras coreográficas. Elementos Básicos para realización de la danza.
Tercer Grado	El Folklore Características. El folklore costeño, andino y selvático. Evolución de la danza en el Perú. Danza creativa. Elementos básicos para la realización de la danza: vestuario, escenografía, música. Danza moderna. Mensaje, comunicación cinética, música y expresión. Representaciones de emociones y sentimientos durante el desarrollo de la danza.
Cuarto Grado	La evolución de la danza en el Perú. Danza prehispánica. Danza colonial. Danza fusión. La danza como medio de comunicación. Danza teatro. Argumento. Coreografía. Recursos externos: vestuarios, accesorios, maquillaje, escenografía. Representaciones de danzas locales y universales.
Quinto Grado	Técnica y estilo de la danza clásica. La máscara en la danza. Creación de figuras coreográficas. Elementos necesarios para la realización de la danza clásica. Vestuario, estenografía y acompañamiento musical. Representación de danzas locales y universales. Recursos externos para la realización de la danza: vestuario, disfraces en miniatura de danzas nacionales e internacionales. Muñequería.

Fuente: Plan de la EBR del DCN. Elaboración: Autora de la tesis.

Como se puede apreciar el DCN integra varios tipos de danza entre ellas la danza folklórica. Los diferentes tipos de danza contemplados son: danza tradicional de la región (entiéndase de la región del alumno), danza folklórica (danzas agrícolas, festivas y ganaderas), danza creativa, danza moderna,

danza clásica, danzas locales y universales. Sin embargo no se hace una distinción explícita entre danzas tradicionales, locales y danza folklórica.

En la ciudad de Arequipa, la enseñanza formal de danza folklórica se puede dar de tres formas: a manera de curso, taller extracurricular (estos talleres pueden ser obligatorios o voluntarios según lo designe la propia institución) o como parte de la preparación de una actividad programada por y para la institución (día de la madre, padre, aniversario del colegio, participación en concursos o festivales de danza). No se obtuvo una estadística oficial sobre como se desarrolla la danza en estas tres modalidades en la mayoría o totalidad de centros educativos, sin embargo según las percepciones de los profesores, los colegios particulares son los que en su mayoría han implementado talleres de danza folklórica permanentes, y en el caso de colegios nacionales, en su mayoría contratan profesores para actividades específicas.

Los profesores que enseñan el curso de danza, señalaron en sus conversaciones, que la hora de enseñanza que les es asignada no es suficiente para realizar un clase que brinde las nociones teóricas de manera satisfactoria y realizar la clase práctica; aunado a esto la presión de las actividades propias del colegio que exigen la presentación de danzas, lleva a priorizar las clases prácticas (ensayos) y de manera referencial se hace una reseña de la danza y su significado. De la misma forma, la mayoría de profesores independientes, señalan que no tienen interés de enseñar en

talleres o cursos por dos razones, la primera es por cuestiones económicas, ya que no resulta rentable el pago por talleres, y segundo porque en el caso de cursos, solo piden que se les enseñe a bailar, como menciona el profesor Elar «el hecho de dictar curso es enseñarles a tratar de investigar, saber como recopilar mas a fondo lo que es la danza... lo primero que te dicen es que al otro mes quieren otra danza».

3.2.2. El video y las metodologías de enseñanza de la danza

En el año 1991 (los primeros años del ingreso de la tecnología audiovisual en formato casero al Perú) el profesor de marinera Rodrigo Giles produce un video (VHS)⁵⁸ para enseñar a bailar marinera, donde incluye no solo los pasos con sus respectivas explicaciones sino también una descripción resumida sobre la marinera, explicación del mensaje de la marinera, descripción y uso de la vestimenta tanto del sombrero como la falda.

Según el profesor Eduardo Fiestas, este sería la única experiencia en la que se produce un material audiovisual educativo y que se tiene para enseñar danza, ya que las demás filmaciones son de danzas ya hechas, pero no hay un material didáctico en la que se enseñe paso por paso, como lo hizo el profesor Giles. Como señala Fiestas, este material ya no se encuentra y está además discontinuado, él sostiene que mucha «gente ya no le toma importancia

⁵⁸ No se obtuvo el material que se menciona. La descripción del contenido del video es hecha por Eduardo Fiestas en su entrevista. Este material probablemente sólo llega a circular en Lima.

porque prefieren comprar un video del concurso de marinera y de ahí aprender[...]».⁵⁹

Desde la disciplina de la Educación, los estudios sobre la enseñanza de danza folklórica en el ámbito formal (centros educativos), los trabajos de López (1998) y Malca (2005)⁶⁰ refieren el uso de material audiovisual, para ser mostrados al alumnado como parte de la propuesta metodológica en la enseñanza de la danza folklórica para niños de 3 y 4 años de edad. La propuesta de López es el uso del video de la danza o fiesta relacionada a la danza como actividad para lograr un acercamiento a la danza que se desea enseñar. La autora desarrolla cinco propuestas para enseñar cinco danzas folklóricas a niños, en los cuales se incluye el uso de materiales como el video, los cuales posibiliten el diálogo luego de la observación de los mismos. La autora refiere la importancia de su uso sobre todo en los casos en que no haya una experiencia directa con la danza que se va a aprender, es decir no sea una danza local, en sus palabras: «Sería conveniente mostrar las [láminas o un video] diariamente unos breves minutos para que quede lo suficientemente interiorizada, pues a diferencia del carnaval anterior no hay experiencia directa previa» (López 1998:82).

⁵⁹ Podemos suponer que esta situación es debido a que los videos de concursos de marinera norteña, principalmente el concurso del Club Libertad de Trujillo que se realiza todos los años, registran aquellas performances de las parejas que resultaron ganadoras, las cuales serán tomadas de referencia por aprendices y futuros concursantes que buscan “actualizarse” con el objetivo de participar y ganar siguiente concurso.

⁶⁰ Ambos trabajos de investigación son realizadas en la ciudad de Lima. La tesis de Malca propone una metodología para enseñar danza folklórica a niños del nivel inicial; la tesis de Sobeida aborda principalmente aspectos del desarrollo integral del niño a través de la danza folklórica.

Por su parte Malca propone el uso del video de la danza y el video de la zona como parte de la sesión de danza, el cual permitirá a los niños «observar la ejecución de las danzas y a partir de ello poder entablar un diálogo sobre lo observado ampliando el conocimiento del bagaje cultural de nuestro país» (2005:47). La autora sostiene que el uso de materiales como el video de la danza y del lugar de origen de la misma, permitirá la motivación y el incremento del deseo de practicar las danzas.

Dentro de estas propuestas metodológicas de Malca y López, el uso del video está concebido como una opción motivadora en el aula o complemento de información sobre el lugar de origen de la danza. Sin embargo, no se señalan posibles desventajas, limitaciones o problemas que su uso puede generar, ni que criterios deben tenerse en cuenta para la elección del material, más allá de la elección de una danza de acuerdo a la edad del alumnado, como por ejemplo frente a la variedad de videos sobre una misma danza, cual sería la mas adecuada para ser mostrada al alumnado.

Además del uso pedagógico como herramienta de motivación, que proponen las autoras ¿qué otras razones o aspectos podría tener el docente para su uso?, teniendo en cuenta otros elementos involucrados como: a) las exigencias de repertorio para festivales o concursos escolares, b) la preferencia por algunas danzas, c) el valor que se les conceden. Sumado a todo esto la presencia de la internet en nuestra realidad cotidiana que permite el acceso a una gran variedad de videos sobre danzas en general.

Como veremos mas adelante las decisiones del profesor de utilizar un video ya sea al iniciar el proceso de enseñanza, para elegir o mostrar la danza que se va a realizar o en el transcurso del proceso de enseñanza implica resolver situaciones que ellos de acuerdo a su experiencia y habilidad manejan. Otro aspecto que incidirá en su decisión es la situación en que se encuentra en el colegio, es decir si es profesor independiente contratado por danza, por concurso o de manera permanente en el colegio. En el caso de ser contratado para enseñar una danza de concurso por ejemplo, el profesor realiza una propuesta de la danza que será aprendida, el video se convierte en un recurso necesario para negociar.

Elar, profesor de danza, explica que a veces los alumnos no están muy convencidos cuando escuchan solamente la música sobre todo si esta es más “autóctona”, él señala que a veces esta música puede ser monótona, pero que luego de mostrarles el video «ya les gusta la danza» y aceptan la propuesta.

No todos han tenido resultados favorables. En la experiencia del profesor Henry el enseñar un video a un grupo o a una clase puede traer mas complicaciones que no hacerlo. Él señala que si un grupo está unido, el video provoca la desunión porque algunos al ver la danza propuesta no les gustará y querrán otra, generando discusiones y divisiones dentro del grupo.

Tanto Henry como Elar son profesores que trabajan de manera independiente, en este caso el video les permite mostrar la danza para que el

alumno elija o esté convencido de la danza que aprenderá. En ambos casos el video permite una valoración de la danza no sólo a nivel estético, el identificar una música como más o menos autóctona, forma parte de estas valoraciones. Varios de los profesores entrevistados señalan que muchos de los alumnos no les gusta una danza mientras más autóctona sea, y que existe una preferencia por otro tipo de danzas.

Mike por el contrario, es profesor contratado en planillas en su centro laboral desde 1980. El centro en el que trabaja, cuenta con un salón acondicionado para mostrar videos en una pantalla y un espacio en el mismo salón donde ensayar. Para Mike el uso del video va mas allá de aspectos motivacionales, él utiliza el video de la siguiente manera:

Mira no lo he hecho durante todos estos años, ahora que está pasando, ya tu sabes que el folklore ya no, ya no quieren mucho en los colegios el folklore, porque ya esta saturado, entonces que esta pasando últimamente, de que dicen las misses, no profesor yo quiero tal baile, no, moderno, sobre todo moderno. Entonces que hago yo, hago bajar de internet en un CD, y lo veo, y yo lo voy viendo y lo voy anotando, voy anotando los pasos, y voy haciendo danza moderna, danza actualizada no, moderna, con los niñitos, cosa que nunca he hecho.

Entonces que hago, yo llevo el video y lo pongo en la pantalla, entonces, a ver, imiten, les digo a los niñitos, imiten, y van imitando no, movimientos, tal como están haciendo, imiten, muy bien, entonces yo voy observando a los niñitos, y voy viendo, quien imita mejor, quien imita mejor, quien esta sacando mejor el paso, no, entonces digo: a ya, fulanita, a ya, muy bien, entonces como ya antes vi el video anoté los pasos, entonces ahí voy montando la coreografía de danza moderna, no, danza moderna pop, pero en folklore no, porque el folklore ya lo conozco, se puede, si alguna cosa no se, también les llevo un videíto para que vean, miren como se baila, a ver imiten, en eso en la imitación, les pongo para que imiten como son los movimientos. (Entrevista al profesor Mike durante trabajo de campo)



Figura 10. Demostración de clase práctica de Pablo E. Ortiz (Mike).
(Foto: Autora de la tesis. Arequipa Noviembre 23, 2011)

Al momento de mostrarme su trabajo en clase, Mike elige una saya del 2011 para trabajar con los niños, y da sus indicaciones, los niños prestan mucha atención al video, y luego comienzan a imitar los movimientos. Si bien Mike les enseña los pasos, y utiliza el video para que imiten los pasos, el video permite mostrar la expresión de los bailarines, en este sentido el video puede mostrar aspectos difíciles de explicar en palabras, aquellos aspectos asociados al lenguaje corporal. Es necesario aclarar que actualmente Mike enseña en el nivel inicial, mientras que Heny y Elar de los casos anteriores enseñan alumnos de nivel primaria y secundaria.

En el caso de la danza folklórica, los movimientos corporales que pueden realizar hombres y mujeres no son los mismos y más aún, en la danza folklórica en su mayoría son diferenciados, es decir por lo general en una danza mixta, hay pasos que son para mujeres y pasos para varones, así como también hay pasos comunes a los dos, e incluso hay danzas que sólo bailan hombres o sólo bailan mujeres. Por razones económicas principalmente solo se contrata un profesor sea mujer o varón para enseñar, por lo tanto el profesor tendrá que hacer pasos de ambos géneros. Aunque la capacidad del profesor o su talento sea muy elevado los movimientos corporales en mi opinión no llegan a ser iguales a los del género opuesto.

Muchos profesores, son conscientes de estas diferencias, por ejemplo el profesor César en algún momento pidió a una de las integrantes de su grupo, que fuera a los ensayos finales para que le ayude con las chicas, sobre todo para “afinar” movimientos, en mi caso cuando enseñaba Qaswa Canas, pedí a mi compañero de grupo que me apoyara con los varones para que les mostrara la fuerza y estilo de bailar de los hombres.

Al observar a Mike cuando mostraba el video a sus alumnos, me di cuenta que esta cuestión de género también estaba presente, las niñas rápidamente imitaron el movimiento de las mujeres y los niños el de los varones, no tuvo que hacerse la aclaración que se hace al enseñar, decir necesariamente “paso para las niñas” o “paso para los niños”. Así mismo, permite a los alumnos observar la expresión correspondiente a su género

según la danza, es decir la cadencia, fuerza, movimientos que difícilmente los profesores logran dominar para ambos géneros, a pesar de su destreza.

Como hemos visto el video permite llenar aquellos vacíos en la enseñanza ya sea por: cuestiones de género, por la dificultad de explicar con palabras una actividad física-expresiva, trabajar ritmos desconocidos por el profesor como los videos para ritmos de moda usados por el profesor Mike y por cuestiones de tiempo como es el caso del profesor John, quien utiliza el video de internet para reforzar los aspectos relacionados con el estilo de baile y ritmo, como veremos en los siguientes párrafos.

3.3 Internet y YouTube

Es indudable la presencia de internet en el quehacer diario, por esta razón es importante abordar la intervención de la misma en el proceso de aprendizaje-enseñanza de la danza folklórica, en especial de las páginas como “YouTube” que permiten la visualización de videos. La razón de elegir YouTube, es debido a su aparente popularidad entre los entrevistados que en todos los casos cuando se les preguntó dónde o cómo buscaban los videos en la red, ellos mencionaban rápidamente «en YouTube» o «entras a YouTube [...]». Como se mencionó inicialmente, es posible que busquen a través del buscador de google, y los derive a páginas como Daylimotion o Vimeo pero en ningún caso fueron mencionados.

“YouTube. *Broadcast yourself*”, se presenta a si misma como una página que permite al usuario, a través de su servicio de alojamiento de videos, ser un “emisor” de videos en un espacio con igualdad de oportunidades de emitir tanto para productores profesionales como amateurs. Burgess y Green (2009), consideran que entender Youtube como cultura popular, o pensar en un espacio de productores profesionales y amateurs no permite comprenderlo, al igual que pensar en internet a través de los conceptos de producción, circulación y consumo, no es suficiente; los autores proponen pensar en YouTube como una “Cultura de la Participación”. En sus palabras:

Para entender la cultura popular de YouTube, no es útil delinear distinciones marcadas entre la producción profesional y la amateur, o entre las practicas comerciales o populares. Estas distinciones están basadas en la lógica que existe al interior de la industria de los medios de comunicación, que en el entendimiento de cómo la gente usa el medio cotidianamente en sus vidas, o en el conocimiento de cómo YouTube realmente trabaja como un sistema cultural. Es mas útil cambiar de un pensamiento respecto a la producción, distribución y consumo de un medio hacia Youtube en términos de una continua participación cultural. (Burgess y Green 2009: 57; traducción de la autora de esta tesis).

Esta cultura de la participación, implica participación en términos de subir o cargar videos, ver y comentar videos, crearse cuentas personales, que para los usuarios supone, responde a sus propias motivaciones y diversos usos. Es decir los propios usuarios construyen una cultura propia con participación activa en la plataforma.

Por su parte Hine, señala que para comprender los aspectos relacionados a Internet podemos considerarla de dos maneras, como “Cultura”

o como “Artefacto Cultural”. Si entendemos a Internet como cultura, aceptamos que «Internet representa un lugar donde se gesta una cultura: el ciberespacio» (Hine 2004:18), dentro de esta lógica estaría comprendida la propuesta de Burgess y Green, en la cual YouTube se constituye como una cultura de la participación, donde son los usuarios aquellos que la construyen.

Hine toma la definición de Woolgar sobre artefacto cultural, donde internet se considera como «producto de la cultura [...] una tecnología que ha sido generada por personas concretas, con objetivos y prioridades contextualmente situados y definidos y, también, conformada por los modos en que ha sido comercializada, enseñada y utilizada» (Hine 2004:19), en este caso internet es parte de un conocimiento compartido tanto por el que proporciona las plataformas como para el que las usa, dentro de esta perspectiva de internet, como artefacto cultural, coincido con Hine cuando sostiene que «[...] Internet puede ser representada como una instancia de múltiples órdenes espaciales y temporales que cruzan una y otra vez la frontera entre lo online y lo offline» (Hine 2004:21).

Para este caso en particular, sobre el uso de video, tomaremos internet como artefacto cultural de manera prioritaria, debemos tener en cuenta que estas dos perspectivas en la práctica convergen en el ciberespacio, se dan al mismo tiempo en las interacciones de los internautas, por lo tanto son interdependientes, en este sentido es posible entender las acciones de los usuarios en ambos sentidos a la vez.

3.3.1 Los profesores y YouTube ...hay que saber buscar

Para Mike, la barrera generacional está presente cada vez que quiere buscar un video por la web, por este motivo para buscar un video utiliza una cabina de internet donde es ya conocido por la señorita que atiende, entonces el va por las tardes donde su “caserita” y le indica lo que quiere buscar. Entre los dos van recorriendo YouTube, hasta encontrar lo que Mike está buscando, sobre todo los videos de danza moderna, como se explicó anteriormente.

Para Elar y Jhon, profesores independientes, la experiencia con el uso de internet es diferente:

Para Jhon, el video en la internet es un «súper apoyo». Él explica que cuando un alumno mira un video y le gusta, quiere bailarlo pero al ser movimientos corporales completos no puede hacerlo, es decir movimientos desde los pies hasta la cabeza. En cambio cuando él les enseña «por partes, poco a poco, digamos ayer les he enseñado los pies, luego las manos, les he enseñado la cabeza y ya, ya lo tienen», una vez que «tienen el paso», pide que lo busquen en internet, videos que él específicamente señala, de esta manera los alumnos «ven como bailan otras personas y completan el aprendizaje». Él considera que los alumnos primero aprenden de manera mecánica, utilizando conteos, pero al ver el video les da otra idea, la posibilidad de mostrar el ritmo con que es bailada la danza y la expresión, es clave.

En este caso, el profesor utiliza internet como una herramienta complementaria fuera de tiempo y espacio con el que cuenta para enseñar, y hay un manejo deliberado, hasta cierto punto previsto para utilizar el video-objeto como complemento de enseñanza. Nuevamente la facultad de mimesis y el inconsciente óptico entran en funcionamiento, y en este caso el profesor aprovecha el video para superar no solo limitaciones de tiempo y espacio, sino cuestiones expresivas y estéticas del movimiento corporal.

Sin embargo, la Internet no le sirve a John para encontrar danzas nuevas, en YouTube, «solo están colgadas danzas conocidas», nos comenta; hay variedad pero no es lo que está buscando como material. Por lo tanto en su caso sólo lo usa para enseñar, mas no para aprender nuevas danzas folklóricas que amplíen su repertorio.

Para Elar internet puede ser un problema: «los mismos alumnos averiguan el nombre de la danza y entran a internet y ya están viendo que van hacer, por eso yo poco digo que danza les hago, se marean luego mirando el video en internet, y el video está mal hecho, y luego no quieren bailar [...] entonces no les digo el nombre». La información a la que tiene acceso el alumno a través de los videos en internet complica el trabajo de Elar. La red permite a los alumnos la comparación entre los videos y las clases de danza que reciben, lo que amplía sus criterios y genera una opinión que no siempre coincidirá con la perspectiva del profesor. Sin embargo, frente a esta situación,

y ante la insistencia de algunos alumnos, Elar termina cediendo y él mismo sugiere a sus alumnos que «si van a buscar un video», que sea el que él indica. Sin embargo, aunque él prefiere no usar videos, refiere que cuando es una danza muy complicada si lo hace, si es una danza fácil no es necesario.

A diferencia de Jhon, Elar si utiliza internet como una fuente de información adicional, pero insiste en que para que esto sea posible «hay que saber buscar», ya que cualquiera puede colgar un video, entonces uno tiene que saber que «poner» para encontrar el video y tomarlo como material de trabajo, y así me lo demuestra cuando prende su computadora y entra a YouTube por la barra de direcciones. Comienza a realizar las búsquedas, a pesar de usarlo con frecuencia –no sólo para buscar danzas sino para ver videos de música y otros– él no ha sacado una cuenta en Youtube, por lo tanto no utiliza las opciones que ofrece la plataforma como añadir a favoritos, crear categorías o cosas por el estilo, tampoco está suscrito a algún canal y señala que no tiene algún “productor” favorito, simplemente utiliza el buscador de YouTube para encontrar lo que desea, aunque él maneja programas de edición de sonido y video no ha subido nunca un video a la red.

Los videos que elige Elar están relacionados a fiestas patronales,⁶¹ ceremonias o actividades con personas que son originarias del lugar de la fiesta, aunque no descarta aquellas actividades que se realizan fuera del lugar

⁶¹Dos de los videos vistos por Elar durante la entrevista, se puede ver en los siguientes links:

<http://www.youtube.com/watch?v=-lCq-Wwsk0Y>

http://www.youtube.com/watch?v=i2CuZCaRvVc&list=PLE9BE93AB861C0380&index=5&feature=plp_p_video

geográfico pero que son realizadas por personas propias del lugar de la fiesta o celebración que se representa. Este tipo de material tiene mas importancia para él que un curso de capacitación, como el mismo señala «[...] más encuentro cosas ahí que en lo de cursos [cursos de actualización o capacitación docente]».

Aquí podemos observar dos cosas, en primer lugar, los videos a los cuales hace referencia John, son aquellos que registran las proyecciones folklóricas, en cambio Elar hace una discriminación entre los videos de proyecciones folklóricas y los de danza folklórica, que los ubica como videos de festividades o fiestas patronales. En segundo lugar, el uso de ellos es totalmente diferente, mientras que los videos de proyecciones folklóricas son utilizados por John para complementar la enseñanza, Elar utiliza el video (de fiestas patronales) para aprender y crear nuevas propuestas, este uso relacionado a aspectos creativos se verá en el siguiente capítulo.

3.3.2 Los alumnos y “Yutu”⁶²...es fácil

Conversando con alumnos de diferentes colegios participantes del concurso Montonero, se les preguntó si habían visto o buscado la danza en internet antes de aprenderla, todos respondieron que si, que antes de bailarla

⁶² De manera deliberada utilizo este término con la intención de reflejar el lenguaje usado por los estudiantes de secundaria.

se les había mostrado un video en su colegio, pero que luego ellos se fueron a una cabina a buscar la danza en internet.

Al preguntarles cómo hacen o donde buscan las danzas, ellos rápidamente responden:

- «es fácil, entras al Yutú y pones nomás el nombre, ahí te sale»
- «lo busco en Yutú, ahí hay un montón»
- «en Yutuuu pee»

Aunque algunos refieren no haber buscado la danza directamente, señalan que sus compañeros si lo han hecho, es decir van en grupo a una cabina y buscan la danza. A través de la red, observan las participaciones de años anteriores sobre todo las danzas que quedaron en los primeros lugares.

Se les preguntó, si pensaban que alguien subiría la danza que habían bailado, todos refirieron que si, que seguramente alguien lo va hacer, «siempre alguien lo hace», algunos mas incrédulos señalan que «si probablemente», y otros tienen la esperanza, «ojalá [... risas]». Entonces les pregunto ¿pero lo puede ver todo el mundo? , «si, por eso [... risas]», «si, que emoción». Otros no tan entusiastas, refieren que eso les sirve para ver sus propios errores, ver «quien se equivocó [...] », y ver también a los otros grupos.

YouTube, como página que aloja videos-objeto, se convierte en testigo público de haber dejado todo en la cancha, de haber cumplido con el colegio y

con la promoción. Se es objeto de valoraciones y se es consciente de ello y en algunos casos se espera que esto ocurra.

3.3.3 Los productores y YouTube

En la red encontramos infinidad de videos sobre danzas folklóricas peruanas y extranjeras, basta con escribir el nombre o una palabra en el buscador de YouTube y obtendremos resultados. Tomaré como referencia las danzas del concurso “El Montonero”, por ser considerado el concurso mas importante a nivel escolar como se mencionó anteriormente. Las visitas varían mucho dependiendo de la danza, sin embargo las que reciben la mayor cantidad de visitas son las danzas ganadoras, los tres primeros lugares del concurso; de esta manera el primer puesto del concurso es el video con mas visitas, el segundo puesto del concurso también ocupa el segundo lugar en visitas, y lo mismo sucede con el tercer puesto. Esta comparación es, claro está, entre las danzas del montonero del mismo año.



Figura 11. Captura de pantalla de Youtube. Danza ganadora del concurso Montonero 2010, Arequipa.

Fuente: www.youtube.com (14.12. 2011).

La posibilidad que da el internet de una falsa identidad o anonimato según se quiera ver, da licencias para todo tipo de comentarios en la sección que la plataforma de la web ofrece. Estos comentarios son de todo tipo, aquellos que felicitan al colegio, elogian la danza, pero también, comentarios sobre lo mal organizado del concurso, ataques a los colegios que ganaron, ataques a los profesores que enseñaron la danza, insultos a los alumnos, críticas a la labor del jurado. Los comentarios pueden ser muy variados, y a veces dirigidos a personas en particular, que en la realidad al parecer se conocen.

Como en todo concurso, siempre habrá ganadores y perdedores, y este espacio virtual es una tribuna para expresar sus desacuerdos, algunos comentarios son reportados como *spam*, y otros son contestados; sólo el dueño del canal puede eliminar un comentario o bloquear un usuario, cuando eso se hace no es posible saberlo porque esta acción no deja rastro, salvo que haya un comentario posterior que lo señale expresamente: «[...] porque borras mis comentarios». En algunos casos intervienen profesores y alumnos, sobre todo si los resultados de los ganadores han sido controversiales.

DANZAS DE TIJERAS-MONTONERO 2010 - AREQUIPA - YouTube

www.youtube.com/watch?v=6_HC7Lh1iKA

(459) Google Maps Yahoo! Wikipedia Popular

tir [VIDE... DANZAS DE TIJERAS-MONTONER...

Este comentario se ha marcado como spam. [mostrar](#)
elzury2 hace 1 año

UN SALUDO A TODOS LOS PROFESORES QUE HAN HECHO POSIBLE DARNOS ESTA ALEGRIA UNA VEZ MAS EL COLE INMACULADA ESTA DONDE SIEMPRE DEBERIA ESTAR POR ESO NUESTRA BARRA I-MACU-LA-DA- ¡IMACULADA! SIEMPRE SERA GRANDE YA SEA EN OVELISCO Y EN EL MONTONERO Y AGRADECER A QUIEN AYA SUBIDO ESTE VIDEO PARA QUE SIEMPRE NOS VEAMOS Y NOS RECORDEMOS DE NUESTROS COMPANEROS GRACIASSSSS
elzury2 hace 1 año

Este comentario se ha marcado como spam. [mostrar](#)
elzury2 hace 1 año

Este comentario se ha marcado como spam. [mostrar](#)
elzury2 hace 1 año

vamos muchachos del imaculada con esta danza que es una danza bandera de nuestro querido Perú profundo además a sido nombrada patrimonio inmaterial de la humanidad por la unesco agradecemos las criticas pero nosotros vemos no somos criticos sino tambien criticariamos las demas danzas de los demas coles pero nosotros somos gente y no perjudicamos a nadie que pena da que critiquen es de cobardes pero al fin ya sabemos de que pata cojean y les dolio en el alma sudesgracia es lamentable pero cierto
elzury2 hace 1 año

Este comentario se ha marcado como spam. [mostrar](#)
elzury2 hace 1 año

Este comentario se ha marcado como spam. [mostrar](#)
elzury2 hace 1 año

BUENO SOLO COMENTARLES QUE YA SE SABE QUE TODAS LAS CRITICAS YA SE SABE A QUIEN APUNTAN Y TAMBIEN DE QUIENES SALE Y TODO SALE DE UNA SOLA CASA LO PENOSO Y LO ENOJADA QUE ESTARAN ESQUE SE ROMPIO SU TRADICION Y SU MAMADERA QUE SIEMPRE OCURRIO AÑOS ATRAS LO CUAL ULTIMAMENTE NADA LES SALE BIEN POR EJEMPLO ESE TAL KHRISGEO10 DICE QUE ES PROFESOR DE DANZA PERO ME CONTARON QUE ES ALUMNO DE UN PROFESOR QUE ENSEÑO EN EL MONTONERO Y A ESE YA TODOS SABEMOS DE DONDE SON SUS RAICES COMO PROFESOR

E P Rocio del Cielo
de MrJaimeMT
Visto 639 veces

bailando danza de tijeras en la joya-arequipa
de damian13z
Visto 655 veces

DESPEDIDA DE CARNAVAL BUP 2010
de nlrc1983
Visto 7489 veces

Inmaculada concepcion arequipa promo 2009 5to
de jheberthekat
Visto 1406 veces

JAS "Las Torres" danza Llamichus
de gohitann
Visto 4399 veces

DANZANTES DE TIJERAS TERRIBLE VS
de isidromezachavez
Visto 43738 veces

Huayruro Kori Chaska
de christianmuerto
Visto 1093 veces

Cargar más sugerencias

Acerca del nuevo diseño

Figura 12. Captura de pantalla de Youtube.
Comentarios sobre las danzas participantes en el concurso Montonero 2010.
Fuente: www.youtube.com (14.12.2011).

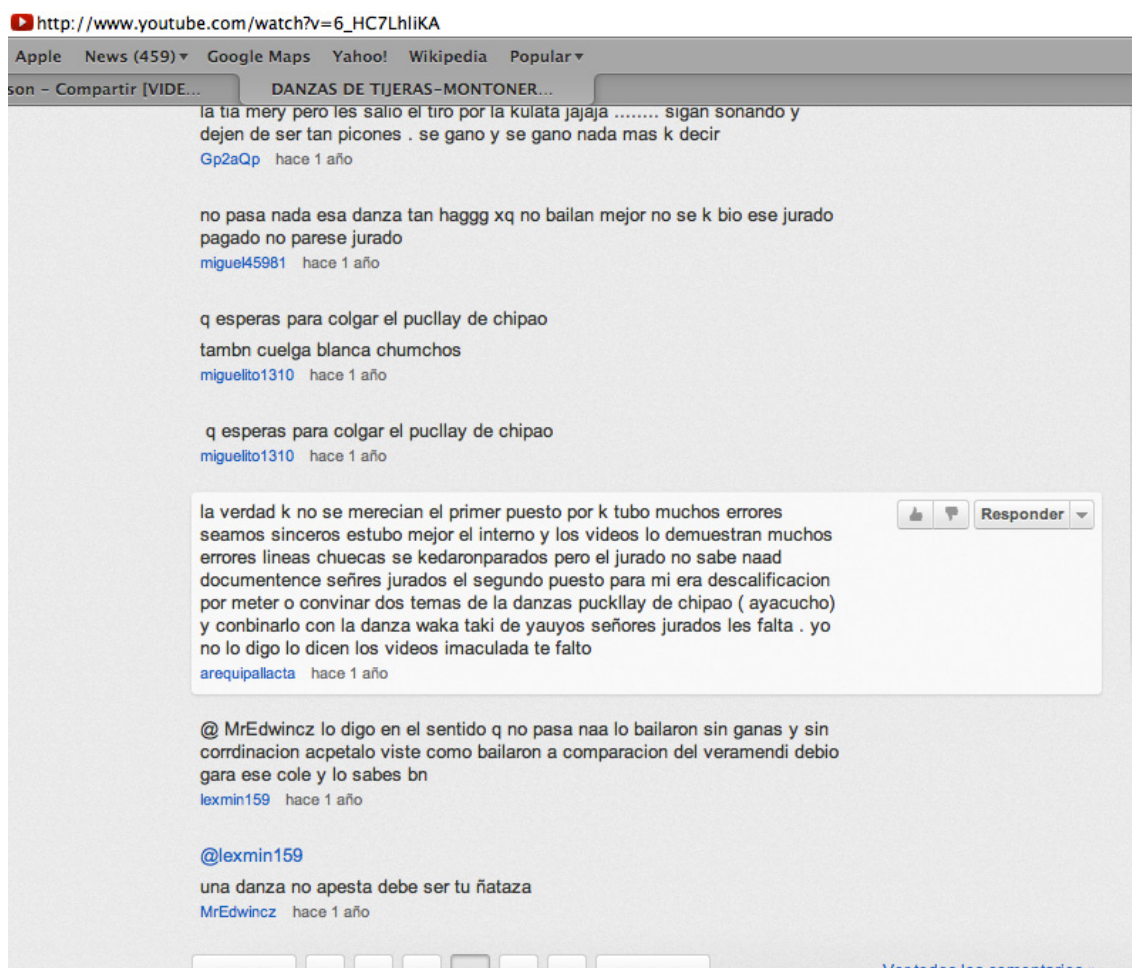


Figura 13. Captura de pantalla YouTube. Comentarios adicionales sobre las danzas participantes en el concurso Montonero 2010.
Fuente: www.youtube.com (14.12.2011).

Este espacio es también una forma de promocionar el trabajo del docente, en algunos casos se pregunta por el profesor de la danza del video en cuestión, porque se aproximan concursos en los cuales se piensa participar y se desea ubicarlo; también se utiliza para solicitar más información sobre la danza del video, como por ejemplo: las letras de los cantos de los bailarines y su significado o ampliar más sobre lo que significa la danza. Se ha observado también que en ciertas ocasiones los profesores dejan un e-mail para ser contactados. Por lo tanto, YouTube, es un espacio común y abierto, en el cual

se amplían las redes de contactos, un espacio mediador entre profesores y alumnos y todo aquel que acceda a su plataforma.

Curiosamente quien ha colgado la mayoría de estos videos del concurso del Montonero no han sido los alumnos ni profesores, sino un productor llamado “Aronyaqp”, que tiene su cuenta en YouTube, y utiliza el medio como “apoyo a la cultura”, ofreciendo sus fotos y videos para quien los quiera obtener. Pero no solo ofrece apoyo, sino también sus servicios para realizar documentales para municipios, instituciones educativas y personas interesadas en la cultura, educación, medio ambiente y tecnología, así mismo, brinda asesoría para realizar documentales, proyectos culturales y educativos.

Para este usuario de YouTube, la web le permite conjugar dos intereses. Sólo el conoce que resultados ha obtenido, si es ser considerado promotor de la cultura o colgar los videos ha sido buena estrategia publicitaria para sus servicios de documentalista y asesor. Lo que si es evidente es que tiene aceptación, eso lo demuestra los 146 suscritos y el 1,653,219 reproducciones de vídeo que ha tenido su cuenta, con 136 videos colgados⁶³.

⁶³ Estas cifras fueron tomadas durante el trabajo de campo. La imagen corresponde al mes siguiente de realizado el concurso del montonero.

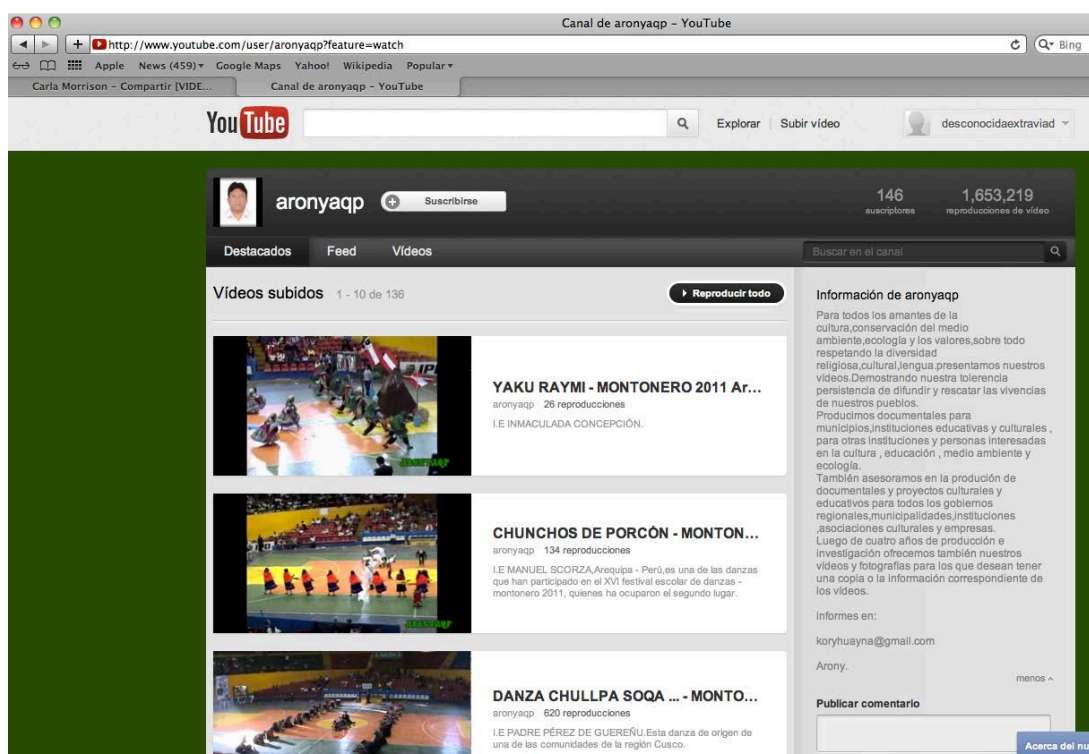


Figura 14. Captura de pantalla YouTube del Canal del productor Aronyaqp.
Fuente: www.youtube.com (14.12.2011).

Hasta este punto se ha tratado de mostrar las formas en que se usa el video como recurso audiovisual a través de las tecnologías de distribución como las cintas de video, discos ópticos y a través de la internet (considerándolo como artefacto cultural). Sin embargo, es necesario hacer una reflexión sobre lo que implica esta acumulación de videos que forma una colección de “memorias” y que es valorado según el interés del coleccionista, ya sea que se conserve en cintas de video o discos ópticos.

En el caso de internet, el hecho de “buscar” una danza, “colgar un video” implica dos aspectos, la acción de buscar o colgar implica una forma de usar—

delimitado por las plataformas o el uso de la red que a su vez se retroalimentan del mismo uso— la cual comienza a construir internet como cultura aunque las razones que lo llevan a eso sean usarlo como artefacto cultural. En este sentido desde el momento que objetivamos la imagen y el sonido en un video, y lo colgamos en la red, estamos generando a su vez “memoria” sobre un hecho real. Que llevado a la red, es parte de una “gran archivo accidental” como lo sugiere Burgess y Green (2009) , donde la memoria que se crea es una memoria ya no bajo el único interés de los *broadcasters*, sino un interés individual diversificado y que se convierte en colectivo.

Ya sea la memoria colectiva generada en internet o aquella que se conserve en discos ópticos o cintas de video, éstas conformarán una memoria de la danza folklórica que representa a la vez recuerdo y olvido. Recuerdo de lo que se registra y olvido de aquellas danzas folklóricas (hecho folklórico) o proyección folklórica que no sea registrada, como revela la preocupación que tiene Elar, al observar los concursos de los pueblos de las provincias de Arequipa, donde lo «autóctono que tu mirabas... de ante mano pué se va ir muriendo... video?, no hay VHS». Este “olvido” que a la vez significa pérdida del folklore aun sigue inscrita en la lógica de la cultura objetivada, donde la recuperación y rescate del folklore es el objetivo que guía los estudios de folklore en sus inicios y que sigue vigente. Esta misma lógica es la que explica el valor concedido a los videos más antiguos de parte de los profesores y directores.

3.4 Limitaciones y desventajas sobre el video-objeto

Hasta aquí se ha abordado las formas en que el video-objeto se hace presente en el proceso de enseñanza y aprendizaje, la posibilidad de traer del pasado una performance para visualizarla en el presente, permite recordar lo registrado y a su vez ofrece la oportunidad de constatar y contrastar información que se recuerda con la que se aprecia en el video, ya sea con los propios ejecutores del video o con otras personas según interés personal. Sin embargo, aunque el “recordar” y “analizar” es una ventaja importante en este proceso, también hay la percepción, de parte de los profesores, de limitaciones o desventajas relacionadas al uso y contenido de los videos de danza folklórica.

Si bien, John utiliza el video para complementar el aprendizaje-enseñanza, él considera que el video debe ser usado después de aprender los movimientos de forma mecánica, y una vez aprendidos los pasos pueden remitirse al video y ver el ritmo porque esto permite “estabilizar” lo artístico. Cuando sucede de manera inversa él considera que el alumno se frustra al no poder aprender los movimientos complejos con facilidad. Así mismo, él considera que aunque el video pueda mostrar como realizar el movimiento (pasos), técnicas, posturas del cuerpo, secuencias de pasos (videos hechos para enseñar danza específicamente), el ejecutante no tiene un retorno de su proceder en el momento. En ese sentido la opinión del profesor sobre cómo se realiza el movimiento es importante, por ejemplo en la corrección de errores,

alentar aciertos para llegar a un resultado deseado. Como manifiesta John, un profesor “asienta”.

Por su parte, Eduardo Fiestas, señala que el video-objeto «aplana el movimiento», es decir, la fijación de una acción corporal registrada en el video se convierte en la forma establecida y aceptada de ejecutar un movimiento, esto significa limitar la creatividad del alumno, en sus palabras:

[...] le quitas mucha de la impresión de naturalidad, ya, y haces que todos vayan exactamente como te manda el video, entonces todas las emociones, sensaciones, no, que tu quisieras poner adicionalmente se las apagas al alumno, y que es lo que hace, prácticamente mecanizarlo con los videos, a eso se llama aplanar el movimiento, aplanar todo, prácticamente todas esas sensaciones. (Entrevista a Eduardo Fiestas durante el trabajo de campo)

Para ambos profesores, el uso exclusivo del video para aprender genera de una u otra manera, inconvenientes. En este punto es conveniente entender las posibles formas de relación entre el video y los usuarios para que sea posible una mejor comprensión del tema. En el siguiente cuadro, se puede observar las posibles combinaciones del uso del video y las formas de aprendizaje posibles relacionados a estas combinaciones:

Tabla 3. POSIBILIDADES Y COMBINACIONES EN EL USO DEL VIDEO

Combinaciones Aprendizajes	Combinación 1	Combinación 2	Combinación 3	Combinación 4
	1 persona 1 video ¹	1 persona # videos	# personas 1 video ¹	# personas # videos
Caso- Ejemplo	Cuando el profesor John pide a sus alumnos ver el video en sus casas (Capítulo 3)	Caso del Profesor Bruno: refiere ver varios videos de una misma danza (Capítulo 4)	En el caso de los profesores que muestran un video para elegir una danza, o mostrar movimientos. Por ejemplo el trabajo en clase del Profesor Mike (Capítulo 3)	Cuando los alumnos van en grupo a las cabinas a ver los videos de las danzas que aprenderán o quieren aprender (Capítulo 3)
INSTRUCCIÓN DIRECTA	un modelo ¹ un usuario	# modelos un usuario	Un modelo # usuarios	# modelos # usuarios
FACULTAD MIMÉTICA	Modelo (s) – imitador (es)			
(1) Aunque existe la posibilidad que el video muestre a una sola persona (un danzante de tijeras, o un profeso enseñando un paso), el video de concurso muestra a varios modelos a la vez, en esta situación el aprendiz puede comparar a varios modelos en el mismo video.				

Fuente: Elaboración propia

Como podemos apreciar, el uso del video implica varias posibilidades de relación entre él y los usuarios. En el caso que de John, que sería la primera combinación, el problema no es por la posibilidad de aprender del video, sino más bien lo contrario, la frustración del alumno de no poder aprender de él. Sin embargo, aquí se detecta que el problema no es el video en si, sino la capacidad del aprendiz. Por este motivo se señala la necesaria presencia del profesor para descomponer los movimientos y guiar al alumno en un aprendizaje progresivo en el cual interviene una interacción entre alumno y profesor, hay una relación de modelado del aprendiz a través de las

indicaciones del profesor. Para luego considerar el uso del video –con la condición que sea el video que el profesor elige o recomienda–, para complementar los aprendizajes asociados al estilo de baile y el ritmo. No obstante, el video también contribuye en aquellos aspectos que el profesor no lograra transmitir, como vimos anteriormente y que pueden estar relacionados a la diferencia de géneros y los factores expresivos.

En el segundo caso, sin embargo, el profesor Eduardo relaciona los problemas del uso exclusivo del video en relación a una automatización del aprendizaje, tomando el video como referencia de expresión y estilo, lo cual sería la posición contraria con la del profesor John. Por otro lado, suponiendo que el video del cual se aprende sea el adecuado (una danza correctamente elaborada), ¿no es contradictorio que se perciba la replica exacta como un problema ya que este mas bien permitiría que no se generen tergiversaciones de la danza en cuestión?, ¿hasta qué punto se acepta la creatividad del alumno en la danza folklórica, donde se busca la conservación de una danza con pasos establecidos, y coreografías intencionalmente creadas para reflejar el mensaje de la danza?, en este sentido, la presencia del profesor como modelador del aprendizaje del alumno va a la vez también limitando la creación libre del movimiento corporal en relación a la música, porque este obedece al aprendizaje de una danza y no de un baile⁶⁴.

⁶⁴ Recordemos que desde la teoría del folklore la diferenciación de danza y baile justamente es porque en la primera los pasos son determinados a diferencia del baile que implica la creación individual del movimiento.

Por otro lado, también está la posibilidad de revisar y comparar varios videos de una misma danza, lo cual permitirá la formación de una opinión crítica sobre estos (combinaciones 2, 3, y 4). Como señala Benjamin (1991) y Taussig (1993), la capacidad mimética del ser humano no implica únicamente una copia sino, además creación, aunque en los casos señalados por lo profesores los dos resultados sean una posibilidad. Sin embargo, las posibilidades creativas a partir del uso del video son también innegables y en mi opinión mayoritarias.

Además de estas dos limitaciones que señalan los profesores sobre el uso del video, el principal inconveniente —expresado por la mayoría de profesores entrevistados— se da por el contenido de los videos. Respecto al contenido se debe tener en cuenta dos aspectos: primero, el criterio de la persona que decide registrar la danza y segundo, el criterio de la persona que elige el video-objeto.

La persona productora del video-objeto decidirá por ejemplo: la danza que desea registrar, a quienes grabar es decir a los bailarines (grupos o individuos) que realizan la danza así como la actividad o evento en que se desarrolla, los aspectos técnicos del registro como los ángulos y posiciones de la cámara, los cortes de toma, la edición y lo que registra o deja de registrar.

La facilidad para grabar actualmente un video, permite que sean innumerables los videos que se registran sobre danzas, tanto en internet como

discos ópticos (CD-ROOM y DVD) y se demuestra por la gran cantidad y variedad de videos colgados en la red.

Respecto a la elección de un video, el profesor Elar percibe un problema sobretodo en los videos que se encuentran en internet, ya que según observa, los videos «pueden no estar bien hechos» es decir, que una danza no esté «plasmada» correctamente, opinión que es compartida por el profesor Eduardo Fiestas, que en su opinión no todas las danzas que se muestran en los videos están «bien hechas», principalmente por el «mensaje de la danza». Si bien –el profesor Fiestas acepta el uso del video– los inconvenientes de su uso, surgen también por la escasa preparación que puedan tener los usuarios frente a la gran cantidad de videos de danza que existen, es decir el problema no sólo es el contenido del video sino también quien lo usa, en sus palabras: «resulta preocupante si la persona que los usa no tiene el conocimiento previo de la danza».

La preocupación por el contenido expresado por ambos profesores, se relaciona con los requisitos que desde la teoría se manifiestan para que estas proyecciones folklóricas cumplan su función difusora, la calificación de una danza “bien hecha”, ya sea porque deba ser plasmada correctamente o conservar el mensaje de la danza, se debe entender que se busca que una danza folklórica sea llevada al escenario como propuesta artística donde se respetan “todas y cada una de las partes”, producto de una investigación profunda.

La facultad del video de objetivar una danza que no cumpla con las condiciones establecidas, va en desmedro de la función difusora que avala esta práctica. La situación se complejiza por dos razones más: La primera está relacionada con el alcance que pueden lograr los videos en términos de difusión, considerando que la difusión a través del video tiene la posibilidad de lograr un mayor alcance comparado a una performance en vivo. Este posible alcance está en función a dos cosas; la cantidad de videos que pueden distribuirse a través de las tecnologías de distribución o ser “clickeados” en la web y su duración en el tiempo. La segunda razón, está relacionada con la posibilidad de réplica de la danza objetivada, es decir, una vez objetivada la danza en un soporte material, se convierte en parte de un archivo, el cual podríamos decir que queda latente hasta que sea consultado o utilizado para una puesta en escena como repertorio dentro de un contexto específico. En consecuencia si una danza “mal hecha” es registrada, los “errores” registrados, no sólo quedan como archivo, también serán difundidos y posiblemente replicados, como sucede en la práctica según lo señalan los profesores entrevistados.

La presencia de la tecnología en el campo de la danza folklórica, no es sólo una preocupación de los profesores de la ciudad de Arequipa, la preocupación por la tecnología en general y sus implicancias son motivo de reflexión y tema de debate entre sus cultores, como se observa en una de las conversaciones sostenidas en el perfil “Críticas Folklóricas” de Facebook, en el

cual se revela la preocupación por el uso de las tecnologías de comunicación en los concursos de danza para obtener los resultados finales de la calificación del jurado. Aunque el debate se inicia con una denuncia sobre la procedencia de los integrantes de un grupo de danza que participaron como propios de un pueblo al cual no pertenecían, en los comentarios, se hace el deslinde de parte de uno de los jurados sobre los resultados del concurso, y la diferencia entre la calificación que realizan los jurado y la forma en que los resultados son procesados, los cuales han sido aparentemente procesados por tecnologías de comunicación. En el comentario se revela la preocupación del uso de estas tecnologías a mano de “individuos inescrupulosos”⁶⁵.

3.5 Conclusiones del capítulo 3

La presencia del video fue ganando terreno poco a poco, primero en el campo de la enseñanza no formal (agrupaciones) y luego en el campo formal (centros educativos). En el primer caso, se observa un cambio no sólo en el uso sino en el significado que su uso implicó en sus inicios. De esta manera los primeros videos-objeto analógicos (VHS) se convirtieron en soporte de lo originalmente aprendido, provocando tensiones entre los poseedores de videos y los demás, confiriendo ventajas a sus usuarios. Esta “ventaja” se produce por las dificultades técnicas y el costo de producción que había que afrontar para poder realizar los videos y sus copias (además de la pérdida de calidad)

⁶⁵ La publicación a la que se hace referencia se encuentra en el siguientes link:
<https://www.facebook.com/carlosandres.folkloricoperu?ref=ts&fref=ts>

limitando de alguna manera su circulación. Estos primeros videos se convirtieron en piezas coleccionables convirtiéndose a su vez en archivo y memoria de cuanto fuera posible registrar de manera personal o a través de su compra.

Aunque en primera instancia se podría pensar que el cambio de tecnología de analógico a digital implica mayores ventajas, por las posibilidades de acceso, para los profesores de danza este cambio de tecnología puede jugar en contra de la exclusividad del material. Por tanto, para evitar posibles copias al material, este es celosamente guardado en su formato original, es decir el formato analógico se convierte en una forma de seguro; así como también, se convierten en testimonio de lo mas antiguo, por lo tanto valorado dentro de la lógica de la cultura objetivada.

El ingreso de la tecnología digital, cambió la realidad analógica. La masificación de estas tecnologías permitió el intercambio de videos de manera rápida, a menor precio y prácticamente sin pérdida de calidad. La cantidad de videos que comenzaron a circular permitieron el registro de diferentes trabajos escénicos posibilitando comparaciones y a su vez ampliando criterios. Aunque el video según su antigüedad puede ser usado como argumento de lo antiguo-original, sin embargo, también se ha convertido en referente de comparación para “mejorar” o cambiar cuestiones estéticas y coreográficas.

Respecto a la contribución que el video permite en el aprendizaje de la danza, este puede darse de dos maneras:

Primero, el uso del video propio brinda la posibilidad de reproducción en tiempos y espacios diferidos a disposición del usuario, la repetición de los pasos o movimientos corporales, secuencias y la verificación de errores y fallas en la performance registrada.

Segundo, a través de los videos de terceros, se amplían criterios en cuanto a variaciones coreográficas de las mismas danzas, conocimiento de otras danzas no aprendidas de manera directa, así como identificación de estilos y propuestas estéticas.

En cuanto al aprendizaje formal, aunque el uso del video es relativamente reciente, la popularización de YouTube permite un acceso tanto a profesores como a estudiantes y no sólo para la danza folklórica, también posibilita observar toda la variedad en danzas y cuestiones relacionadas a ella que sea posible encontrar en la red. Este acceso ha establecido nuevas formas de relación entre profesores y alumnos. Por un lado, el uso del video como parte de una metodología de enseñanza que complementa el trabajo del profesor –en aquellas deficiencias o limitaciones–, ya sea para incrementar conocimientos o para completar los aprendizajes por la falta de tiempo. Por otro lado, las negociaciones en la elección de repertorios, valoración y validación de los videos en base a las orientaciones del profesor.

Respecto al uso de YouTube de parte de las agrupaciones, profesores y alumnos se da distinta manera. Para las primeras se convierten en espacios de promoción y memoria de las actividades del grupo, aunque según sea el caso, con restricciones según lo decidan directores y los propios usuarios de las cuentas. Para los profesores, internet es una fuente de referencia y consulta sobre las danzas, aunque en este caso no sólo se utilizan videos de danzas en escenarios también se consideran los videos de fiestas y similares, pero además, es un espacio de promoción de su trabajo mediando relaciones entre los interesados. Finalmente para los alumnos, “Yutú”, no es sólo un espacio de búsqueda de videos de danzas folklóricas, es también el espacio de visualización pública, validación de la participación y confrontación con otros participantes, profesores y jurados de los concursos.

Sin embargo, como toda tecnología, el video también presenta limitaciones y desventajas según la perspectiva del usuario. En el caso de los video de danzas folklórica las limitaciones asociadas a los aspectos del aprendizaje se produce de dos maneras, la primera es la frustración que puede generar al tratar de aprender de manera directa movimientos complejos sin orientación del profesor, la segunda es la restricción de la expresión individual de los aprendices que al utilizar el video aprenden los movimientos de manera “mecánica”. Las desventajas del uso del video-objeto de danza folklórica están relacionadas con el contenido ya que este permite el afianzamiento de deformaciones y tergiversaciones de la danza folklórica esto dentro de la comprensión lógica de la cultura objetivada.

Hasta aquí, como se puede observar el video se relaciona a la vez con dos aspectos, por un lado las cuestiones de aprendizaje y enseñanza y por otro con aquellas cuestiones creativas. La creación de repertorios es clave para la comprensión del trabajo de los profesores y directores de danza, inmersos en parámetros teóricos y enfrentados a una realidad en la práctica, como veremos en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO 4

VIDEOS, CREACIONES Y REPERTORIOS

Como vimos en el primer capítulo, era y continúa siendo de suma importancia para sus estudiosos,⁶⁶ aclarar lo que es y no es danza folklórica. Aunque hubo un trabajo por definir lo que es la proyección folklórica, en general no hubo muchos estudios sobre ellas, a pesar de conceder a la proyección folklórica la importante labor de difusión, como lo señala en el siguiente párrafo el folklorólogo Raúl Cortázar:

Las proyecciones del folklore son legítimas cuando se afianzan en el conocimiento directo y en la documentación veraz de los fenómenos, en la compenetración del autor o del productor con el espíritu característico y con el estilo representativo del complejo folklórico que se trata de reflejar. Dignamente expresadas, prestigian el folklore de un país y contribuyen a que trascienda de su realidad viviente y de su documentación técnica a planos más difundidos y a veces universales, acentuando la personalidad cultural de un país. A la inversa, las expresiones chabacanas e irresponsables conspiran contra el patrimonio espiritual de la nación. (Cortázar 1965:8,9)

⁶⁶ Entre los teóricos y estudiosos mas reconocidos estarían: Efraín Morote Best, Carlos Vega, Augusto Raúl Cortázar, José María Argüedas, Mildred Merino de Zela, Josafat Roel

La decisión de cómo llevar a escena la danza folklórica a través de la proyección, estuvo a cargo de las agrupaciones de danza encabezados por el director del grupo, actualmente en la ciudad, esta labor continúa no sólo a cargo de directores, sino también de los profesores de danza.

Como vimos, el principal requerimiento para elaborar la propuesta de trabajo, es que esta estuviera basada en una investigación seria y detallada sobre la danza folklórica (hecho folklórico) que se deseaba proyectar. Sobre las investigaciones de danza folklórica se considera que deben incluir «el estudio del vestuario, adornos, máscaras y accesorios —tanto de aquel propio de la danza, como del traje típico habitual con el cual realiza los bailes comunes—, y el ejecutante mismo» (Merino 1999:26), además de hacer una distinción entre danza y baile lo cual se debe tomar en cuenta. Las investigaciones deben considerar la biografía y el estilo del ejecutante de la danza, las influencias recibidas, el escenario natural y la oportunidad en la que se produce el hecho folklórico. Para que esta investigación sea válida, debe ser recogida *in situ* o en su propio ambiente, en el momento en que se produce el hecho (Cortázar 1965, Merino 1999).

De esta manera, la investigación se considera el primer paso y es insustituible para realizar posteriormente la proyección, si la investigación estaba realizada adecuadamente, ésta de alguna manera aseguraba la correcta elaboración de la propuesta escénica. Pero la insospechada y evidente proliferación de agrupaciones y espacios en los cuales se muestran

las diversas y variadas proyecciones folklóricas, ha sobrepasado las expectativas de difusión, como función de las proyecciones folklóricas más allá del ámbito escolar. Esta situación común en toda Latino América ha motivado estudios y propuestas –aunque no muy abundantes en Arequipa⁶⁷–, que reflejan este interés y preocupación sobre la forma como se vienen practicando estas proyecciones estéticas, tanto en los aspectos asociados a la creación y puesta en escena, como su difusión; en los cuales, como veremos en este capítulo el video interviene en ambos aspectos. En la búsqueda de un mejor y adecuado manejo de estas expresiones artísticas, que se considera en reiterados casos, que desvirtúan el folklore, sus estudiosos comenzaron a buscar definiciones y clasificaciones de estas nuevas formas expresivas-creativas, siempre bajo la premisa de distinción entre danza folklórica y proyección folklórica.

Aunque no es el motivo principal de este trabajo hacer una exhaustiva indagación sobre los estudios y propuestas en Latinoamérica, se tomarán en cuenta algunas de ellas, por que nos permitirán comprender como se percibe esta situación y que respuesta se da a este problema.

Las principales preocupaciones entre los estudiosos y entendidos del folklore actualmente, parecen estar asociadas a los siguientes tres aspectos: primero, como ya se mencionó, la necesaria diferenciación que deben hacer

⁶⁷ En Lima, se puede revisar artículos relacionados a la educación y enseñanza y otros aspectos relacionados al folklore en publicaciones como: “Haylli” Boletín oficial del Centro Universitario de Folklore – UNMSM; “Cuadernos Argedianos” y “Arariwa” de la Escuela Nacional Superior de Folklore JMA. Además de publicaciones sobre investigaciones de fiestas y danzas.

tanto los creadores como el público en general entre danza folklórica y proyección folklórica (tratado en el capítulo 1); segundo, una clasificación de las proyecciones folklóricas que defina la gran cantidad de versiones posibles existentes y finalmente, el aspecto estético de la proyección. Se sobreentiende que la investigación de la danza folklórica sigue siendo indiscutiblemente la materia prima necesaria para su elaboración.

4.1 Clasificación y estética de las proyecciones folklóricas.

4.1.1 Clasificación de las proyecciones folklóricas

En cuanto a la clasificación de las proyecciones, en el Perú se ha hecho algunas propuestas para definir y clasificar la producción de las proyecciones folklóricas, como las formuladas por Ahon e Iriarte en Lima. La propuesta de Ahon está orientada a los bailes de pareja, sin embargo incluye las proyecciones folklóricas dentro de las cuatro formas de transmisión de los bailes:

Baile espontáneo, Baile organizado -el cual se incluye el baile folclórico por pareja-, Baile de coreografía fija –que incluye al baile de proyección estética de folclore- este tipo de baile tiene el riesgo de estereotiparse y perder su riqueza afectiva; finalmente, incluimos en esta clasificación funcional, el Baile experimental, de creación en base a un patrimonio cultural. Tan de moda por los grupos de baile actuales. (Ahon 1999:95)

La autora no hace una clasificación propiamente dicha de las proyecciones folklóricas, pero las incluye dentro de una clasificación general del baile que dentro de la teoría del folklore, como mencionamos, no es lo mismo.

Por su parte Iriarte⁶⁸, formula una clasificación de las proyecciones folklóricas, tomando de base el tratamiento de los elementos que el considera para una puesta en escena, como son: la forma del baile, la estructura del baile, el carácter del baile, el mensaje, el estilo colectivo y los estilos personales. El autor, señala que en la conservación, modificación, eliminación o adición de los elementos anteriores se producen las diversas formas de proyección folklórica la cual se da en tres grados. Estos elementos le sirven también de base para explicar las “teatralizaciones folklóricas” propuestas por Ramiro Guerra, y las Creaciones artísticas de inspiración folklórica, como se muestra en el siguientes cuadro:

⁶⁸ Las publicaciones de Ahon e Iriarte aparentemente son poco conocidas por los profesores en la ciudad de Arequipa.

Tabla 4. TRATAMIENTO DEL HECHO FOLKLORICO COREOGRÁFICO

Puesta en escena del hecho folklórico danzario-tratamiento/_	Proyección estética del hecho folklórico			Teatralización folklórica	Creación artística de inspiración folklórica
	GRADOS				
ELEMENTOS	A	B	C		
Forma	*	X	#	X	X#
Estructura	*	*	#	X	X#
Carácter	*	*	*	*	X#
Mensaje	*	*	*	*	X#
Estilo Colectivo	*	#	X	X	X#
Ambiente	X	X	X	#	X#
* Conserva X Modifica # Elimina/agrega					

Fuente: F.E.Iriarte, 2007, p. 394.

La clasificación, aparentemente, está establecida bajo una lógica progresiva, es decir desde las proyecciones folklóricas que conservan la mayor cantidad de elementos de danzas folklóricas hasta aquellas que sólo la toman como inspiración. Para el autor las proyecciones folklóricas corresponden a una forma de trabajo del hecho folklórico coreográfico que sirve como “instrumento” con fines educativos o de difusión por ejemplo; y las teatralizaciones folklóricas y creaciones artísticas inspiradas en el lenguaje folklórico las considera como “productos” desarrollados en base a la inspiración de un hecho folklórico. Iriarte concibe una relación entre la finalidad de realizar una proyección folklórica y los elementos que se toman en cuenta para su creación.

Sin embargo, otra manera en que se ha hecho una clasificación de las danzas folklóricas ha sido a través de los concursos de danzas, y considero

que estas han sido mas eficaces en comparación con las propuestas hechas a través de publicaciones como las anteriormente mencionadas. La importancia y relevancia de los concursos de danza no es solo en la ciudad de Arequipa, este es un fenómeno de toda Latinoamérica.

En el estudio sobre los certámenes de danza folklórica en Argentina que realiza Hirose, el mismo certamen clasifica las danzas en «danza tradicional, danza estilizada de raíz folklórica y danza estilizada libre» (Hirose 2009:58). Esta clasificación la toma del XXIV Festival Nacional de la Sierra, considerado por las agrupaciones de danza como uno de los certámenes mas importantes.

En el caso argentino, como señala en su ponencia Solmoirago⁶⁹, el Festival de Cosquín es otro de los grandes referentes que influyó en todo el país con la siguiente clasificación: danza tradicional y danzas estilizada y/o argumentada. Sin embargo en el año 2000, se propone una nueva clasificación en el Simposio Internacional de Estilización Folklórica, quedando de la siguiente manera: «tradicional, proyecciones (y sus tres grados), estilizaciones (y sus dos grados), para aplicarla en los concursos de la Asociación Latinoamericana de la Danza – ALAD (90 anuales en 5 países), pero que en la práctica se sintetizó a: tradicional – proyección – estilización»

⁶⁹ Estos datos y clasificación se encuentra en al ponencia “Clasificación y evolución de la proyección de la danza folklórica en la escena de América Latina” de Rodolfo Solmoirago en el siguiente link: <http://www.eventosciad.com.ar/Local/TITULOS/ponencias.html>

Otros países como Venezuela y Paraguay también tienen la misma preocupación e interés, en el caso de Venezuela, Martínez (2009) menciona una clasificación de las proyecciones folklóricas en cuatro niveles⁷⁰ y en Paraguay en tres grados, clasificación que queda instaurada a través del Departamento de difusión para las academias de danza incorporadas al Ministerio de Educación y Cultura de Paraguay (Solmoirago). En todos los casos las clasificaciones están planteadas con un criterio de menos estilizado a mas estilizado.

Tanto las propuestas de Ahon e Iriarte como las clasificaciones de los concursos coinciden en catalogar bajo dos criterios opuestos respectivamente, desde lo que se puede considerar más cercano a lo tradicional o menos estilizado, hasta las danzas mas estilizadas o alejadas de lo tradicional; y dentro de ellas los matices que en algunos casos los señalan como grados.

Lo que me interesa resaltar de estas propuestas, es que frente a la abrumadora práctica de las proyecciones folklóricas –en las ciudades–, se busca desde el discurso teórico nuevas definiciones o categorías que eviten la confusión de identificar a las proyecciones folklóricas como danzas folklóricas, como de hecho sucede, además de evitar una indiscriminada forma de aplicación creativa que destruye o deforme el folklore. En la práctica, esta labor de diferenciación y clasificación, queda bajo la decisión de los organizadores

⁷⁰ Artículo del blog Teoría del Folklore del Docente de la Escuela de Danzas de Maracaibo, Ember Martínez en el siguiente link: <http://teoriadelfolclor.blogspot.com/2009/03/niveles-de-proyeccion-de-la-danza-en.html>

de los concursos al estipular en las bases los tipos de danzas válidas para concursar, por tanto la clasificación o diferenciación tomada en cuenta, no sólo clasifica la participación de los concursantes; si no que a su vez queda instaurada de manera explícita su calificación como un tipo de danza, lo cual además es socializado luego con la población.

En el caso de Arequipa, no se conoce de alguna institución o estudioso que haya realizado alguna propuesta por clasificar las proyecciones folklóricas a la fecha. Respecto a los concursos, por lo general las bases mencionan simplemente el termino danza folklórica, en algunas ocasiones se distinguen las danzas como locales, regionales, nacionales e internacionales. Inicialmente se comentó que en Arequipa se hacía una distinción entre las danzas folklóricas y las estampas. Sin embargo, en el caso de los concursos arequipeños, no se ha observado que en las bases de los concursos se tome esta clasificación o se haga una diferenciación de manera expresa entre danzas folklóricas y proyecciones folklóricas y dentro de este grupo, los posibles tipos de proyecciones. Aunque no se ha hecho un estudio exhaustivo de las bases de los concursos, los profesores también señalaron que en dichas bases, sólo se menciona por lo general “danzas folklóricas” y que en la práctica se presentan tanto las danzas folklóricas como las estampas folklóricas o costumbristas en igualdad de condiciones. Es decir ambas danzas compiten en la misma categoría.

En este punto la jerarquía de los concursos entra a tallar en la elaboración de las bases de los concursos. Los profesores refieren que los concursos de colegios toman de referencia las bases de los concursos importantes y los adaptan a sus necesidades. Se considera entonces que los concursos importantes como El Montonero y Tiabaya tienen las bases más completas o delimitadas y sirven de referente para concursos menores. En el caso del Montonero, por ejemplo, las bases refieren la participación con «danzas netamente de acervo local, regional o nacional no se permitirán danzas de otros países a nivel de alumnos como docentes»⁷¹

Como se señaló en líneas previas, cada vez son menos los concursos que incorporan en sus bases una clasificación de las danzas que pueden participar, generalmente ésta queda sobreentendida por el mismo nombre del concurso, como por ejemplo:

- XVI Festival escolar de danza folklóricas infantil y juvenil Montonero 2011.
- XXXI Festival y concurso de danzas folklóricas Tiabaya tradición y folklore.

El uso de la denominación “danzas folklóricas” en el nombre del concurso ya identifica y califica el tipo de las danzas que se presentarán en el

⁷¹ Según la Directiva No. 014 – 2011- D.UGEL – AS/DAGI-EP, que normó la realización del concurso Montonero 2011

escenario. De esta manera, proyecciones folklóricas como las estampas, alegorías, u otra variedad, quedan incluidas en la categoría danzas folklóricas. Esta confusión y uso de terminología se refleja también en los títulos de los DVDs de danza, como por ejemplo Producciones DIMAR titula los DVDs de los mismos concursos de la siguiente manera:

- Festival escolar de Danzas MONTONERO 2010 Secundaria.
- Concurso de Danzas Tiabaya 2010

En la parte posterior, se presenta el contenido del video en una lista con los nombres de las danzas y la agrupación o institución participante. De esta manera todas las proyecciones de danza son integradas en un solo concepto como danza folklórica o de manera general “danza”. En el caso de Rosita Audio y Video, la productora de Lima, aunque el nombre del concurso hace una diferencia entre danzas y estampas (“VIII Festival internacional de danzas y estampas del folclor latinoamericano”), el listado sólo contiene el nombre de la danza y el lugar de origen de la misma, es decir no distingue cuales son danzas o estampas.

Este debate sobre danzas folklóricas y estampas, se produce principalmente a nivel de profesores y jurados cada vez que se encuentran en los concursos (sobre todo entre los que manejan estos aspectos teóricos), por este motivo, una denominación general (danzas o danzas folklóricas) en las bases, integra a todos los tipos, aunque eso implica que pueda haber

problemas en las valoraciones de parte de los jurados al calificar las danzas. Por ejemplo, cuando un jurado otorga mas peso en la calificación a la presentación de una danza folklórica que a una estampa; en mi experiencia como jurado, muchas veces los profesores o participantes se acercan a pedir explicaciones por el resultado de las calificaciones, o por la calificación de su danza.

Como se mencionó al inicio, no se ha realizado mayores trabajos sobre las proyecciones folklóricas, además, la falta de una entidad como una escuela regional de folklore (o un ente regulador que es el pedido de varios profesores), en la cual se discuta y explicita estos conceptos, deja en manos de la práctica estas cuestiones. Por este motivo, frente a la falta de consenso y la falta de una voz oficial especializada y sobretodo reconocida, en la práctica, la estrategia de los organizadores de concursos y productoras es optar por las generalizaciones. Y una vez registrado el concurso, los videos se convierten en mediadores de estos conocimientos, como se señalaba en el capítulo 2, y la materialidad del video va instaurando las denominaciones y calificaciones a las danzas que quedan registradas en el video y a la vez, van instruyendo a los profesores nuevos y al público en general que los adquiere contribuyendo a su difusión. En el caso de los videos de YouTube, será el título del video, el que cumpla esta función.

Se ha notado recientemente la preocupación de los profesores sobre estos aspectos de clasificaciones y calificaciones de los concursos de danza,

un reflejo de esto es la realización del I Curso de Capacitación para Jurados Calificadores de Danza Folklórica”, en enero del 2013, dictado por el profesor de la ENSF JMA Eduardo Fiestas Peredo; en el cual se hizo una propuesta de clasificación de las danzas, criterios de calificación de danzas folklóricas, y un modelo de bases de concurso. Como resultado de este curso se conformó la Mesa de Trabajo de Jurados Calificadores. Por otro lado el profesor Bruno refirió la existencia de un Colegio de Jurados para danza folklórica, con el respaldo de la escuela de danzas de Puno⁷².

En resumen, la diferenciación entre danza folklórica y estampa folklórica, como se mencionó inicialmente, es conocida principalmente entre los profesores y las agrupaciones de danza con mayor experiencia y trayectoria. En el caso de los profesores llamados nuevos, además de los saberes aprendidos en las agrupaciones en las que integró, la participación en los concursos y la compra de videos van incrementado sus conocimientos sobre esta práctica (además recordemos la labor de intermediario que Ricardo –el productor de videos– cumple a través de la interacción entre profesores, como ya se explicó en el Capítulo 2).

Aunque entre los profesores se maneje ambas definiciones, danza folklórica y estampa costumbrista o folklórica –ambas proyecciones folklóricas según la teoría del folklore–, esta diferenciación no es tomada en cuenta al

⁷² El I Curso Capacitación para Jurados Calificadores de Danza Folklórica, fue organizado por la Asociación Cultural de Arte y Folklore Siembra. Sobre la escuela a la que se refiere el profesor Bruno, puede ser la Escuela profesional de arte de la UNAP. No se obtuvo mayor información sobre este último dato, al parecer la creación del Colegio de jurados es reciente.

momento de presentar una danza para concurso, ya que las bases de los concursos no realizan tal discriminación actualmente, a pesar de que en algunos casos el nombre del concurso si mencione categorías como danza o estampa. Por lo tanto, en la práctica esta diferenciación no es reconocida por los espectadores de los concursos, como señalan algunos profesores, para el público toda danza presentada en un concurso es danza folklórica. La clasificación de danzas mas utilizada en los concursos, es aquella basada en la geografía, es decir, se define si entran a concursos danzas locales, regionales, nacionales e internacionales. Finalmente, para referirse a las danzas como hecho folklórico los términos mayormente utilizados son: “danzas autóctonas” o “danzas tradicionales”; el resto –las proyecciones folklóricas ya sean de hechos folklóricos o creaciones inspiradas en costumbres o tradiciones, como las estampas– son catalogadas como danzas folklóricas.

4.1.2 Las cuestiones estéticas

Sobre las cuestiones estéticas en las proyecciones folklóricas, los aportes de Barrios (1994) inciden en dos aspectos,⁷³ el primero, estudiar la estética de las comunidades que se representará; el segundo, el estudio de la estética propia, es decir la del proyector. En el segundo caso considera que es necesario conocer al público que recibirá el mensaje a través de la proyección,

⁷³ La obra del Ariqueño Patricio Barrios, fue ubicada a través de la web, pero se estima que no es muy conocido su trabajo entre los profesores que formaron parte de la muestra del trabajo de campo, en ningún caso fue mencionado en las conversaciones. Sin embargo si es mencionado por autores peruanos como Iriarte y Vilcapoma en sus obras publicadas.

ya que no todos utilizan los mismos criterios ni tienen las mismas percepciones para interpretar, produciéndose una “doble decodificación”.

En cuanto a la puesta en escena del hecho folklórico, Barrios considera que la proyección además de representar a una cultura determinada es también un procedimiento creativo y artístico por lo tanto posible de asimilarla a través de un resumen de tres modos, de los cinco modos universales de la creación artística u objetos de arte, que serían los siguientes:

1. Cambiando, transformando y alterando las cosas en su forma: el autor sostiene «que es factible y permisible cambiar y transformar las formas externas de un hecho folklórico en una propuesta escénica, asumiendo un lenguaje visual y auditivo fácilmente reconocibles en el receptor (público), y alterar ciertas leyes a través de la iluminación y la expresión corporal» (Barrios 1994).
2. Agrupando elementos, ya sean iguales o heterogéneos: Barrios señala «que es perfectamente posible –y muchas veces imprescindible– agrupar en una sola puesta en escena varios elementos, iguales y/o distintos, permitiendo, por parte del receptor una conceptualización global del sector de la cultura proyectada» (Barrios 1994).
3. Suprimiendo partes: «que es necesario sobre todo en los hechos folklóricos, la supresión de partes que no son principales [...] La

capacidad de resumen y decantación es primordial en el trabajo artístico» (Barrios 1994), considerando además los tiempos permitidos en los concursos esto se convierte en una obligación, sin embargo la supresión de partes puede entrar en contradicción con aquellas cuestiones teóricas sobre considerar cada una de las partes del hecho folklórico para reflejar un mensaje correcto.

El autor considera la proyección como un arte escénico y como tal se justifica la participación de actores, libretistas, directores, vestuaristas, iluminadores, músicos, productores, directores, etcétera. Respecto al resultado en el escenario, este debe lograr no sólo condiciones técnicas, debe a su vez lograr una diferenciación a través de un estilo, en sus palabras: «la creación artística en cuanto a puesta en escena debe contener dos aspectos: por una parte el logro técnico y, por otra una expresión de personalidad, un “sello”, un estilo» (Barrios 1994)

Es necesario aclarar que Barrios considera que la proyección folklórica debe profundizar dos aspectos: el estético comentado anteriormente y el estudio de la cultura del grupo o comunidad con la cual trabajará la proyección. Este estudio implica no solo la recolección e investigación, sino un análisis comparativo de los hechos y el estudio profundo de la comunidad en cuestión (Barrios 1994).

Por su parte Vilcapoma, considera cuatro requisitos básicos para que la proyección o “re-creación cumpla su cometido para con su propia cultura”:

El primer requisito, y en acuerdo con la propuesta de Barrios, es: «El estudio de la estética, del arte y de la cosmovisión de la comunidad o sociedades que representa, atendiendo a sus sensaciones, percepciones, connotaciones simbólicas, funcionalidades, pues las expresiones como la danza, la música y el canto, son parte del complejo cosmovisional» (Vilcapoma 2008: 439).

El segundo requisito es la «referencia etnográfica sobre el hecho folklórico. Quienes buscan la representación deberán documentarse del contenido de la danza, de los aspectos centrales, rituales, del mensaje, del camino y etapas que han recorrido, finalmente de la estructura central y válida como símbolo central». (Vilcapoma 2008: 439) El autor considera que este requisito requiere de la conciencia de los ejecutores, de saber lo que están representado con el fin de conservar la “esencia simbólica” del hecho folklórico, que finalmente es el objetivo de toda proyección.

El tercer requisito es el «conocimiento y manejo de ciertas técnicas coreográficas y montaje teatral, que permitan mostrar y no distorsionar el mensaje de la cultura que representan» (Vilcapoma 2008:439). En este punto el autor señala que no sólo la técnica, sino también la tecnología deben contribuir para mostrar un mensaje que sea comprendido por el espectador.

Finalmente el cuarto requisito es la “capacidad creadora estética” (Vilcapoma 2008), la cual debe respetar y estar en concordancia tanto con la realidad del público al que se dirige como con la comunidad que está representando. En este sentido el aporte de Barrios sobre la doble decodificación, se relaciona con este requisito, donde el proyector una vez realizado el estudio de la estética de la comunidad a representar, realiza una propuesta escénica para un público con sus propios códigos estéticos, mediada a través de su capacidad creadora estética. Es decir el proyector, ejecutor o creador de la proyección se convierte no solo en transmisor sino en traductor, intermediario o mediador entre dos culturas.

En mi opinión el aspecto estético es el tema más controversial y subjetivo. Desde el momento que la danza como hecho folklórico es llevada al escenario, se ha modificado el significado y sentido original, como la teoría del folklore señala, pero también se produce la doble decodificación que señala Barrios (1994), y esta doble decodificación subjetiva y traductora se convierte en elemento de juicio y apreciación al momento de observar una danza. En este trabajo de traducción e interpretación, los creadores o proyectores utilizaron en un primer momento, aquellas técnicas de la danza clásica y el teatro, las cuales permitieron estilizaciones y dramatizaciones en estas proyecciones.

Ya sea que nosotros apreciemos la danza en vivo o en video, el factor estético en nuestra apreciación está necesariamente presente, de esta manera

los calificativos de estilizado, tradicional o más autóctono, reflejan estas apreciaciones que identificamos como producto de una comparación entre la estética de las comunidades y la estética urbana. De esta manera, los calificativos usados por algunos profesores de concursos, para referirse a su trabajo como danzas cholitas (menos estilizadas) y al trabajo de grupos tradicionales como danzas de salón (más estilizadas), que son las que no ganan concursos, obedecen a esta comparación. Aunque no se ha realizado un análisis exhaustivo de este tema por no ser el motivo de este estudio, es notoria la presencia de dos características en las danzas para concursos:

La primera característica, es “la fuerza” como los profesores de concurso refieren, estas danzas requieren un gran despliegue de exigencia física tanto de hombres como de mujeres, no sólo en los pasos de la danza sino en el desarrollo coreográfico, como se puede apreciar en los videos de concurso tanto de Tiabaya como del Montonero. Los saltos, cortos y altos, movimientos toscos pero con energía, son movimientos corporales que se pueden identificar claramente en estas danzas. Al respecto, Mendoza (2001) señala, que en las danzas cusqueñas estas prácticas corporales que caracterizan a las representaciones folklóricas enfatizan aquellos “marcadores de identidad mestiza e indígena”, en la cuales la postura y el movimiento del cuerpo caracterizan una representación como danza indígena o danza mestiza. Siendo la danza indígena la que «debía representar escenas propias del ethos auténtico del campesinado andino, elaborado por los miembros indigenistas de las primeras instituciones: una naturaleza guerrera agresiva, una existencia

comunal pacífica y finalmente, un espíritu festivo sensual» (Mendoza 2001:169), las danzas mestizas son aquellas con la influencia de Lima o la costa.

En Arequipa, para los profesores de concursos, las danzas cholas, son danzas de sierra, que por la exigencia física, se les consideran “fuertes”, con cantos o arengas en quechua, considerándolo más cercano a lo autóctono o tradicional, lo que representaría para Mendoza, una identidad indígena; y las danzas con predominio de movimientos suaves y estilizados, aunque sean danzas de sierra, son consideradas por los profesores de concursos como danzas de salón.

En este sentido, la doble decodificación que sostiene Barrios, está presente, cuando el refiere que se debe contemplar el lenguaje estético del público al que se dirige la danza. Es evidente que la diferencia de trabajos que se realiza en colegios nacionales y particulares, mas allá de las propias percepciones de los alumnos, también se relaciona con el público al cual se va a presentar la danza. En concursos como El Montonero y Tiabaya, las características de las danzas como “fuertes” es una cualidad de las danzas de la sierra, que son muy valoradas por el público, entre otras cualidades como señala el profesor Henry «porque, a un concurso se trata de ganar, y hay danzas pues que son mucho mas coloridas, tienen muchos aditamentos, e impactan». Sin embargo entre las danzas nuevas presentadas en recientes concursos, están aquellas que representan a la costa, como Chollonqueros y

Cosecha de Arroz, que a pesar de representar a la costa, sin embargo prevalece la exigencia física en sus movimientos. En estos casos se podría decir que se da mayor peso a los estándares o cánones establecidos por los concursos, que a una supuesta identidad indígena o mestiza expresada en los movimientos corporales, que identifica Mendoza en las danzas cusqueñas, y que además son delimitadas por los criterios de calificación de las bases de los concursos.

Sin embargo, no todos los profesores están de acuerdo con estas exigencias tácitas impuestas por los concursos. Para Mike (profesor, director y jurado), cualquier danza puede ganar un concurso, porque depende de cómo la interprete el concursante, por más simple que pueda ser la danza, la evolución coreográfica, coordinación del grupo y la alegría de lo que están escenificando determinan su puntaje. Estas diferencias de criterios, son las que al final se reflejan en los puntajes de los jurados.

La segunda característica, es la presencia de elementos escénicos que puedan ambientar el escenario buscando recrear algunos aspectos del contexto de la danza pero sobretodo que puedan impactar tanto al público como al jurado. El constante incremento de elementos escénicos ha originado que en algunos concursos se prohíba sobre todo aquellos que puedan poner en riesgo la seguridad de los participantes y público, como los fuegos artificiales principalmente, aunque se argumente a su favor que en los pueblos se utilicen. Además de estos elementos escénicos, también están presentes

aquellos artículos complementarios o utilería para la ejecución de la danza, como por ejemplo animales de esponja animados por personas en su interior, paja, ramas, mistura, palomas, etcétera. En el concurso del Montonero del 2011, una de las danzas incluía trozos de cactus que los bailarines clavaban en su cuerpo como parte de las pruebas físicas que exigía la danza Yacu Raymi de Colta⁷⁴.

Este aspecto estético manifestada en la creación se visualiza y se observa en el momento en que se ejecuta la danza. Siendo este un elemento subjetivo tanto del creador como de los que aprecien la danza, es en este punto donde se generan las principales discrepancias de opiniones tanto del público, como profesores y jurados. Son estas subjetividades que van configurando estilos, tendencias y modas; que pueden verse reflejadas en las “danzas de moda”, “danza nuevas” o aquellas “danzas ganadoras”, y que quedan registradas a través del video para su posterior uso. Como vimos en capítulos anteriores, un aspecto que ofrece el registro audiovisual es la posibilidad de análisis posterior a la ejecución de las performances.

Las implicancias de considerar una expresión dancística como danza folklórica se relaciona con el hecho de que las expresiones como la danza folklórica –que acarrean en si mismas una carga simbólica, un significado– tienen la capacidad y contribuyen a construir imaginarios de identidad colectiva

⁷⁴ Esta danza tiene la participación de danzantes de tijeras, los cuales son los encargados de realizar tales demostraciones, como lo hacen los danzantes de tijeras de manera individual.

o comunidades imaginadas en términos de Anderson(1993). En vista del papel que juegan estas proyecciones, es que trataré de explicar a continuación, la forma en que actualmente la tecnología audiovisual se ha introducido en este proceso de producción artística, que luego es aprendida y enseñada.

4.2 Danzas nuevas y creaciones

Tanto los profesores como los directores de danza, están en la constante búsqueda de danzas nuevas, ya sea con la finalidad de ganar un concurso o ampliar el repertorio de trabajo. Sólo para efectos de poder explicar las dos maneras en que una danza es considerada como nueva, las denominaré: “danzas nuevas aprehendidas” y “danzas nuevas escenificadas” para diferenciarlas. Incluyo en la segunda, aquellas danzas que aunque conocidas son reformuladas por los profesores de danza. Es necesario recordar también que en el caso de Arequipa no se cuenta con una escuela regional de folklore, esto significa que en danza folklórica los referentes más cercanos serían folkloristas, folklorólogos y las agrupaciones con trayectoria, convirtiéndose estas últimas en las escuelas de futuros profesores. Quedando en esfuerzos aislados la producción en el campo teórico e investigación especializada, como señala el profesor Bruno «[...] yo asumo una autocrítica, en Arequipa no se ha hecho mucha investigación teórica de esto no [...] y todo lo que ha sido esto no, digamos un recopilar de comentarios, de experiencias, de visiones de algo que uno ha ido mirando, comparando en el trayecto de esta, digamos de esta vida artística [...]». En este sentido, un ente reconocido

u oficial que pueda articular o conducir estos esfuerzos, así como marcar ciertos parámetros es identificado como una necesidad entre los profesores y directores de las agrupaciones, sin embargo, esto implica también una versión oficial o autorizada de estas creaciones con las repercusiones del caso en términos de poder y representatividad.

4.2.1 Danzas nuevas aprehendidas

Una danza puede ser llamada nueva cuando esta no es conocida o escasamente conocida en el medio donde se desenvuelve el profesor, es decir, en este caso en la ciudad de Arequipa. Este tipo de danzas son obtenidas de diversas formas: 1) A través de cursos y talleres de capacitación, 2) Por el intercambio de material con sus contactos y 3) Adquiriendo un video de un concurso o festival de prestigio.

4.2.1.1 Cursos y Talleres de capacitación

En los cursos y talleres un profesor especialista de la danza enseña a bailar paso por paso y luego desarrolla una coreografía que es aprendida a lo largo de las clases, una vez terminado el curso o taller el profesor recibe el material para complementar lo aprendido y a su vez poder enseñarla. La música original (entiéndase excelente calidad de grabación), monografía o reseña detallada y el video de la danza entregados en el curso, serán muy valorados por los profesores, porque finalmente el curso es una inversión que

debe ser luego compensada. El video de estos talleres es preparado durante la realización del curso y en él se registra las presentaciones de las danzas aprendidas por los asistentes del mismo, es decir luego de haber sido aprendidos los pasos, secuencias y coreografías, se procede al registro de un ensayo final o una presentación como cierre del curso.

Existe una gran variedad de cursos y talleres tanto en la ciudad de Arequipa como en Lima, algunos de ellos además de enseñar un repertorio de danzas brindan cursos relacionados a cuestiones de metodología, didáctica, o materias complementarias para la enseñanza de la danza. Sin embargo la gran mayoría están orientados a la enseñanza de repertorio siendo además este el interés prioritario por parte de los profesores; esto se evidencia por el esfuerzo de los organizadores en traer danzas nuevas para que lograr el éxito del curso.

El interés por el repertorio no es sólo el caso de los profesores de Arequipa. La experiencia del profesor Bruno, como expositor en una conferencia en Lima organizada por la Escuela Nacional Superior José María Arguedas, nos revela la preocupación por la novedad. Durante su exposición, varios de los alumnos insistían en preguntar cuáles eran las danzas a las que él se refería, el profesor comprendió rápidamente que lo que les interesaba era el repertorio, a lo cual respondió que «esa no era la intención de esa ponencia», y aclara, que la organización buscaba con la conferencia «el rescate» o «la puesta valor». Pero los alumnos justificaron ese interés por el repertorio, señalando que son los propios directores de colegios, quienes lo

exigen. El profesor Bruno piensa que es ahora muy común que los colegios y el mismo público sean los que presionan por la novedad, y señala que en el caso de los colegios lo hacen muchas veces para ganar publicidad.

Algunos profesores experimentados, refieren que en la ciudad de Arequipa no hay buenos talleres o cursos de capacitación. El aumento significativo de estos cursos y la baja calidad de capacitación que brindan, han generado desconfianza entre los profesores, por lo tanto, para algunos de los profesores experimentados en concursos, los asistentes a esos talleres son profesores de colegios que no saben danza y van a los talleres para aprender a bailar, como el caso de profesoras de educación inicial principalmente. Por este motivo los cursos de capacitación son objeto de validación, algunos profesores entrevistados, mencionaron que si hay un buen curso, muchas veces no es bien publicitado o sólo se enteran algunos profesores que entre ellos se conocen. Por esta razón algunos profesores entrevistados señalaron que ya no asisten a los cursos de capacitación en la ciudad porque ya no aprenden nada de ellos, inclusive uno que otro refiere que un video de la zona puede contener mejor información que lo que brinda un curso. Así lo señalaba el profesor Elar en el capítulo anterior, cuando explicaba como en los videos de festividades o fiestas encontraba material para elaborar danzas, sobre este punto, la creación de repertorio, ahondaremos mas adelante.

Otros, frente al desprestigio de los cursos, tomarán en cuenta la trayectoria y reputación de los organizadores y aquellos encargados de dictar

el curso. En la mayoría de casos señalan que los cursos más cotizados se dan en Lima, y les permite además tener un material «exclusivo», como lo expresa el profesor de danza Carlos: «[...]recibes de primera mano un material, se puede decir, que si lo traes acá a Arequipa, no, lo planteas primero, entonces eres el *bum* no, la novedad, todo el mundo tiene, por eso más, te contratan más rápido». (Entrevista al profesor Carlos realizada durante el trabajo de campo)

Pero la exclusividad tiene un precio, debido al costo que representa el viajar y pagar el curso. Los profesores cuidan mucho su material para que este no sea copiado fácilmente, y toman medidas como expresa el profesor Elar: «uno debe tener el audio o algo que no puedan conseguir para “retener” el trabajo, porque no lo consiguen, pero uno lo presenta, lo filman y ya lo hacen». La facilidad con que las danzas pueden ser objetivadas, es una preocupación constante por la posibilidad de ser replicada con facilidad, perdiéndose la exclusividad de la danza.

No todos los profesores van a los cursos y talleres con el fin de ampliar su repertorio para presentarlo en concursos; aquellos profesores que enseñan en talleres de danzas en colegios o como profesores de arte en la especialidad de danza contratados anualmente en los colegios, utilizan el material de los cursos para ampliar el repertorio que será utilizado a lo largo del año en la institución que laboran, y en otros casos será para ampliar el repertorio de la agrupación que dirigen. Sin embargo, la elección de repertorio dependerá no

solo de aprender las nuevas danzas en el taller sino de otros factores adicionales que algunos directores consideran importantes. Como lo explica

Mike:

[...] las danzas que están así de moda no las toco, una vez quise hacer, varias danzas, una de La Libertad me acuerdo, de Trujillo, Contradanza, me gustó cuando lo hicimos con el profesor⁷⁵, me gustó, dije, esta danza, porque para mi no era difícil hacer la ropa porque es facilita, pero no la hice, porque la vi en un concurso en otro concurso, hay dije no, no, esa no la voy a montar, porque yo creo que el grupo tiene que mantener exclusividad en el trabajo, no, porque sino sería un grupo de los demás, donde copia la danza de uno, copia la danza de otro, no [...] (Entrevista al profesor Mike durante el trabajo de campo)

La exclusividad es una cualidad muy importante a la hora de elegir una danza, sin embargo las valoraciones son diferentes según sean profesores o directores o ambos a la vez. Por ejemplo los profesores especializados en concursos aprecian la exclusividad para ganar un concurso y ser contratados; sin embargo los profesores contratados anualmente no tienen esa presión, pero si es necesario tener un repertorio amplio. Para algunos directores de grupos, la exclusividad es importante para mantener el prestigio de la agrupación, e implica un valor ético profesional, pero para enseñar una danza en los colegios, los criterios son diferentes:

[...] las danzas de un grupo son de ese grupo, yo no los puedo tocar, porque son parte de su repertorio parte de lo que ellos les

⁷⁵ El profesor al que se refiere Mike es Eduardo Fiestas de la Escuela Nacional Superior José María Arguedas de Lima, la danza a la que hace referencia es “La Contradanza de Huamachuco”, y fue dictada en el III Curso de Danza Folklórica en Agosto del 2004 en la ciudad de Arequipa. En la ciudad se han organizado aproximadamente cinco talleres de capacitación docente con profesores de la Escuela mencionada.

costó hacer, yo no toco esas danzas para mi grupo, pero si las enseño en los colegios... un ejemplo es el Negrillos, lo he visto tantas veces bailar a la Católica⁷⁶ que me lo sabía, y la montaba, pero en el grupo no... porque no me parece ético tomar danzas de los demás grupos. (Entrevista al profesor/director Mike, realizada durante el trabajo de campo)

No todos los directores de agrupaciones tienen el mismo proceder ni las mismas necesidades, así como existen diferencias entre el ejercicio de la profesión de los profesores de danza, los intereses y motivaciones de constituir una agrupación de danzas folklóricas son muy diversas, como por ejemplo la conformación de grupos para realizar presentaciones pagadas en hoteles y restaurantes. Algunos profesores se refirieron a estos grupos como grupos comerciales o grupos peñeros (caso de Lima).

4.2.1.2 Intercambio de material

El intercambio de material (música, videos, reseñas y monografías) a través del contacto con profesores de otros lugares, es otra de las estrategias para agenciarse de danzas nuevas. Los profesores entrevistados consideran la participación a los cursos o talleres y concursos, como fuentes para ampliar contactos con otros profesores; sobre todo si son en cursos de Lima, a los cuales asisten profesores de diversas zonas. La cualidad de ser “del lugar” añade un valor adicional al trabajo que presenta y realiza el profesor, es decir por lógica se espera que un profesor de Moquegua haga y tenga mayor

⁷⁶ En la ciudad, la Universidad Católica de Santa María de Arequipa es comúnmente llamada “La Católica”.

conocimiento de las danzas de Moquegua, pero no es el único criterio que se toma en cuenta, la calidad del trabajo de un profesor debe ser percibido como tal por otro profesor, como señala el profesor César:

[...] los contactos son importantes, y dependiendo del contacto depende tu calidad de trabajo también, lo que vayas a ofrecer a la gente que quiere requerir tus servicios, de allí que salga un profesor de mejor calidad o no, porque todos pueden enseñar bonito, pero el tipo de trabajo que uno haga o la exclusividad de una danza que uno tenga también hace que tengas más o menos contactos para un tipo de trabajo, no [...].(Entrevista al profesor César, realizada durante el trabajo de campo)

Esta estrategia del intercambio, es la más estimada para lograr material que tenga sustento, no solo nuevo, sino con más probabilidades de ser sobretodo exclusivo. Tanto la música, como las reseñas de la danza y los videos son materiales complementarios, sin embargo la música sin los conocimientos de los pasos de la danza queda incompleta, y la reseña o monografía permite conocer de que se trata la danza, puede describir coreografías o pasos, pero no pueden ser mostrados. El video por su parte registra la música y los movimientos, por lo tanto permite la réplica, y por este motivo es valorado. Sin embargo, el audio del video de un concurso o presentación contendrá también sonidos propios de ese evento, por lo tanto es importante tener la música aparte.

4.2.1.3 Adquisición o compra de videos

Adquirir un video que sea de algún concurso reconocido, es otra forma de acercarse a una danza nueva, ya que si bien se empieza a conocer una danza, los materiales como la música y la monografía no están incluidos en la compra. Si bien es cierto que Producciones DIMAR ofrece no solo videos, sino música y reseñas de las danzas, por lo general no se encuentra ese material para las danzas nuevas.

En realidad la novedad que traen los concursos es relativa, si es un concurso local la novedad es para los profesores que no se presentaron en el concurso o no presentan la danza nueva. Si el video es de un concurso fuera de la ciudad, las danzas nuevas del video son aquellas desconocidas en la ciudad.

Los profesores no especializados en concursos, contemplaran estas danzas del video como posible repertorio, pero sobre todo para tenerlo de referencia. Recordemos que muchos profesores asumen la labor de jurados en los concursos que no se presentan, lo cual depende de la trayectoria como se vio anteriormente, pero también de los contactos. En algunos casos incluso compraran los videos a pedido de alumnos, padres o directores que quieren hacer una danza ganadora. Obviamente si la danza ganadora a la que se refieren los solicitantes es una danza nueva, entonces no está dentro de su repertorio.

Todos los entrevistados refieren que muchos profesores sobre todo los nuevos copian estas danzas tal cual se presentan en el video. El profesor Elar explica que uno se puede dar cuenta de eso, porque primero enseñan la danza y luego piden la reseña, trabajan con el audio del video y luego buscan el original, es decir la música de la danza. Él sostiene que son los profesores de poca experiencia (uno a tres años), que “compran un video, copian y pegan”, en cambio para los profesores experimentados, el video del concurso es referencial. Esta forma de trabajo explicada por Elar, nos revela como con el video se irrumpe en una secuencia lógica de trabajo, tácitamente establecida, en la que debe ser la investigación o la obtención de información de la danza (y los materiales necesarios) el primer paso para iniciar el proceso de llevar una danza a escena y posteriormente continuar con la creación de una coreografía y su enseñanza. La alteración de este orden lógico, demuestra para Elar, que un profesor nuevo, no tiene la preparación suficiente para enseñar y de algún modo se rompe una forma y una ética de trabajo establecido.

No sólo los profesores con experiencia tienen esa opinión, Ricardo el productor de los videos de concurso comenta que son los “chiquillos”, que no tienen experiencia, los que compran los videos, y lo que hacen es variar cosas mínimas o copiarlo igual, es decir presentar o replicar la danza, tal como se encuentra registrada en el video. Algunos, según él, le cambian cosas cuando cuentan con las reseñas, porque esto, les da el criterio para modificarla, ya que saben de lo que se trata, como se vio en el capítulo 2, recordemos que Ricardo, el productor, vende también las reseñas (aunque por separado y no

de todas las danzas) y está en permanente contacto con los profesores y sus trabajos desarrollados en los concursos. En algunos casos, el video de la danza ha sido registrado con la lectura previa de la reseña de la danza antes de su presentación, generalmente estas son bastantes breves, o son cortadas o grabadas incompletas por el productor.

4.2.2 Danzas nuevas escenificadas o creación de repertorio

Como se mencionó al iniciar el capítulo, es una condición vigente por lo menos en el discurso, que para realizar un proyección folklórica es necesario realizar una investigación profunda de la danza folklórica que se quiere llevar al escenario.

En Arequipa las primeras proyecciones folklóricas fueron presentadas por el Ballet Folklórico de la UNSA, bajo la dirección de Lucy Abarca, estas proyecciones presentadas por primera vez en Festidanza fueron llevadas al escenario luego de investigaciones que ella realizara sobre folklore de Arequipa, que fueron parte del estudio de su tesis de licenciatura. Como ella misma señala: «la danza folklórica autóctona no puede ser llevada al escenario, sino la proyección de mensaje de la danza, es un medio para difundir patrones culturales de un pueblo...». (Entrevista a la directora Lucy Abarca durante el trabajo de campo)

Sin embargo, no fueron solamente las danzas folklóricas las que fueron llevadas al escenario. Inspirada por las costumbres y tradiciones de la ciudad de Arequipa, Lucy llevó al escenario las costumbres y tradiciones en forma de danza, a las que denominó “Estampas”, para hacer una diferenciación de este tipo de trabajo con las danzas folklóricas llevadas a escenario. Entre estas estampas se encuentran por ejemplo: Barredores, Lecheritas, Sembradoras, Pisado de Habas, Mambo de Machaguay, entre otras.

Tanto las proyecciones de danzas, como las estampas formaron parte del repertorio que el BFUNSA ofrecía en sus presentaciones, con el correr de los años se fue incrementando el repertorio con las danzas de otros lugares del Perú, como la Trilla de Huancavelica, el Huaylash, Pasacalle Huancabambino, entre otras. Este incremento en el repertorio, se dio de dos maneras, en algunos casos Lucy aprendía las danzas y las enseñaba a la agrupación, en otros casos invitaba a un profesor del lugar de origen de la danza para que las enseñara en el grupo. El costo de viajar y aprender o de invitar al profesor era asumido por la dirección de la agrupación.

4.2.2.1 El material audiovisual y la investigación

En la década del 90 aproximadamente, el video en formato VHS hacía su ingreso a la ciudad, y con el se abrían las posibilidades para conocer nuevas danzas, comenzando así, el proceso de intercambio de material o compra del mismo.

Así como el BFUNSA, llevara al escenario danzas folklóricas de la región, las agrupaciones que irían conformándose posteriormente realizaron también sus propias proyecciones y estampas. De este manera se fue conformado un repertorio de danzas folklóricas de Arequipa.⁷⁷ Sin embargo a finales de la década del noventa, este repertorio ha ido incrementándose rápidamente, comparado a los años 90, al punto que muchos incluso se refieren a ellas como la danzas nuevas de Arequipa. Como lo señalaría Ricardo, el productor, cuando le pedí que me explicara el contenido de la colección de videos recopilatorios de danzas de Arequipa que ofrecía a la venta.

Como ya se explicó previamente, no son muchos, entre profesores y directores de agrupaciones que presentan danzas nuevas de Arequipa. Todos los entrevistados coincidieron que esto implica una inversión importante, no solo en dinero que implican los viajes al lugar, la estadías; sino el tiempo que ello demora, en algunos casos tres, cuatro meses, un año o más; para su investigación.

Sin embargo, esta inversión muchas veces no vale la pena porque fácilmente el trabajo es copiado, como señala el profesor Henry, algunos profesores consiguen material con sus contactos o cuando viajan al sitio:

⁷⁷ Algunas de estas danzas son: Washua y Negrillos, propuestas de Dorian Aragón.

[...] pero es mas costoso viajar, es costoso y no es justificado, porque en realidad con la tecnología de ahora, uno puede investigar no, tener esa danza, rescatarlo, pero no tiene ningún beneficio, lo enseñas todo, te grabaron todo ya la música lo consiguieron y a la semana siguiente, a los tres días ya están bailando en diferentes lugares, entonces pues no [...]. (Entrevista al profesor Henry durante el trabajo de campo)

Aunque la música puede ser un obstáculo inicial, el profesor señala que poco a poco es conseguida, en algunos casos incluso con el audio que consiguen «le hacen algunos cambios si se puede decir arreglos», con la finalidad que sea mas «agradable», más «comercial».

La posibilidad de utilizar los videos de fiestas patronales ya sea DVDs que se ofrecen en los mercadillos o los que encuentran en internet, es también una opción considerada; sin embargo estos son evaluados y calificados previamente para tomarlos en cuenta. La calificación se da entre los parámetros tradicional y estilizado, mientras mas tradicional sea el video, es considerado como mejor material. La presencia de cantos en quechua, bailarines y músicos propios del lugar, son algunos de las características tomadas en cuenta para considerar un video como más tradicional. El profesor Carlos nos da un ejemplo:

[...] pongamos por ejemplo, Apurímac, que haya hecho sus fiestas de Puckllay, hace poco; los pueblos se organizan, y lo hacen tradicional, como se refleja eso, porque los mismos pobladores bailan, cantan, lo viven, cantan en quechua, son sus mismos músicos. Mientras que algunas fiestas diz que patronales solamente es un aniversario, que hicieron un corso, un pasacalle, cada pueblito sacó sus danzas pero fueron contratados profesores de Arequipa que sacan una danza cusqueña, que sacan una danza de Apurímac, y en el lugar de que sea un fiesta

tradicional que sea una danza tradicional yo que se pura danza apurimeña, ha sido casi como un concurso de danzas, como Cusco, Ayacucho, Apurímac, Moquegua, eso no es tradición pues [...]. (Entrevista al profesor Carlos durante el trabajo de campo)

Con los videos de internet la evaluación es aún mas cuidadosa. En la red se puede encontrar videos de danzas ya en escenarios, videos de festividades, fiestas patronales, o de celebraciones que realizan pobladores migrantes en una ciudad. Muchos refieren que en internet no se encuentran danzas nuevas, sin embargo las danzas conocidas si están colgadas y en varias versiones. En esos casos es posible el análisis y la comparación del material encontrado con materiales que ellos puedan tener de la misma danza, y van evaluando elementos que les puedan dar algún indicio de confianza en el material, como por ejemplo el vestuario de la zona o la música; si no corresponde, entonces comienza a surgir desconfianza del resto de la danza.

La mayoría de profesores tienen la percepción de que la tecnología si bien actualmente brinda mayores facilidades para la “investigación”, la inversión que implica el montaje de una nueva danza, no se ve reducida por la facilidad con que la misma tecnología permite la objetivación de la danza, su copia en video y la réplica en el escenario. Lo cual hace que lo exclusivo y novedoso sea tan apreciado, y celosamente cuidado, como expresa el profesor Carlos «mientras que uno está que se saca, la mugre invirtiendo un poco de dinero en un curso, siempre hay personas que fácilmente, y lo venden que no», y a la vez esta misma necesidad va convirtiéndose en una exigencia del mercado que productoras como Producciones ISA, Rosita audio y video, en

Lima; y Producciones DIMAR en Arequipa, abastecen y al hacerlo, la condición de exclusividad es casi momentáneo y difícil de mantener.

Aunque la teoría establece como requisito fundamental la investigación para llevar al escenario una proyección folklórica, en la práctica, realizar la investigación enfrenta una serie de inconvenientes, ya sea por razones económicas y/o tecnológicas. La exigencia de repertorios por parte de los concursantes, profesores y directores de colegios, exige igualmente a los profesores a desarrollar estrategias para agenciarse de material que les permita desarrollar su trabajo a menor costo y con mayor rapidez. Esta exigencia de repertorios varía según sea profesor de concurso, director o profesor dependiente. En este punto el video-objeto del concurso, juega un rol muy importante como recurso-fuente creativo y como memoria que permite por sus posibilidades de análisis y comparación mayores posibilidades creativas y de innovación, por tanto una mayor producción creativa, ya sea tomando partes o de referencia para elaborar nuevas propuestas. En mi opinión, tanto la ausencia de directrices específica de cómo llevar al escenario una danza, así como la objetivación de la danza a través del video, han hecho posible una gran producción creativa y popularización de estas expresiones artísticas.

4.2.2.2 El montaje o planteamiento de una danza

Cuando el montaje que se quiere realizar es de danzas ya elaboradas, los profesores reúnen todo el material que pueden conseguir de esa danza,

videos, música y reseñas de la danza, a esta búsqueda de fuentes audiovisuales, sonoros y escritos algunos le llaman recopilación. La gran cantidad de videos a los que se puede acceder proporciona también una cantidad considerable de opciones sobre estas danzas, lo que provee de mayores posibilidades de trabajo ya que la danza implica movimiento corporal y desplazamientos en el espacio, el video permite la visualización de todo el conjunto. Es decir, una vez que una danza folklórica es llevada al escenario, esta permite evitar ir al campo a investigar para una nueva puesta en escena. Aunque la posibilidad de réplica exacta es una opción, sin embargo, no todos los profesores realizan un “copiar pegar”, la forma en que se usa para los fines creativos depende de cada usuario, como veremos a continuación:

El profesor Henry considera que el video le permite tener un idea de los pasos, que luego irá “cotejando” con la monografía, ya que si sólo tiene la monografía, no se tendría idea de cómo se ejecutan los pasos. Cuando quiere montar una danza, va “cotejando” los videos que encuentra en internet con los que el tiene: «veo, y voy viendo ya, como puedo mejorarlo, o en que consiste, o de que lugar es»; de este proceso obtiene una conclusión de todo el conjunto, en base a eso el tiene un idea para hacer la danza.

El profesor Bruno, por su parte, refiere que el video le permite recrear figuras coreográficas, el observa todos los videos que tiene de una misma danza, y va extrayendo de ellos las figuras coreográficas que cumplen con sus expectativas. El video contribuye en la parte «recreativa artística» como el

señala, entonces va tomando partes de los diferentes videos, aunque explica que eso no siempre se puede. Como vimos en el capítulo anterior, aunque inicialmente el video fue considerado como referente de originalidad, luego como herramienta mediadora de aprendizaje, el video también es un recurso que interviene en la producción creativa e innovadora, las posibilidades de análisis y comparación aunado a la facultad mimética humana se convierte en una fuente de creación y recreación constante.

Hasta aquí se ha visto el uso del video de danzas ya registradas, sin embargo, cuando se trata del montaje de una danza que no haya sido llevada al escenario antes, es decir, no ha sido registrada, el trabajo es diferente, como veremos a continuación.

Como orden lógico de trabajo, exigido por la teoría, la investigación como primer requisito es imprescindible, luego comienza el aspecto creativo artístico del proceso. Al respecto el profesor Elar, señala que en el “planteamiento” de la danza se debe tomar en cuenta toda la fiesta; por lo general, los errores mas comunes se dan por tomar de referencia solo el día que se dan las danzas, además señala que otros errores frecuentes son, no tener en cuenta el vestuario y los elementos adicionales. Como explica a continuación:

[...] digamos la fiesta de la cruz es toda la semana, y ahora digamos toda esa semana tienes que plantear en la danza, varios, y ahí es el que se comete el error, el día de la fiesta, no, pero no

se dan cuenta que el día de la fiesta no es el día que sale la cruz, ya están ya digamos errando, a ver eh, plantean dos días, y los demás, días los obvian, he llegado a investigar no, pero no, no he llegado a plantear, hay que hacer vestuario, uno, invertir en hacer ropa, la danza tiene que pegar, o sea tiene que digamos, si no ocupa un puesto, todo tu esfuerzo es en vano, todo profesor de danzas también tiene que vivir de algo, y eso date cuenta [...]. (Entrevista al profesor Elar durante el trabajo de campo)

Es en este punto en el cual cada profesor o director muestra su propuesta artística según sus propias subjetividades. Es decir, si bien se estipula que se debe considerar cada una de las partes de la danza, sin embargo, son muchos los factores que entran a tallar en las decisiones artísticas, por ejemplo: el tiempo de duración de la danza, el escenario, el énfasis en alguna parte mas que en otra, el manejo estético de los movimientos, la configuración de un estilo particular de la agrupación o trabajo individual de cada profesor, la vestimenta, etcétera. Como señalaba Barrios, la proyección es también un procedimiento creativo y artístico, por tanto los modos universales de la creación entran en juego. En este sentido, la subjetividad se relaciona con las posibilidades creativas en la cual las decisiones de cambiar, transformar, agrupar elementos iguales o distintos, suprimir o eliminar partes darán como resultado una propuesta artística de la interpretación de un hecho folklórico o de otras proyecciones escenificadas.

Además del mensaje de la danza, la vestimenta o también llamado vestuario⁷⁸ es otro de los aspectos constantemente criticado en las propuestas

⁷⁸ Para referirse a la ropa que se utiliza en la danza, se utilizan varias denominaciones: vestimenta, vestuario, trajes, traje típico, indumentaria, disfraz. Hay también un debate sobre el término adecuado a utilizar.

que realizan agrupaciones y profesores en concursos o presentaciones. Todos los entrevistados señalan que muchas veces se acondiciona la vestimenta –y es considerado un error bastante común– ya sea porque esta es costosa, no se encuentra en la ciudad en las casas de alquiler o son estas mismas las que ofrecen acondicionar el traje cuando no lo tienen a disposición. Cualquiera sea la razón, la vestimenta es un factor importante en la danza, y quizás el que presente mayores dificultades económicas (actualmente) para las agrupaciones y profesores.

Por otro lado, el profesor Eduardo Fiestas, menciona que si bien los videos pueden ayudar a difundir el trabajo de investigación, sin embargo el problema está en que al hacer la puesta en escena, esta debe guardar coherencia con la investigación, respetando las partes, conservando el mensaje. Para él, el problema del video está relacionado principalmente con las posibilidades de distorsión de las danzas que se registra, y la poca preparación de los que los usan como principal referente para aprender de ellas, sin buscar otras fuentes.

Él señala que en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, a los alumnos se les enseña parámetros para que puedan validar un video, ya que en la misma Escuela, es imposible enseñar todas las danzas, por lo tanto los alumnos a lo largo de la carrera aprenden cincuenta danzas. Entonces para saber si un video observado tiene un contenido fiel a la investigación, se enseñan los parámetros generales de las danzas. Por

ejemplo, conocer los patrones de referencia de las danzas agrícolas, ganaderas, pastoril, satírica, si es festiva o de enamoramiento. Si la danza es parte de una festividad, entonces tiene que saber si la festividad existe y en que lugar se da. Una vez que se reconoce estos patrones, y referentes, se debe preguntar por el contexto sociocultural que se presenta para que una danza se festeje en ese lugar, con todos esos criterios el alumno puede validar un video si es verdadero o no.

Como el profesor mencionó, no todas las danzas son aprendidas en la escuela, sin embargo la preparación permite realizar un trabajo creativo sostenible, para ilustrar mejor lo explica con un ejemplo:

Por ejemplo, el muchacho que acaba de entrar,⁷⁹ es alumno nuestro y a la vez es director de un grupo, el domingo pasado ha quedado su danza en octavo lugar en uno de los concursos importante de aquí de Lima. El ha presentado una danza que nadie le ha enseñado en la Escuela, pero como ha hecho él, consiguió un video de la fiesta patronal del lugar, para su buena suerte hace unas semanas hubo un desfile aquí en Lima donde llegaron grupos de los pueblos, entre ellos el que él había visto en el video que compró, entonces el comparó y vio que eran similares, y de ahí tomando el video de la fiesta patronal montó su danza, y le ha quedado bien, que los jurados tuvieron que reconocer. (Entrevista al profesor Eduardo Fiestas, durante el trabajo de campo)

Luego de la conversación sostenida con el profesor Eduardo, me mostré los sitios donde vendían los DVDs, llegamos a Producciones ISA, inesperadamente, en el televisor de la tienda, ya estaba la grabación del

⁷⁹ Las conversaciones y entrevistas se hicieron en el local de la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas (Lima).

concurso del domingo pasado (la entrevista fue hecha el martes), su sorpresa fue confirmada por la vendedora cuando le aseguró que era el concurso del domingo anterior.

Por su parte, el profesor Carlos comparte la opinión de sus colegas, y señala que la mayoría de los errores se cometen cuando los profesores sólo se guían del video, y desconocen que el video que están tomando tiene error. Así mismo, refiere que es común el problema de acondicionamiento del vestuario, la creación de pasos nuevos y respecto a la coreografía, el error mas común es la exageración en las figuras. En su opinión, no sólo los profesores nuevos copian y pegan, es la mayoría la que ha optado por «comprar un videíto, lo sacan, de ahí el trabajo y como te digo no, en el video he visto que solamente hay 10 vueltas y le aumento 20 ó 40 y nadie me va a decir nada porque no hay un buen jurado». Para el profesor Carlos, el trabajo mas cercano a lo original se ve mas elegante, por el estilo que le ponen los pobladores, y la gracia que es lo que se debe reflejar, «son sencillísimos, pero lo viven».

La preocupación por los errores en una danza registrada en el video, es debido a que a través de esos videos se posibilita la deformación o tergiversación de la danza folklórica de manera exponencial, sin embargo, esta misma preocupación se convierte en argumento para sostener la necesaria intervención de una persona o entidad conocedora del tema. De esta forma se justifica la labor del profesor frente a las posibilidades de un autoaprendizaje mediado por el video y como veremos en el siguiente capítulo esta búsqueda

de respaldo y legitimación serán una constante que requiere de estrategias para enfrentarlas.

En cuanto al proceso de creación de las danzas nuevas de Arequipa, ésta se ha visto favorecido por aquellos profesores –principalmente que enseñan por contrato independiente y generalmente para concursos–, que su propio trabajo los lleva a viajar a las provincias de Arequipa y otros departamentos, lo cual les permite la interacción con los pobladores y puedan de esta manera tener argumentos para desarrollar nuevas propuestas.

No trato de afirmar con esto, que todos los profesores que viajan realizan investigaciones, o afirmar que si las hacen son profundas o insustanciales; lo que aparentemente esta sucediendo es que la mayoría de estas danzas nuevas de Arequipa provienen de los profesores que realizan trabajo en provincias; y que el hecho en sí de viajar, les otorga cierta credibilidad a sus propuestas y que al ser presentadas en un concurso son sometidas a la opinión del jurado y el público, comenzando un proceso legitimador, tema que es motivo del siguiente capítulo.

El profesor John, por ejemplo señala que si el compra videos, son videos de concursos, y explica sus razones:

[...] todo concurso como sabe usted, son reglamentados, ya son personas conocedoras, aparte su reseña histórica, ya pues, mas confiable.

[...] si trabajo con profesores de danzas es decir, los más, los que saben más, bueno de ellos no tengo por que dudar, porque todos son viajeros y van al mismo lugar y sacan de ahí, porque es la única forma, como más van a poder conseguir lo otros [...].
(Entrevista al profesor John durante el trabajo de campo)

Aunque muchos profesores critiquen estos trabajos y a estos profesores, tanto el hecho de viajar como el concurso, favorece a estas danzas, de tal forma que esto genera el interés de adquirir el video del concurso. Para algunos profesores, la facilidad para acceder a los videos, es la razón de que en Arequipa se haya dejado de investigar seriamente para la producción de danzas folklóricas.

No obstante, incremento de repertorio de danzas folklóricas de Arequipa, se deba aparentemente a la presión que ejercen los participantes de concursos para convertirse en ganadores; sin embargo la aceptación del público es un factor importante para que estas propuestas sean popularizadas. Esto se demuestra cuando son los propios concursantes los que solicitan las danzas nuevas para participar, como por ejemplo la Danza del Camarón o Cosecha de arroz aparentemente bastante solicitadas en el año 2011, y presentes en todos los concursos a los que tuve la oportunidad de asistir durante el trabajo de campo.

Por otro lado, la presión que se ha suscitado por la revaloración de las expresiones artísticas reconocidas como patrimonio inmaterial por la

UNESCO⁸⁰, y el interés del Estado Peruano de fortalecer estas expresiones con fines turísticos (sobre este tema, las diferentes campañas de Promperú y la Marca País son evidencia de esta nueva revaloración de lo peruano), ha generado que las poblaciones ya sean de comunidades rurales, semi rurales, y ciudades de la sierra y la costa, busquen la forma de tener una danza que las represente. En este sentido el profesor Bruno, luego de enterarse de la presentación de algunas de estas danzas nuevas participantes en concursos de Lima, refiere que al no conocerlas comienza a preguntar entre sus colegas amigos, sobre ellas:

[...] averiguando como decía, por esa⁸¹, por que la otra, la Chicheña⁸² que le llaman [...] yo conversando con unos, con un compañero, entonces dijeron, no: "nosotros lo hemos hecho, lo hemos creado". O sea tienen nombre y apellido, ahora ha aparecido otra en Tambo, hace dos años, como se llama, "La cosecha de arroz", y después hay otra en Mollendo, "Chollonqueros", le llaman, y entonces, este yo he visto que eso ha sido un poco la necesidad, como decía ahora mas temprano, donde bueno, digamos por su herencia cultural, no han tenido ningún pasado, digamos como para rescatar algo, o sea de tradición digamos en danzas [...] ahora resulta como que es pues, algo propio, no, ya tenemos, no teníamos, ahora ya lo tenemos, y lo incorporan pue no, dentro de lo que es su patrimonio, no [...]. (Entrevista realizada al profesor Bruno, durante el trabajo de campo)

En este nuevo contexto, el Estado Peruano y organismos internacionales como la UNESCO, incentivan nuevamente el interés en reconocer las expresiones culturales de las poblaciones. Esto motiva un interés

⁸⁰ Por ejemplo en el Perú, se ha realizado el reconocimiento de la Danza de las Tijeras y La Huaconada de Mito, como patrimonio inmaterial registrado por la UNESCO

⁸¹ Refiriéndose a la Danza del Camarón.

⁸² La danza a la cual se refiere es Asjhata Pallanchis Chicheños

particular por “recuperarlas” y en algunos casos crearlas, lo cual no es algo reciente ni un caso particular de la ciudad. A lo largo de la historia de las naciones la creación de tradiciones o las tradiciones inventadas (Hobsbawm 2002) ha sido parte de ellas.

Sin embargo, entre los profesores, estas nuevas expresiones son objeto de críticas y cuestionamiento. En opinión del profesor Bruno, estas nuevas danzas, que por un lado reconoce como “expresiones creativas”, con lo que él está de acuerdo, por el otro considera que el problema es que son presentadas como danzas folklóricas en concursos. En este sentido, estas danzas son descalificadas por las siguientes razones; por un lado no provienen de danzas existentes, no son anónimas (una de las condiciones para ser considerado hecho folklórico), se elaboran haciendo diferentes mezclas en la música basados en criterios de gusto personal (esto es una opinión mayoritaria entre los entrevistados), finalmente la vestimenta tampoco la consideran adecuada (verdadera o tradicional).

Por otro lado, además del interés de contar con una danza representativa, las razones por las cuales estas danzas nuevas son aceptadas por el público quedan todavía pendientes de conocer con exactitud, y es un tema que requiere un estudio aparte. Por ahora podría afirmarse que el hecho de que estas danzas nuevas sean solicitadas para ser aprendidas y presentadas en concursos podría deberse a dos aspectos:

Primero, está el permanente aprecio por lo “novedoso” con el fin de lograr los primeros lugares en el concurso, de ahí las exigencias de lo padres de familia y directores. Segundo, en el caso de las danzas nuevas de la costa, el interés de presentarse con danzas diferentes a las danzas de sierra. Como es el caso de la Danza del Camarón, Chollonqueros y Cosecha de Arroz, que son danzas que representan a la costa de Arequipa.

Algunos profesores coinciden en señalar que cada vez es menos el interés por hacer danza folklórica, incrementándose la preferencia por los ritmos de moda. También se da el caso de alumnos que preguntan por otras opciones, como explica el profesor Elar, cuando sus alumnos le dicen, que no les gusta determinada danza porque es muy autóctono y preguntan «¿no hay otra cosa?». Sin embargo aunque estas danzas representan a la costa, los movimientos corporales y el desarrollo coreográfico tienden a tener características de las danzas de sierra para concursos, es decir “exigencia física, y coreografías dinámicas”.

Hasta aquí podríamos enumerar algunos factores que determinan la elección de una danza: a. El concurso o festival al que se presenten (concursos internos o externos de la institución educativa), b. El tipo de institución educativa. Hay una diferencia notoria entre los colegios particulares y nacionales, c. El origen de la danza (costa, sierra, selva, nacional, internacional), d. El vestuario de la danza. En mi experiencia de profesora,

estos factores se entrecruzan y no necesariamente todos tienen la misma relevancia en la elección de una danza.

El tipo de concurso en el cual se participa es un factor importante, por ejemplo hay una gran diferencia entre el tipo de danzas que se presentan para “El Montonero”, y el “Festival de Danza ARS’COA” (Festival del Consorcio de Centros Educativos Católicos de Arequipa), en este último las danzas costeñas e internacionales son el común denominador. En algunos casos las decisiones de los alumnos, no solo están relacionadas con la música de la danza, en algunos casos, tiene que ver con el tipo de vestimenta, mientras esta sea considerada menos serrana (polleras, ojotas) será mejor vista por los alumnos. Pero también están aquellas vestimentas de las danzas de la selva que connotan un estereotipo sensual, o las danzas de luces que se vieron en el Capítulo 3. En el caso de la preferencia por determinada vestimenta y la música, estos como elementos “marcadores de identidad” señaladas por Mendoza (2001), reflejan las preferencias estéticas de los alumnos. En este sentido la connotación negativa asociada al folklore andino está aun vigente.

4.3 Creación y autoría: El folklore es de todos, el folklore no es de nadie

El reclamo constante de los profesores es “la copia” del trabajo creativo por parte de sus pares, el cual es facilitado por el video por la rapidez de captura y las posibilidades de réplica que permite. Directores y profesores

señalan, no poder hacer nada para proteger sus propios trabajos; en este intento se dirigen a las oficinas de Indecopi con el fin de lograr alguna solución a este problema, sin embargo los resultados han sido siempre frustrantes. La condición de anonimato, considerada como característica del hecho folklórico, es el argumento principal, utilizado tanto por profesores, bailarines, directores y autoridades. De esta manera el problema de autoría del trabajo creativo, no tiene una solución, como señalan los directores y profesores Mike y Henry:

[...] si, yo fui a Indecopi y dije, sabes que (hable con una señorita) yo soy el Director del Ballet de la Universidad y está pasando esto, de que nosotros hemos tenido presentación por los 25 años y ese video lo están vendiendo, sin autorización, no, un trabajo que ha costado. Porque al Ballet le ha costado hacer toda esa presentación, de recopilar las danzas, montar el trabajo, y me dijo: usted a puesto algún letrado donde prohíbe?. Le dije: no, no hemos puesto nada; a entonces no puede, no puede reclamar [...] además usted no puede patentar. Porqué le dije, si se puede patentar el trabajo, me dijo: no se puede patentar porque es folklore, y el folklore no puede pertenecerle a nadie, le pertenece al pueblo, no?, no podría usted, habría que ver de que otra forma se podría hacer, y no estén tomando el trabajo que este haciendo el Ballet de la Universidad. Y ahí quedó. (Entrevista a Mike durante la realización del trabajo de campo)

Yo fui a la Dirección Regional de Cultura, ahora se llama así, antes era INC, he indicando no, que mi inquietud era: que si yo rescato una danza de determinado lugar, si yo lo podía patentar y me indica que no puede ser, porque la danza pues no es de nadie, es de los pueblos, y no pué no se va, no se puede patentar. Y le digo no, de repente no, tener tipo derechos de autor, parecido, yendo forzando por ese lado no, y bueno, no, me dijo, que no se podía. Y bueno entonces si no se puede, es un trabajo que se realiza pero sin un beneficio económico pué no, a comparación de los cantantes, que tienen su música lo hacen, está patentado y para poder tocarlo tienen que pagar. (Entrevista a Henry durante la realización del trabajo de campo)

Aunque en el caso anterior, la intención es tratar de proteger un trabajo propio, el argumento de anonimato bajo el lema “el folklore es de todos, el folklore no es de nadie”, es invocado por los mismos profesores o directores, cuando se hace una danza que no es de su autoría. Como veremos en el siguiente caso:

–Mike: yo re-monté Barredores para Festidanza, y ya a los días estaban bailando en el otro lado⁸³. Yo voy, y le digo: sabes que amiguito quien te ha dado permiso para montar esa danza, esta danza es del Ballet de la Universidad.

–Director grupo X: El Folklore es de todos.

–Mike: Si le digo, el Folklore es de todos, pero esta es una creación de la señora Lucy para el Ballet de la Universidad, esto no es un baile, tu sabes que esto es, no es un baile.

–Director grupo X : No, no sé

–Mike: Esto es una estampa, que a creado la señora Lucy para el Ballet de la Universidad, como tiene varias estampas [...] solamente espero amiguito, que cuando lo presentes, menciones que es una danza hecha por la señora Lucy Abarca para el Ballet de la UNSA. (Entrevista a Mike durante la realización del trabajo de campo)

La condición de anonimato –definida desde la teoría del folklore como condición de un hecho folklórico– es aplicado también a las proyecciones folklóricas, por lo tanto se las comprende como una creación colectiva. Merino (1999) señala que la creación colectiva, debe ser entendida, como el proceso por el cual la población se apropia de una creación de algún autor determinado, y recibe el aporte inconsciente de sus diversos ejecutores y transmisores. En

⁸³ Cuando Mike habla de re-montar Barredores, significa que esa danza ya fue montada inicialmente, pero que no se ha bailado por muchos años, entonces la retoma para presentarla otra vez en el escenario. Los ensayos del BFUNSA, se realizan en el pabellón de ingenierías, saliendo del campus universitario y cruzando la Av. Venezuela, se encuentra el pabellón de sociales, en el cual ensayan diferentes agrupaciones, entre ellas el Ballet Folklórico de Educación, Musuq Illari, entre otras (ver primer capítulo). Cuando Mike refiere “el otro lado” se refiere a alguna de las agrupaciones del pabellón de sociales que está al costado del pabellón de ingenierías.

este proceso de transmisión espontánea y no controlada, hay una elaboración y re-elaboración constante, que se transmite generacionalmente volviéndose creación colectiva, donde el creador primigenio se pierde en el anonimato.

El desconocimiento de la diferencia entre el hecho folklórico y la proyección folklórica, posibilita aplicar los parámetros y conceptos indistintamente, generando confusiones y contradicciones. De esta manera, la intención de los profesores de proteger el trabajo a través de Indecopi o lograr una patente, no han sido satisfactorias, e implica no sólo una confusión de definiciones, sino también, aspectos éticos. Por lo tanto, cuando se utiliza la definición de algo como folklórico, lo convierte en objeto de dominio público, de esta manera, mientras que los proyectores intentan infructuosamente proteger su trabajo, a la vez esa misma condición de anonimato les permite utilizar un trabajo ajeno, tanto de un creador individual (profesor o director) como de una creación colectiva (expresiones originarias). Esta situación no sólo es un problema en la ciudad de Arequipa, es común dentro de nuestro mundo globalizado, en la cual la sociedad hegemónica occidental impone las reglas sobre la creación a través de los derechos de autor y la propiedad intelectual.

Sobre este controvertido tema, Yúdice (2007) presenta los esfuerzos y reflexiones realizados en diferentes países y aborda la cuestión de manera específica en el campo de la música y las nuevas tecnologías. Como el autor sostiene, el ingreso de la nuevas tecnologías y las posibilidades de registro y reproducción de la música generaron nuevas prácticas en los usuarios,

configurándose nuevas relaciones entre las personas y la tecnología. De esta manera, en «países en desarrollo», se observa un constante proceso creativo producto de diferentes combinaciones musicales, sin embargo este proceso creativo presenta un problema ético, en sus palabras:

La apropiación se da tanto a nivel de fonogramas como géneros, ritmos y melodías. Y aquí surge otro dilema ético. Las músicas tradicionales, que por lo general pertenecen al dominio público, pueden ser apropiadas en fusiones protegidas por los derechos autorales. Al mismo tiempo, y cada vez más, las músicas locales, étnicas y minoritarias son objeto de protección “a partir del folklore que es auto agenciado por los movimientos sociales, festivales de carnaval, fundaciones privada nacionales e internacionales y organismos como la Unesco” (Ochoa Gautier y Botero:16).(Yúdice 2007:89)

La preocupación por proteger la música tradicional se sostiene en reconocerla como diferente de occidente, y dentro de varios de los parámetros establecidos sobre lo que se considera folklore. Haciendo una comparación podríamos distinguir dos situaciones: la primera, mientras que en la música el hecho de considerar una pieza como fusión permite el reconocimiento del autor; en la danza, no se percibe esa distinción, aunque ambos utilicen como recurso las expresiones originarias, sin embargo las proyecciones folklóricas son consideradas “danzas folklóricas”, por lo tanto son de dominio público, mas allá de las condiciones en que hayan sido creadas.

Segundo, se ha mencionado reiteradas veces la exigencia previa a al proceso creativo, de realizar una investigación detallada de la cultura a proyectar, y es justamente al investigar una danza folklórica y convertirla en

proyección folklórica, que el investigador/coreógrafo está apropiándose de la danza (expresión originaria), de la misma forma que él reclama son copiadas sus creaciones/versiones, cuando son registradas en los videos. ¿Esto es justo, es bueno, es malo?, desde la perspectiva folklórica lo que se busca es “rescatar” la cultura tradicional, sin embargo, este rescate no puede sostenerse sin el lucro económico que permite esta práctica. Pero es ¿necesario el rescate?, desde la óptica de una cultura como objeto, en el cual la cultura tradicional se está perdiendo, el rescate es la finalidad; sin embargo, ese mismo rescate se convierte en sí, en el argumento legitimador para el uso de la cultura como un recurso, siguiendo a Yúdice. Este cambio, según el autor, debe concebirse como un nuevo marco epistémico de estos nuevos tiempos modernos o posmodernos, en sus palabras:

[...] la cultura como recurso es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcación de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión. (Yúdice 2002:13)

En este sentido, la danza folklórica como parte esta la cultura, concebida con un sentido utilitario en la actualidad, implica nuevos y viejos problemas, relacionados por un lado las cuestiones de propiedad intelectual y por otro lado, aquellos problemas de representación e identidad inmersos en relaciones de poder político y económico.

De esta forma, problemas similares se presentan también en las prácticas de danza folklórica de los migrantes en las ciudades. En “Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales”, Cánepa advierte la importancia del uso de los videos (en ese momento en formato VHS), que son utilizados por migrantes cusqueños en Lima, a través de los cuales los danzantes logran reconstruir sus danzas. Aunque inicialmente fueron utilizados aquellos videos grabados como recuerdos familiares, algunos danzantes en Lima empezaron a viajar continuamente a Paucartambo con el propósito específico de grabar las danzas de manera más o menos sistemática (Cánepa 2002).

Es decir, la utilización del registro audiovisual –el video– como recurso estratégico para reconstruir las danzas como parte de la fiesta de la Virgen en la ciudad de Lima, no es sólo un problema expresivo, estético o creativo; esta práctica mediada por el video, cuestiona aquellos aspectos de autenticidad e identidad. En palabras de la autora: «Al tomar la filmación como referente de autenticidad, se está liberando la fiesta tanto de su referente territorial –“así como se baila en el pueblo” –como de su referente histórico –“así como se bailaba antiguamente”. Además se revoca la autoridad de personas específicas que son reconocidas como guardianas del conocimiento de la tradición auténtica» (Cánepa 2002:295). No se pretende sustentar que solamente la presencia del video hace posible estas apropiaciones y genera estas controversias, lo que se trata de exponer son la formas, los usos y el impacto

que la tecnología audiovisual genera dentro de un contexto del cual ya forma parte y a su vez lo reconfigura (cualidad performativa del video).

En esta búsqueda de posibles piratas o copiadores de creaciones, el video como evidencia permite al profesor o director identificar si sus trabajos son copiados, aunque asuman que no se puede hacer nada al respecto. Entre las conversaciones sobre los resultados de un concurso, la danza que había resultado ganadora era “Altareros”, ante esa noticia Elar, se sorprendió y pidió a su colega le consiguiera el video, porque, la persona que la había presentado había estado antes en otros dos concurso en los cuales él presentó la danza, por lo que le generó sospechas, y comentó: «yo quiero ver si lo ha planteado como yo», su colega le respondió que le conseguiría el video.

De la misma manera, los videos pueden ser usados para usurpar el nombre de otras agrupaciones. Recordemos la experiencia del director Henry, visto en el anterior capítulo, cuando tuvo que exigir rectificaran el nombre con el cual había sido colgado un video en Youtube. Al parecer la suplantación de identidad grupal se produce con cierta recurrencia, el director y profesor Mike señala algo similar, cuando en uno de los viajes al extranjero del BFUNSA, los organizadores de los festivales a los que asiste, expresan su conformidad al ver que realmente es la agrupación que se ve en el video que habían enviado o visto como *curriculum*.

Por otro lado, un aspecto complementario a tener en cuenta es la música en la danza, al respecto la comparación que realiza Henry entre bailarines y la músicos en el aspecto económico no es una realidad reciente. El desarrollo de una danza por lo general está subordinado a la música, salvo aquellas danzas donde se toca algún instrumento y se danza a la vez, en la cual se puede o no incluir el canto. Esta subordinación disminuye con el ingreso de la tecnología para registrar sonido, este registro permite desvincularse de la música en vivo, posibilitando mayor difusión de la danza, la cual se fue logrando gradualmente, y no libre de tensiones, como lo explica la experiencia del profesor Bruno:

[...] cuando empezamos esto, no había pues este audio, no, normalmente el audio era en vivo, y que teníamos que hacer, teníamos una grabadorcita y colocarla en el parlante e intentar que esa grabación sea la más nítida posible que nos pueda servir para trabajar, y si eso no sucedía este, había que intentarlo nuevamente en otra ocasión, y a veces esas ocasiones no eran tan seguidas, no porque, ya aparte que yo siempre marque, los que bailábamos no cobrábamos por bailar, pero los músicos si cobraban, los músicos si cobraban, no. Entonces cada vez que requería un músico o grupos de músicos intentaba grabar y se molestaban porque sabían que yo usaba la grabación y ya no los iba a contratar para que toquen en vivo, no, entonces esto, eso originaba una complicación [...] comparando ahora, es entre comillas muy fácil [...]. (Entrevista al profesor Bruno durante el trabajo de campo)

Con el ingreso de la tecnología se hizo posible llevar a diversos escenario las danzas sin estar subordinados a la música en vivo. De esta manera la danza en el escenario iba ganando terreno de manera individual. Sin la presencia de los músicos que puedan hacer variaciones, la música

registrada quedaba fijada para la danza. A pesar de las dificultades del uso de casetes analógicos se hizo posible cambios dentro de la música, de esta manera se añadía secciones del mismo tema para alargar las pistas, o de lo contrario se cortaba partes. La posibilidad de manipular la pista musical aunque limitada era posible, con el ingreso de la tecnología digital esto se hizo más rápido y fácil, como se vio en el segundo capítulo, la edición musical es un servicio que ofrece actualmente Producciones DIMAR.

Por otro lado, el audio también es un elemento que se ve afectado con el uso del video, ya que este al registrar tanto la imagen como el audio, éste último puede ser separado del video y ser utilizado de manera individual como pista de la danza. En este caso la música además del audio original estará mezclado con aquellos sonidos que se registraron en aquel momento, como por ejemplo: intervenciones de los animadores al momento de ejecutar la danza, o aplausos del público, errores de sonido original etcétera; estos sonidos serán evidentes al reproducir el audio, este tipo de audio se le considera que no es “original”. Algunos profesores señalan, que esto suele suceder con profesores nuevos, que utilizan el audio del video y que luego tratan de conseguir el original, como señalaba el profesor Elar anteriormente en este capítulo.

Sin embargo no es la única manera en la cual se logra obtener un audio en vivo, otra forma es también grabar directamente del parlante con una grabadora manual, y luego reproducirla con un grupo en vivo para la

presentación en el concurso. Aunque se recurre a la misma práctica a la que se refiere el profesor Bruno, la diferencia está en que no será utilizada para reproducirla nuevamente como se registró el audio, sino que será la fuente para que pueda ser aprendida y tocada por un grupo musical. Esto permite hacer variaciones y arreglos a la versión registrada, en algunos casos como lo señalaba el profesor Henry, para que sea mas “agradable”, más “comercial”. Sobre este tema se apertura nuevos cuestionamientos: ¿Cuáles son las características que se consideran para que sea agradable?, ¿Cuáles son características que permiten a una música para danza, volverla más comercial?.

4.4 Conclusiones del capítulo 4

La conformación del repertorio de las danzas arequipeñas, se inició con la propuesta que hiciera el BFUNSA para participar en Festidanza 1972 con las cuatro danzas que en la actualidad representan a la ciudad. El repertorio actual puede considerarse que se ha dado en dos etapas. La primera etapa como resultado de los aportes de las agrupaciones consideradas hoy tradicionales (BFUNSA, Benigno Ballón Farfán, y el Ballet de la UCSM), en ella se incluyen tanto las danzas folklóricas como las denominadas estampas.

Una segunda etapa se puede identificar a partir de los últimos veinte años aproximadamente, y presenta las siguientes características: la proliferación de los concursos de danza; la enseñanza mayoritaria de danza

folklórica en los centros educativos convirtiendo la enseñanza en una actividad lucrativa; el ingreso de la tecnología audiovisual, principalmente con la tecnología digital –esta última década– y el incremento de la valoración e interés por la cultura inmaterial, respaldada por instituciones como la UNESCO y Promperú (principalmente los últimos diez años). Estos aspectos, han logrado de manera conjunta, incentivar la producción creativa en el campo de la danza folklórica, que se traduce en un incremento sustancial del repertorio y que se les denomina por ahora, las nuevas danzas.

La evidente práctica y popularidad de las proyecciones folklóricas en las últimas dos décadas, ha obligado a los estudiosos del folklore a realizar propuestas y esfuerzos para controlar esta producción creativa que en muchos casos, consideran ha originado deformaciones y tergiversaciones del folklore. Por este motivo, aunque de una manera tardía, se realizan propuestas y se determinan estrategias para intentar controlar estas proyecciones, estas no han logrado establecerse en la práctica dentro del contexto nacional. En la ciudad de Arequipa por su parte, aunque hay preocupación entre los profesores, no se observa acciones al respecto. Y tampoco se nota que los esfuerzos desde Lima u otros lugares hayan tenido alguna influencia en el medio de manera trascendente, unido a esto la inexistencia de una escuela regional de folklore, deja a cargo del criterio de profesores y agrupaciones el desarrollo de esta actividad.

De esta manera en la ciudad de Arequipa, el uso de la denominación “danza folklórica” engloba todas las prácticas expresivas dancísticas y de manera parcial, se contempla una diferencia entre danza folklórica y estampa. En este aspecto, los concursos cumplen un rol ya sea clasificando o no en sus bases las danzas participantes, por lo tanto en la práctica, van imponiendo el uso de las denominaciones y criterios estéticos, que quedan materializados a través del video, que luego serán, replicados, socializados e instaurados.

Sobre los aspectos estéticos, es claro que la subjetividad de las apreciaciones juega un papel importante. En estas percepciones subjetivas, la “doble decodificación” que sostiene Barrios (1994), así como los “marcadores de identidad” que señala Mendoza (2001), se entremezclan tanto en el proceso creativo de una danza como en la percepciones por parte de los jurados y el público. Siendo la subjetividad del jurado la que establecerá la norma estética para las danzas de concurso. En este sentido, actualmente se puede observar que la exigencia física “fuerza” como característica de las danzas de sierra, acompañado de la gran cantidad de elementos que utilizan en el escenario, han logrado imponerse como elementos que debe tener una danza para convertirse en ganadora de un concurso, debido al impacto que producen tanto en el jurado como en el público.

El video-objeto se ha convertido en herramienta indispensable para agenciarse de danzas nuevas, tanto para los profesores de danza (dependientes e independientes), como para las agrupaciones. El factor

“exclusividad” es el parámetro que determina finalmente la elección o no de una danza, la valoración de un curso o el material intercambiado. Esta exclusividad sin embargo tiene diferentes objetivos; para los profesores de concursos, la exclusividad implica ganar un concurso y la garantía económica por un año; para los profesores dependientes, la exclusividad no es apremiante pero si importante a un nivel de prestigio entre contactos; y para los directores de las agrupaciones, la exclusividad implica diferenciarse, mantener el prestigio.

Por otro lado, en esta nueva etapa el rol de video es importante dentro del proceso creativo porque, si bien sigue siendo una condición vigente la investigación como requisito indiscutible e indispensable para el montaje de una danza, el video-objeto de una danza (ya sea de concursos o festividades) se ha convertido en un recurso-fuente creativo que permite una elaboración creativa más ágil y a menor costo. La presión por nuevos repertorios, la constante amenaza de la copia y los factores económicos que implica realizar una investigación “tradicional”, influencia en las decisiones, en la disyuntiva entre el “cómo se debe hacer” y “cómo es viable hacer”. Teniendo en cuenta además, que “el como se debe hacer” no está establecida a manera de fórmula sino que implica decisiones en base a una percepción subjetiva e interpretativa, además de los factores económicos, estéticos y anecdóticos detrás de cada montaje.

De la misma forma, en la popularización de una danza folklórica, la función que cumplen los concursos y los videos es de suma importancia. Una vez presentada la danza en un concurso o festival, y registrada por el video-objeto, éste termina por asentar a través de la réplica la forma de cómo presentar una danza (ya sea para concursos u otros espacios, estableciendo la manera de bailarla), la música respectiva, los elementos escénicos y aquellos aspectos estéticos tanto en el movimiento corporal como en la vestimenta para posteriores puestas en escena. En este proceso de popularización es también indiscutible el rol que cumplen los nuevos profesores, al hacer uso del video objeto y replicar las danzas (ya sea una copia fiel o variada del video). Una vez popularizadas, la búsqueda de la novedad se convierte necesidad y se generan nuevos repertorios, que entran en lo que podríamos decir un ciclo de vida, que va desde su creación hasta cuando la danza ya está considerada “gastada”, es decir, como refieren los profesores, ya ha pasado a ser danza nueva, danza ganadora, danza de moda, danza gastada. Aunque estas creaciones en algunos casos no necesariamente llegan a ser una danza ganadora, sin embargo comienzan a formar parte del repertorio de las danzas regionales.

Finalmente, el problema ético asociado a la creación y autoría presente en la práctica de la proyecciones folklóricas, nos lleva a la reflexión sobre el rescate de expresiones auténticas y tradicionales en contraposición a la utilización de la cultura como un recurso, en el cual la tecnología audiovisual juega un rol mediador importante por sus cualidades y su masificación. Este uso de la cultura como recurso, se desarrolla como nueva forma de concebir y

expresar cultura basada en una formula utilitaria, que se relaciona con la economía, la política y la población.



CAPÍTULO 5

AVATARES Y LEGITIMACIÓN

Como se mencionó anteriormente, el objetivo de los estudios de folklore no sólo era rescatar una tradición, sino enseñarla con el fin de salvarla a través de su difusión, por medio de la educación y los medios de comunicación (Roel 2001, Mendoza 2006). Con este fin, se proponen parámetros a tener en cuenta para su enseñanza y difusión. Al respecto, Mildred Merino afirma:

Es en esta misma necesidad que surge de la naturaleza de nuestra población, la que nos obliga en el Perú a propiciar una “aplicación” educativa y es así que vivimos colaborando desde 1968 en clasificar la relación entre Folklore y Educación. Que anotaríamos en un séptimo rubro, subdividido en aplicado a la “enseñanza o instrucción”, a la formación propiamente dicha del educando y vinculación de la Escuela a la Comunidad. No olvidamos el valioso rol que desempeñan los “Concursos folklóricos escolares”, ellos tiene especial rol en ambas fases. (Merino de Zela 1999: 31)

De esta manera queda validada la función de la proyección estética del folklore en la escuela así como su difusión. Sin embargo, como vimos en el anterior capítulo a pesar de la función que se le otorgó a la proyección

folklórica no se hizo mayores propuestas sobre cómo debían hacerse estas proyecciones. A mi modo de ver, este es el aspecto que más controversias generó y continúa generando debido a que queda a criterio y decisión del profesor de danza o director de grupo, la forma en que se realizará. Una vez que la danza es llevada al escenario, el video permite su reflexión y comparación posterior, estas apreciaciones subjetivas no dejan de estar influenciadas por las relaciones de poder, intenciones y argumentaciones; las cuales son visibilizadas de alguna manera a través de los medios actuales como internet, que provee un espacio a estas discusiones, como por ejemplo la plataforma de YouTube.

Además de ello, se une la constante insistencia de los estudiosos del folklore que exigen a los proyectores, la realización de una investigación — monografías recopilatorio-descriptivas (Roel 2001)—, con el fin de que estas propuestas no distorsionen ni tergiversen el folklore y sean desarrolladas de manera adecuada. No obstante, el resultado al final depende de una apreciación subjetiva tanto de los que realizan las proyecciones, como de los que la aprecian. Por este motivo la presencia de instituciones reconocidas que presten una voz autorizada u oficial, se convierte en una opción justificada para establecer parámetros y guías de trabajo así como la formación de especialistas, con los pros y contras que ello implica.

Así mismo, considerando que a diferencia de la danza folklórica (como hecho folklórico) que encuentra en la lógica festiva y ritual un camino hacia la

legitimación (Cánepa 2002); los creadores y las proyecciones folklóricas al no estar enmarcados en festividades ni rituales religiosos como las fiestas patronales, recurren a otras formas de reconocimiento y legitimación ya sea para la agrupación de danza que las crea y ejecuta, para la danza en si misma o para ejercer la profesión de profesor de danza.

En otras palabras, para poder desempeñarse laboral o artísticamente en el ámbito de la danza folklórica, no es solo cuestión de aprender, enseñar o crear, implica también el desarrollo de estrategias y tácticas que respalden el desempeño en este ámbito, y es en esta necesidad que el video-objeto también es convocado y utilizado, como veremos en los siguientes párrafos de este capítulo.

5.1 Las agrupaciones, la primera influencia en los profesores

En Arequipa, la creación de Festidanza en el año 1971 tenía como objeto ser el primer festival folklórico de carácter internacional,⁸⁴ su creación abrió un espacio no sólo para disfrutar de las danzas, se convirtió también, en uno de los espacios oficiales⁸⁵ para las proyecciones folklóricas.

Como lo señala Lucy Abarca, fundadora del BFUNSA, la motivación para crear la agrupación surgió después de la primera edición de Festidanza, al

⁸⁴ Según la publicación 40 años de historia FESTIDANZA, de Walter Espinoza Gallegos.

⁸⁵ Considero que otro de los espacios oficiales es el Corso de la Amistad, el cual se encuentra en permanente disputa de “lo arequipeño”.

ver que Arequipa no contaba con una agrupación folklórica que la representara, por este motivo, pensó que a la universidad le correspondía investigar que había sobre folklóre en Arequipa. Así lo hizo, como antropóloga y bailarina de ballet clásico, prepara cuatro danzas que fueron aceptadas por las autoridades (el Alcalde y los concejales de entonces) para que se presentaran en Festidanza de 1972, la aceptación del público fue contundente. Con esta participación se dio inicio al proceso de folklorización⁸⁶ de las danzas de la ciudad de Arequipa, y la creación de diversas agrupaciones.

Festidanza se convirtió en el espacio oficial para presentar las propuestas de trabajo y recibir la aceptación de la población. La primeras agrupaciones como: el Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA), Ballet Folklórico Benigno Ballón Farfán, el Ballet Folklórico de la Universidad Católica Santa María, fueron ganando una trayectoria a través de su trabajo artístico en presentaciones públicas y su

⁸⁶ Habíamos señalado, siguiendo a Guss (2000), que la folklorización se produce con la selección de expresiones culturales como representativas. Según Guss, los efectos de este proceso de folklorización o reconocimiento de una tradición como oficial, que Handler citado por Guss, llama “objetivación cultural”, tendrá dos efectos: el estético y el ideológico. Una vez reconocidas como representativas, estas serían llevadas al escenario, como el caso cusqueño que estudia Mendoza (2006). A diferencia del caso cusqueño, en el cual se planteó como necesidad diferenciar la danza mestiza e india, en Arequipa, en mi opinión, no se produjo esa necesidad de diferenciar las danzas como mestizas o indias, por la sensación de lejanía de lo indio, no es que no se reconocieran mestizos, lo que se sentía era un claro distanciamiento del problema indio-mestizo, por la condición intermedia geográfica, “ni costa ni sierra” (Bedregal 2001). Como señala Mendoza «*En el Perú, así como en otras partes de América Latina (Friedlander 1975), aquellos que con más seguridad están ubicados en el polo definido como no-indio son los que promueven la importancia de la “autenticidad” de la identidad india*» (2006:154). Sin embargo eso no implicaba que la práctica de la danza folklórica estuviera libre de prejuicios hacia sus ejecutores, como lo comentaron algunos de los primeros integrantes del BFUNSA. Aunque a lo largo de la historia de Arequipa, la migración hacia la ciudad a sido parte de ella; en los últimas décadas, al parecer, es justo esta sensación de distanciamiento que se resquebraja con la migración a la ciudad, de pobladores cusqueños y puneños (mayoritariamente). En consecuencia, la práctica de la danza folklórica así como las propuestas artísticas ya no sólo estarían a cargo de la élite intelectual universitaria sino también de las nuevas agrupaciones de danza, provenientes de todos los estratos sociales, a partir de la década del 90 pero principalmente desde el año 2000, que va de la mano con el ingreso de la tecnología audiovisual digital.

participación en Festidanza y el Corso de la Amistad. En el caso del BFUNSA, las presentaciones públicas eran consideradas parte del trabajo de proyección social de la oficina de Proyección y Bienestar Social de la UNSA, cumpliendo el objetivo de difusión del folklore que tenía la agrupación. Estas presentaciones eran solicitadas a través de invitaciones para alguna actividad y eran brindadas de manera gratuita. A partir de la década del 90 aproximadamente, la aparición de nuevas agrupaciones motivadas en parte por la trayectoria de las primeras, encontraron en los concursos, los espacios para mostrar sus trabajos además de los mencionados. Son los concursos los que permiten a las nuevas agrupaciones lograr reconocimiento y participación en la ciudad. Como es el caso de la agrupación “Los Ángeles” y posteriores agrupaciones como “Inampu” y “Amerindia”, mientras estas agrupaciones participaban en los concursos la primeras agrupaciones, como el BFUNSA, marcaban distancia considerando como política interna no participar en concursos, sino intervenir solamente como invitado para demostraciones artísticas, mas no como concursante.

Sin embargo, es el Corso el espacio oficial y reconocido por la ciudad, en él que se reúnen las agrupaciones para reafirmar su presencia y vigencia (recordemos que las agrupaciones tienden a aparecer y desaparecer). Su participación es a través de una inscripción pagada,⁸⁷ a diferencia de

⁸⁷ En los últimos años, los organizadores han comenzado a evaluar la participación de las agrupaciones antes del Corso.

Festidanza en que los organizadores deciden quien participa y es de acuerdo al criterio e interés de los organizadores elegidos por la Autoridad de turno.

La participación en estos diferentes espacios legitima por un lado la vigencia de una agrupación y a su vez el trabajo mostrado es legitimado por la población y los comentarios de los medios de comunicación. Esta reputación lograda y trayectoria “acumulada”, incidirá en la reputación del profesor, ya que la pertenencia a una agrupación es la primera referencia a considerar.

Como se mencionó inicialmente en el caso del BFUNSA, la política interna y las dificultades tecnológicas de la época permitían mantener cierta exclusividad de la danzas presentadas, sin embargo el ingreso progresivo de la tecnología así como la presencia de nuevas agrupaciones, iría cambiando ese *statu quo*.

De acuerdo con Cánepa (2002), el video es utilizado como recurso legitimador por la propiedad que tiene de objetivar la danza, lo que permite ser tomado como referente o argumento en un debate, dentro de un lógica en la que la objetividad de la imagen así como su “valor testimonial” están sobreentendidos.

El estudio que realiza Cánepa (2002) está enmarcado en los debates sobre las diferencias étnicas, la identidad y autenticidad de las danzas festivas dentro de los contextos de migración y globalización; como es el caso de los

danzantes de la Fiesta patronal en Paucartambo (Cusco) y de Lima. En este caso en particular, los videos inicialmente usados por los grupos de danza en Lima con el propósito de realizar propuestas escénicas, fueron aquellos que grabaron familiares o amigos sin la intención de registrar específicamente alguna danza, sino en general aspectos de la fiesta patronal como recuerdo del evento. Sin embargo, posteriormente tanto los grupos de danza de Lima y Cusco comenzaron a hacer el registro de la fiesta y sus danzas de manera deliberada. Estos videos de las fiestas patronales de la Virgen del Carmen tanto de Cusco como de Lima son utilizados como señala la autora, con dos fines: para sustentar la “legitimidad de una danza” o para “mantener exclusividad sobre ellas”.

Si bien, el caso cusqueño se desarrolla en un contexto diferente, ya que las tensiones se dan entre danzantes del propio Paucartambo y los migrantes cusqueños en la ciudad de Lima (es decir danzantes con un origen en común de procedencia geográfica, pero en distintas ciudades); unido a eso otra diferencia con el caso arequipeño, es que estas danzas que refiere la autora están enmarcadas dentro de una festividad y ritual, una condicionante además para ser considerada danza folklórica y no proyección folklórica. Sin embargo, en ambas realidades, el video-objeto como soporte de memoria está presente. Mientras que para los danzantes Paucartambinos el video les permite argumentar en términos de autenticidad, a las agrupaciones de la ciudad de Arequipa les permite argumentar en términos de “originalidad” es decir retroceder hasta el momento de la primera creación escénica o montaje en el

grupo respectivo, como manifiestan algunas expresiones de integrantes y agrupaciones entrevistadas: “así era el paso originalmente”, o “el vestuario original de la danza”. Sin embargo, en este punto hay un aspecto a considerar. Como habíamos señalado, hay una diferencia entre proyecciones folklóricas, aquellas propuestas que provienen de una danza folklórica existente (o sea hecho folklórico o expresión originaria) y aquellas producto de la inspiración en costumbres o tradiciones. También habíamos señalado que para distinguirlas, las primeras son llamadas danzas folklóricas y las segundas estampas folklóricas. En el primer caso, aunque se apele a la originalidad de la primera versión en video, no obstante esta no queda desligada al referente de la danza como hecho folklórico o como se refieren en la ciudad a la danza autóctona, a lo auténtico, por lo tanto, la originalidad estará asociada a la forma en que una agrupación mantiene su estilo y conserva la correcta puesta en escena de una danza. En el caso de las estampas folklóricas, la originalidad de la primera puesta en escena será más determinante, porque no habrá otro video o referente para comparar, en este punto la primera puesta en escena es la auténtica. En ambos casos, el video permite la comparación estética de la danza y a la vez permite una valoración subjetiva entre el pasado y el presente, con la perspectiva de “lo que debe ser”, ya sea conservar el estilo o apearse a la primera puesta en escena.

Sin embargo la proliferación de agrupaciones y de videos permitió realizar comparaciones entre las propuestas artísticas; ya sea entre distintas danzas o diferentes versiones de una misma danza, lo que evidenciaba

diferencias entre las propuestas o interpretaciones. Lo cual sería sólo una cuestión de problema de apreciación, si no fuera porque estas propuestas son consideradas proyecciones folklóricas –por estudiosos del folklore– y como danzas folklóricas –por la mayoría de la población–. Entonces, esta gran cantidad de videos existentes permitió no sólo la comparación de versiones, sino también, la validación de los mismos.

Cuando las versiones presentan sustantivas diferencias, se generan dudas o desconfianza de los contenidos de los videos, en consecuencia se origina la necesidad de contar con criterios para evaluar y determinar el valor de cada video. Estos criterios a tener en cuenta son: 1. La agrupación que ejecuta la danza, 2. El tipo de concurso o espectáculo público en que se presenta la danza, 3. La posición de la danza en el ranking del concurso, 4. La estética de la danza. A diferencia de los videos de fiestas patronales en los que se evaluaban elementos que avalen la autenticidad de la expresión originaria, como se vio en el capítulo anterior; en el caso de los videos de danzas los criterios se asocian a los aspectos propios de los concursos y espectáculos públicos y estos a su vez, se constituyen en el marco para su ejecución e interpretación; como lo son la fiestas y los rituales para las danzas autóctonas.

Como vimos inicialmente, la reputación de las agrupaciones se va construyendo en los espacios que decidan y puedan participar; ya sea a través de los concursos, el Corso de la Amistad o Festidanza. Otros espacios considerados pero menos frecuentes son eventos importantes como el CADE,

PERUMIN, o actos oficiales dentro de la ciudad, finalmente la participación en festivales folklóricos fuera de la ciudad y el país. Así mismo, la trayectoria de la agrupación está asociada a la cantidad de años en actividad comprobada, de ahí la importancia de su participación en actividades públicas, y la celebración de aniversarios de creación, ya que estos se convierten en oportunidades para demostrar la trayectoria, como el caso de las Funciones de Gala o Muestras Folklóricas que realiza el BFUNSA, o agrupaciones fuera de la ciudad como Minchanzaman.

Pero, ya sea la participación en concursos, espectáculos públicos o la organización de presentaciones celebratorias como estrategia performativa (artística) para lograr reconocimiento y construir trayectorias; es igual de importante también, poder evidenciar estas mismas participaciones, a través de aquellos “objetos” que permitan comprobar, testimoniar el hecho, del trabajo artístico-performativo. Por este motivo se recurre como estrategia documental, a la conservación de fotografías, recortes de periódicos, trofeos y el registro en video como evidencia material. Este último, el caso del video-objeto, comienza a tener una participación dinámica en la construcción de trayectorias y reputación desde que comienza a circular a través de las productoras y con mayor razón con su uso deliberado o no en YouTube, como se vio en el capítulo tres, es a través de los videos que los organizadores de festivales internacionales puede observar el trabajo artístico de las agrupaciones.

5.2 Los profesores y el oficio de enseñar

La pertenencia a una agrupación no sólo confiere la trayectoria y reputación de ella sobre los integrantes, sino que permite el ingreso al mercado laboral, ya sea por motivos circunstanciales (les proponen que enseñen por ser bailarines), la ayuda indirecta a otro profesor del grupo, o por requerimiento de un profesor a las agrupaciones directamente, en este último caso el prestigio de la agrupación es el motivo de la elección. Sin embargo la informalidad en que se circunscribe este trabajo se demuestra en la búsqueda de otras fuentes de ingreso, o considerarlo como una actividad temporal mientras estudian o consiguen una mejor oportunidad, como se había mencionado.

Es a través de la experiencia artística o laboral, ya sea como profesor, director o integrante, que se va adquiriendo estos cuatro criterios mediante los cuales se evalúan el contenido de los videos. Esta experiencia a su vez está relacionada con la o las agrupaciones a las que perteneció, los cursos de actualización que realiza, la participación en concursos y el intercambio de experiencias y materiales con otros profesores (preferentemente del lugar de cada danza).

El fácil acceso a los videos, produce tensiones entre profesores y alumnos debido a que estos últimos pueden también valorar las danzas con sus propios criterios y no necesariamente coincidir con los del profesor. En estos casos el profesor considera la tecnología como un problema y opta por

estrategias que le permitan manejar estas situaciones como en el caso que Elar señala –visto en el capítulo tres– cuando él se niega a dar el nombre de la danza, a pesar de la insistencia de sus alumnos aunque al final termine cediendo pero siempre recomendando el video que deben tomar en cuenta, quedando asentada la autoridad del profesor con la recomendación. Incluso cuando un profesor utiliza material audiovisual como el caso de Jhon o Mike, ellos seleccionan previamente el video según sus criterios y experiencia, quedando tácitamente establecido la validez del material.

Otra estrategia utilizada por el profesor es adelantarse a la situación, frente a la gran variedad de material que el alumno tiene la posibilidad de acceder y evaluar, el profesor advierte que mucho del material puede estar incorrecto, exponiendo los motivos por los cuales es descalificado:

Ayer he trabajado con un grado, el Huaylash, en donde, este, yo les he dicho, algún día van a ver cuando bailan, se agarran los pelos, se tiran al suelo, se van a dar patadas, cachetadas, sólo que eso no existe en el Huaylash, no, ustedes, y si lo han visto, a ver no es verdad lo que estoy diciendo?, y eso es verdad, es mejor... perdón, ahí no, retomo un poquito no, que pasa, que este sabemos que el Huaylash es un baile de zapateo donde hay un contrapunto y la verdadera pelea es la habilidad y fuerza que tienen para bailar, esa es la verdadera pelea, no ese juego, eso no [...] (Entrevista al profesor Bruno durante el trabajo de campo).

El video puede ser convocado para acreditar una realidad que se califica previamente de incorrecta, en este caso, nuevamente la autoridad del profesor se hace presente para determinar que video debe ser usado o utilizado como

material referente. Sin embargo el video también es utilizado para desafiar la autoridad del profesor:

[...] siempre hay algunos que piensan saber mas que uno, claro, pero ahí es donde entra lo que se ha aprendido pues en la capacitación entonces mientras ellos me dicen, mire yo he conseguido un video, yo le digo, yo he hablado con el profesor, el profesor me ha dicho a mi que es esto, le digo, yo tengo una documentación, tu que tienes, un video...mmm?.(Entrevista al profesor Carlos durante el trabajo de campo).

La información directa de algún especialista, entiéndase profesor o investigador, puede invalidar el contenido del video-objeto, como vimos anteriormente la gran cantidad de versiones que se puede encontrar ha posibilitado la duda de sus contenidos. Por este motivo los cursos de capacitación docente, juegan un rol importante para la obtención de material que permita al profesor, por un lado ampliar repertorio y por otro lado contar con fuentes más confiables de información.

Finalmente, el interés y necesidad por la novedad unido a la facilidad de acceso al video, se convierten en las condicionantes del material exclusivo, y sin embargo el factor exclusividad hace que los profesores de concurso más experimentados consideren que si el material lo tiene Producciones DIMAR “ya todos lo tienen”, por lo tanto es un material común y que será fácilmente replicado. Esa frágil cualidad de exclusivo es un beneficio temporal que el video otorga a sus poseedores, y que a largo plazo contribuye a su trayectoria, la cual debe ser a su vez conservada y alimentada en la práctica de manera constante.

5.3 Los concursos de danzas, las danzas nuevas y el repertorio

Aunque ganar un concurso de danza puede ser el primer objetivo de los participantes y profesores, sin embargo, son obtenidos también otros beneficios. Por un lado, a los participantes, ya sean agrupaciones o instituciones les brinda prestigio que en algunos casos tiene como finalidad, lograr publicidad para beneficio de la institución. Como explica el profesor Bruno, cuando un colegio nuevo participa en un concurso y gana, entonces es a través de esta actividad que logra darse a conocer y salir en un titular de periódico, una forma de publicidad no pagada para captar más alumnos.

Por otro lado, para los profesores que trabajan sobre todo independientemente, el concurso significa avanzar profesionalmente, ganando trayectoria, como sostiene Elar, «el que no gana un concurso no avanza, uno tiene que quedar entre los tres primeros, basta que nos ganen un concurso el prestigio nos baja, uno debe mantenerse», por este motivo, como él nos explica: aquellos profesores nuevos que sólo ven en la profesión un sustento económico, es decir no tienen vocación, fracasan; miran una danza en algún concurso y encuentran material (video y música), lo enseñan, “lo copian”, es decir replican la danza tal como se encuentra en el video. Sin embargo, para él, estos nuevos profesores al tercer año “vuelan”, es decir decaen, frente a la exigencia de los padres de familia.

Pero los resultados de los concursos trascienden mas allá del concurso, como se mencionó anteriormente. Estos concursos se han convertido en espacios articuladores en los cuales se inicia un proceso de legitimación de las danzas que se presentan como parte de una dinámica compleja que trataré de explicar.

A pesar de haber una gran variedad de concursos, son los concursos reconocidos como importantes los que marcan la pauta, es decir se convierten en referentes y quedan además registrados en videos que circularán tanto a nivel regional como nacional con los resultados de los concursos, dejando testimonio de las danzas ganadoras.

Uno de los factores que se considera importante para ganar un concurso es el impacto, cuando una danza ya es conocida, se tiene referentes para evaluarla y se espera además una performance determinada por la forma como ha sido ejecutada antes (generalmente la primera vez en un escenario). Algunos profesores consideran que la novedad favorece para lograr el impacto en el jurado y en el público y así poder ganar un concurso.

Pero la presentación de novedades como se vio en el anterior capítulo no es tan simple, debido al costo de inversión en tiempo y dinero que representa la creación de una danza, los profesores tratan de elegir concursos importantes para su presentación, por los siguientes motivos:

- Como se mencionó anteriormente, la danza ganadora de un concurso importante estará de “moda” todo el año siguiente. Eso significa que la exigirán en los colegios para otros concursos con el ánimo de ganar, lo que implica contratos para el profesor, incremento de prestigio para él y el alquiler de los vestuarios correspondientes a la danza (son varios los casos en que el profesor que enseña la danza implementa también vestuario para alquilar).
- Los concursos importantes son especialmente elegidos por las productoras de video para ser comercializadas posteriormente. Esta elección es producto también de buscar la novedad para entregar a sus clientes, es decir las danzas nuevas.
- La danza nueva, al ser una creación del profesor que la pone en escena, tiene una autoría que queda reconocida y protegida por el video; protegida en el sentido de testimonio del hecho, sin embargo queda a su vez expuesta a ser replicada por otros.

Por estas razones, la labor del jurado calificador en estos concursos, es de vital importancia, y son muchos los cuestionamientos que se realizan a los jurados, tanto del público como de los profesores, directores de grupos y colegios. Es por este motivo, la trayectoria de las agrupaciones se convierte en un factor importante porque serán a los grupos que logran reconocimiento a quienes se solicitarán jurados, como es el caso del BFUNSA y otras

agrupaciones. Por lo tanto es frecuente que algunos profesores que se presentan en concursos, sean jurados en otros concursos donde no se presenten. Las rivalidades entre agrupaciones, los intereses económicos traducidos en contratos para enseñar y contratos de alquiler de trajes, así como el interés de los colegios y grupos de ganar reputación están presentes. En muchos casos cuando un resultado no es satisfactorio para los concursantes de manera mayoritaria, se presta a perspicacias de profesores y agrupaciones, en desmedro de la credibilidad del concurso y sus organizadores por lo menos a nivel de los profesores y participantes.

Aunque los resultados no satisfagan al público, es en el ámbito de los profesores y las agrupaciones donde se ventilan estos problemas de intereses, como lo manifiesta Mike, en su labor de jurado; cuando no se explica como algunas danzas pierden, a pesar de que para él son las que debieron ganar el concurso y les coloca un alto puntaje. A pesar de la buena cantidad de profesores de danza, no todos se dedican a concursos, como ellos mismos señalan serán unos “quince o menos” que siempre participan y que ganan, pienso que pueden ser un poco más, pero los mencionados son los que tienen más experiencia y se conocen porque confluyen frecuentemente en los concursos. Entre los profesores el problema del jurado es que en muchos casos ponen “jurados que no saben nada o están amarrados”, aunque pareciera ser una respuesta sin fundamento la experiencia de uno de ellos lo evidencia:

[...] yo me acerqué a un jurado a preguntar por qué le habían dado de ganador una danza que no merecía, y ya en confianza mi pata me dijo: tu sabes que si gana esa danza es la que se marketeará todo el año la ropa, y luego me dijo el Colegio [X], no es tuyo; los concursos a veces están amarrados [...].⁸⁸

La inversión en tiempo y dinero que implica presentar una danza nueva, es el factor por el cual algunos profesores frente a este tipo de vicios en los concursos locales han optado como estrategia presentarse en concursos fuera de Arequipa. De esta manera, aunque en Arequipa los concursos más importantes son “El Montonero” y “Tiabaya”, los concursos externos que más influencia han tenido en la región en los últimos 10 años son de Lima, como por ejemplo el concurso del “Buen Pastor”. Su convocatoria a nivel nacional y la trayectoria del concurso lo convierte en uno de los más importantes de Lima y a nivel nacional⁸⁹. Según el profesor Carlos, estos concursos soportan su prestigio por el tipo de calificación de los jurados:

[...] esto parte a nivel del interés de la calificación [...] el jurado no califica, que a lo mejor tenga, no, el vestuario original, simplemente califica que tenga originalidad, igualdad coreografía...igualdad de pasos, y que tengan coreografía, no, que tengan buenas figuras, eso es lo que califican [en Arequipa], eso es lo que he notado. Mientras que en Lima, no, en Lima se han apegado un poco más al original, entonces buscan el traje que este, sea bien original, incluso la misma música que sea con los instrumentos que deber ser tocados, y eso, eso es diferente a los criterios de calificación entonces, por eso un grupo acá de Arequipa, va y pierde porque acá están con otra calificación [...]. (Entrevista durante el trabajo de campo)

⁸⁸ Se mantiene en reserva el nombre del colegio para no comprometer al profesor que llegó como invitado a la reunión en la que conversaba con uno de los profesores informantes.

⁸⁹ El nombre del concurso “El Buen Pastor”, es en realidad “Festival Internacional de Danzas y estampas” sin embargo, es más conocido por el nombre del centro educativo que lo organiza, C.E.P. Diocesano El Buen Pastor.

Los esfuerzos que realizan los profesores de danza para participar en los concursos de Lima, no sólo tienen el objetivo de evitar vicios o favoritismos perjudiciales que les permita ganar el concurso y lograr reconocimiento como profesor; adicionalmente esto les permite ampliar su red de contactos con otros profesores.

Sin embargo la misma estrategia de presentarse en concursos de Lima es utilizada para adherirse méritos con trabajos ajenos, es decir una danza nueva presentada en un concurso de menor rango dentro de la región Arequipa, puede ser llevada por otro profesor a Lima y presentarlo como suyo. Por este motivo el profesor Elar señala: «Mucho cuidado porque hay mucha informalidad, nadie es dueño de la danza, no se puede patentar, para hacerlo, lo mejor es hacer la danza en Lima... quien presente en Lima en un concurso a nivel nacional, ahí recién se reconoce de quien es el trabajo»

Es decir, motivados por la necesidad de proteger la labor creativa-artística, varias de estas danzas nuevas arequipeñas, como por ejemplo Año Tarpuy, Cosecha de arroz, Turcu Tusuy, Chollonqueros, han sido “planteadas” en Lima como señala el profesor Elar, es decir mostradas por primera vez en un concurso de Lima y luego se han introducido en Arequipa (ya sea a través del profesor o del video del concurso). Se debe tener en cuenta, que en algunos concursos, como en el Buen Pastor, se pide que la agrupación que concursa lo haga con una danza propia de su región, por este motivo las danzas que presentan los profesores de Arequipa se asumen que son de la

Región. Es decir que un concurso de Lima como El Buen Pastor legitima una danza que no es de Lima, y una vez que son presentadas quedará instaurada la forma de bailarla, la vestimenta y la música de la danza, que será objetivada por el video.

Ya sea a través de los videos de las productoras o los videos colgados en la red⁹⁰, el video del concurso difundirá la danza no solo a nivel de Lima, sino en la zona de origen de la danza creada y a nivel nacional. De esta manera se han producido nuevas danzas en Arequipa a través de los concursos regionales y nacionales cuyas autorías pueden ser identificadas, como por ejemplo: Las Pausiñas⁹¹, Sumile, Carnaval de Cotahuasi, Carnaval de Pampamarca, Puchllay Pampamarquino, Carnaval de Ispacas, Asjhata Pallanchis Chicheño, Danza del Camarón, Año Tarpuy, Turcu Tusuy, Cosecha de Arroz, Chollonqueros.

En toda esta dinámica se puede apreciar el rol de los videos, como herramientas mediadoras de un proceso cultural. Una práctica dancística que se escapa de lo local (Arequipa) e interactúa con el exterior (Lima) y en este punto como resultado de esta práctica articulada por el concurso, el registro de la danza –objetivada en un video–, permite no sólo la difusión de la danza a

⁹⁰ En el capítulo dos, se había mencionado también, que en algunas ocasiones por la importancia del concurso este era emitido por televisión a nivel nacional. Muchos de estas emisiones son registradas en video y colgadas en Youtube. Por ejemplo el Concurso Nacional de Marinera del Club Libertad Trujillo.

⁹¹ La danza Las Pausiñas, fue presentada primero en el Concurso Nacional Escolar de Danzas organizado por el Ministerio de Educación, en el cual cada dirección regional participaba con una danza, quedando ganadora en una de las categorías que promovía el concurso. Las Pausiñas fue presentada por el Colegio San Martín de Socabaya, y el concurso fue emitido a través de canal del Estado (Televisión Nacional del Perú -TNP) hoy TVPerú. El extracto del video que acompaña a esta tesis fue grabado de la emisión televisiva.

través de la circulación del video a nivel nacional y global, sino que posibilita también el regreso a su ámbito local. Esta desterritorialización transitoria o temporal de la danza que consiste en presentar una danza en un concurso importante en Lima (que generalmente es un concurso con convocatoria a nivel nacional), deja su huella a través del registro del video, más allá de los resultados de convertirse en ganadora o no, la danza tendrá una oportunidad de ser aceptada como propia, por la posibilidad de réplica mediada y viabilizada por el video, sin olvidar la posibilidad de ser replicada en otros lugares.

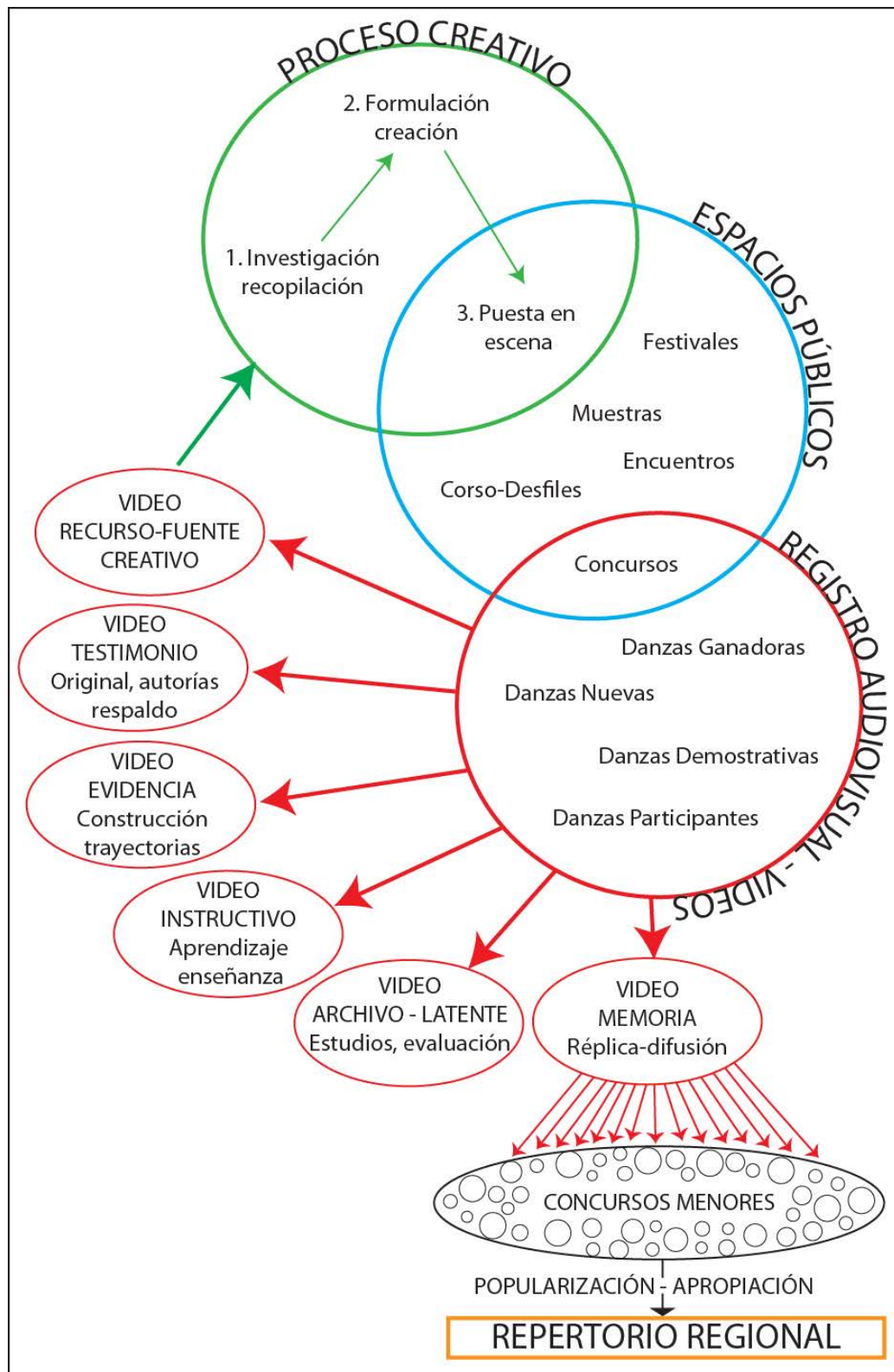
Por otro lado, siguiendo a Appadurai, las diferentes formas de circulación del video y sus implicancias en la difusión de una danza nos revela la forma en que las tecnologías audiovisuales (medios de comunicación y tecnologías de distribución) como “paisaje mediático” (Appadurai 2001) intervienen en las nuevas formas de producción cultural caracterizadas por la velocidad, la escala y el volumen. Esta réplica mediada, que señalábamos en el anterior párrafo, no es como la tradicional –anterior a la llegada de las tecnologías–, justamente su diferencia y característica radica en la forma como rompe el *statu quo* anterior.

Ya no es necesaria la presentación de la danza en un concurso local, tampoco es imprescindible la presencia de otros profesores en el concurso donde es estrenada la danza por primera vez para luego ser replicada, así mismo, no necesita ser aprendida directamente, una vez registrada la danza se

apertura diversas posibilidades de uso de la danza objetivada en el video, como se ha ido mostrando en los capítulos anteriores y en este capítulo, y como se puede apreciar en el siguiente gráfico:



GRAFICO 1. MEDIACIÓN AUDIOVISUAL Y PRODUCCIÓN CULTURAL



FUENTE: Elaboración propia

Recapitulando, una vez producido el registro audiovisual, el mismo video puede ser utilizado de diversas maneras, como: video archivo, video memoria, video recurso-fuente creativo, video instructivo, video testimonio, video evidencia. La velocidad con que el video puede circular incide no sólo en la difusión de su contenido, la velocidad incrementa también su potencial de réplica, de esta manera las creaciones son rápidamente popularizadas, sometidas a la aprobación de los públicos de los concursos para luego ser apropiadas y aceptadas o tomadas como representativas.

De esta manera, las nuevas danzas surgidas en los últimos diez años, actualmente, ya forman parte del repertorio de danzas de Arequipa, aunque algunos de estos trabajos sean considerados por los profesores como estampas y no danzas folklóricas. Para el público, sin embargo, no habrá diferencia, todas son danzas folklóricas, como señalan la mayoría de los profesores entrevistados.

En este proceso de popularización y apropiación de danzas representativas así como su reconocimiento juegan un rol importante los medios de comunicación y las instituciones públicas de la ciudad. La labor de los medios tradicionales como diarios, radio y televisión transmiten la información a través de artículos, noticias, entrevistas o coberturas de estas actividades, como se puede apreciar en la siguiente imagen (captura de

pantalla) de la versión digital del semanario local El Buho⁹². En este caso la noticia del festival escolar El Montonero, circuló a través del semanario, que es su momento tenía una versión impresa y digital, en esta última se incluye además del texto un video resumen⁹³ de las performances realizadas en el festival.

The screenshot shows the website 'EL BÚHO.pe' with a navigation bar and a main article. The article title is 'Hoy concluye el XVI Festival escolar de danzas folklóricas'. Below the title is a video player showing a performance. To the right of the video are social media sharing buttons and a 'Recomendar' button. Below the video is a text block with details about the festival. On the right side of the page, there is a 'CARTELERA' section with a 'Subscribe' button and a Facebook widget for 'Semanario El Búho en Facebook'.

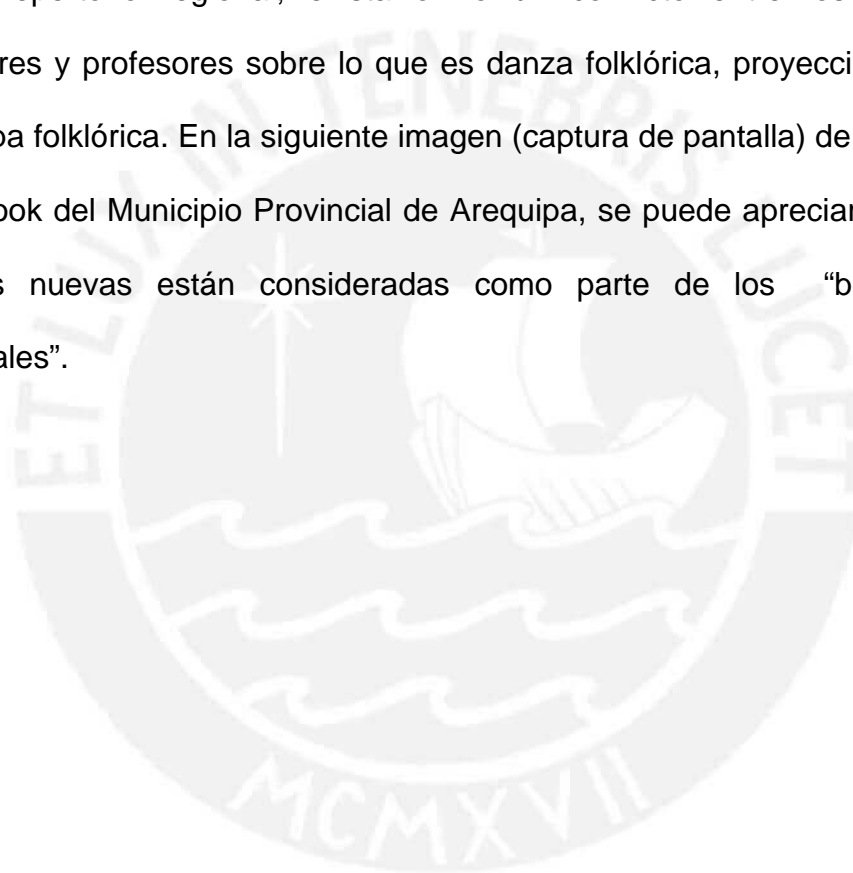
Figura 15. Captura de pantalla de la página web del Buho (semanario local)
Fuente: <http://elbuho.pe/2011/11/04/hoy-concluye-el-xvi-festival-escolar-de-danzas-folkloricas/> (19.12. 2011).

⁹² El semanario el Buho inició sus actividades el 3 de marzo del 2000, actualmente ha desaparecido (su última emisión fue diciembre del 2011). Sin embargo, la empresa periodística continúa como 'El Búho – La Revista', 'El Búho TV' y la Web.

⁹³ El video se puede ver en el siguiente link.

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=HPTc_Bbc-1w#!

Por su parte las instituciones también cumplen una labor en el proceso legitimador a través de la organización de festivales o concursos, en los cuales se apela a la tradición y a lo típico de estas manifestaciones, produciéndose al mismo tiempo la legitimación de las danzas presentadas como repertorio regional; exista o no un conflicto entre los entendidos, directores y profesores sobre lo que es danza folklórica, proyección folklórica, estampa folklórica. En la siguiente imagen (captura de pantalla) de la página de Facebook del Municipio Provincial de Arequipa, se puede apreciar cómo estas danzas nuevas están consideradas como parte de los “bailes típicos regionales”.



Municipio Provincial organiza Festival de Danzas Folclóricas Arequipa 2013, i

+ f <https://www.facebook.com/notes/municipalidad-provincial-de-arequipa/municipio-provincial-organiza-festival-de-d>

Apple News (146) Google Maps Yahoo! Popular Pinear

pio Provincial organiza Fes...

facebook Busca personas, lugares y cosas

 **Municipio Provincial organiza Festival de Danzas Folclóricas Arequipa 2013, con motivo del 473 Aniversario de Fundación**
por Municipalidad Provincial de Arequipa (Notas) el miércoles, 12 de junio de 2013 a la(s) 18:40

Con un festival artístico de Danzas Folclóricas Arequipa 2013, que se desarrollará este 29 de junio en las instalaciones del Palacio Metropolitano de Bellas Artes, las festividades por el 473 Aniversario de fundación española de la Ciudad Blanca iniciarán oficialmente.

Este importante Festival Folclórico contemplado dentro de las actividades programadas por el Aniversario de Arequipa, contará con la participación de destacadas agrupaciones de danzas local como la "Asociación Ballet Folkórico Educación Arequipa, Centro de Arte Folklorico de Arequipa, Agrupación de Danzas del Centro Musical Arequipa, el Ballet Folklorico Municipal, Centro Cultural Qallariy, Identidad Perú Taller de Danzas, entre otras, quienes deleitarán a la población asistente con bailes típicos regionales entre las cuales figuran las danzas Estampa de Arequipa, "Chichero", "Qamili", "Lamentos de Orcopampa", "Achalau", "Jalje de Cabanaconde", "Mambo de Machahuay", "Turcos Tusuy", "Wifala de Ispacas", "Chuchchos de Cabanaconde", "Homenaje a Arequipa - Carnaval".

Toda la población esa cordialmente invitada a este importante Festival de Danzas Folclóricas de Arequipa ya que la entrada será totalmente libre y empezará desde las 14:00 h. señalo el regidor Heber Cueva Escobedo, Presidente de la Comisión de Festejos, detallando también que entre los asistentes se sortearán bicicletas, radios, un televisor y premios sorpresas, motivo por el cual se espera la masiva concurrencia de la población a este espectáculo de primer nivel.



Figura 16. Captura de pantalla de Facebook. Nota de prensa de la Municipalidad Provincial de Arequipa – página oficial de Facebook

Fuente: <https://www.facebook.com/notes/municipalidad-provincial-de-arequipa/municipio-provincial-organiza-festival-de-danzas-folcloricas-arequipa-2013-con-m/588914317805670> (12.06. 2013).

Retomando la temática de los concursos y la labor del profesor, tanto la participación en los concursos (regionales y nacionales) y la asistencia a los cursos de capacitación (regionales y nacionales), permite a cada profesor ir

tejiendo una red de contactos que servirán para obtener y constatar información que les permita no sólo ampliar el repertorio con danzas nuevas, sino tener argumentos frente a los jurados que desconocen una danza, y, que bajo el argumento de “invención”, la pueden descalificar. Como a continuación lo explica el profesor Carlos:

He notado que profesores de Lima, son pocos, se toman la molestia de investigar, en que sentido; digamos que acá el profesor Juan, sacó la pesca del camarón en Arequipa, entonces el profesor de Lima se toma la molestia de averiguar quien ha sido el profesor y llamarlo por teléfono y buscar la información de primera mano. Es lo que hacen, al estar informado en primera mano, entonces, uno puede defenderse mucho mejor en Lima. Tengo esta información profesor, que ha hecho el profesor que ha investigado esta danza, y está acá, entonces el jurado no le queda otro cosa que respetar eso, y a seguir adelante nomás con esa danza.(Entrevista al profesor Carlos durante el trabajo de campo).

La red de contactos, no sólo provee información a los profesores que se presentan en concursos, sino también, a los profesores que participarán como jurados, ya sea en concursos regionales o nacionales. Por lo tanto la estrategia de presentarse fuera de Arequipa, para superar los intereses particulares que puedan influenciar la decisión del jurado de un concurso que no es del todo libre de influencias. En algunos casos son los profesores de Lima, que en su labor de jurados consultan a sus fuentes en Arequipa para tener mayor información sobre quién es el profesor que presenta una danza o sobre la misma danza.

En otros casos dependiendo del tipo de jurado y del rango del concurso bastará como argumento, señalar la existencia del video del concurso el cual contenga la danza que ha ganado en un concurso anterior, pero, de mayor prestigio:

[...] como le decía, esa vez que enseñé Arrieros de Madrigal, eh los profesores⁹⁴ parece que en el fondo, no la conocían, y supuestamente me descalificaron. Que haz mezclado dos temas me dijeron, oiga pero esto se ha presentado en la chomba de oro⁹⁵, quedaron en segundo puesto, yo tengo los videos, yo tengo profesor. Al final parece que aceptaron su error, pero no podían cambiar la puntuación [...]. (Entrevista al profesor Jhon durante el trabajo de campo)

Frente a la gran cantidad de danzas que pueden ser presentadas en un concurso, algunos profesores convocados para ser jurados, tratan de poner ciertas condiciones para realizar mejor esa labor, como por ejemplo pedir previamente la relación de las danzas que serán presentadas para el concurso, esto les permite informarse mejor sobre estas danzas, así como las bases del concurso; sin embargo la mayoría de profesores y directores entrevistados, refiere que por lo general las bases del concurso y las reseñas de las danzas son entregadas sólo antes de comenzar el concurso, son pocos los casos en que se adjuntan las bases del concurso en la invitación a los jurados. Algunos profesores señalan que estas bases de concursos son guardadas por ellos, ya que a veces los mismos organizadores de concursos internos de colegios, piden a los profesores un modelo de base para sus concursos.

⁹⁴ Se refiere a los profesores del centro educativo que estaban de jurado en el concurso

⁹⁵ La chomba de oro, es un concurso de danzas organizado por el Instituto Pedagógico de Arequipa ISPA.

Recapitulando, hay diferentes formas de legitimar una danza como: los trabajos monográficos de investigación, la participación en un concurso de reputación y obtener el primer lugar en un concurso prestigioso. Una vez logrado el reconocimiento en el concurso y que la danza sea registrada en el video, entra a una segunda etapa de legitimación, que se da a través de la circulación del video entre los profesores principalmente, los cuales a través de la enseñanza replicarán la danza en otros concursos de menor rango, de esta manera los concursos menores juegan también un papel importante en la difusión de las nuevas danzas, ya que es en la réplica que el público las comienza a conocer y se popularizan.

En este punto, el aquí y ahora de la obra de arte señalada por Benjamin (1989), esa “existencia irrepetible en el lugar que se encuentra”, es justamente esa condición efímera en el tiempo que es interrumpida por el registro audiovisual de la danza folklórica, ya sea comprendida como hecho folklórico o proyección folklórica. El video como “técnica reproductiva” de una expresión artística, desvincula lo registrado del aquí y ahora, con la posibilidad de multiplicar las reproducciones, y dirigirse al destinatario (Benjamin 1989). Es decir, si bien las danzas pueden ser replicadas a través de los concursos, festivales o eventos públicos, es con la tecnología audiovisual que se potencia esta réplica, este incremento en “velocidad escala y volumen” señalada por Appadurai (2001), acelera el proceso de producción cultural y altera sus formas habituales de elaboración.

Por otro lado, como se puede apreciar, se evidencia una jerarquía tácita entre concursos en la cual se da un proceso legitimador de la creatividad. Esta creatividad que implica un costo económico y que no solo busca ser legitimada sino protegida de alguna manera.

Aunque los resultados sean basados en criterios subjetivos de los jurados, tanto el público como los participantes y profesores terminan por aceptar el resultado. A pesar de que a través de internet pueden tener un espacio en el cual puedan refutar o cuestionar al jurado, es la decisión del jurado, la que finalmente es válida y determina las próximas danzas de moda, así como los elementos adicionales para presentar las danzas en el escenario. Se podría decir que marca la próxima tendencia para presentar las danzas en el siguiente y posteriores años y se va moldeando una forma de práctica.

Estas tendencias, se evidencian por ejemplo, cuando los profesores señalan que todo lo que viene de Lima, es presentado con música rápida, es decir aceleran el ritmo de la música, de esta manera le dan más velocidad a las coreografías, y estas características van identificando la forma de realizar el trabajo y diferenciándolo por zonas.

En este sentido coincido con Hirose cuando concibe la decisión del jurado como un acto de habla con poder performativo, en las palabras de la autora: «La decisión del jurado es un acto de habla en el sentido de Austin

(1971). Su decisión cambiará la realidad objetiva ampliando las posibilidades de desarrollo en el campo de la danza folklórica. El poder performativo de las palabras del jurado, está garantizado por la institucionalidad de los certámenes» (Hirose 2009 : 62). De la misma forma, se puede comprender la capacidad performativa del registro audiovisual, la circulación del contenido del video no es meramente difusión de memoria o la conformación de un archivo que constata una realidad, el video no sólo ha sido objeto de apropiación como tecnología sino que su uso ha contribuido en la transformación de la realidad y continua impactándola, afectándola. En resumen el video cambia la realidad, se hace parte de ella pero a la vez la altera (por ejemplo, en el orden establecido de elaboración, acercando geografías, en las metodologías de aprendizaje y enseñanza).

Aunque las agrupaciones elijan diferentes espacios para mostrar su trabajo y lograr reconocimiento, es en los concursos de danza, en que los diferentes actores como; directores, integrantes, profesores, alumnos, jurados y el público, convergen para jugar un papel en esta compleja dinámica. De esta manera, mientras que las agrupaciones tradicionales sólo participan con demostraciones o como miembros de jurados reafirmando su status, las agrupaciones concursantes se ganan el prestigio obteniendo los primeros lugares. A su vez, los profesores y directores de estas agrupaciones concursantes serán jurados de otros concursos.

5.4 Circulación, difusión y apropiación de las danzas

Como ya hemos visto, la objetivación de la danza en un video apertura las posibilidades de su circulación, esta vinculación de espacios territoriales a través del video es cada vez menos predecible, ya que no se circunscribe únicamente a una geografía local, sino global, con la posibilidad de ser aprendidas y replicadas. No es que antes de la creación de la tecnología audiovisual no hubiera una circulación de las danzas folklóricas, sin embargo, estas se producen como resultado de un proceso migratorio, en el cual el traslado de expresiones culturales y artísticas como la práctica de las danzas se re-contextualizan en las nuevas geografías de destino.

Al respecto, los estudios de Benza (2009) y Morales (2007), reflejan esta situación, ambas autoras realizan estudios relacionados con la conformación de agrupaciones de danza folklórica integrados por peruanos migrantes en países extranjeros, como Argentina y España. En el primer caso el estudio de Benza se enfoca sobre cuatro grupos de danza folklórica peruana en Buenos Aires, en el cual la autora señala como se da el aprendizaje no formal de la danza folklórica a través de directores y coreógrafos que han bailado anteriormente en Perú y que han formado estos grupos en la ciudad. El trabajo de Morales, referido a inmigrantes andinos en Madrid, está principalmente basado sobre un grupo de danza ecuatoriana, sin embargo, da cuenta de otros grupos andinos como ella refiere, entre ellos el grupo de migrantes peruanos

que al igual que Benza, señala que el proceso de aprendizaje se da a través de directores que han bailado anteriormente en Perú.

Pero, la presencia o influencia de la tecnología comienza a ser identificada en los estudios relacionados con la danza folklórica, las migraciones y cuestiones de identidad. Por ejemplo, los danzantes de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima estudiados por Gisela Cánepa (2002), en el cual como producto de la migración, se produce un traslado de expresiones artísticas como la danza y la recreación de la fiesta patronal en Lima. La autora sostiene que es a través del registro fílmico que esta des-territorialización de las danzas se ha visto favorecida al liberarla del referente territorial, cumpliendo un «papel importante, tanto para su puesta en escena como para aprender las danzas y como recursos para apropiarse y legitimar repertorios coreográficos» (Cánepa 2002 : 291).

Por su parte el trabajo de Huerta-Mercado, “Espejo de los tiempos: las estrategias y anhelos del Primer Movimiento Gay Peruano en Nueva York”, señala el uso del video como fuente de aprendizaje y de inspiración para la elaboración de sus repertorios: «Manuel, uno de los pocos que va y viene del Perú, cada vez que viaja trae un conjunto de trajes típicos, ya que su pasión es la danza costumbrista (la aprendió de un video), y comparte con Alberto el sueño del grupo folklórico gay» (Huerta-Mercado 2006:194). Más allá de las diferentes motivaciones o intereses que empuja a los integrantes del movimiento gay a la elaboración de repertorios folklóricos, lo que me inquieta

destacar por ahora, es la presencia del video como mediador de las danzas folklóricas. El video es utilizado aparentemente como memoria y recurso-fuente para la creación de repertorios que serán difundidos posteriormente a través de performances públicas.

Aunque en diferentes contextos, ambos estudios se relacionan con la construcción de la identidad de los migrantes, en los cuales el uso del video está presente en el proceso cultural. En el primer caso los danzantes de la Virgen del Carmen, buscan utilizar un video producto de la fiesta patronal como referente, en este caso la cuestiones de autenticidad condicionan el uso del video en sus seis posibilidades (video recurso-fuente creativo, testimonio, evidencia, instructivo, archivo y memoria), mientras que en el caso de la comunidad gay, aunque el autor no especifica el tipo de video que es utilizado (video de fiestas patronales o concursos), el video cumpliría un rol principalmente como recurso-fuente creativo e instructivo, eso no significa que se excluya los otros usos.

Si bien el común denominador en los casos anteriores es la migración, el video permite acceder a un repertorio posible de replicar de una cultura diferente a los orígenes y entorno del ejecutor, sin que ello signifique haber migrado físicamente. Como por ejemplo el caso de L.A.⁹⁶, peruana natural de

⁹⁶ Conocí a L.A. durante el tiempo que realizaba el trabajo de campo y viajaba a la ciudad de Lima a culminar el último curso de maestría. Además de las presentaciones personales, L.A. da clases de danza árabe y ofrece material de aprendizaje, separatas y CDs con música árabe para bailar. Su interés por la danza árabe la llevó a conectarse con la embajada Egipcia y obtener materiales a través de la red. Las iniciales son de su nombre artístico.

Trujillo, se ha especializado en danza árabe, y radica en la ciudad de Lima. Su aprendizaje de danzas árabes fue autodidacta (a través de videos) y su interés por ellos la ha llevado a investigar todo sobre la danza árabe a través de la red (como ella misma señala).

Pero el incremento sustancioso del uso de la tecnología audiovisual y la apropiación de la misma, ha comenzado a llamar la atención como eje de investigación⁹⁷, como es el caso de los estudios realizados por Berg. En ellos, la autora analiza la circulación de los videos entre peruanos de Lima y sierra centro y migrantes peruanos en Silver Spring y Washington DC (EEUU), para esto ella clasifica los videos según su contenido e intención y establece tres géneros: los videos de prueba, video carta y videos de fiesta. A través de ellos la autora analiza los regímenes de los valores morales y culturales⁹⁸ que se hallan contenidos en la narrativa visual de estos videos, que son elaborados y consumidos por el grupo social en cuestión. El interés de Berg dentro de estos géneros, es explorar aquellos contenidos que revelan formas de rendir cuentas y evidencia visual que motiva la circulación de estos videos, y que median una conexión entre familiares, amigos peruanos y migrantes peruanos.

⁹⁷ Este interés se refleja también a nivel internacional, el artículo de Evline Sigl (2011) “Identidades de diáspora a través de la danza folklórica. Un estudio ciberantropológico”, nos presenta una reflexión sobre temas de identidad y etnicidad, a través de los discursos sobre las danzas folklóricas bolivianas en la Web 2.0.

⁹⁸ La autora sostiene que estos videos como “objetos de imagen no circulan en un vacío político”, de acuerdo con lo que Poole (1997) ha llamado “Economía Visual” basado en el contexto de la producción, circulación y consumo de estos objeto-imagen.

La autora señala que los videos de fiestas a diferencia de los otros dos géneros, son videos que pueden ser comprados y que en el Valle del Mantaro estos videos son ofrecidos en tiendas de Huancayo y Jauja –como parte de la “serie patrimonio cultural”– a los turistas que visitan esta región. Respecto a la producción de estos videos, se trata de producciones locales de fiestas patronales y otras celebraciones importantes, a cargo de camarógrafos que registran la fiesta entera y que son contratados en muchos casos por los alferados o mayordomos (patrocinadores de la fiesta). Cuando esto sucede las cintas son editadas o grabadas teniendo cuidado con los requerimientos del contratante, convirtiéndose en una forma de censura de ciertas imágenes de acuerdo al interés del mismo.

Aunque el trabajo de Berg sobre los videos que circulan entre migrantes nos permite comprender una dinámica de uso, sin embargo este se orienta a la conexión que posibilita entre migrantes fuera de las fronteras nacionales, esta conexión no se relaciona con el aprendizaje de danzas folklóricas de manera específica. Sin embargo, la presencia de los videos de fiesta nos acerca a la comprensión sobre aquellos aspectos de la producción de estos videos que se relacionan con las danzas folklóricas ya que por lo general son parte de estas fiestas patronales, y aunque no tienen la intención de ser producidos como materiales de aprendizaje o enseñanza, estos son de interés para los docentes porque pueden ser utilizados como recurso- fuente creativo y se introducen en la dinámica de la creación de repertorios.

Regresando al plano local, es evidente la constante circulación de videos-objeto de danzas de concursos entre Lima y Arequipa, ya sea; a través de las diversas productoras dedicadas a comercializar este tipo de video, el intercambio de videos con colegas y finalmente la presencia de los videos por internet. De esta manera las danzas de los concursos de Lima, llegan a través del video-objeto a la ciudad de Arequipa, y son montadas para los concursos locales. Tanto las danzas que provienen de Lima y las de Arequipa, son llevados por profesores de Arequipa a diversas provincias para participar en concursos locales. Como lo explica el profesor Elar: «[...] de aquí, de Arequipa, está entrando, mejor dicho, como si digamos Cotahuasi⁹⁹ fuera Arequipa, y Arequipa fuera Lima, ahora su concurso de danzas ya no es autóctono que tenían antes, [...] Cotahuasi copea todo lo que hay aquí en Arequipa».

Al respecto el profesor Carlos señala : «[...] desde hace tres años, antes era concurso de puro Cotahuasi, con folklore de Cotahuasi, ahora no, tu vas a encontrar folklore ayacuchano, cusqueño, de todo lado, ya no únicamente Cotahuasi, y ya están dejando ya a un lado su folklore [...]». Es decir, los videos permiten la circulación de las danzas objetivadas, las cuales son llevadas por los profesores a otras localidades, estas danzas no sólo se están utilizando para participar en concursos locales o entre comunidades, también comienza a ser parte de sus celebraciones, ya no sólo forman parte de las actividades en las ciudades.

⁹⁹ Cotahuasi, es la capital de la provincia de La Unión, del departamento de Arequipa.

Esta preocupación por la pérdida de las expresiones auténticas, se ha incrementado con la presencia de la tecnología audiovisual, en ese sentido la inmediatez con que circulan los videos y la réplica llevada a cabo por los profesores va en contra de la conservación de la cultura tradicional en consecuencia hay también una pérdida de identidad de la comunidad. Esta forma de comprender el folklore y sus manifestaciones se explica dentro de la lógica de la cultura como objeto, como reflejo de una realidad preexistente; sumado a ello, la imponentia del mercado actual, en el cual la cultura y sus manifestaciones se introducen en un proceso de mercantilización, pareciera confirmar esta pérdida de valor de la cultura a favor de un valor económico. En esta lógica de la cultura como objeto compartida por la teoría del folklore, es que se producen aquellas contradicciones entre la teoría del folklore y la forma en que se viene produciendo la práctica de la danza folklórica en la ciudad de Arequipa. Sin embargo, aunque esta problemática de lo que es o no es folklore preocupa y se discute entre profesores y directores, el significado e importancia de la danza folklórica va más allá de esta dicotomía.

Con el ingreso de la tecnología audiovisual hemos visto como estas, expresiones culturales como la danza –ya sea como hecho folklórico o proyección– se ven impactadas, unido a ello; la globalización, los procesos migratorios, económicos y comunicativos continúan transformando el contexto en que estas expresiones culturales se desenvuelven. Habíamos mencionado al inicio de la necesidad de nuevos enfoques teóricos que permitan comprender mejor esta dinámica, en ese sentido, comprender la cultura como

un proceso en el cual la realidad social es producto de la práctica (Comaroff y Comaroff 1992), o como lo propone George Yúdice, entender la cultura como un recurso (el cual es más que una mercancía) ya que esta se ve beneficiada por la diversidad, y se conforma como un nuevo marco epistémico (Yúdice : 2002). Desligando entonces a la danza folklórica, cualquiera sea su forma, de la rigidez del enfoque de la cultura como objeto, podemos comprenderla como una expresión cultural con fuerza o acción performativa. Es decir, la danza como performance no es sólo arte o representación escénica, tiene también fuerza performativa, y como señala Prieto (2005) siguiendo a Goffman (1959) a través de ella es posible interactuar con la sociedad; mantener el orden establecido o criticarlo, subvertirlo (Turner 1988) o construir identidades.

De acuerdo con Cánepa, «las formas de representación cultural, entendidas como prácticas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian» (2001:18). Por lo tanto desde un enfoque performativo, estas manifestaciones culturales como la danza, no quedan inamovibles, por el contrario, son prácticas en la cual intervienen “intereses, aspiraciones y limitaciones” de aquellos que las practican, llevándolas a escena.

Retomando la perspectiva teórica del performance propuesta por Taylor (2011) sobre el archivo y repertorio, donde la danza como repertorio (que permite a través de ella la circulación de la memoria corporal) y el video como

archivo, conforman “dos sistemas de transmisión”, los cuales «transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva» (Taylor 2011:14). En ese sentido es importante tener en cuenta que tanto el archivo como el repertorio son mediatizados. Como señala la autora, un video de performance, no es el performance, sólo se registra una parte de él, sin embargo su persistencia temporal y espacial supera el comportamiento en vivo; a su vez, los repertorios (performances en vivo) se reduplican dentro de sus propias estructuras y códigos (Taylor 2003), es decir el repertorio como memoria corporal que circula a través de performances como la danza, requiere la «presencia: la gente participa en al producción y reproducción de conocimiento al “estar allí”, y formar parte de la transmisión» (Taylor 2011), como por ejemplo el público presente en los concursos.

Por tanto el repertorio y el archivo se convierten en una fórmula de permanencia y cambio a la vez, por un lado el archivo confiere materialidad a lo efímero, y la danza (performance, repertorio) se alimenta de esta memoria y la memoria corporal para recrearse cada vez que es ejecutada, para posteriormente convertirse en archivo, que luego podrá circular ya sea físicamente o virtualmente a través de la internet.

5.5 Conclusiones del capítulo 5

Los cambios en el ámbito de la producción cultural de la danza folklórica ocasionadas por la mediación de la tecnología audiovisual, se reflejan tanto en la aceleración de los procesos que la componen –en el proceso creativo, aprendizaje-enseñanza y en la legitimación y apropiación de repertorios–, como en el cambio en las relaciones entre los actores de este dinámico ámbito.

La mediación de la tecnología audiovisual se puede identificar a través de sus diferentes usos, como: video instructivo para el proceso de aprendizaje-enseñanza (visto en el capítulo tres), video recurso-fuente creativo en el proceso de creación de danzas y repertorios (visto en el capítulo 4), video testimonio y evidencia en los procesos de legitimación y popularización de las danzas así como de las agrupaciones y en la labor de los profesores, video memoria y archivo (latente), los cuales permiten la réplica, difusión, evaluación y estudios posteriores. Estas posibilidades de uso de un mismo video en diferentes circunstancias se producen tanto de forma independiente como conjunta.

En cuanto a la forma en que se ve afectada la relación entre integrantes, directores, agrupaciones, profesores y alumnos, por la gran cantidad, variedad, fácil acceso, y las propias posibilidades que permite el video, se puede identificar aquellos problemas en las diferencias de apreciación, confianza o desconfianza de los contenidos, respaldo y evidencia de trayectorias,

reconocimiento de autorías y el ejercicio de autoridad de la labor docente. Sobre esto último, el acceso a la gran variedad de videos tanto de diferentes danzas como de un misma danza amplía los criterios de los alumnos, cuestionando la autoridad del profesor y exigiéndoles respuestas y estrategias para orientar las opiniones y responder cuestionamientos de los alumnos, que no siempre irán en armonía con los criterios del profesor, de esta manera los cursos y contactos se convierten en soporte de la profesión.

También se puede resaltar, la pérdida de la condición de objetividad del registro, es decir aunque exista el video de una danza, el video puede ser invalidado por otros documentos como las monografías o por los usuarios cuando se genera desconfianza del contenido. En este sentido, la identificación –aunque subjetiva– de errores en las danzas objetivadas, requieren por tanto de la voz experta o la experiencia y conocimiento del profesor o director, es decir una voz autorizada.

Por otro lado, la importancia adquirida por los concursos, en el ámbito de la producción cultural de la danza folklórica, ha reconfigurado el proceso de legitimación de las danzas en la ciudad, en el cual inicialmente, el Corso de la Amistad y Festidanza eran las instituciones encargadas de articular este ámbito de la danza folklórica. De esta manera la primeras danzas llevadas al escenario fueron legitimadas a través de la opinión oficial de las autoridades en Festidanza, luego fueron respaldadas, “aceptadas” por el público asistente y presentadas año tras año en el Corso de la Amistad. Actualmente, Festidanza

continúa siendo un espacio oficial de lo que representa Arequipa, el Corso un espacio de disputa entre lo arequipeño y lo no arequipeño, y los concursos se han convertido en espacios de desarrollo creativo (nuevas danzas), legitimación y apropiación de nuevos repertorios locales.

En este proceso legitimador a través de los concursos, puede distinguirse dos etapas. La primera etapa se inicia con la puesta en escena de una danza y su presentación en un concurso importante para ser expuesta a la opinión del jurado y el público. Como resultado del concurso, las danzas ganadoras, así como el concurso quedarán registrados en el video-objeto, culminando esta primera etapa. A partir de la objetivación de la danza, la función mediadora del video se torna particularmente importante en la segunda etapa, ya que ésta posibilita la réplica de las danzas ganadoras a través de concursos de danzas de menor rango, completando así el proceso de aceptación y popularización para finalmente darse una apropiación y conformación del repertorio regional.

Un aspecto a resaltar dentro del proceso de producción creativa y legitimador de las danzas, es la desterritorialización temporal de las danzas nuevas, y el rol que cumple el video en la incorporación de estas danzas nuevas en el repertorio regional. Aunque esta desterritorialización sea motivada por la búsqueda de imparcialidad de los jurados y la protección de la inversión

económica que implica el montaje¹⁰⁰ de una danza, tanto la opinión del jurado de Lima en el rol legitimador de danzas regionales (que en algunos casos no han pasado por el proceso legitimador local), como las danzas; ambos quedan registrados en el video. Para luego ser replicados en las ciudades de origen de los participantes así como en otras regiones donde el video logre circular, aunque las danzas objetivadas no sean replicadas de inmediato ésta queda siempre como una posibilidad latente.

Finalmente, tanto la danza como el video, no se comportan de manera estática, es decir una vez creados según el contexto pueden tener un significado diferente, por ejemplo un mismo video puede tener seis usos distintos, priorizando uno o dos sobre los demás, de la misma manera una misma danza dependiendo de las circunstancias en las que se ejecute, es decir del contexto en el que se produzca puede servir para representar a una región construyendo una identidad (por ejemplo en el Corso de la Amistad) o puede ser una actividad performativa (artística), en la cual cobra importancia el desempeño de los ejecutores, como por ejemplo en los concursos.

¹⁰⁰ Dentro de los términos más utilizados entre los profesores de danza, para referirse al hecho de llevar al escenario una danza están: montaje, plasmar y plantear una danza.

CONCLUSIONES

Como señalábamos en la introducción de este trabajo, una característica de la danza es su cualidad efímera en el tiempo. Antes de la invención de tecnología que posibilite el registro de una actividad en movimiento, la danza era creada y transmitida de modo generacional, la única posibilidad de ver bailarines en una danza era estando en el sitio y en el momento en que esta se producía.

La tecnología permitió superar estas limitaciones de tiempo y espacio, lo cual, transformó de manera irreversible las condiciones en las cuales se desarrollaría la danza para las generaciones venideras. El ingreso y apropiación de la tecnología se da a través de un proceso que se conecta y desarrolla con otros procesos de forma paralela –como los económicos, legales y políticos– además del campo de la danza folklórica. Así mismo los cambios en la misma tecnología y el proceso de apropiación de la misma de parte de los usuarios se van sucediendo al mismo tiempo.

De esta manera en función a su ingreso y a los cambios en la misma tecnología, podríamos distinguir claramente tres grandes etapas: la etapa anterior al ingreso del video casero, la etapa analógica y la etapa digital.

La primera etapa antes de la introducción del video analógico casero y que se inició con la creación de las agrupaciones de danza folklórica encabezadas por el Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín (BFUNSA), una etapa favorecida por una iniciativa estatal producto de la influencia de la ideología indigenista y posteriormente la teoría del folklore, el cual legitimaría la creación de las proyecciones folklóricas. En esta primera etapa, se crearían las primeras proyecciones folklóricas las cuales fueron difundidas a través de Festidanza, el Corso de la Amistad y diversas presentaciones tanto en la ciudad como fuera de ella.

La segunda etapa, se inicia con el ingreso de los videos analógicos caseros (VHS principalmente) en los años noventa, esta es una etapa intermedia y de transición en la cual los usuarios utilizan el video como velador de lo originalmente aprendido y se inicia una etapa de colección de las danzas en videos, los cuales presentan dificultades técnicas y económicas para ser grabados y copiados masivamente. Se aprecia un incremento moderado de agrupaciones de danza, casas de alquiler, enseñanza de danza folklórica en colegios y un ligero incremento en el repertorio regional de danzas folklóricas.

La tercera etapa, se produce con el ingreso de los videos digitales (en disco ópticos y en la red), a partir del año 2000, los cuales terminan por asentar una nueva etapa de la historia de la danza en la ciudad, caracterizada por la popularización de la práctica de la danza folklórica tanto de agrupaciones como centros educativos, el incremento de casas de alquiler, pero sobre todo la proliferación de concurso de danzas folklórica así como el rápido incremento del repertorio regional en los últimos diez años constituido por las la “danzas nuevas”.

En este punto entonces, podríamos retomar las preguntas con las que se inició la investigación: ¿cómo es que esta tecnología es utilizada?, ¿qué es lo que hace y como afecta la tecnología audiovisual en la práctica y el aprendizaje-enseñanza de la danza folklórica en la ciudad de Arequipa? y finalmente ¿Cuál es su rol en el proceso de producción artística?.

Si bien la década del video analógico origina cambios y transformaciones, es con el ingreso del video-objeto digital, el cual circula a “velocidad, escala y volumen” (Appadurai 2011) exponenciales, que terminan por quebrar el *estato quo* en el que la dinámica de la danza folklórica se desarrollaba. La rápida adopción del video-objeto, va reconfigurando y generando prácticas diferenciadas según la capacidad de adaptación de los usuarios, así como el acceso a éstas. De esta manera, los videos de danzas folklórica de concursos pueden ser utilizados de seis formas diferentes: como video archivo, video memoria, video recurso-fuente creativo, video instructivo,

video testimonio, video evidencia. Estos nuevos usos van produciendo a la par nuevas formas de relación entre los usuarios, nuevas formas de aprendizaje y enseñanza, nuevas reglas de producción artística y formas de legitimación.

Actualmente el uso de la tecnología audiovisual acompaña a lo largo de todo el proceso de aprendizaje-enseñanza, ya sea a nivel formal (centros educativo) como en el no formal (agrupaciones). El video-objeto es utilizado para negociar repertorios, como metodología de enseñanza y aprendizaje y evaluación de los resultados tanto de parte de los profesores y directores como integrantes y alumnos. Estas nuevas formas de uso generan tensiones entre aprendices y mentores, la variedad de los videos amplía los conocimientos y criterios para desarrollar una danza lo cual cuestiona la autoridad de los profesores y directores. En este sentido Trinidad señala que los «desarrollos tecnológicos [referido a la televisión] llevarán a una nueva conceptualización de la autoridad, legitimidad y hegemonía del conocimiento del docente» (2002:126), un desafío sobre el nuevo rol que debe tener el docente. Como hemos apreciado, los profesores y directores, se ven obligados a utilizar estrategias y tácticas para sostener su autoridad.

En esta nueva etapa se identifica cinco razones que favorecen la creación de las danzas nuevas: la primera, la falta de lineamientos fijos que establezcan su creación, lo cual crea un vacío o espacio el cual posibilita o permite la creación permanente de estas expresiones; la segunda, la ausencia de una institución o escuela regional de danzas que establezca parámetros de

creación; la tercera, la presión por ganar los concursos de danza, tanto profesores como participantes; la cuarta, una nueva versión de revaloración de lo peruano como parte de una coyuntura del reconocimiento a la diversidad cultural e identidades étnicas pero desde la perspectiva comercial promovida por el Estado Peruano que se materializa en la Marca País así como el reconocimiento del patrimonio inmaterial por la UNESCO, una forma de uso de la cultura como recurso Yúdice (2002); finalmente la quinta razón que amalgama a las anteriores, el ingreso de la tecnología audiovisual digital.

Los cambios provocados por la tecnología en el proceso de producción cultural de la danza folklórica transforma también el proceso de legitimación de las danzas creadas. En el primer caso el video altera las formas habituales de elaboración lo que beneficia (o perjudica según la perspectiva) a la creación, ya que se abrevia el proceso de investigación y reduce los gastos de la misma lo que facilita la obtención de material de referencia o recurso creativo. En segundo lugar si bien las danzas deben pasar por un proceso de legitimación antes de ser reconocidas como repertorio regional representativo y tradicional, este proceso se ve alterado en términos de tiempo para lograr su legitimación comparado con la etapa anterior al ingreso del video.

Es decir, si bien las danzas son replicadas a través de los concursos, festivales o eventos públicos como se hizo desde sus inicios, sin embargo, el incremento en “velocidad, escala y volumen” Appadurai (2001) de la circulación del video permite la réplica de manera exponencial tanto de manera

extensiva como intensiva, reduciéndose el tiempo que requiere una danza para su aceptación. Actualmente este se logra en uno a dos años, el tiempo en que una danza se convierte en “danza gastada”, que significa que ha sido replicada tantas veces que ya deja de ser novedad, por lo tanto se convierte en una danza conocida y en la mayoría de casos reconocida como representativa de la ciudad. En este sentido se nota claramente la relación permanente entre el archivo (videos-objeto) y repertorio (danzas) formuladas por Taylor (2003,2011), en la cual una afecta a la otra y viceversa, lo cual demuestra su capacidad performativa para constituir la realidad y transformarla a la vez.

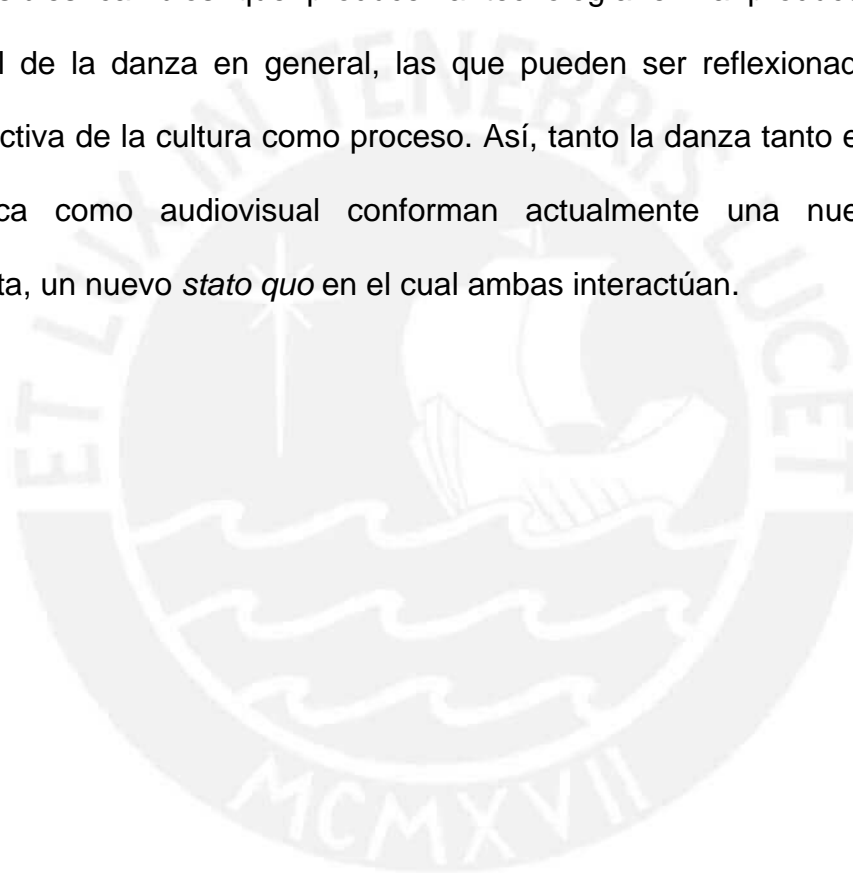
Sin embargo, así como aquellas ventajas que los usuarios de los videos-objeto aprovechan según sus necesidades e intereses, también se perciben desventajas asociadas a dos aspectos: el primero, la posibilidad de que las tergiversaciones o deformaciones de la danza folklórica serán difundidas y reproducidas; es decir, el enfoque de la cultura como objeto heredada del indigenismo y la teoría del folklore continúa vigente. El segundo aspecto se relaciona con los problemas de autoría y piratería, aunque esta sea sólo percibida en función al trabajo de las proyecciones folklóricas y no al uso de manifestaciones originarias que son llevadas a escena.

Por otro lado, comprender la danza como proceso dinámico, inacabado y complejo en el cual la cualidad de efímero en el tiempo y espacio es superado por la tecnología, nos enfrenta a dos formas diferentes y complementarias de comprender la danza actualmente. La danza como

performance escénica la cual tiene existencia en tiempo presente, y la danza como archivo audiovisual con existencia analógica o digital que supera el presente. Tanto la versión escénica o repertorio como la versión audiovisual o archivo, siguiendo a Taylor (2011), conforman dos sistemas de transmisión de conocimiento que pueden funcionar de manera simultánea y también de manera conflictiva.

De esta forma, la danza escénica se desarrolla de manera presencial es decir, requiere de la presencia de la gente in situ para ser transmitida y vivenciada. En este sentido la perspectiva de los estudios de performance nos ayuda a comprender la importancia de la memoria corporal a través de la cual permite su existencia “en vivo”, y esto la convierte en algo irremplazable solo asible en el momento de ser ejecutada; como señala Taylor «un video del performance no es el performance» (2011:14). Sin embargo, su registro viabiliza otras formas de relación con ella, las posibilidades a nivel de contenido, de revisarla, analizarla y recordarla atemporal y espacialmente, se convierte en otra forma de experimentarla con las repercusiones a favor o en contra que esto signifique. Así mismo, la existencia que le brinda su soporte material convirtiéndolo en video-objeto y como tal, es decir como objeto, obtiene una vida propia, lo que Appadurai (1991) señala como «la vida social de las cosas», ambas dimensiones del video tanto en su contenido como en su aspecto material, convierte al video-objeto en un forma actualmente inigualable de memoria substituta.

Finalmente, como señalábamos al inicio, el tiempo y el espacio son dos referentes inseparables para comprender la actividad humana, cuando estos referentes son resquebrajados por la tecnología (no sólo audiovisual, fotográfica y audible también), la cualidad efímera de las actividades humanas como la danza son afectadas. En este sentido estimo que se podría extrapolar los posibles cambios que produce la tecnología en la producción artística cultural de la danza en general, las que pueden ser reflexionados desde la perspectiva de la cultura como proceso. Así, tanto la danza tanto en su versión escénica como audiovisual conforman actualmente una nueva realidad conjunta, un nuevo *stato quo* en el cual ambas interactúan.



BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Thomas

1992 “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina. Música y danzas en los Andes*. Cusco, Año 10 N°2, pp. 279-325.

AHON Olgúin, Milly

1999 *Didáctica Integral para el baile folklórico por pareja. Alternativas educativas para el siglo XXI*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Primera edición en español segunda edición en inglés. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: FCE.

APPADURAI, Arjun

1991 “Introducción: Las mercancías y la política del valor”. En APPADURAI, Arjun (editor). *La vida social de las Cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, México D.F.

2001 *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce. Fondo de Cultura económica Argentina.

ARDEVOL, Elisenda

1998 “Representación y Cine Etnográfico”. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Vol.5, Número 13, Mayo/Agosto pp.125-165

ARGUEDAS, Jose María

1991 [1964] “¿Qué es Folklore?”. Municipalidad de Lima Metropolitana. *Acerca del Folklore*. Lima. Editorial Yaluyalu SRL.

ARONES, Mariano; Roxana, BARRANTES y LEON, Laura.

2011 “*Todos tienen un celular*”: uso, apropiación e impacto de la telefonía móvil en el área de influencia de dos ferias en Puno, Perú. Documento de trabajo, 161. Serie Economía, 50. Lima: IEP.

BARTHES, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona.

BARRIOS ALDAY, Patricio

1994 “Reflexiones sobre algunas bases estéticas en el montaje de la proyección folklórica”. *Colección Aithesis*, número 13, pp.

BECERRA, Gaspar

2000 *Packaging. La decisión en 5*”. Resumen de la conferencia “La decisión en 5 segundos” realizada para el departamento de marketing del Grupo Unilever en el verano de 2000. Consulta: 06 julio 2013.
http://gasparbecerra.files.wordpress.com/2008/11/decision_5.pdf

BEDREGAL LA VERA, Jorge

2006 “Iconografía y simbolismo: Identidad Arequipeña”. Segunda Especialidad en Historia y Espacio Regional, FCHS. Segunda Edición. Arequipa: Centro de Impresiones y Publicaciones FCHS-UNSA.

2001 La piel y la piedra, exclusión en Arequipa. Ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Investigación en Antropología del Perú. Arequipa. Consulta: 16 de febrero de 2013.
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JORGE%20BEDREGAL%20LA%20VERA.pdf>

BENZA, Silvia

2009 “Los procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires”. *Anthropologica*. Lima, volumen 27, número 27, pp. 75-91.

BEJAMIN Walter

2001 “La enseñanza de lo semejante”. En BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción

Roberto Blatt. Tercera edición en español. Madrid: Grupo Santillana editoriales S.A., pp. 85-89.

- 1989 “La obra de arte en la época de la reproducción técnica”. En BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. Consulta: 16 de mayo de 2013.
<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

BRAUDILLARD, Jean

- 1978 *Cultura del Simulacro*. Barcelona: Kairós.

BUCK-MORSS, Susan

- 1995 *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor Dis. SA.

BURGUESS Jean y GREEN Joshua

- 2009 *YOUTUBE On line Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press

CÁNEPA, Gisela

- 2002 “Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales”. En FULLER, Norma (Editora). *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 273-300.

- 2011 “Introducción. La Antropología Visual en el Perú”. En CÁNEPA, Gisela (Editora). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 11-60.

COMAROFF John y Jean COMAROFF

- 1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.

COAGUILA, Jaime F

- 2008 “Jueces, abogados y escribanos: recetario para una construcción relacional de la identidad arequipeña”. *Revista de Antropología Social*. Madrid, vol. 17, 2008, pp. 351-376. Consulta 15 de febrero de 2013.
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83813159016>

CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos

2000 *Historia del Perú Contemporáneo*. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente. 2da. Edición. Lima: IEP/ Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

CORTÁZAR, Augusto Raúl

1976 *Ciencia Folclórica Aplicada. Reseña Teórica y Experiencia Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

CUETO Barragán, Eugenio

2008 La gestión de procesos creativos en la danza contemporánea universitaria de Bogotá. Tesis en doctorado en Educación. Departamento de didáctica y organización escolar. Universidad de Granada. Consulta: 20 de enero del 2012
<<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1954/1/17573889.pdf>>

DE BRIGARD, Emilie

2003 "The History of Ethnographic Film". En HOCKINS, Paúl (Editor). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin. Walter de Gruyter GmbH&Co.

ESPINOZA Gallegos, Walter

2011 *Festidanza, 40 años de historia. 1971-2011*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.

FELDMAN, Heidi Carolyn

2009 *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Traducción de Adriana Soldi. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE, IEP Instituto Peruano de Estudios Peruano.

GARCÍA RUSO, Herminia Ma.

2003 "*La danza en la escuela*". Colección La Educación Física en... Reforma. Segunda edición. Barcelona: INDE Publicaciones.

GARCIA, Alejandro Marcelot

2007 *El folklore en video-clip: tradición y estilo de época*. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de ciencias Sociales. Consulta: 25 de abril de 2013.
<http://comunicacion.fsoc.uba.ar/tesinas_publicadas/1699.pdf>

GOMBRICH, Ernst H.

2002 *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Segunda Edición. Traducción Gabriel Ferrater. Editorial Debate, Madrid.

GONZALES CARRÉ, Enrique

2007 “La tradición y lo popular”. En GONZALEZ Enrique (Editor). *Folklore y Tradiciones Populares*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero, pp. 13 – 21.

GUSS, David M.

2000 *The Festive State. Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Los Angeles: University of California Press Berkeley , California, University of California Press, Ltd. London, England.

GURBERN, Román

1995 “El cine en la cultura del siglo XX”. *Contratexto. 100 años de cine*. Lima, número 9, pp. 13 – 28.

HIJAR, Amílcar

2006 “El folklore en el siglo XXI”. *TUPANAKUY. Boletín informativo de la ENSF José María Arguedas*. Lima, año 4, número 7, pp. 9.

HINE, Christine

2004 *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

HIROSE, María Belén

2009 “Los certámenes de danza folklórica. Las formas estilizadas como estrategias de ritualización”. *Cuadernos FHyCS-UN*, Ju, número 36, pp. 57-67.

HOBSBAWM, Eric

2002 “Introducción: La invención de la tradición”. En: HOBSBAWN Eric y RANGER Terence (editores). *Invención de la tradición*. Edición en castellano. Traducción de Omar Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica.

IRIARTE Brenner, Francisco E.

2007 *Historia de la Danza*. Segunda Edición. Lima: Fondo editorial Universidad Alas Peruanas.

JACKNIS, Ira

1998 "Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film". *Cultural Anthropology*, Volumen 3, núm. 2, Mayo. pp. 160-177.

JOLY, Martine

2003 *La imagen Fija*. La Marca Editora, Buenos Aires.

2009 *Introducción al Análisis de la Imagen*. Segunda Edición. La Marca Editora, Buenos Aires.

LÓPEZ VEGA, Sobeida del Pilar

1998 "*La danza folklórica como factor de desarrollo integral del niño de 3 años*". Tesis de licenciatura en Educación con mención en Educación Inicial, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Educación.

MALCA VELA, Vanessa

2005 *La enseñanza de la danza peruana en el nivel inicial: una propuesta de trabajo para aulas de niños de 4 años de los centros educativos de Magdalena del Mar*. Tesis de licenciatura en Educación con mención en Educación Inicial, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Educación.

MARTINEZ, Ember

2009 "Niveles de proyección de la danza tradicional en Venezuela" (en línea). Comentario en el blog Teoría del Folklore. Blog Blogger. 27 de mayo. Consulta 10 de mayo del 2012.
(<http://teoriadelfolclor.blogspot.com/2009/03/niveles-de-proyeccion-de-la-danza-en.html>)

MCLUHAN, M y B.R. Porrows

1989 *The Global Village: Transformations in World, Life and Media in the 21st Century*. Nueva York, Oxford University Press.

MERINO DE ZELA, Mildred

1999 "Prologo" en MERINO DE ZELA, Mildred (compiladora). *Ensayos sobre folklore peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma

1991 "Hacia una teoría del Folklore Peruano". Municipalidad de Lima Metropolitana. *Acerca del Folklore*. Lima. Editorial Yaluyalu SRL.

MENDOZA, ZOILA S.

2006 *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2001 “Definiendo el Folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento”. En CANEPA, Gisela (Editora). *Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 149-177.

MONTENGRO Martínez, Leonardo

2003 “Moda y Baile en el mundo Rave. Sobre el concepto de mimesis en el estudio de identidades juveniles”. Revista *Tabula Rasa*, núm. 1, enero-diciembre, 2003, pp. 125-152. Consulta: 15 de mayo de 2013
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600106>

MORALES, Lourdes

2007 “Inmigrantes andinos en Madrid: sus danzas y sus músicas tradicionales”. Revista *Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*. Madrid, volumen 4, número 1. Consulta: 19 de junio del 2011.
<http://www.ucm.es/info/reciem/v4n1.pdf>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

2008 “*Diseño Curricular Nacional de Educación Básica Regular*”. Segunda edición. Lima: Ministerio de Educación.

O’PHELAN GODOY, Scarlett

2005 “La construcción del miedo a la plebe en el siglo XVIII a través de las rebeliones sociales”. en ROSAS LAURO, Claudia (editora). *El miedo en el Perú Siglos XVI al XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 123-138.

PARRA, Myriam

2009 *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Facultad de ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PÉREZ Ortega, Juan Estanislao

1994 “La aplicación en al categoría representacional interpretativa escénica de la música y las danzas folklóricas”. *Estética de la proyección del Foklore. Colección Aisthesis*. Santiago. Nro13. Pp59-66. Consulta: 21 Abril 2012.

<http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=la%20aplicación%20en%20la%20categor%C3%ADa%20representacional-interpretativa%20escénica%20de%20la%20música%20y%20las%20danzas%20folklóricas%20&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.juanestanislaooperez.cl%2Fdown.php%3Ffile%3DESTETICA_PROYECCION_FOLKLORE.pdf&ei=LAM4UdTtLszv0QHm8YC4BQ&usg=AFQjCNFD0opl87mXLUibcNQo4tltTEIfKQ&sig2=QcwwRfYFcpuE7gzsnE-dg&bvm=bv.43287494,d.dmQ>

POOLE, Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

1988 “Paisajes de poder en la cultura abigea del sur andino”. *Debate Agrario. Análisis y Alternativas*. Lima. N°3, pp. 11-47. Consulta el 13 de marzo 2013.

http://www.cepes.org.pe/debate/debate003/01_articulo.pdf

PRIETO Stambaugh, Antonio

2005 “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*. No.1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. CONALCUTA. Pp.52-61. Consulta el 9 de julio 2013.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>

QUIROZ Paz Soldán, Eusebio

1991 *Visión Histórica de Arequipa (1540 – 1990)*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

RITZER, George

1983 *The Mconaldisation of Society*. Newbury Park: Fine Forge Press.

RHEINGOLD, Howard

2004 *Multitudes Inteligentes. La próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa .

ROEL Mendizábal, Pedro

2001 “De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros”. En DEGRÉGORI, Carlón Iván (Editor). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 74-122.

SCHENEIDER, Rebecca

2011 “El performance permanece”. En TAYLOR Diana y FUENTES Marcela (Selección). *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 215-240.

SIGL, Eveline

2011 “Identidades de diáspora a través de la danza folclórica. Un estudio ciberatropológico”. *Anthropologica*. Año XXIX, No.29. Diciembre, pp. 187-213.

SOLMOIRAGO, Rodolfo

“Clasificación y evolución de la proyección de la danza folklórica en la escena de América Latina” (en línea). Ponencias. Consulta: 12 de mayo del 2012.

(<http://www.eventosciad.com.ar/Local/TITULOS/ponencias.html>)

SOLÓRZANO Cruz, Bran Armando

2002 *Julia Vela y la danza de proyección folklórica*. Tesis de Licenciatura. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de arte. Consulta: 15 de febrero de 2013.
< http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1628.pdf>

TAYLOR, Diana

2003 *The Archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En TAYLOR Diana y FUENTES Marcela (Selección). *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.

TAUSSIG, Michael

1993 *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge.

VILCAPOMA, José Carlos

2008 *La Danza a través del Tiempo en el mundo y en los Andes*. Lima: Universidad Nacional Agraria la Molina.

Verardi DONATO y otros

2007 “Sony Betamax. Case report.”. Consulta: 17 enero 2013

<http://wiki.epfl.ch/sony/documents/doc/case%20report%20betamax%20final.pdf>

YÚDICE, George

2007 *Nuevas Tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa

WALKER, Katherine

1979 *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en Acción*. Traducción de Gerardo V. Huseby. Segunda Edición. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru S.A.

CONSULTAS INTERNET

JVC

Historia. En línea. Consultado el: 17 de enero del 2013

<http://www.jvc.com/company/index.jsp?pageID=2>

SONY

SONY Corporation info. “The video cassette tape”. En línea. Consultado el 17 de enero 2013.

<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-01.html>

ANEXOS

ANEXO 1: LISTA DE VIDEOS¹⁰¹

1. Producciones DIMAR. Concurso Montonero 2011 Primaria

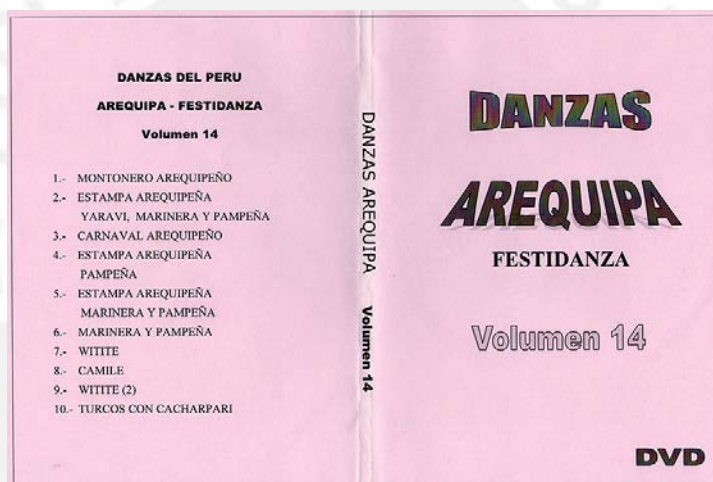


2. Producciones DIMAR. Concurso Montonero 2011 Secundaria

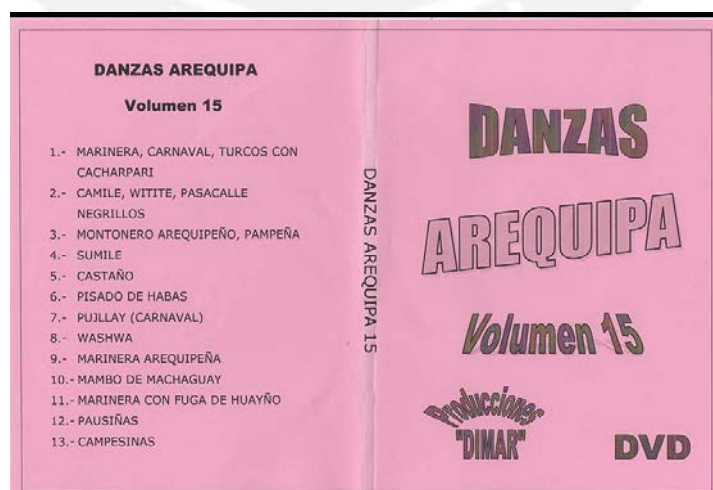
¹⁰¹ Todas las imágenes son escaneadas de los DVDs originales, adquiridos durante el trabajo de campo o como parte del archivo personal de la autora de esta tesis



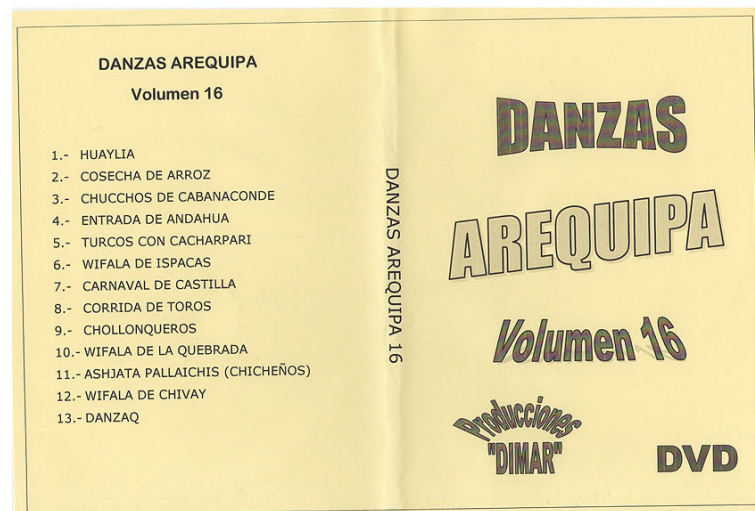
3. Producciones DIMAR. Concurso Tiabaya 2010.



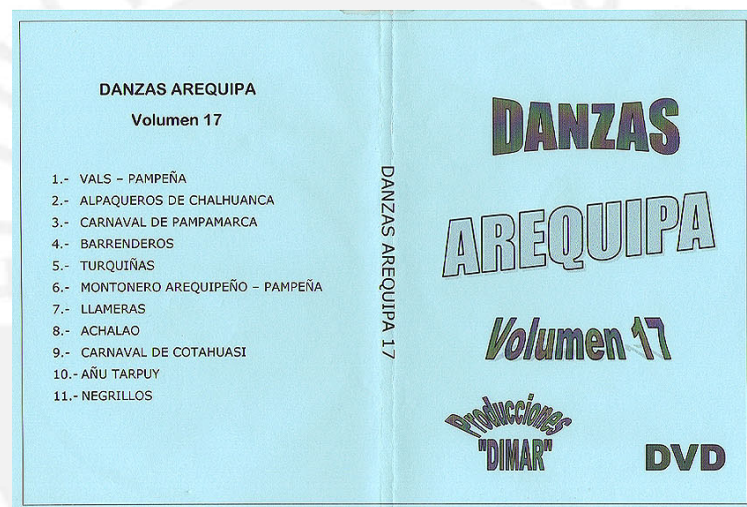
4. Producciones DIMAR. Compilado Danzas de Arequipa Vol. 14.



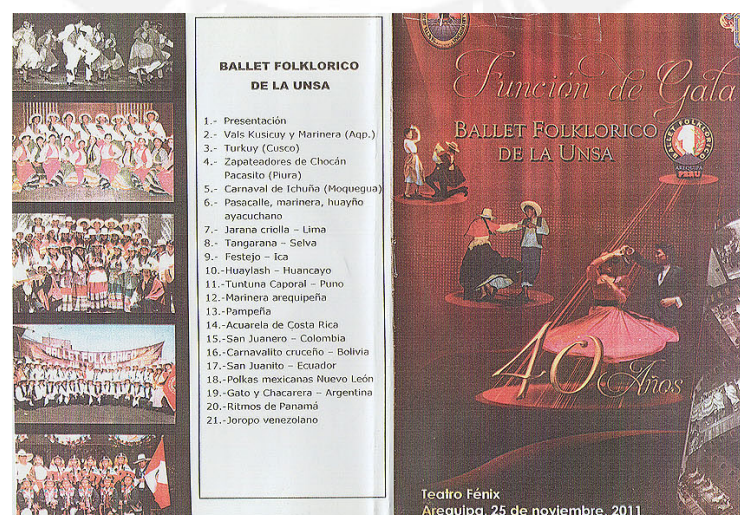
5. Producciones DIMAR. Compilado Danzas de Arequipa Vol. 15



6. Producciones DIMAR. Compilado Danzas de Arequipa Vol. 16



7. Producciones DIMAR. Compilado Danzas de Arequipa Vol. 16



8. Producciones DIMAR. Función de Gala 40 años. BFUNSA



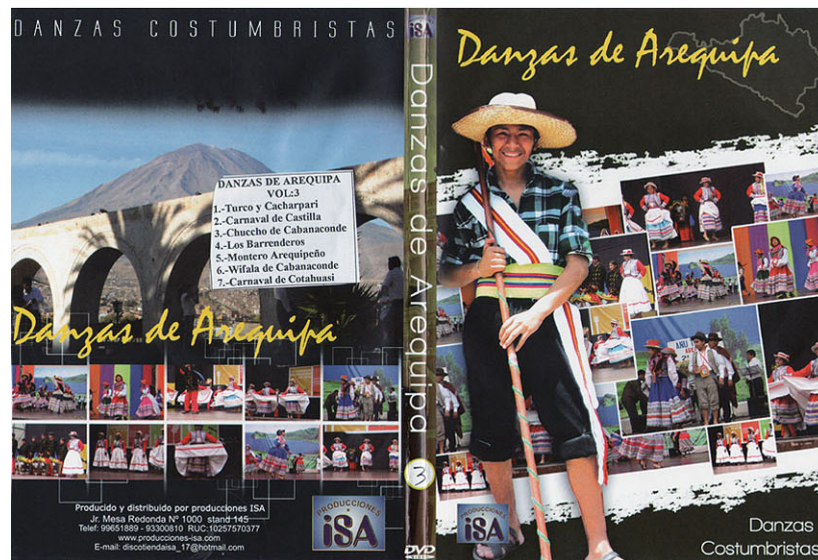
9. Rosita Audio y Video. VII Festival Internacional de Danzas y estampas del Folklores Latinoamericano. Concurso conocido como “El Buen Pastor” Lima.



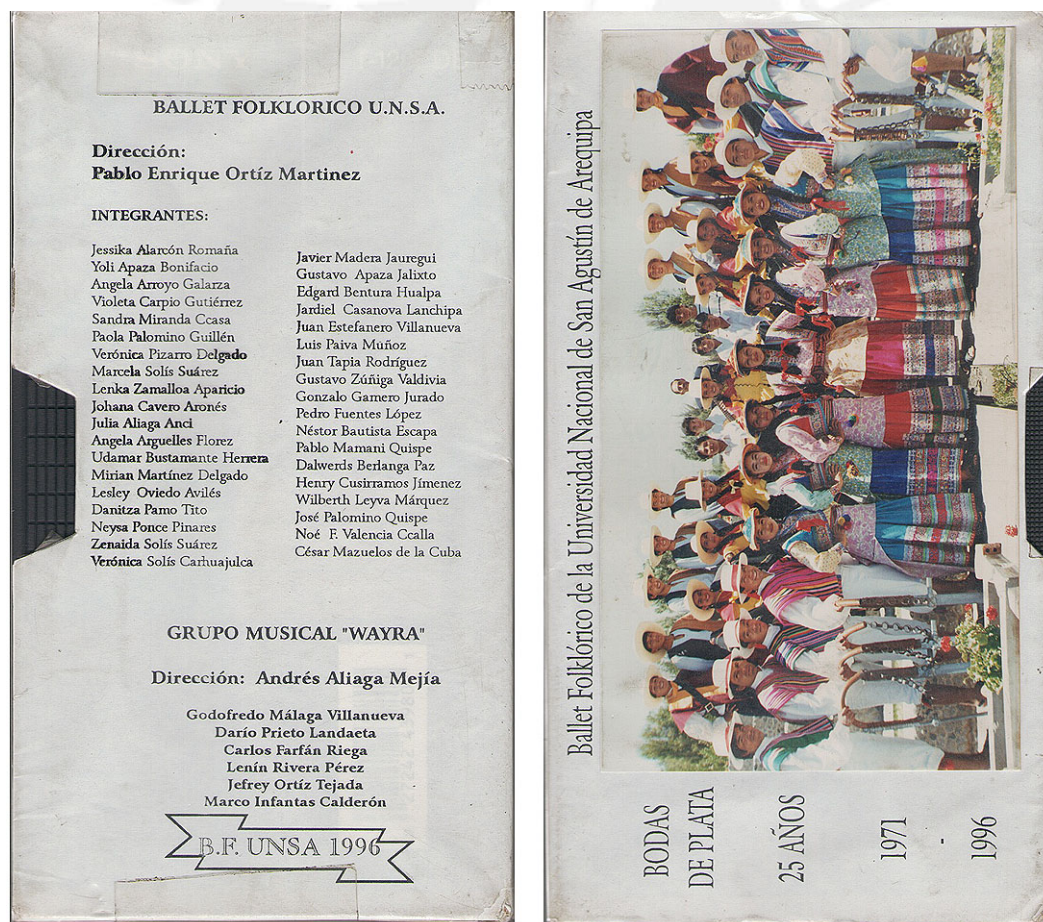
10. Producciones ISA. Danzas de Arequipa Vol. 1. Lima



11. Producciones ISA. Danzas de Arequipa Vol. 2. Lima



12. Producciones ISA. Danzas de Arequipa Vol. 3
Lima



13. Función de Gala 25 años.
Ballet Folklórico de la Universidad Nacional de San Agustín 1996