

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Los indios [a bailar] en su sitio:

Implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista en el Perú

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN DANZA**

AUTORA:

Milta Patricia Gonzales Sanchez

ASESORA:

Mireya Martínez Solís

Lima, 2021

*A María Fuentes-Hurtado y Ernesto Sánchez Fajardo,
la Campesinita Ancashina y el Jilguero del Huascarán,
por enseñarme a construir mi propia voz y a saberla
compartir cuando lo considerara oportuno*



RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito comprender las implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de lo que he denominado aquí como la *danza escénica nacionalista*. Me referiré con esta última a una búsqueda artística heterogénea que surge en la primera mitad del s. XX en el Perú en la que creadores proponen enunciarse y/o basarse desde lo que consideran “peruano” para así contribuir a la reivindicación y legitimación de las identidades y estéticas nativas acorde a las aspiraciones sociales de la época. Este tipo de creación coreográfica y su legado aún vigente en la actualidad ha sido caracterizado por los discursos intelectuales, en la mayoría de casos, con tono de menosprecio. Esta cuestión en particular alimentó mi interés por el tema ya que los juicios que acaparan las aproximaciones, considero, han impedido poder profundizar en el conocimiento de estas prácticas artísticas.

He recurrido como base conceptual a fuentes académicas que han analizado las representaciones que se le han atribuido históricamente a lo andino para luego, de acuerdo a estas, identificar bajo qué criterios han escrito los investigadores que se han aproximado previamente a la danza escénica nacionalista. Los resultados señalan que los usos de las nociones de lo andino se habrían orientado a normar y reforzar estereotipos étnicos y/o raciales con finalidades distintas y hasta opuestas: discriminar o reivindicar. Sin embargo, respecto al caso en cuestión, desencadenaron un amplio rechazo por la problematización que planteó este al propio estereotipo de lo andino. Esto nos permitirá comprender lo que impide el reconocimiento de estas expresiones artísticas como parte de la historia de las artes escénicas en el Perú, así como hasta su actual censura.

Palabras clave: Andino, representación, danza escénica, nacionalismo, José María Arguedas, Perú

ABSTRACT

The purpose of this research is to understand the implications of the notions of the Andean in written representations of what I have called here as the *nationalistic stage dance*. I will refer to the latter as a heterogeneous artistic search that arises in the first half of the 20th century in Peru, in which creators propose to enunciate and/or be based on what they consider “peruvian” to contribute to vindication and legitimization of the native identities and aesthetics, in relation to the social aspirations of the time. This type of choreographic creation and its legacy –still relevant to this day- has been represented by intellectual discourses, in most cases, with a tone of contempt. This is an issue that fueled my interest in the subject, since the judgments that monopolize the approaches, under my consideration, have impeded the ability to deepen into these artistic practice.

My conceptual basis is built around academic sources that have analyzed representations historically attributed to what is Andean. This then allowed me to identify under which criteria researchers who have previously approached nationalistic stage dance wrote. The results show that the uses of the notions of the Andean would have been oriented to regulate and reinforce ethnic and/or racial stereotypes with different and even opposite purposes: to discriminate or to vindicate. However, regarding the case in question, they triggered a wide rejection due to the problematization that this posed to the stereotype of the Andean itself. This will allow us to understand what prevents the recognition of this artistic expressions as part of the history of the performing arts in Peru, as well as what even causes its current censorship.

Keywords: Andean, representation, stage dance, nationalism, José María Arguedas, Peru

AGRADECIMIENTOS

Ha sido un camino un poco más largo del premeditado el recorrido hasta aquí. Matizado con dificultades, euforias, revelaciones, resalto que sobre todo ha sido sanador. En definitiva, no lo podría haber atravesado sola sin el soporte y guía de varias personas que siempre estuvieron o fueron apareciendo con el andar. Mi gratitud eterna y amor:

A Carolina Paullo que con harta paciencia insistió en que no me abandonara. A la maestra Marfil Francke que me alentó a llegar a los confines de mis preguntas. A la maestra Amalia Castelli que hizo me cautivara con nuestra historia. A la maestra Mireya Solís por acceder a acompañar mi proceso. A todos cuantos quienes me recomendaron o alcanzaron un libro.

A José María Arguedas por el desafío y la inspiración. Por la tan sentida manera de pensar, por la tan pensada manera de conmovier.

A mi mamá July y papá José por darme el enorme privilegio de dedicarme a hacer esto que amo y todas las puertas que me han abierto. A mi tía Esther y Sophia por el respaldo y el cobijo. A Dariana que con sus sonrisas despejó mis tardes de encerrona. A mis hermanos José y José Gabriel por recordarme por qué hago todo esto.

A mi abuelito Ernesto que siempre me ha llenado de orgullo y me heredó un profundo cariño por las “culturas” andinas. A mi tío Manuel, Carmen y Zoila por enseñarme la trascendencia de perseguir los sueños pese a las dificultades.

A mi abuelita Maruja. A través de estas páginas te he vuelto a conocer y quiero reconocerte. No sé si algún día baste el gesto de agradecerte por una vida entera dedicada al cuidado, al amor que nos ha brindado a tu familia, y a tu esfuerzo y lucha incansable para ver más tarde al Perú más respetuoso de la diferencia.

ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	iii
ABSTRACT	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE DE CONTENIDO	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	
Marco teórico	14
<i>Representación, saber y poder</i>	14
<i>Representar al Otro</i>	15
<i>Representación, identidad y nación</i>	18
CAPÍTULO II	
<i>Deber ser</i>	23
CAPÍTULO III	
<i>Un proyecto de vida</i>	50
CAPÍTULO IV	
<i>Nombrar lo indebido</i>	61
CONCLUSIONES	80
EPÍLOGO	92
BIBLIOGRAFÍA	97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Portada del diario La Crónica del 24 de setiembre de 1920 sobre el reestreno de la Ópera Ollanta de José María Valle Riestra.....	32
Figura 2: Algunos de los miembros de la Compañía Ollanta en el Teatro Municipal de Lima en 1946.....	45
Figura 3: Dos de las hermanas Fuentes-Hurtado.....	49
Figura 4: Documento de acreditación de la Campesinita Ancashina emitido por el Registro de Intérpretes.....	56
Figura 5: Kaye MacKinnon interpretando a una ñusta.....	64
Figura 6: El Ballet Peruano interpretando una pieza de inspiración prehispánica.....	65
Figura 7: El Ballet Peruano interpretando un tondero.....	65
Figura 8: Zoila Fuentes-Hurtado recibiendo de la mano de Rosa Elvira Figueroa su Diploma de Capacitación de la Escuela de Música y Danzas Folkloricas.....	78
Figura 9: Programa de mano de la obra teatral “La creación del mundo”	87

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como propósito comprender las implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de lo que he denominado aquí como la *danza escénica nacionalista*. Me referiré con esta última a una búsqueda artística heterogénea que surge en la primera mitad del s. XX en el Perú en la que creadores proponen enunciarse y/o basarse desde lo que consideran “peruano” para así contribuir a la reivindicación y legitimación de las identidades y estéticas nativas, acorde a las aspiraciones sociales de la época. Este tipo de creación coreográfica y su legado aún vigente en la actualidad ha sido caracterizado por los discursos intelectuales, en la mayoría de casos, con tono de menosprecio. Esta cuestión en particular alimentó mi interés por el tema ya que los juicios que acaparan las aproximaciones, considero, han impedido poder profundizar en el conocimiento de estas prácticas artísticas.

El rechazo, como veremos, es movilizado por diversos factores a lo largo del tiempo. Sin embargo, tienen estos en común el que apuntan a cuestionar la legitimidad tanto de creadores como de intérpretes envueltos para crear, realizar y/o incursionar en determinados repertorios artísticos porque no serían correspondientes a sus identidades étnicas y/o raciales. La andinidad *supondría* determinados rasgos fijos con los que dichos artistas no habrían estado cumpliendo, razón por la que sus propuestas artísticas habrían sido marginadas de los estudios.

¿Qué implicaciones han tenido las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la *danza escénica nacionalista* en el Perú? De responder esta pregunta me ocuparé en esta investigación.

De este modo, el objetivo general de esta tesis es comprender las implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista en el Perú. Mis objetivos específicos son: Uno, identificar y explicar las nociones de lo andino comprometidas en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista. Dos, comprender y demostrar la

trascendencia de la noción de lo andino según el antropólogo y literato José María Arguedas en las investigaciones sobre la danza escénica nacionalista. Tres, analizar los enfoques teóricos con los que se ha abordado previamente a la danza escénica nacionalista.

Parto de la hipótesis de que las asociaciones entre las nociones de raza y geografía consolidadas hacia mediados del s. XX en el Perú que determinaron para los sujetos vinculados a los Andes ciertos comportamientos sociales han gobernado, también, la percepción y representación de las creaciones artísticas andinas. Estas ideas, en lugar de ser anuladas, luego se mezclaron con las premisas de la teoría del Folklore, ciertas aproximaciones evolucionistas a la historia de la danza y la teoría sobre el llamado folklore de proyección a la hora de abordarse la creación escénica desde y/o sobre la andinidad.

Los resultados señalan que los usos de las nociones de lo andino se habrían orientado a normar y reforzar estereotipos étnicos y/o raciales con finalidades distintas y hasta opuestas: discriminar o reivindicar. Sin embargo, respecto al caso en cuestión, desencadenaron un amplio rechazo por la problematización que planteó este al propio estereotipo de lo andino. Esto nos permitirá comprender lo que impide su reconocimiento como parte de la historia de las artes escénicas en el Perú, así como hasta su actual censura.

Esta tesis se enmarca en el área temática de *Artes escénicas e identidad* dentro de la línea de investigación *Artes escénicas, política y sociedad* que establece la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Al situarme en esta me propongo poner en evidencia cómo las artes escénicas han servido como medio de materialización de anhelos políticos referentes a la configuración de identidades individuales y colectivas. Lo crucial de ello se revelará propiamente en mi objeto de estudio: los debates públicos sobre las identidades que desencadenaron las obras coreográficas en cuestión y el posterior ejercicio de control sobre las disidencias que estas prácticas artísticas representaron ser.

Para realizar los fines que me propongo con esta investigación he recopilado las publicaciones que han referido a la danza escénica nacionalista. Usándolas

como ejes históricos, he buscado a partir de estas fuentes orientar el recojo de documentación que permitiera contextualizarlas e interpretarlas. He recurrido también a documentos que recogen testimonios de quienes protagonizaron los hechos. Además, he podido realizar entrevistas a dos personas que fueron protagonistas del circuito artístico limeño desde mediados del s. XX. Me refiero a la señora María Fuentes-Hurtado, bailarina, cantante, sindicalista y posterior Secretaria General del Sindicato de Trabajadores, Artistas y Folkloristas del Perú - SITAFP (1990-1994) y a su hermano, el señor Manuel Fuentes-Hurtado, quien ha sido bailarín en agrupaciones artísticas importantes en ese entonces como la Cía. Imperial Cuzco, la Cía. Ollanta y el grupo de folklore de la Asociación de Artistas Aficionados.

El interés por este tema surgió tras el desafío que constituyó enfrentarme, como lo he mencionado antes, a que un considerable porcentaje de los registros escritos que abordaron la danza escénica de corte nacionalista hayan desestimado estas creaciones coreográficas politizadas y su legado, lo que impedía poder reconocerlas en sí mismas y sus posibles aportes. Me dejó reflexionando en torno a nuestra responsabilidad como productores de conocimiento para con lo que tratamos y/o con quienes tratamos, sobre el peso que tienen nuestras palabras para crear realidades, así como para opacarlas, para autorizar o desautorizar, solo por el lugar desde donde nos enunciamos: la academia.

El prestigio de la ciencia y sus dispositivos es innegable tras su posicionamiento histórico cultural específico, aunque durante buen tiempo se creyó que esto se debía a un atributo natural de esta porque se decía ser representante de un orden privilegiado de conocimiento y/o evolución. Haber hecho de la ciencia una *cosa de este mundo* ha ido de la mano de reconocerla como una invención y práctica no solo humana, sino creada por sujetos específicos con visiones del mundo e intereses específicos. Podemos reconocer hoy que sus principales promotores en un inicio fueron hombres, blancos, occidentales, de clase medio o alta y también que aún hoy predominan en los puestos destacados dentro de la propia comunidad científica. Como quehacer social, la labor científica no solo pone de manifiesto, sino que también puede reforzar y perpetuar determinadas relaciones

de poder como las que acabo de señalar aquí: patriarcales y coloniales. Encuentro por eso crucial —y me alivia— que estemos habitando en la actualidad un tiempo en el que explicitar nuestro posicionamiento geopolítico, nuestras posturas, nuestro tomar partido por lo que creemos, es una cuestión más transparente y habitual a diferencia del clásico silenciamiento de la subjetividad que ha encubierto tantas desigualdades sociales para beneficiarse de esto.

Al día de hoy mucho se ha hablado y se ha hecho al respecto, autores como Clifford Geertz, James Clifford, Edward Said, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, por mencionar algunos nombres que inspiran estos párrafos sobre mi motivación, han sido vitales en la concientización de que no hay investigador ni conocimiento neutro, por lo mismo, tampoco representación neutra. Sin embargo, la marginalización histórica de ciertos conocimientos y/o temáticas vinculadas a ciertos colectivos raciales y/o étnicos considerados “no-occidentales” aún afectan estas. Muestra de ello es esta tesis que busca dar cuenta de los efectos de determinados estereotipos asociados a lo andino en nuestra manera de entender y crear danzas. Las representaciones no se quedan en los libros, sino que tienen el poder de lograr impacto material en nuestra cotidianidad de la mano de quienes gestionan el conocimiento.

Creo relevante esta investigación dada la aún incipiente investigación histórica sobre danza escénica que existe en el Perú, razón que, sumada a la anterior, me trajo hasta aquí en mi búsqueda por conocer más sobre las personas y hechos que habían contribuido hasta hoy a forjar el camino artístico que también recorro en este país. Con esta tesis aporto a dar cuenta de una faceta aún muy poco explorada sobre nuestra historia, la corriente artística de la *danza escénica nacionalista* en el Perú, y que se revela como un hecho de importante trascendencia por varias razones. La primera es porque es movilizadora por creadores que desde las primeras décadas del s. XX se plantearon pensar qué implica construir el Perú, “hacer patria”, a través de la danza. Estando a puertas del bicentenario de nuestro país, estos casos nos pueden proporcionar muy valiosas reflexiones a partir de sus aciertos y desaciertos. Segundo es que, determinados casos que abordo, desafían las perspectivas esencialistas sobre

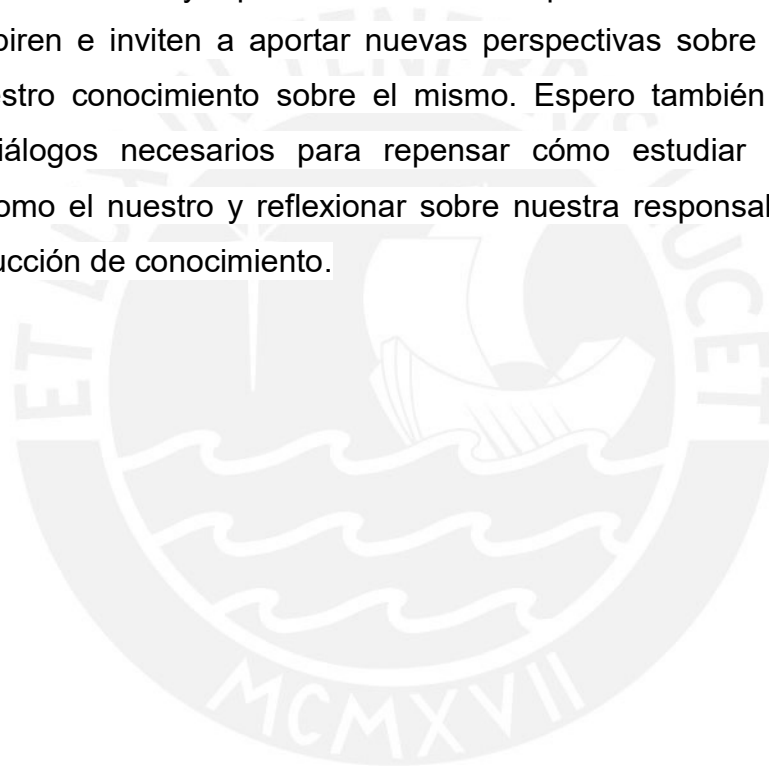
los migrantes andinos visibilizando sus agencias y los aportes que varios de ellos mismos realizaron a la historia de la creación escénica del Perú. Y tercero, porque quienes estuvieron envueltos en este movimiento en el s. XX —entre ellos mestizos, criollos e indígenas—, al generar redes de colaboración artística, transgredieron fronteras sociales que, por condiciones históricas específicas hasta entonces, seguían rígidas jerarquías de raza, etnia y/o clase. Esto contribuyó a la lucha contra la discriminación y a la valoración positiva de lo considerado indígena andino antes despreciado.

Además de reconocer que considero esto importante para mi conocimiento como artista peruana, también lo hago desde una faceta más íntima como andinodendiente. Es por mis abuelos maternos que pude acceder a conocer el amplio e intenso circuito artístico que movilizaron algunos de los protagonistas de esta tesis, los artistas migrantes andinos en Lima durante el s. XX, porque ellos mismos lo protagonizaron. Sus creaciones, sus memorias, son también parte de estas páginas y el esfuerzo que las producen. Como para tantas otras personas que poseen la misma herencia en el Perú, esta investigación podrá también servirles para aproximarse y reconocer el legado histórico y creativo que su ascendencia pudo haber movilizado. Para los demás, entre ellos artistas, docentes y gestores culturales, creo también que podrá aportar a ampliar referentes y permitir comprender la diversidad cultural de nuestro circuito artístico contemporáneo.

La estructura de esta tesis ha sido dividida en cuatro capítulos. El primero corresponde al marco teórico donde presento los conceptos que orientan el análisis de la investigación. En el segundo, titulado **Deber ser**, me ocuparé de identificar y explicar las representaciones que se le han atribuido históricamente a lo andino. En el tercero, titulado **Un proyecto de vida**, me propongo comprender y demostrar la trascendencia en las investigaciones de la noción de lo andino según cómo la conceptualizó el antropólogo y literato José María Arguedas, a partir de los textos que realizó como crítico cultural, con especial énfasis en los que dedica a la danza escénica de corte nacionalista. En el cuarto, titulado **Nombrar lo indebido**, analizo propiamente los enfoques teóricos con los que se ha abordado la danza escénica nacionalista con el objetivo de

determinar los efectos que han tenido estos en la inteligibilidad de esta creación artística. A este último capítulo le sigue un apartado en donde presento las conclusiones a las que llego tras lo que he abordado en los capítulos anteriores. Por último, está el epílogo en el que comparto reflexiones personales sobre este proceso de investigación.

Por el modo como está concebida y escrita esta tesis es apenas una introducción a algunos hechos históricos que creo relevantes para la comprensión de la historia y el panorama contemporáneo de la creación escénica del Perú. Espero que entre los lectores haya quienes encuentren aquí los suficientes detonantes que los inspiren e inviten a aportar nuevas perspectivas sobre el tema para ampliar nuestro conocimiento sobre el mismo. Espero también con esto se propicien diálogos necesarios para repensar cómo estudiar la danza en contextos como el nuestro y reflexionar sobre nuestra responsabilidad con la propia producción de conocimiento.



MARCO TEÓRICO

La presente investigación está enmarcada dentro de una perspectiva construccionista con la que me interesa dar cuenta del carácter contingente de las *representaciones* de *lo andino*, de las identidades y en especial, sus prácticas artísticas asociadas. En ese sentido, entenderé por lo que se dice ser andino un resultado de condiciones histórico culturales y relaciones de poder específicas. Eso no quiere decir, usando las palabras de Marisol de la Cadena para el caso de la indigeneidad, que *la condición de lo [andino] no exista en sí misma o sea derivada sino que esta deviene como tal en articulación con lo que no se considera [andino] dentro de la formación social particular en la que existe*. Lo que identificamos como andino no serían significados dados y/o naturales, sino contruidos socialmente. Para explicar esto definiré a continuación el concepto de *representación* que usaré.

Representación, saber y poder

En un sentido amplio, representación, nos explica Hall (1997), es “la producción de significado de los conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje” que nos permite referir al mundo, que este cobre significado y/o decir algo significativo sobre este mismo (p. 17, traducción mía). Pero más que una cuestión puramente lingüística, me interesa, de acuerdo a la propuesta de Foucault, aterrizar las representaciones en los contextos históricos en que se producen, despliegan y regulan para comprender las reglas y/o prácticas que hacen sean significativas. Es por eso que el teórico francés no estudia la *producción de significado a través del lenguaje*, sino la *producción de saber a través del discurso*, entendiendo este último no como una serie de enunciados en su acepción habitual, sino como “un grupo de enunciados que provee el lenguaje —esto es, un modo de representar el saber— para hablar de un tema específico en un momento histórico específico” (Hall citado en Hall 1997, p. 44, traducción mía). Desde esta aproximación, como he dicho ya, las cosas no significan por sí mismas, como si los significados se trataran de cuestiones dadas en el mundo, sino que somos nosotros quienes disponiendo del lenguaje que

nos provee nuestra “cultura” para representar nuestros conceptos que hacemos que las cosas signifiquen (ibíd., p. 25). Esto no consiste en negar la existencia del mundo *material*, no se discute si las “cosas” existen o no, sino que el interés está puesto en la operación simbólica mediante la cual estas cosas cobran significado, operación en la que estas ideas nos permiten reconocer que intervenimos.

Pudiendo entonces reconocer nuestro rol en la construcción de significados y que no nos desenvolvemos en el vacío, podemos también comprender que lo que comunicamos nunca es neutro. A este respecto también hallo importante en la contribución de Foucault la dialéctica saber/poder: “No hay relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de saber ni saber que no suponga y constituya a su vez relaciones de poder” (Foucault, 1995, p. 27, traducción mía). Quienes poseen poder no solo determinan qué es saber (qué puede ser lo inteligible, nombrado, razonado, verdadero y qué no), sino que, a su vez, ese saber sustenta y legitima el status de estos. Sin embargo, esta lógica no se halla fija a determinada posición en una jerarquía social, sino que circula pudiéndonos encontrar siendo opresores u oprimidos en distintos contextos (Hall, 1997, pp. 50-51).

Estas ideas serán particularmente útiles para esta investigación porque explicará parte de mi proceder. Atender a quiénes y en qué circunstancias escriben sobre lo andino nos permitirá comprender el porqué de los significados que se le atribuyen, por qué solo significan y son relevantes determinadas representaciones y otras no en un momento particular de la historia, así como determinar qué finalidades tienen estas formulaciones.

Representar al Otro

Por otro lado, debido a que las fuentes que analizaré son en su mayoría trabajos antropológicos, creo también relevante introducir algunas consideraciones sobre la representación en la Antropología, cuestión que ha motivado amplios debates desde las últimas décadas del siglo pasado.

De manera muy resumida se puede decir que este campo de estudio se encarga de generar representaciones –en sus inicios mediante la etnografía- sobre las “culturas” existentes que nos permitan referirnos a estas y comprenderlas para diversos fines. En un principio (en ese entonces conocida como Etnología), se creyó que los criterios para caracterizar dichas culturas eran reflejos de su realidad. Más recientemente se ha podido reconocer que las representaciones hechas estaban modeladas por los valores de la cultura a la que pertenecía el propio antropólogo encargado de estudiarlas. Y es que no hablamos de cualquier persona estudiando cualquier cultura, es relevante considerar que hablamos de sujetos específicos estudiando culturas específicas. Por eso no se puede ignorar el hecho de que todo empezó siendo promovido por sujetos occidentales, en su amplia mayoría hombres, blancos, cultos, de clase media o alta, pertenecientes a un grupo colonizador. Factores que, considerando las palabras de Hall y Foucault antes citadas, por supuesto tendrían efectos en la producción de conocimiento. Sobre la base de ciertas teorías evolucionistas, las sociedades occidentales se representaron a sí mismas como las más “avanzadas” marcando la pauta del estilo de vida ideal con la que midieron a las demás. Quienes no compartían las mismas conductas y/o tradiciones fueron considerados “subdesarrollados” o, incluso, estancados en estadios primitivos de la humanidad.

Las representaciones de las culturas “distintas” de Occidente y por ello, juzgadas como inferiores, respaldaron y alimentaron por contraste la superioridad occidental, así como contribuyeron a normalizar el racismo y la necesidad de que se intervenga en los procesos de “desarrollo” de estas. Más tarde, la Antropología no solo se develó como haber podido ser instrumental a la expansión imperial europea y luego estadounidense, dos de los principales centros de desarrollo de este campo de estudio, sino que se había constituido a partir de la misma, lo que es un ejemplo concreto de la dialéctica saber/poder.

Hacia la segunda mitad del s. XX, la denominada Antropología central experimentó una “crisis de conciencia” a raíz de la “quiebra de la autoridad etnográfica” que, según Clifford (2001), estaría vinculada al dramático cambio de

condiciones políticas en el mundo por ese entonces: “la quiebra y redistribución del poder colonial en las décadas posteriores a 1950 y a los ecos de ese proceso en las teorías radicales de la cultura de las décadas de 1960 y 1970” (p. 40). Esto no pudo sino materializarse como una crisis metodológica y de representación que exigía reflexionar sobre la propia escritura etnográfica, su característico monologismo y sus retóricas, así como problematizar los usos reduccionistas de dicotomías y esencias para caracterizar a los Otros distintos de los occidentales. Se puso en evidencia que al representar hacemos *más* que describir al mundo. En otras palabras: “Toda descripción etnográfica es tanto una descripción del descriptor como de lo descrito” (Díaz, 1991, p. 15).

El etnógrafo como “transcriptor objetivo de la realidad” puede ser hoy una presunción ilusa de ignorarse el propio posicionamiento para una ocupación que, como señala Geertz (1989), sustenta su autoridad científica en su experiencia subjetiva, desde donde, como punto de referencia, construye su interpretación valiéndose de ciertas estrategias discursivas para persuadirnos de interpretar sus interpretaciones como representaciones adecuadas de las culturas, o en todo caso, *veraces* (pp. 13-15).

En sus inicios, la Antropología peruana no estuvo muy lejos de reproducir y reproducirse en esta lógica. Mestizos varones con una formación privilegiada pertenecientes a las élites urbanas de las provincias se encargaron de modelar las representaciones de los indígenas andinos habitantes de territorios rurales quienes, en este lado del mundo, fueron parte de la población colonizada. Tal vez estos intelectuales, como sugieren Degregori y Sandoval (2000), quisieron equiparar sus experiencias a los clásicos antropológicos y sus estudios sobre seres de lugares remotos donde tendrían la expectativa de hallar los ecos de la civilización prehispánica (p. 309). Debido a que profundizar en esto es parte de los propósitos de esta investigación, dejaré su análisis detenido para más adelante.

Muy a pesar de todo esto no podría decirse que las representaciones hechas sobre los Otros distintos de quienes personificaron a los antropólogos estuvieron equivocadas o que estos mintieron. Según lo que he ido argumentando hasta

aquí, la visión etnográfica es producto de los valores de la cultura a la que pertenece el antropólogo, como del contexto histórico y las relaciones de poder en que está inmerso, por lo que podría decirse que de acuerdo a eso son *verdaderas*. Sin embargo, es preciso aclarar que no se está con esto diciendo que se validará cualquier interpretación porque sí, ni que la objetividad no sea posible o que no hay lugar para la crítica. La objetividad que hoy persigue la Antropología no es una “objetividad atemporal y al margen de la historia”, sino consciente de las condiciones que hacen posible que sus interpretaciones sean de determinada manera y no de otra, y en donde intervendrán distintas estrategias metodológicas y el componente ético para procurar producir un estudio honesto y respetuoso de la diferencia.

En tal sentido, por más problemáticas que fueran, he encontrado utilidad en las fuentes que reúno aquí para esta investigación. Mi análisis no apunta a señalar “equivocaciones”, sino, como he expresado párrafos arriba, comprender el por qué *significan* las representaciones hechas y ampliar el panorama de interpretación a partir de nuevas fuentes. Por supuesto, reconociendo que mi elección de estar haciendo esto no ha sido casual, responde tanto a mis intenciones como a las particularidades de mi propia experiencia de vida, siendo más específica, a lo que como bailarina, afroindígena, marrón, andinodescendiente, limeña de clase media he determinado de interés y relevancia para mí, para la comunidad andinodescendiente y para la comunidad artística nacional. Poseo claros fines políticos de lucha contra estereotipos étnicos y/o raciales que perjudican nuestras propias maneras de construir nuestras identidades.

Representación, identidad y nación

Por otro lado, en vista a que, para esta investigación, son de interés los proyectos de nación materializados mediante la danza escénica —en donde lo andino está involucrado— a continuación, explicaré las ideas con las que me aproximo a estos.

También desde una perspectiva construccionista, entenderé que lo que consideramos *peruano* no es resultante de algún hecho natural o que se trata de una cuestión de carácter ontológico, sino que es producto de las representaciones que hemos atribuido históricamente a la *peruanidad*.

Siguiendo a Hall (2010), “una nación no es solamente una entidad política sino algo que produce significados, *un sistema de representación cultural*” (p. 380, énfasis del autor). Dicho sistema, entonces, nos provee significados que generan sentido: sentido de identidad, pertenencia, lealtad que organizan nuestra autopercepción y acciones. Mientras que, a su vez, somos nosotros —los ciudadanos— los responsables de hacer *significativa* la idea de nación a partir de nuestra participación y contribución a la formulación de esta.

Dado que estas construcciones se dan y modifican en condiciones histórico culturales específicas obedeciendo a relaciones de poder, podremos entender la razón de ser de la diversidad de propuestas coreográficas que surgen en el siglo pasado para materializar los anhelos políticos de los creadores enunciados desde distintos sectores sociales porque se trató de un tiempo en el que el debate sobre la construcción nacional fue predominante en nuestro país.

Entonces, entenderé las obras coreográficas no como “reflejos” de una esencia peruana subyacente, sino como prácticas que *crean y realizan* la peruanidad. El análisis de cómo se incorpora y representa lo andino en dichas obras que abordaremos nos dará luces tanto de lo que conciben como tal los creadores, como de porqué, en la mayoría de casos, despierta rechazo desde la perspectiva de los investigadores.

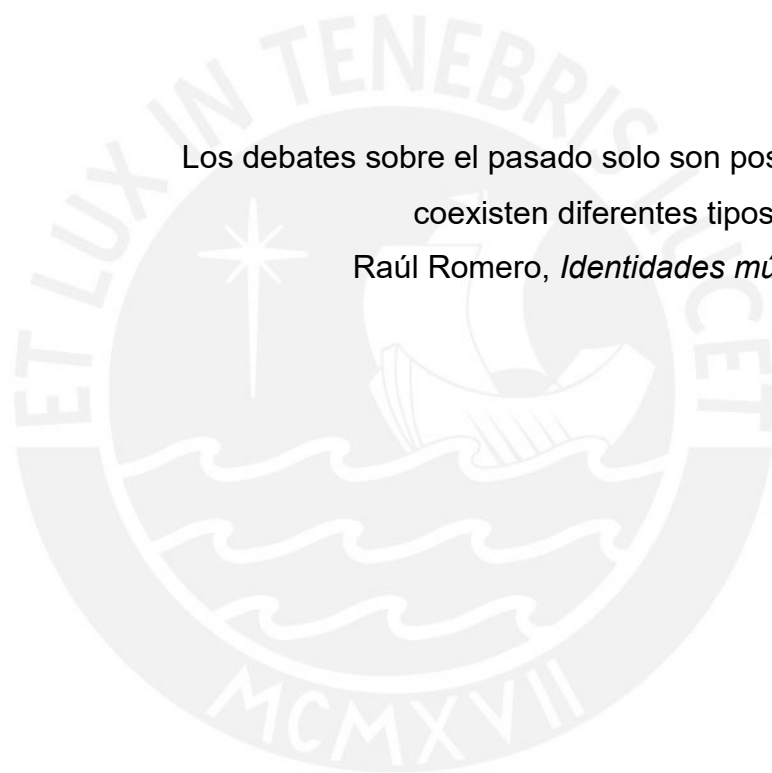
Si bien son estas las ideas que me han influenciado y nos orientarán, creo preciso manifestar que no haré uso “cabal” de un modelo teórico como tampoco de las categorías citadas. Manifiesto simpatía por la idea de hacer de la teoría

una *caja de herramientas* como sugiere Foucault y hacer uso solo de determinados instrumentos que ofrece esta cuando uno lo crea necesario. Mi temor inicial de no ser “suficientemente científica” hizo de mi escritura un proceso poco eficaz, por lo que decidí abandonar toda pretensión de una estructura predeterminada o de incorporar terminologías que pudieran sabotearme y alejarme de mi objetivo personal de hacer de esta investigación un recurso accesible. Es también por esta última razón que he procurado, dentro de lo posible, no abundar en referencias académicas para ofrecer mis explicaciones salvo cuando lo he creído imprescindible. Me he aventurado así a encontrar mi propia forma de investigar durante el propio proceso de construcción. Tal vez mi formación como bailarina que me orienta a accionar y mi experiencia acumulada con un tipo de metodología para desarrollar procesos creativos artísticos me llevaron a concluir en lo imperativo que me era explorar primero: escribir (que para mí también es bailar porque compromete y desafía las capacidades de mi cuerpo) y luego detenerme a analizar qué estaba poniendo en juego. Esto, por supuesto, no quiere decir se trató de dar un salto al vacío, sino confiar en toda la investigación previa que había hecho hasta el momento y no sentirme sujeta a tener que calzar en algún camino consagrado. Es así que tras dos ensayos en un mes con importantes pistas halladas y uno tercero, con cincuenta páginas después, mientras conversaba sobre amor con Arguedas caí en cuenta, por fin, en lo que quería problematizar (o ya me encontraba problematizando): *las representaciones*.

Por último, debo hacer la aclaración de que decidí, a sugerencia de mi asesora, hacer uso del término *representación escrita* por una cuestión de desambiguación. Para quienes están familiarizados con las investigaciones antropológicas esto no es un recurso necesario, pero dado que mi investigación proviene del campo de las artes escénicas podría la referencia fácilmente confundirse con la *representación teatral*. Por este motivo se hizo necesario recurrir a hacer una mejor precisión del término en el título. No obstante, por una cuestión de estilo, hablaré de ahora en adelante de solo *representación*, o su versión plural, para referirme a la acepción de *recurso simbólico* que he explicado en este apartado le daré. Solo cuando perciba encontrarme en una circunstancia

en que la interpretación del término pueda ser dudosa haré la precisión correspondiente.





Los debates sobre el pasado solo son posibles cuando
coexisten diferentes tipos de memoria.
Raúl Romero, *Identidades múltiples* (2006)

DEBER SER

El primer académico en reflexionar sobre las obras de danza escénica de corte nacionalista es el reconocido antropólogo y literato José María Arguedas y lo hizo a través de la prensa escrita. Las que aborda son iniciativas creativas del circuito artístico popular emprendidas por migrantes andinos y/o sus descendientes nacidos en la capital. Resalta a la vista que, entre lo que escribió, la creación musical aparece sola con bastante anterioridad (1936, 1944) a comparación de la que es de nuestro interés, la coreográfica, en donde la mención es tangencial para limitarse a dar cuenta de la “adulteración” de los trajes y las danzas (1955). Es recién en 1962 que Arguedas decide expresarse públicamente y con mayor holgura al respecto de esta última práctica. En junio de ese año aparece en el diario *El Comercio* una serie compuesta por tres publicaciones: *Notas sobre el folklore peruano: Necesidad de una crítica y orientación* (2012a [1962]); *El monstruoso contrasentido: Algunas notas sobre la difusión. «El período incaísta»* (2012b [1962]); y *Apuntes sobre el folklore peruano: Los instrumentos musicales y su área de difusión. “El Jilguero del Huascarán”* (2012c [1962]).

Arguedas, en los primeros dos artículos mencionados, afirma que alrededor de la tercera década del s. XX se había generalizado el interés a nivel “mundial” por el arte popular, lo que produjo que se abrieran “los ojos de los no tan antiguos limeños y criollos tradicionales”. Si bien en Europa se remonta a más de un siglo antes el surgimiento de movimientos artísticos que podemos vincular a este interés, tales como el Romanticismo, en América Latina se desarrolla esta tendencia recién a finales del siglo XIX dada la coyuntura sociopolítica en que coinciden la inversión de esfuerzos orientados a la construcción nacional sobre la base de tradiciones de origen prehispánico. En adelante, cada una de las naciones que alberga esta región del continente traza su propia historia al respecto, provocando con ello, podría decir efectivamente, la mundialización de este fenómeno artístico.

El indigenismo en el Perú, heterogéneo movimiento que en su primer periodo cuestionó la visión que excluía del imaginario nacional la presencia de la población indígena, fue el responsable de propiciar y promover el interés por las

expresiones culturales indígenas originadas en el territorio peruano que se decían ser la “esencia” de la peruanidad. Pero Arguedas había observado que era sobre todo valorado “el arte antiguo de los indígenas”, en otras palabras, el de los incas y no el del “indio y mestizo actuales”, pues a estos últimos “se les consideraba incapaces de crear nada que tuviera valor”. Esto, argumentó, se debía a la creencia de los criollos que sostenían que entre los incas y los indígenas actuales hubo una “ruptura esencial de espíritu”. Pensaban, escribe, que con la servidumbre impuesta tras la colonización española el indígena no había hecho más que “degenerarse” y es por eso que solo lo inca parecía ser digno de cultivarse, mientras que lo indígena contemporáneo no era más que considerado como una triste supervivencia. A esta paradoja la nombró el **monstruoso contrasentido**. Según él, esto habría influenciado en

las vías que la música y las danzas andinas tomaron para difundirse en Lima: *muchos grupos de cantantes y bailarines ancashinos, huancaínos, jaujinos, ayacuchanos, etc., se presentaban en los teatros y carpas populares, no vestidos con sus bellísimos trajes regionales sino con el traje indígena cuzqueño. Porque este traje era considerado incaico. Pero tampoco aparecían vestidos con los trajes cuzqueños tal cuales eran sino ingenua y escandalosamente «estilizados» con cintas que dibujaban figuras geométricas supuestamente «incaicas». Y esos dibujos no solo ornamentaban las faldas y los «monillos» de las mujeres españolísimos por su forma sino los propios pantalones y tablasacas de los hombres. Todas las prendas las llenaban de lentejuelas. Así, esos trajes llamaban la atención y quizá gustaban a ciertos turistas, a los ignorantes y a las gentes de mal gusto, pero causaban repugnancia entre los verdaderos amantes del verdadero valor artístico de nuestros trajes regionales. (2012 [1962], p. 356, cursivas agregadas por el autor)*

La élite criolla limeña, concluye Arguedas, había condicionado la creación escénica contemporánea de los migrantes andinos y su descendencia. Más tarde Lloréns (1985) que recogió sus palabras interpretó también este panorama como un problema en exclusivo referente a las asimétricas relaciones de poder entre

limeños de clase alta y migrantes andinos de los sectores populares. Según Lloréns estos últimos “se dejaron arrastrar” por el canon incaico. Señala:

a pesar de su origen popular, [los migrantes] no interpretaban las verdaderas danzas y música andina que decían representar. Inventaban lo que ellos denominaban “danzas inkaicas”, con vestuarios imitados de los museos arqueológicos y textos históricos, modificándolos además a gusto y capricho de artistas y empresarios de espectáculos. (pp. 114-115)

Argumenta que todo esto se explicaba además por la

falta de identificación regional y popular de los migrantes serranos en estos años [debido a que] les faltaba un “grupo de referencia” organizado según las zonas o regiones de procedencia, grupos donde pudieran recordar y actualizar en la metrópoli sus costumbres y cultura local, manteniendo además cierta vinculación con sus pueblos natales. (ibíd.)

Los migrantes andinos *debían* en Lima vestirse para sus espectáculos artísticos de manera correspondiente a las estéticas compuestas en la región donde habían nacido y de donde provenían, pero no lo hicieron. Vulnerables al racismo limeño no tuvieron más que adaptarse a la única versión de indígena que podía asimilar el gusto criollo blanco: el inca. Sin bastión en la capital para garantizar la “resistencia” y “continuidad cultural” en exclusivo motivada por el sostenimiento de la “esencia” de quien proviene de los Andes, se justificaba su alienación.

No son las representaciones de adaptación exitosa de «migrantes andinos» con una cultura claramente demarcada, cohesionada y pujante con las que insistieron caracterizarlos las primeras producciones académicas de la Antropología urbana en el Perú desde finales de la década del cincuenta. Estas otras dan cuenta de lo que venía sucediendo en el ámbito artístico desde décadas antes, pero ya con menos regularidad, aunque no por eso dejaba de ser desconcertante para los autores que citamos. De cualquier modo, no cabía duda alguna de que todo se debía a las expectativas criollas blancas que

encubrían al racismo y las “presiones desvirtuantes” del mercado artístico. En otras palabras, dos fuerzas que habrían sido tan imponentes como opuestas e incompatibles a los migrantes andinos que anularon por completo su voluntad propia faltos de mecanismos de autodefensa.

Mi intención no es desestimar el poder de tales factores, al remarcar lo que se argumenta lo que quiero es señalar la insistencia con la que se victimiza a los migrantes andinos producto de estrategias que empleó la Antropología peruana para beneficiarlos según sus propios criterios. Al representar a los criollos blancos limeños y al mercado con un poder avasallante, mientras que a los migrantes andinos débiles y sin voluntad propia, paradójicamente, contribuyeron a alimentar una representación sumisa de estos últimos, pero esto no contraría los fines de los antropólogos. Al hacer esto estarían eximiendo a los serranos de la responsabilidad de haber estado haciendo algo no correspondiente a lo que asumieron los investigadores les prescribía la «cultura andina», con eso, esta como un sistema estable y coherente es salvada de ser desarticulada y retiene su condición de totalidad. El problema se plantea ser externo no interno. Si acaso por voluntad propia se hubieran comportado como lo hicieron, los migrantes, como miembros de la cultura andina, la hubieran desestabilizado y puesto en cuestión, lo que, a su vez, hubiese podido significar deshacer el objeto del proyecto político de reivindicación de los antropólogos, a saber, la cultura andina. Los migrantes andinos no solo tenían que ser representados como víctimas, sino *necesariamente* víctimas.

Me he tomado el atrevimiento de hacer un uso anacrónico de las categorías «migrante andino» y «cultura andina» para encauzar mis ideas cuando estas formaciones conceptuales aún no existían como tales para cuando sucede lo que narra y vive Arguedas (aunque sí para cuando realiza su análisis Lloréns). Mi táctica es peligrosa, pero tiene un porqué que en lo que sigue me propongo justificar.

Lo andino como categoría de clasificación antropológica recién aparece en los 60s producto de la conceptualización norteamericana de “área cultural” que supone que límites culturales y fronteras territoriales coinciden entre sí, y han de

pasar varios años para que su uso como adjetivo que permitía identificar un objeto de estudio específico sea transformado en marcador de un patrón cultural esencial que se argumentaba ser “específicamente andino” (Cadena, 1990, p. 67-68). Pero antes de ello, aproximadamente desde finales del s. XVIII, como lo plantea Cecilia Méndez (2011), las asociaciones entre nociones de raza y territorio que modelaron las identidades de quienes habitan y/o provienen de los Andes venían construyéndose en el Perú. Asignarles a estos sujetos determinados atributos como naturales por su vinculación con determinado espacio ha sido producto de una progresiva fijación de conceptos en la que hizo parte la Antropología peruana, pero no fue sino la capa ilustrada criolla limeña quien habría fabricado inicialmente.

Para ilustrar esto, a continuación, analizaré el caso de la Compañía Dramática Incaica Cuzco, una agrupación teatral cusqueña que se encontraba realizando una gira por Lima en 1920. Sin temer algún tipo de recriminación, quien escribe sobre una de las funciones que ofreció la compañía no duda en valerse de sus prejuicios contra los serranos para hacer público su rechazo y solicitar la censura de esta. Dice nuestro crítico limeño que escribe desde la revista *Mundial*:

El Colón ha arrastrado una vida lánguida acogiendo a esa apachería indígena, **reclutada en las regiones trasandinas ignorantes de lo que es arte, historia y Teatro** con el objetivo de explotar indignamente al público y conseguir del Gobierno un apoyo, que si se llegara a conseguirse sería la deshonra mayor que del Perú podría hacerse en el extranjero. Creemos que haya la suficiente vergüenza, **desde el punto de vista artístico y patriótico**. Seamos honrados, siquiera por la dignidad de la Historia y de la Nación. (Itier, 2000, p. 59, énfasis mío)

Más que una sola apreciación estética, el sustento que desacredita a la compañía cusqueña reside en la alusión a la pertenencia a los Andes revelando la médula del rechazo. Esta pertenencia por definición hacía ignorantes de lo que es arte, historia y teatro a sus sujetos, lugar que por excelencia acoge “apacherías indígenas”. Los criollos blancos limeños suponen que los Andes estuvieron hasta entonces ajenos a las prácticas artísticas e intelectuales

occidentales o consideradas “civilizadas” con las que sí estaban familiarizados ellos.

Por el contrario, se sabe que el clero criollo que habitaba este territorio durante la colonia fue el responsable del surgimiento del Teatro quechua colonial desde mediados del s. XVII, práctica además muy valorada entre las élites indígenas (Itier, 2017). Zoila Mendoza (2006) quien ha dedicado un valioso y esclarecedor estudio sobre las agrupaciones artísticas cusqueñas durante el primer período indigenista —entre las que se comprende esta compañía que acabo de referir— resalta que contraria a las impresiones de la crítica nacional e internacional que calificaron la producción artística de estas como representativas “de un arte simple, sin mayor influencia de la estética occidental y, por lo tanto, cercano a lo considerado auténticamente indígena” en realidad esta fue producto de un proceso creativo en el que confluyeron *captaciones* sobre el repertorio artístico rural contemporáneo y técnicas artísticas cosmopolitas (pp. 41-42). Especializados en sus propias áreas, los creadores e intérpretes cusqueños responsables del resurgimiento del Teatro quechua colonial fueron intelectuales y artistas reconocidos que habían recibido formación artística académica occidental —dentro del país y/o en el extranjero—, así como también tuvieron maestros de artes populares debido a la valoración positiva que se les dio en el Cusco por ese entonces. Por esta misma última razón, los líderes de la iniciativa que en su mayoría eran mestizos convocaron y alentaron la participación de personas de distintas razas y clases sociales para que conformen las agrupaciones artísticas. Asumidos los estereotipos sobre los serranos, a los ojos y oídos de los criollos limeños más conservadores acostumbrados además a consumir en su amplia mayoría obras dramáticas y líricas de compañías extranjeras, esto, por supuesto, no podía ser evidente y tal vez ni concebible.

Pese al inicial respaldo estatal y la acogida entre los entendidos del discurso indigenista, el gobierno de Leguía negó la subvención que solicitó la compañía cusqueña para su gira por el exterior y hay razones para creer que fue debido a la opinión despectiva que acabo de citar que provenía del influyente círculo oligárquico limeño al que el presidente era próximo, aunque no precisamente mantuvieran una relación en su totalidad armoniosa y libre de contradicciones.

Paradójicamente, meses más tarde se le otorga una subvención al criollo limeño José María Valle Riestra, músico académico de formación netamente europea, quien anuncia el reestreno de su ópera incaica *Ollanta* generando gran aceptación y expectativa en este mismo último sector.

La obra de Valle Riestra consistió en ser una adaptación libre del drama quechua colonial *Ollantay* del cura criollo cusqueño Antonio Valdez, es decir, uno de los argumentos del repertorio de la compañía cusqueña antes duramente criticada. El estilo musical en general se inscribe en la tradición operística italiana del s. XIX con la aparición de dos arreglos sobre géneros musicales indígenas: un yaraví y una cashua. En su caso, no se usó el quechua, sino el español para la redacción del libreto que estuvo a cargo de Federico Blume y la versión de 1920 tuvo modificaciones de Luis Fernán Cisneros. En lo que respecta al vestuario, fueron las piezas confeccionadas de acuerdo a la estética incaica. Por último, la obra fue representada por el cuerpo de la compañía de ópera italiana Lombardi en su primer estreno y, en el segundo, por la compañía Bracale, también italiana.

A diferencia de las reacciones medidas y algunas críticas modestas tras su primer estreno en 1900, el reestreno fue un éxito apoteósico que consagró al músico para la historia de la música académica peruana. Parte de esa consagración fue generada, tal vez para nosotros de manera desconcertante, por las propias élites criollas blancas limeñas. Muestra de ello es la nota aparecida en la misma revista *Mundial* desde donde se manifestó solo unos meses antes el repudio a la compañía cusqueña. En esta se llegó a afirmar incluso días antes del evento: "Para nosotros, la ópera *Ollanta* de Valle Riestra es el primer esfuerzo musical de nuestra raza y es, además la resurrección de un pasado de esplendor y heroísmo" (citada en Rengifo, 2014, p. 126).

El indio era "glorioso" en tanto pasado remoto y estanco, "ignorante" y antítesis de la llamada civilización en su forma presente. La convivencia de la exaltación del pasado inca con el desprecio por los indígenas actuales, aunque aparenta ser una contradicción tenía una lógica entre los criollos blancos limeños. Su antecedente más temprano se puede localizar en el uso selectivo de la memoria inca para otorgar legitimidad a la presencia peninsular durante la colonia. En

lugar de negarse, sino reconocerse el precedente histórico al establecimiento del virreinato constituyó un esfuerzo por crear una continuidad orgánica entre la dinastía inca y la dinastía hispánica para así reformular la memoria de la invasión. Según esta nueva lógica, siguiendo a Carrillo (2006), Carlos V fue representado como sucesor a la corona de un reino que no habría conquistado, sino heredado (p. 28). Incluso se pudo hablar de Carlos II y también más tarde de Luis I como *incas del Perú* en memoriales y festividades. ¿Cómo una distinción de un pueblo considerado pagano pudo emplearse sobre un rey cristiano para fortalecerlo? Esto se explica con que la reformulación fue realizada en complicidad con los propios incas a quienes esto les permitía garantizar la conservación de sus privilegios en el nuevo orden. Los símbolos de la élite incaica fueron despojados de sus contenidos religiosos y políticos originales para ser convertidos en índices de nobleza adaptados al imaginario europeo de aristocracia que es de quienes se esperaba la ratificación de su estatus. Su ascendencia noble subyugada, a la vez que satisfacía a los ojos hispanos, legitimaba sus roles actuales como caciques ante los indios del común garantizando sus privilegios. Este papel de intermediario, si bien fue definido en sus límites por los españoles, no determinaron ni advirtieron sus posibilidades creativas pues, los incas, solo siendo conscientes de su rol colonial ambivalente, pudieron explotar los nuevos recursos. Dean (2002) resalta cómo la activa y delicada operación de recrear sus identidades a través de la recomposición de sus vestimentas, las pinturas y las armas “desde el propio marco de su cultura [como] respuestas apropiadas a la hegemonía cultural hispana” nos pueden dar cuenta del poder de autodefinición que efectuaron para actualizar y fortalecer sus presencias, aunque sometidas, durante la colonia. De esa manera, desplazado el pasado pagano de los nativos, la *incanicidad* pudo seguir siendo evocada no solo por los propios incas para su propio beneficio, sino también por los peninsulares y criollos para respaldar su poder.

En la lucha descolonizadora los criollos se vieron envueltos en la contradicción de proclamar su legitimidad política mientras que expulsaban el poder hispano del que procedía su estatus. La necesidad de legitimar no solo sus propias presencias en el nuevo escenario independiente, sino y sobre todo el liderazgo que pretendieron igualmente los indios, pudo haberlos llevado a apelar también

al recurso de invocar la memoria inca como un pasado común que, como argumenta Méndez (2014), les pudo haber permitido atribuir un carácter “ya dado” a la nacionalidad peruana permitiéndoles a su vez negar que los no-criollos, entre ellos los propios indios, puedan forjarla (p. 137). Esto se puede ver patente en las palabras de nuestros *mundialistas*. Los indígenas solo eran significativos en tanto figuras del “pasado legendario” que ofrece el fundamento a la obra de Valle Riestra, mientras que se les censura de que se autorepresenten como lo evidencia el rechazo a la compañía cusqueña.

La “resurrección” de la memoria inca solo podía ser adecuadamente representada por determinados sujetos según los propios criterios de los criollos blancos limeños, esto es, a través del disciplinamiento, estéticas y cuerpos europeos, puntos con los que cumplían Valle Riestra y la compañía italiana Bracale y no del todo la Compañía Dramática Incaica Cuzco. La versión criolla limeña fue impuesta por la crítica limeña de manera unánime como la única autorizada para representar de manera idónea lo “autóctono” y “peruano” — palabras con las que caracterizaron la obra— excluyendo, por consecuencia, otras posibilidades.

La invisibilización de los indígenas actuales no solo se evidencia en la voluntad explícita de excluirlos del espacio teatral, sino también en no pensarlos como forjadores legítimos de la representación de lo nacional pues no serían considerados como parte integral del país. Como muy acertado ha señalado Rengifo (2014), la ausencia de referencias a la población indígena cuando los críticos hablan de la “raza peruana” habla por sí misma. La obra de Valle Riestra y las reacciones en torno a esta sintetizan muy bien cómo los criollos blancos limeños imaginaron al Perú durante su primera centuria republicana. La idea criolla de nación fue una formulación fundamentalmente autoritaria, racista y elitista de lo que, aunque formulado de manera distinta, fue consciente Arguedas.



Figura 1: Portada del diario La Crónica del 24 de setiembre de 1920 sobre el reestreno de la Ópera Ollanta de José María Valle Riestra. Figuran en esta los actores principales de la obra (José Nicolich, María Luisca Escobar, Giuseppe Pasquini Fabri y Ricardo Stracciari), así como su director y los que podrían ser Federico Blume y Fernán Cisneros. Fuente: Rengifo (2014).

La gran paradoja de todo esto es que quienes conformaron la compañía cusqueña que he comentado no se consideraban todos a sí mismos indios y ni siquiera mestizos. Aunque la pertenencia a los Andes pudiera significar ser algún tipo de marcador racial para los criollos blancos limeños, las etiquetas de identidad para los cusqueños no seguían un puro criterio geográfico. Cuando a uno de los miembros de la agrupación teatral en cuestión, Félix Silva, el presidente Leguía le pregunta directamente si era indio, este cuenta que le respondió: “No señor, soy bachiller” (citado en Itier, 2000, p. 64-65).

La geografía había sido racializada por el imaginario de los criollos blancos limeños determinando los Andes como el lugar de los indios y, en tanto indios, de seres aislados, ahistóricos e incultos. En síntesis, de seres inferiores con respecto de ellos, lo que, por asociación, connotaba este espacio geográfico de características negativas. Advertidos sobre los estereotipos raciales que recaían sobre sus identidades cuestionando sus capacidades, los intelectuales serranos formularon un discurso reivindicativo de sus propias identidades que se valió del estatus académico y también de la topografía para cuestionar la supuesta superioridad de los limeños, en específico de los sectores criollos blancos, y la concentración de poder político en Lima (Cadena, 2014). Rechazaron el determinismo biológico que hacía de su color marrón de piel un marcador racial negativo, pero aceptaron las jerarquías raciales en función de diferencias intelectuales y morales para probar estar igual o incluso mejor dotados que sus pares limeños propiciando, como ha señalado Cadena, la legitimación de la exclusión racial basada en la educación e inteligencia que, pese a ser discriminatorio, no lo era de manera explícita (ibíd.).

De esta manera, los intelectuales serranos silenciaron su fenotipo y se definieron a sí mismos por sus logros académicos como nos lo ha demostrado líneas arriba la respuesta del artista cusqueño, mientras que, a su vez, desplazaron las etiquetas de *indio* y *mestizo* a los “otros” no-intelectuales produciendo lo que Cadena denominó como un discurso de racismo silencioso. Además de ello, reformularon las representaciones negativas de los relieves de los Andes para afirmar a su favor que su “rudo y masculino vigor” los hacía superiores frente a

la “ondulante sensualidad del océano, el cielo y el clima tropical” de la costa y sus habitantes.

El determinismo geográfico no fue un invento de los intelectuales serranos, sino un recurso argumentativo formulado un poco más de un centenario atrás por los criollos blancos limeños para afirmar también su superioridad. Méndez (2011) sugiere como un primer determinante del proceso de asociación entre las nociones de raza y territorio en el Perú la rebelión de Thupa Amaru II tras la cual la percepción ilustrada limeña sobre los indios y las indias se habría endurecido. Hasta antes de este suceso fue regular que estos sujetos sean representados en diversidad de espacios, vestimentas, realizando diversas labores, con distintos estados de ánimo y formando parte integral de la vida colonial como dan cuenta las acuarelas de Baltazar Martínez de Compañón y los cuadros de castas pintados por orden del virrey Manuel Amat. La amenaza latente de una sublevación india parece haber forzado en adelante la realización de un tipo de representación polarizada entre indios y españoles. Aun cuando existió como tal una división jurídica y fiscal entre ambos, esta con el tiempo y, por supuesto las conversiones, había perdido para entonces la rigidez inicial que establecía para cada uno determinadas obligaciones y/o privilegios, lo que resulta sea tan sugerente la oposición plasmada en el artículo aparecido en las páginas del diario *Mercurio Peruano* en 1794 que le sirve a la mencionada autora para ilustrar su hipótesis. En este se arguye contra la “unión y común sociedad del indio con el español” debido a la incompatibilidad entre los caracteres de ambos que serían determinados por el clima de los territorios que, por recurrencia, se dice suelen habitar cada uno de ellos: dulce en la costa y no-dulce en las serranías. La referencia determinista de la geografía resulta una novedad, pero quiero demostrar que no fue un uso aislado. Si bien la autoría del artículo le pertenece al peninsular Ambrosio Cerdán y Pontero, no es posible leerlo y no sentir un estrecho vínculo entre su aseveración y los argumentos que imprime pocos años más tarde el criollo Hipólito Unanue en su obra titulada elocuentemente: *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (1806). Y es que este último, reputado médico, es también uno de los editores destacados del mencionado diario.

Como es sabido, el *Mercurio Peruano* fue un proyecto de la *intelligentsia* criolla agrupada en la Sociedad Amantes del País que se planteó como misión dar a conocer al Perú, la que expresan en su edición inaugural como una reacción movilizadora contra los “tantos” falsos argumentos que autores extranjeros habían difundido sobre el país. Contactados con la producción intelectual europea y sus usos de las teorías de determinismo climático, los criollos se concientizaron de los efectos perjudiciales que esta tenía sobre ellos. Se afirmaba según estas que el clima de América tenía efectos degenerativos en su propia flora y fauna, así como en su población, mientras que, de otro lado, el de Europa era exaltado con variados beneficios para el desarrollo de la civilización. Esto les permitía justificar a los peninsulares su superioridad y la predilección que se tenía para que asumieran los cargos políticos de más alto rango en el virreinato.

Cuestionados en sus capacidades y comportamientos, los criollos formularon un discurso intelectual que por el contrario enfatizó en los beneficios del clima peruano “ofreciendo como demostraciones ejemplos de longevidad, salud física e inteligencia superior entre los que habían nacido y sido criados en este territorio” (Alegre, 2019, p. 131, traducción mía). Más que haber pretendido ser una iniciativa nacionalista en términos modernos que fue en lo que pudo desencadenarse luego, los criollos peruanos y también mexicanos coincidieron en la elaboración de “un movimiento apologético sustentado en las letras, promoviendo el desarrollo y legado científico como la principal arma contra las acusaciones e implicaciones de la teoría de la degeneración” (Campos, 2017). Similares intenciones y medios que movilizaron los intelectuales serranos poco más de un siglo después. El lector tal vez ya ha advertido la sensación de un *déjà vu*. Se propusieron reivindicar sus propias imágenes y probar estar aptos para cualquier cargo tanto por sus capacidades intelectuales como por la propia condición de haber nacido americanos pues eso les daría la ventaja de tener un conocimiento más profundo de este continente. La fijación con el desarrollo de la temática de la geografía que observa Quiroz (2019) en las publicaciones del *Mercurio Peruano* no es pues un facilismo, sino que una práctica que respondía al criterio de argumentación del momento.

La presencia peninsular con Cerdán y Pontero en el diario no era arbitraria ni contraproducente, vino a sustituir la presidencia de la Sociedad tras el traslado a España de José Baquijano y Carrillo. El prestigioso oidor de la Real Audiencia de Lima y su poderosa influencia les podía generar un importante respaldo a los criollos a su vez que asegurar con el gobierno virreinal una buena relación (Guibovich, 2004, p. 224). En efecto, Cerdán llegó en su momento a afirmar a favor de los criollos que estos podían “gloriarse con razón de haber producido en todos tiempos dentro de su tranquilo seno los más brillantes ingenios” (citado en Quiroz, 2019, p. 132) confrontando así la supuesta degeneración.

Si bien Unanue descarta parcialmente el determinismo climático y considera otros factores como la educación serían también importantes en la modelación de la personalidad, para Cerdán y Pontero se trataba de un hecho. Sin embargo, la divergencia de posturas no contradice la una a la otra porque ambos estaban envueltos en el mismo proyecto de aseverar la benevolencia del clima peruano, de lo que, por supuesto, ambos se convencieron, aunque con sus propios criterios selectivos y funcionales a sus propios discursos. Pese a no haber un acuerdo unánime sobre estas teorías entre los mercuristas, que estas constituyan los argumentos centrales de los debates de la época es una cuestión que no puede desestimarse considerando la importante influencia que ejerció el diario en la opinión pública y su alcance más allá de las fronteras del virreinato peruano.

Las teorías de determinismo climático pudieron haber permitido encauzar el desprecio y temor hacia los indios tras la rebelión prestando su argumentación a usos racistas tal como lo hicieron los europeos con respecto de los americanos y el que advirtieron los criollos tras sentirse aludidos. Lo que es importante resaltar aquí es que pronunciamientos como los de Cerdán no se basaron en “cualquier” creencia, sino que se hallaron respaldados por el discurso científico de la época. En ese sentido, y alimentando la hipótesis de Méndez, sugiero que estas teorías pudieron haber sido instrumentales al surgimiento del proceso de asociación indio-Andes.

Otra afirmación de nuestro interés presente en el mismo artículo de Cerdán es la atribución a la “libertad de comercio” la desaparición inminente de los indios. En números previos, José Baquijano y Carrillo y años más tarde, Hipólito Unanue en un discurso suyo conocido, atribuyen la despoblación indígena a la presencia de “instruidos y civilizados” (en Quiroz, 2019, pp. 127-128). El libre mercado y la educación, instituciones representativas de la cultura occidental, ya para entonces se las oponen a la vida indígena y se las imponen como factores a los que atribuir el que peligre esta, cuestión que no había sido siempre así durante el propio periodo colonial. Esto podría estar vinculado a lo que plantea Quiroz (2019) como una serie de estrategias de autocensura que practicaron los mercuristas para resguardar la imagen de la Corona. En este caso, se argumenta que los efectos de la violencia que padecían los indios no era producto de la violación de la política de sometimiento, sino que se explica como una resultante inevitable del vínculo con la imponente presencia de la cultura occidental. Llama aún más la atención esto cuando se puede uno encontrar con el testimonio del virrey Amat al cese de su cargo años antes en el que atribuye la “desolación y exterminio” de los indios a los malos tratos que les proveen los corregidores producto de su “codicia embriagada” (citado en Rowe, 2003, p. 366). Como bien lo ha resaltado Rowe, que el propio virrey de cuenta de esta situación es evidencia de que eran bien conocidos los abusos que se estaban llevando a cabo para entonces. En la empresa de deshacer las representaciones de salvajismo que agobiaban sus imágenes, la violencia, aunque a veces justificable para los ilustrados criollos, podía ser sobre todo incompatible con lo civilizado y, por lo mismo, necesitada de ser omitida.

Las consecuencias de esta polarización entre indios por un lado y libre mercado y educación, por el otro, no hace sino invisibilizar sobre todo a las élites indígenas quienes gozan los privilegios de acumulación de riqueza y acceso a la educación desde tiempos coloniales tempranos. Esto cobra sentido si pensamos en la censura que recayó sobre estas tras también la rebelión de Thupa Amaru II. Aunque no fueron desbaratadas inmediatamente, se las vieron con tener que negociar sus identidades y renovar su fidelidad en un contexto de estabilidad precaria que amenazaba directamente su estatus por sus vínculos raciales y étnicos con los rebeldes.

En esta etapa tardía del virreinato, los peninsulares y criollos parecen estar reclamando para sí la exclusividad de los atributos de la “civilización”, aferrándose con eso, en medio de las amenazas a su poder, a elementos que habían sustentado históricamente su superioridad, pero que habían ido cediendo como parte de las políticas de conversión, entrampándose a sí mismos en un dilema sobre sus propias identidades ahora ya no tan distintas de las identidades de los colonizados.

Durante el transcurso del s. XIX no desaparecieron los indígenas de Lima, ni sus danzas y ni sus músicas. Asimismo, tampoco dejaron de ser representados en su diversidad. Las Danzas de las tijeras, las Pallas, la presencia de las arpas en danzas criollas negras como el Son de los diablos en las acuarelas de Pancho Fierro son una importante prueba de ello. Sin embargo, no son estas representaciones las que perdurarán en el tiempo, tal vez por haberseles producido en espacios no orientados a la producción de conocimiento. Precisamente, las siguientes referencias con que Cecilia Méndez nos aproxima al proceso de la racialización de la geografía en el Perú tienen en común con el *Mercurio Peruano* estar orientadas a la producción de conocimiento. El famoso *Atlas geográfico del Perú* (1865) del geógrafo Mariano Paz Soldán y el *Diccionario de peruanismos* (1884) de Juan de Arona retoman desde distintos ángulos la fijación de los indios con los Andes, pero lo que resulta revelador es percatarse de que hay más que un tipo de continuidad discursiva entre estos intelectuales. Juan de Arona fue el seudónimo de Pedro Paz Soldán y Unanue, es decir, Mariano Paz Soldán sería su tío e Hipólito Unanue, su abuelo, de quien se dice heredó su biblioteca. En el proceso de asociación indio-Andes están envueltos como protagonistas y avales representantes de tres generaciones agrupadas en una familia, peculiaridad que no se puede desestimar. Esto bien puede expresar lo que estaba ocurriendo a nivel social como observó también Méndez para un caso próximo al que he tratado aquí. Usando algunas de sus palabras, esta “continuidad genética” demuestra que la clase rectora de la vida intelectual permanecía acaparada por un grupo selecto de familias criollas vinculadas estrechamente también al poder estatal. Por mencionar un ejemplo,

recordemos que Hipólito Unanue fue prócer de la independencia y ocupó otros cargos prominentes durante la república.

Pese a que los indígenas no hayan dejado de habitar la costa y que tuvieran otras facetas además de la de víctimas, el caso es que las élites criollas impusieron su autoridad en la naciente república peruana y gracias a ese poder, posicionaron sus propias perspectivas sobre los hechos, perspectivas funcionales al establecimiento de una jerarquía social que los beneficiaba, convirtiendo la retórica nacionalista criolla en discurso científico. Las representaciones negativas de los indígenas, así como su confinamiento espacial simbólico, les fueron instrumentales porque fue una manera de normar un tipo de ordenamiento social, de establecer un lugar para cada quien. La costa se convirtió en el lugar de los criollos blancos, del poder político, de lo civilizado, del progreso y lo moderno, mientras que los Andes, el lugar de los indios, del vacío estatal, de lo salvaje, de lo atrasado y lo tradicional. Consolidada esta dicotomía como parte del sentido común ya para inicios del s. XX, gracias a las ideas de progreso decimonónicas y el viraje de la economía de la sierra a la costa a mediados del siglo anterior, los territorios fueron impresos de significados y estos, a su vez, imprimieron sobre sus habitantes significados.

Tenemos entonces que los Andes convertidos en el espacio si no es que, de predominante presencia, *exclusivo* de los indios, fueron adquiriendo los significados propios que se le atribuyeron a estos sujetos. Sus relieves, una vez reconocidos en sus potenciales simbologías, se identificaron como causales de determinados comportamientos. Como hemos podido ver, esta idea no fue una formulación arbitraria, sino producto de un contexto convulso que recrudeció diferencias entre indios y criollos con el respaldo del discurso científico de la época. El mismo respaldo estuvo presente a lo largo del tiempo alimentando los prejuicios de los intelectuales criollos. Se puede decir que los Andes empezaron a *significar* porque se asociaron con indios, pero más tarde los Andes significarían por sí mismos y determinarían para cualquier identidad que acogieran lo que extrajeron de los significados de indio tal como nos lo ha demostrado el agobio de los intelectuales serranos antes analizado.

Justificando ahora lo que prometí en un inicio, aun cuando la conceptualización de «cultura andina» no estaba formulada (y tampoco «migrante andino») para orientar y organizar la incipiente labor etnográfica peruana, para entonces ya existían nociones sobre los Andes de larga data que alimentaron el conocimiento antropológico sobre las identidades que se les vincularon porque se les asumieron como hechos objetivos. Por eso es que incluso prescindiéndose de la noción de lo andino antes de los sesenta uno puede advertir que ya se encontraban asociados significados para los habitantes de este territorio. Para Arguedas los “hombres de las provincias que han venido a residir a Lima”, por supuesto provincias andinas, tenían que traer consigo algo específico de estas porque así lo anticipaba el producto de las asociaciones entre nociones de raza y territorio, pero, a diferencia de varios de los discursos hispanistas, no con algo negativo, sino positivo. No era una postura aislada la suya.

Hija del indigenismo, desde sus inicios la Antropología peruana que privilegió el estudio de la vida indígena se comprometió con la renovación de las representaciones que de esta se tenían, depositarias de degeneración, depresión, pobreza y atraso. Por el contrario, este campo de estudio insistió en retratar una cultura cohesionada, vital e idílica. Al haber hecho esto con los indígenas, puedo decir ahora, lo hicieron también con las propias representaciones de los Andes. Los mismos relieves de las cordilleras andinas que simbolizaron para los hispanistas aislamiento y “obstáculo para el progreso”, se convirtieron para los indigenistas en condiciones propiciatorias de la “resistencia” y conservación de las prácticas indígenas contra la penetración foránea. La paradoja es que ambas posturas parten del supuesto de que este espacio representó para los colonizadores ser infranqueable e inutilizable y por lo mismo, abandonado a los indígenas cuando no fue así (Mesclier, 2001). De otro lado, estas también asumen que los propios indígenas que habitaron este territorio antes de la colonización conformaron un colectivo homogéneo, armónico y sedentario. El hecho es que la resignificación positiva de las representaciones de la vida indígena que lideraron los indigenistas y que, asimismo, “beneficiaron” las representaciones de los serranos y/o migrantes andinos, consistió en una operación política orientada a rebatir las representaciones negativas, posicionadas como hegemónicas, que recaían

sobre esta y sus efectos violentos en la vida material en una coyuntura que lo urgía así para los académicos. Sus prácticas discursivas hallan coherencia en sus contextos de producción.

Uno de los más entusiastas y exitosos indigenistas fue precisamente José María Arguedas. Esto porque su activismo trascendió la propia producción académica y literaria, hizo de la gestión pública y su faceta como crítico cultural también armas contra la discriminación. En esa tarea, algunas de las agrupaciones artísticas conformadas por migrantes andinos y/o sus descendientes en la capital popularmente conocidas como «compañías cusqueñas» fueron unos de sus principales blancos de cuestionamiento porque al reproducir el canon incaico tan popular en Lima y liderado por sus clases altas estarían como hemos visto al inicio de este capítulo, según él, traicionando sus identidades víctimas de la manipulación. Llegados a este punto se puede tal vez entender mejor por qué.

Estas últimas compañías a las que me refiero no son las mismas que analicé con el caso de la Compañía Dramática Incaica Cuzco. Si bien se denominaron “cusqueñas”, estas no habían sido creadas en el Cuzco, sino en Lima. La denominación de “cusqueña” venía al caso porque, como acabo de decir, habían adoptado el canon incaico para la formulación estética de sus espectáculos. Por ejemplo, entre los nombres de agrupaciones se tiene a la Cía. Ollanta de Alejandro Vivanco, Cía Tahuantinsuyo de Florencio Coronado, Cía. Macchu-Picchu de Alejandro Fuentes y Cía. Huáscar de Enrique Lavao. En esa misma línea, los artistas recibieron seudónimos en quechua, como el caso de la consagrada cantante Amanda Portales nacida en Lima quien llevó en un inicio como su nombre artístico Cápac Tika. Lo mismo con la famosa Yma Súmac con Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo nacida en Cajamarca y Panti Ticka con Zoila Fuentes-Hurtado, quien también había nacido en Lima. Sin embargo, el repertorio musical fue plural siendo conformado por variedad de géneros entre ellos el huayno, pasacalle, yaraví y muliza, tanto en idioma quechua como en español, y de proveniencia principalmente cusqueña, ayacuchana, apurimeña y ancashina. Pero el aspecto que ha recibido más atención es que el vestuario usado para las presentaciones tanto musicales como coreográficas era

cusqueño o “pretendía” serlo como señaló Arguedas (2012b [1962]) y luego Lloréns (1985).

Julia Peralta cuenta:

...yo tenía la vestimenta del centro y Ancash adornado con zigzag, porque toda persona que se metía a cantar sin ser cusqueña, hacía su vestuario del Cusco, creían que cantar era... con vestuario cusqueño y yo también, por no quedarme atrás, hice mi vestuario así con zigzag y todos los adornos pues. (Anchi, 2008, p.113)

Asimismo, María Alvarado dice:

Siempre salía vestida de cusqueña, porque todavía no sabía bien cuál era la diferencia, cómo poder identificarme con mi región. Cantaba temas de Ancash, pero con vestido cusqueño. Interpretábamos en coro distintas músicas, esos temas como *La pampa y la puna*, *Virgenes del Sol*, pero todas con traje del Cusco. ... Debuté meses después [en 1943] con el nombre de Pastorita Huaracina en ropa ayacuchana, cantando temas de Ancash, aunque mezclados con otras canciones, de Huancayo, a veces del Cusco. . . (Lloréns, 1985, pp. 114-115)

Lo que sugieren estos testimonios es que el canon incaico había logrado cierto grado de normalización dentro del circuito artístico popular hacia mediados del s. XX en Lima, pero no imposibilitando que se contemplen otras influencias culturales como lo revela el repertorio musical de las compañías que se inscriben en este. Tampoco esto parece haber significado inicialmente ser un obstáculo y/o contradicción para los intérpretes provenientes de otras regiones como dan cuenta los casos que he citado. Como señala en especial María Alvarado, la conciencia de una diferencia identitaria estrictamente circunscrita a la delimitación del territorio regional en el que se había nacido no fue una cuestión dada entre los artistas migrantes andinos ni tampoco la asociación de esta identidad con un repertorio artístico específico. Esto se generó luego, aunque no lo dice, con la intervención de Arguedas. Experiencia que también presencié Julia Peralta.

¿El posicionamiento del canon incaico se puede atribuir a las élites criollas limeñas y su capacidad de influencia? Considero que en parte sí. Sin embargo, creo que es preciso matizar el panorama. El uso de estéticas prehispánicas o consideradas prehispánicas comienza a proliferar en un contexto en que, si bien hizo parte nacionalismo criollo, fue la faceta reivindicativa y contestataria del incipiente indigenismo que lo habría catapultado.

El llamado de José Carlos Mariátegui a *peruanizar el Perú* fue un crucial momento en la segunda década del s. XX para la elaboración de un proyecto con pretensiones descolonizadoras de las artes que movilizó el interés por los indígenas y el paisaje andino en toda una generación de artistas, en especial, plásticos y literarios. Pero pese al carácter combativo de este discurso último, no todos quienes incorporaron elementos indígenas hicieron de su arte una tribuna política. Como ha señalado Romero (1979) para el caso de la creación musical, hubo quienes fueron llamados indigenistas solo por incorporar elementos de música indígena a sus obras académicas sin pretender enunciar un discurso político (p. 57). Asimismo, Arguedas (1981 [1965]) hace eco de que en cierto momento esto se convirtió en una moda (p. 195). Esto lejos de ser un señalamiento para menospreciar alguna obra, me permite dar cuenta del prestigio que se fue construyendo este tipo de estética antes despreciada para llegar a interesar a nuevos creadores en cultivarla.

No es por eso tan difícil pensar que en esta convivencia de distintas perspectivas se hubieran retroalimentado la una a la otra y creo que puede permitir cuestionar si es que acaso los migrantes andinos en efecto solo estaban siendo víctimas de la manipulación de un discurso hispanista o si se movilizaron por otras causas.

Esta compleja dinámica tiene una interesante manifestación en *Apología de la Compañía "Ollanta" en su primera etapa y del arte folklórico peruano* (1947), una publicación que edita Alejandro Vivanco, migrante ayacuchano, mestizo marrón de clase media, destacado quenista y director de la compañía cusqueña mencionada en el título de esta obra. En una de sus páginas figura una breve nota informativa que dice: "José M. Valle Riestra, espíritu luminoso, cuya callada

y empeñosa obra musical constituye preciado aporte al patrimonio artístico de la nacionalidad. Su obra OLLANTA es conocida mundialmente”. Se trata de un documento bastante relevante porque Vivanco ha sido el único protagonista del proceso de consolidación del circuito artístico popular que tuvo inclinación, y también contó con los medios materiales, para dejar testimonios escritos sobre este.

Se puede con esto reconocer que Vivanco valoró profundamente a Valle Riestra por la trascendencia histórica de su trabajo musical, sobre el que ya me he explayado. Creo que no es tampoco casualidad que el nombre de su compañía lleve el nombre de la ópera que consagró al músico académico, aun cuando evidencia en otra de las páginas de su publicación que tenía conocimiento de que el nombre original del drama quechua era *Ollantay*. Su admiración hacia el criollo blanco limeño no solo es evidente, sino que es explícita su voluntad de “emularlo” como da cuenta la letra de una marcha militar compuesta por él mismo que también figura en la publicación. No hay duda de que el migrante ayacuchano fue inspirado por el éxito de *Ollanta*, su sentido peruanista y “dignificador” del arte popular que, si bien no presenció porque no se trasladó a Lima hasta 1935, parece haber contactado por la fuerza de su recuerdo que resonaba incluso décadas después.



Figura 2: Algunos de los miembros de la Compañía Ollanta en el Teatro Municipal de Lima en 1946. Fuente: Vivanco (1947).

La polarización entre élites criollas limeñas y migrantes andinos de sectores populares pudo haber hecho casi imposible concebir otros motivos que justificaran la reproducción del canon incaico que realizaron estos últimos que no fuese la manipulación. No se puede negar la violencia presente en los vínculos entre ambos sectores sociales, pero la excesiva relevancia que se le ha otorgado a esta puede suprimir de nuestro análisis otras posibles relaciones y manifestaciones como, por ejemplo, el mismo hecho de que el indigenismo artístico en su faceta incaísta no fue solo practicado por élites criollas limeñas e intelectuales andinos, sino que los propios “sectores populares” también hicieron parte.

Si bien los criollos blancos limeños pudieron haber despojado de sus significados propios a los elementos indígenas y a sus propios ojos sus nuevos usos satisfacían simbólicamente sus pretensiones de dominación política, esta no fue una lectura unánime. Para los migrantes andinos como Vivanco esto pudo significar ser una muestra de reconocimiento y valoración positiva de sus prácticas artísticas desde los propios grupos de poder y la oportunidad para ellos mismos de construirse un prestigio de replicarlo. La posible lectura ambivalente del nacionalismo criollo, a final de cuentas, pudo haber alimentado la reivindicación de los subalternos, pero de una manera que Arguedas percibió, por decirlo de algún modo, como “incorrecta”. Creo que hay razones para pensar que, más que haber concebido en extremo vulnerables a los migrantes andinos, la necesidad de representarlos así, como lo afirmé también antes, era funcional al proyecto político de reivindicación cultural, pero en especial, al cómo él concibió el suyo propio.

Tal como lo expresa él mismo, el *monstruoso contrasentido* había sido descubierto y era necesario que sea denunciado porque, pese a las mejores intenciones de su sector contestatario, la fijación al pasado inca contribuía a la invisibilización de lo que sucedía en la actualidad con los indígenas y mestizos andinos, lo que constituía, para él, más urgente de exponer porque perjudicaba tanto las imágenes de estos, así como su propia capacidad de agencia. Fue preciso probar la *capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, nombre que recibe uno de sus primeros ensayos publicado en 1938. Arguedas,

literalmente, asumió la misión de probar que los criollos blancos limeños estaban equivocados. Para ello tuvo que recurrir a reformular las representaciones negativas de indígenas y mestizos andinos a partir de la difusión de sus prácticas artísticas contemporáneas, pero ¿cómo si varios de ellos optaron por reproducir la estética incaica? Las compañías cusqueñas de Lima representaron por eso ser un importante objeto de discusión, cuando no, un obstáculo para sus objetivos, necesitando proponer “esfuerzos” para revertir la situación. En el capítulo que desarrollaré a continuación me encargaré de analizar y comprender los medios en los que se basó Arguedas para hacer efectivos sus propósitos y el rol que jugó en estos la noción de lo andino.



Tardé varios años en caer en cuenta que cuando María Fuentes-Hurtado nombraba a las «compañías cusqueñas» no se refería a agrupaciones originadas necesariamente en el territorio cusqueño. María es una de los siete hijos que nacieron en Lima de la migrante indígena cusqueña Angélica Hurtado de Mendoza Fuentes. María junto a sus hermanas Carmen, Zoila y Manuel desarrollaron una carrera artística desde una muy temprana edad motivadas por su madre. Me cuenta que todo empezó un día en el que mientras caminaba junto a sus hermanas y su madre en Breña, la última creyó escuchar un huayno salir de un callejón. Me dice que era una circunstancia muy extraña para ese entonces. “¡Nadie escuchaba huayno en Lima!”, me enfatiza, por lo que su madre decide ir hasta donde provenía la música. Cuando logran acceder al lugar, se enteraron de que se trataba del ensayo de la Compañía Hijos del Sol. Su madre, muy conmovida, le preguntó a su hija Carmen si es que quería ingresar a la agrupación y ella dijo que sí. María me dice que su padre acababa de fallecer el año anterior y que tal vez su madre, en un intento por animarlos, decidió que esa era una circunstancia favorecedora para ello. Era el año 1952. Cuando María cumplió 10 años, dos años más tarde, ingresó a formar parte de la Compañía Imperial Cuzco. Ambas agrupaciones mencionadas habían sido formadas en Lima¹, por lo que sus ensayos eran también ahí, así como la mayoría de sus presentaciones. Sin embargo, como solistas tuvieron la oportunidad de hacer giras por distintas regiones del Perú.

María es mi abuela y junto a ella es que recuerdo, reconstruyo, pienso, siento y escribo esta investigación.

¹ A partir de los testimonios e información que recogió Ramírez (2016), este concluyó que hasta antes de la década del 60 no habría habido agrupaciones limeñas conformadas por limeños dedicadas a las danzas denominadas “folkloricas” más que el Perú Canta y Baila de Rosa Elvira Figueroa, lo que el testimonio de María Fuentes-Hurtado contraría (comunicación personal, 18 de mayo de 2019). Varias de las compañías, conformadas por andinodescendientes y/o también migrantes en Lima, se habrían tenido que crear en la capital porque en esta se localizaba su principal mercado. Asimismo, respecto del aprendizaje de las danzas, varios de los integrantes de las distintas compañías existentes en ese entonces, así como María, no habrían aprendido las danzas en “la cotidianidad de sus vidas” como afirma igualmente Ramírez, sino en los ensayos de las mismas agrupaciones como da cuenta la misma informante.



Figura 3: Dos de las hermanas Fuentes-Hurtado. A la izquierda María y a la derecha Zoila posando en uno de los camerinos del Coliseo Nacional en 1958. Fuente: Archivo personal de María Fuentes-Hurtado.

UN PROYECTO DE VIDA

La academización, profesionalización y mercantilización de la producción artística indígena, mestiza y criolla como fenómeno reciente en el contexto nacional estaba acarreando consecuencias sobre las que Arguedas se propuso reflexionar y actuar. Una de las principales promotoras de estos procesos sociales fue Rosa Elvira Figueroa con quien Arguedas entabló una extensa polémica. Esta artista escénica fue responsable de la creación de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas en 1948, detonante inicial de la discusión entre ambos. Arguedas argumentó que era imposible academizar el denominado “folklore” debido a que el medio convencional en el que se basaba la transmisión de conocimientos en las culturas indígenas y/o populares era la oralidad.

La escuela puede aspirar, a lo sumo, a la enseñanza de la parte formal de lo popular, pero no podrá transmitir el contenido, «el alma» de las formas de lo popular, pues tal contenido se toma del pueblo, a través de la vida. Es ésta una afirmación fundada en los principios elementales del conocimiento del folklore. (Arguedas, 1954, p. 246)

En ese sentido, le señaló a Figueroa que era más apropiado hacer uso del término “popular” en lugar de “folklórica” para su escuela porque por definición, según la teoría del Folklore, la academia no podía mediar este proceso. Como vemos, en un inicio se trató de un debate conceptual por “conveniencia metodológica”. Para Arguedas era la experiencia cotidiana en la que se constituía el proceso de transmisión de las músicas y danzas “folklóricas” su particularidad esencial y lo valioso del fenómeno. Figueroa decidió mantener la misma denominación pese a lo que le había señalado Arguedas, lo que le dio a entender a este último que ella no sabía con lo que estaba tratando y por lo cual más tarde la seguiría criticando.

Otra cuestión que señaló Arguedas es que esta profesionalización, “por lo general”, promovía la incorporación de recursos artísticos ajenos a la ejecución “espontánea” alterando sus propios fines, su “pureza”, por las demandas de la comercialización. Para Arguedas la *espontaneidad* y la *pureza* consistían en

características de la condición libre del artista para poder crear siendo movilizado por sus propios criterios en negociación con las expectativas del público y el mercado.

Deberíamos llamar «puro», provisionalmente, a todo aquello que el artista indígena crea «libremente», meditando en las preferencias de su nueva clientela y «forzado», lo que hace por «recomendación», por «imposición» o por cualquier otro medio de compulsión que lo convierte de **creador** en simple copista. (2012 [1964], p.36, énfasis del autor)

Los esfuerzos de Figueroa estuvieron orientados a promover, en específico entre los criollos y mestizos blancos de clase media y alta de Lima, un sentido nacionalista a través de la enseñanza de expresiones artísticas creadas por distintos colectivos étnicos y/o raciales en distintos tiempos y lugares del territorio peruano (entre ellas las consideradas andinas)². La misma artista, encontraba en las incorporaciones de nuevos recursos creativos una respuesta consecuente al cambio de condiciones del contexto. Arguedas, por otro lado, se encontraba profundizando sobre el impacto que estaba teniendo en la actualidad el “descubrimiento” y difusión por los limeños de las artes “folklóricas” y/o “populares”, panorama del que se sentía en parte responsable y, de manera paradójica, se mostraba “casi arrepentido” por las transformaciones que se encontraba tomando la creación artística en la capital. Sin embargo, el antropólogo en *Fomentar o dirigir las artes populares* (2012 [1959]) y *Está en crisis el arte popular* (2012 [1964]), en donde manifiesta su preocupación, se muestra abiertamente inseguro sobre si era adecuado o no intervenir de manera oficial para “proteger esa libertad” de los creadores indígenas y mestizos andinos. Dice: “No deseamos, sin embargo, que se suponga que consideramos

² La idea de Perú de Figueroa, a diferencia de las de indigenistas que establecieron la indigeneidad como esencia nacional, promovió una visión del país más abarcadora, integradora de las distintas culturas que habitaban este. Me aventuraré a decir que su iniciativa podría ser considerada una precursora en dinámicas interculturales porque promovió el intercambio cultural y validó los conocimientos de los cultores de expresiones artísticas ajenas a ella. Sin embargo, no por eso se libró de contradicciones como veremos más adelante. Para un análisis más detallado de su propuesta puede verse: Ramírez, W. (2016). *Representar lo peruano: Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa (1948-1988)* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

nuestras ideas como «rectoras». Podemos estar equivocados” (2012 [1964], p. 36).

En suma, la postura de Arguedas es crítica frente a factores que pudieran subordinar la agencia de los artistas, en especial la de indígenas y mestizos andinos dadas las condiciones históricas que los posicionaba en una condición vulnerable. En ese sentido, su nombramiento como Conservador General del Folklore en 1947 por el Ministerio de Educación Pública durante la gestión de Luis E. Valcárcel y la creación de la Calificación y Registro de Intérpretes después, apuntó a hacer frente a la problemática del *monstruoso contrasentido* porque, consideró él, se encontraba condicionando la agencia de los creadores serranos en Lima.

La Calificación y Registro de Intérpretes consistió en ser un mecanismo oficial de evaluación y acreditación para los artistas populares que buscaba regular y/o evitar las “distorsiones” del repertorio andino. Figueroa (1954), que le propuso a Arguedas extendiera su labor oficial también a lo criollo organizándose un “Congreso o certamen (...) de los más calificados exponentes del criollismo nacional para deliberar y definir la estructura de los bailes y canciones criollas” (p. 4) y, con ello, se emprenda un trabajo para la conservación “adecuada” de las formas evitando polémicas como en las que se habían visto envueltos ambos, recibió una respuesta negativa. El antropólogo respondió reconociendo el interés de la directora, pero que él había hecho “constar que no era posible *fijar la estructura de un baile o canción popular con el propósito de imponerlo por medio de una dependencia oficial*, por cuanto la estructura de lo popular no es estática sino cambiante” (2012 [1954], p. 247, énfasis del autor).

Arguedas no supuso que existiera un arquetipo sobre las formas de creación que había que seguir y que, por lo tanto, se deba buscar estandarizar la producción artística. El trabajo de la Calificación y Registro de Intérpretes no apuntaba a regular en sí la propia composición creativa, sino a poner en cuestión los “efectos” de las condiciones históricas en la creación. El procedimiento no podía ser adecuado a lo criollo, en especial, porque “en Lima estamos en el centro mismo del criollismo. Habría sido como ir a Combapata o Pomabamba a

supervigilar las manifestaciones de los bailes y canciones de esos lugares. El cambio de las manifestaciones de lo criollo en Lima obedece a causas de orden cultural que no pueden ser detenidas por medio de órdenes de la Administración Pública” (ibíd.).

Como vemos, si bien la academización, profesionalización y mercantilización de las artes populares estaban afectando a las creaciones indígenas, mestizas y criollas en la capital, Arguedas considera singular la situación de las andinas. Habiendo concluido que era el *monstruoso contrasentido* la causa subyacente que generó que el incaísmo artístico sea replicado por los migrantes andinos en Lima, concibió la gestión de la Calificación y Registro de Intérpretes no como algunos han creído, un mecanismo “guardián de la tradición”, sino que estaba orientada a transformar la creencia de que lo incaico era lo único valioso según las expectativas criollas blancas limeñas, lo que habría traído consigo el menosprecio por lo propio y la aspiración a ser cusqueño. Desde esta lógica, la Calificación y Registro de Intérpretes puede ser entendida como una política pública contra la discriminación étnico-racial en tanto que intentó transformar los sentimientos de inferioridad que estarían, según él, condicionando a los serranos. Arguedas afirma: “pude convencer a las intérpretes que sus trajes regionales eran incomparablemente más bellos y «teatrales» que los infiliales que usaban” (2012b [1962], p. 357). En este caso, Arguedas consideró legítimo que el Estado intervenga para contribuir a alimentar la autoestima de los serranos y afirmar que las prácticas artísticas originadas en la región en donde habían nacido eran también valiosas.

“Antes todo era Cusco” me enfatiza María mientras conversábamos —y también discutíamos— sobre la intervención y trascendencia de la gestión pública de Arguedas en el ámbito artístico. Para mí, en un inicio, cuando solo había leído un par de los trabajos de este antropólogo, en particular resaltaban las consecuencias de la incorporación de los criterios de la teoría del Folklore en el Perú, entre ellas, la esencialización de las identidades andinas, lo que a la larga trajo consigo acalorados y desgastantes debates en el circuito artístico. Desde otra perspectiva, para ella significó la apertura a la diversidad cultural porque Arguedas fue uno de los responsables del desplazamiento del incaísmo como

lógica ordenadora para comprender las culturas contemporáneas ubicadas en el territorio andino y de la estética incaica en el circuito artístico popular. Según lo que consideran María y su hermano Manuel, fue necesaria la presencia estatal para afirmar de modo positivo la diferencia (comunicación personal, 1ro de junio de 2019). Este último lo señala en especial como bailarín que fue porque afirma que de lo contrario "Todo se baila igual" perdiéndose lo que considera la riqueza particular de cada región.

Tras las conversaciones que entabló Arguedas personalmente con cada artista³, tras los conversatorios y la Calificación y Registro de Intérpretes que organizó, se fueron abandonando paulatinamente los "zig-zag" cusqueños para que se generalice el ánimo por formular los repertorios artísticos de acuerdo al canon artístico atribuido a la región donde el artista había nacido y/o nacieron sus progenitores. Pero, aunque *bailar lo que corresponde*⁴ era lo que el antropólogo promovía y aspiraba a que se concretase, lo cierto es que en la práctica esto se daba de manera irregular. Prueba de ello es el testimonio de María Alvarado que cité en el primer capítulo. Ella, bailarina en un inicio y luego artista consagrada por su trayectoria como cantante, es mejor conocida por su nombre artístico como "Pastorita huaracina". Alvarado nació en Huarmey no en Huaraz de donde proviene el gentilicio que va en su nombre (aunque es cierto que ambas provincias pertenecen al departamento de Ancash). Sin embargo, esto no impidió a la artista que en un inicio asuma el canon incaico y que luego, su debut como solista lo hiciera "en ropa **ayacuchana**, cantando temas de **Ancash**, aunque mezclados con **otras** canciones, de **Huancayo**, a veces del **Cusco**. . ." (Llórens, 1985, p. 115, énfasis mío).

Si bien la valoración positiva de lo regional trajo consigo el correlato de esencializar el repertorio artístico de los serranos en función al lugar en donde habían nacido, esto, en la práctica, no lograba efectividad total porque para estos

³ Para consultar un ejemplo de estos encuentros se puede consultar el testimonio de Julia Peralta en Anchi, F. (2008). *QOSQO LLAQTA Julia Peralta: Una huella de vida artística del mundo andino en una sociedad urbana*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

⁴ La frase en sí que Arguedas pronunciaba fue "Baila lo que te corresponde" como lo recuerda María Fuentes-Hurtado (comunicación personal, 18 de mayo de 2019).

sujetos, pese a que iban asumiendo los sentimientos de pertenencia a un territorio como parte esencial de su identidad, la elección de su repertorio consistió también en ser una cuestión de preferencias estéticas. Siguió habiendo serranos que optaron igualmente por elementos “ajenos” a sus culturas regionales creando aparentes contradicciones en las identidades andinas.

Mientras que para Arguedas estaba en juego la agencia en un contexto de relaciones asimétricas de poder, para muchos de ellos que aspiraron a convertirse en artistas se trataba de una cuestión de gusto que, por supuesto, no está al margen de lo político. Pero como se trataba de una elección entre los propios repertorios andinos contemporáneos, a diferencia del gusto por lo incaico promovido por las élites limeñas, este otro gusto, se podría decir, no se encontraba supeditado a las mismas condiciones a las que Arguedas se propuso confrontar. Varios de estos artistas que no pertenecían a la región de donde seleccionaron su repertorio emplearon el argumento de ser de esos espacios “de corazón” para legitimarse y aún en la actualidad esto es un recurso argumentativo común.

Aunque desde una lógica distinta, a María Fuentes-Hurtado le afectó también el amor. Al casarse, me dice que su entorno cambió, “su música de tu abuelo era todo”, lo que la lleva a decidir cambiar su hasta entonces repertorio cusqueño por el ancashino (comunicación personal, 19 de marzo de 2020). Su decisión no fue entonces arbitraria, sino fundamentada en su nuevo vínculo matrimonial con Ernesto Sánchez Fajardo, quien sí era ancashino de nacimiento, otorgándole esto legitimidad.

Nombre FUENTES HURTADO MARIA

a.- Solista

b.- Miembro de conjunto

DEPARTAMENTO DE FOLKLORE

REGISTRO DE INTERPRETES 2794



1.- Nº de Registro
 Fecha de Registro 1 de setiembre de 1967.....
 Apellidos FUENTES HURTADO
 Nombres MARIA ESTHER
 Seudónimo CAMPESINITA ANCASHINA
 Libreta Electoral Nº

2.- Fecha y lugar de nacimiento 17 de diciembre 1944 en Breaña, Lima...

3.- Domicilio y ocupación actual Prol. Unzué 1534 Dto. de La Libertad...
 4ta X 54 Casa.....

4.- Lugar de residencia y ocupaciones anteriores En Breaña Lima,
 ... 54 casa.....

5.- Tiempo de residencia en Lima 23 Años.....

6.- Escolaridad (lugar, grado y clase de instrucción) .. Primaria compul-
 ta en Lima..... sí

7.- Habla castellano Escribe castellano

8.- Lengua(s) nativa(s) que conoce ... No.....

9.- Es cantante, músico, bailarín Canto.....

10.- De quién aprendió, cuándo y dónde por afición en Lima.....

11.- Sabe leer, escribir música No.....

12.- Desde cuándo actúa como artista 10 Años.....

13.- Conjunto al que pertenece y su calidad de miembro Solista de canto.....

14.- Conjuntos a los que ha pertenecido anteriormente Imperial Guzco...
 más ninguna.....

15.- Interpreta el folklore de Departamento de Ancash.....

16.- Fecha de calificación y observaciones 1 de setiembre de 1967.....

Figura 4: Documento de acreditación de la Campesinita Ancashina emitido por el Registro de Intérpretes. Fuente: Archivo personal de María Fuentes-Hurtado.

Tenemos así que para Arguedas la discriminación fue una “causa de orden cultural” que, por su origen histórico y actuales consecuencias, creía que las políticas públicas podían/debían hacer parte. La vulnerabilidad no era un atributo fijo de la andinidad, sino una consecuencia histórica que necesitaba también de hechos históricos para revertirla. En ese sentido, se puede entender que su intervención era coyuntural pues aspiraba a que en un futuro no muy lejano “el mismo pueblo indígena sea el dueño de su propio destino (...) libre ya de los obstáculos que la inferioridad social le impone ahora” (2012 [1938], p. 156). Esa es la razón principal que moviliza la lucha política de Arguedas y la misma que también lo invita a cuestionarse por los procesos de academización, profesionalización y mercantilización de las “artes populares”. Sin embargo, tal como hemos visto líneas arriba, para él no era una cuestión totalmente resuelta y se mostraba escéptico sobre cómo proceder. Esto dista del autoritarismo y rigidez con que determinado sector ha caracterizado sus posturas para con la gestión cultural y la innovación artística.

Arguedas, lejos de generalizar, plantea sus reflexiones en función a cada caso que se le presenta. Elementos que le sirvieron para el cuestionamiento de un artista y/o de una propuesta artística son los mismos que pueden servirle para elogiar a otro u otra sin esto significar ser una contradicción, sino que probarían su constante actitud reflexiva. Por eso es posible encontrar la crítica que hizo a la ejecución de la bailarina profesional de Marinera Lucha Ego Aguirre en donde cuestionó los efectos “desvirtuantes” de la profesionalización y, por otro lado, lo que cito a continuación: "No somos partidarios de la profesionalización, porque ella adocena a los intérpretes, los seca, salvo el caso de personas tan sustancial e indestructiblemente ligadas al terruño como un Jaime Guardia o el "Jilguero del Huascarán" (Arguedas, 1963, p. 5). Estos dos últimos se tratan de dos artistas de origen andino que lograron una sólida y exitosa carrera musical en Lima. El Jilguero, que por cierto fue el esposo de María, incluso recibió formación en técnica vocal (Sánchez-Fuentes, 2021). De la misma manera, podemos también algunos sorprendernos con encontrar que Arguedas fue responsable de promover la creación de una agrupación nacional de danza (1963), lo que da cuenta que veía en la “mercantilización” posibles efectos positivos para la legitimación y difusión de las creaciones coreográficas andinas, cuestión que ha

sido más evidente en su participación en el circuito musical (García, 2012). Como ha observado Ramírez (2016), esto ya se encontraba en parte realizando Rosa Elvira Figueroa con su elenco el *Perú Canta y Baila*, lo que le da pie a este investigador para afirmar que las críticas que le dirige Arguedas a la directora de la Escuela de Danzas y Músicas Folklóricas “no estaban en realidad dirigidas al repertorio en sí, sino hacia los agentes que intervenían en esa acción cultural” (p. 136). Según Ramírez, Arguedas pretendía “mantener el control sobre aquello que era propio de los folkloristas y expertos en el tema” excluyendo a Figueroa por no ser una persona profesionalmente capacitada para ello (ibíd.). No estoy de acuerdo con esta conclusión. Quiero argumentar que ese no era su propósito.

Como he venido diciendo, para Arguedas la legitimación de los propios cultores era una cuestión vital en su lucha contra la discriminación. En ese sentido, era una prioridad que sean ellos mismos quienes se autorepresenten. Por esa razón, encuentro sumamente importante que uno de los puntos establecidos en el documento oficial del proyecto de creación de una agrupación nacional de danza que promovió establezca que quienes se suban al escenario sean los cultores y que se les diera las facilidades para que se movilicen desde sus provincias para efectuarlo (1963, p. 387). Cosa distinta sucedía con el elenco de Figueroa que estaba “integrado principalmente por personas que provenían de un segmento medio y letrado de la ciudad” (Ramírez, 2016, p. 25), sector asociado a criollos y mestizos blancos por ese entonces. Para Arguedas era bastante cuestionable que una “aristocracia del folklore” sea la encargada de representar a los sectores populares, asociados estos últimos con indígenas y mestizos marrones también por ese entonces.

Ramírez resalta, del documento que acabo de referir, que Arguedas estableció que se cuente con “Especialistas con suficiente conocimiento de los estudios hechos hasta el presente, acerca de nuestro caudal de danzas y canciones” para orientar la agrupación nacional de danza (1963, p. 386). Este es el recurso que utiliza para argumentar la idea de que el antropólogo quería mantener la gestión del repertorio andino en manos de los académicos. Yo encuentro que esto tuvo que ver con contar con una especie de “garantía” de tratamiento respetuoso que recibiría el repertorio a interpretar cuando no existía ningún tipo de vínculo

“natural” con este. Otra fuente puede corroborar mi hipótesis. En el documento que se usa para orientar la Calificación de Intérpretes, Arguedas expresa: “El director de cada grupo tenía que ser nativo del área geográfica de la cual se derivaban la música y la danza, a menos que pudiera probar el dominio de ese repertorio” (Romero, p. 152). Nuevamente, aparece el “conocimiento” como fundamento que podría suplir la ausencia de un vínculo directo. En este caso último, la pertenencia a determinado espacio y en ese sentido, a determinada cultura como se asumía en ese momento.

Sin embargo, si bien los marcadores raciales y/o de clase le podían anticipar a Arguedas sobre el tipo de vínculo que se podía tener respecto del repertorio andino, esto no consistía en ser en sí un criterio fijo. Para probar ello está el caso de la crítica que hizo de la Agrupación Puno de Danzas Folklóricas y Teatro del Centro Musical Teodoro Valcárcel que visitó Lima en 1962. Esta agrupación estaba conformada por “Señores”, denominación que usaba Arguedas para las élites. El antropólogo les dedicó un amplio elogio por sus logros interpretativos resaltando que esto se dio a pesar de que los miembros no eran mestizos ni indígenas. Asegura que tan satisfactoria función que presencié no podía sino ser resultado de una relación de proximidad íntima entre los Señores y los indios fundada en la admiración y el amor (1962, p. 367).

Las diferencias de raza, clase y/o lugar de procedencia para Arguedas podían diluirse y no ser impedimento para lograr un legítimo uso de un repertorio determinado de estar fundadas en el *conocimiento* y/o el *amor* las motivaciones y los fines de quienes lo ejecutaran. Arguedas era consciente de la capacidad del conocimiento para normar. Si bien también estaba en la capacidad de cuestionarlo⁵, un marco teórico como el que ofrecía la teoría del Folklore, así como la propia noción de lo andino⁶, eran necesarios en su proyecto político

⁵ *Llamado a algunos doctores* (1966) es el título que lleva un poema que el antropólogo compuso para cuestionar y desafiar las representaciones negativas que académicos peruanos habían modelado sobre la cultura andina y sus miembros. Dice uno de sus versos: “¿Trabajaré siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña?”

⁶ En cuestiones cronológicas, Arguedas no recibe formación antropológica sino hasta 1948. Es necesario por eso precisar que escribe en un inicio gobernado por las nociones de lo andino — que he explicado en el capítulo anterior—, para luego emparentar estas con las premisas de la

porque trazaba los contornos de su objeto específico de reivindicación (Medina, 2011). De “realmente” asimilarse el conocimiento, no habría razón para encontrar “distorsiones” o, por lo menos, era lo que él quería creer. Es así que él le otorga el poder a este de regular. De una manera parecida creyó esto también sobre el amor. No creo haya sido idealista, sino que se armó de los dos únicos indicadores que creyó adecuados para enfrentar la situación confiando en el posible mejor resultado. Ya que el amor es una cuestión subjetiva y que despierta escepticismo, sugiero que Arguedas oficializó por escrito que sea el conocimiento la condición para gestionar los repertorios andinos, como dan cuenta los documentos sobre el proyecto de la agrupación nacional de danza y de la Calificación de Intérpretes.

No obstante, era al final su valoración la que determinaba si un repertorio estaba bien interpretado y/o gestionado. Para decidir, su criterio se guiaba de las estéticas que “predominaban” en el producto artístico. Mientras más elementos y/o criterios estéticos “andinos” conservaba este se le calificaba de “auténtico” y lo contrario, mientras menos. Como lo ha explicado Medina (2011), Arguedas procuró un “mestizaje en términos justos por así decirlo”. Arguedas mismo habla de “un armonioso mestizaje”. Pero no siendo nosotros él resulta difícil saber en qué punto podría concluirse que en algo “predomine lo propio sobre lo foráneo”. Sin embargo, encuentro que, al no tratarse de una cuestión preestablecida, esto da cuenta del cierto grado de flexibilidad que empleó para razonar las identidades. Arguedas aprendió con el tiempo a considerar el componente sensible como de vital importancia para el entendimiento, haciendo esto de sus aparentes contradicciones lecturas conmovedoras. Su flexibilidad de criterios y razonamientos me permiten también contribuir a la defensa de que su noción de lo andino nunca fue fija, sino estratégica, en donde primó tomar parte por la representación que beneficiara, aunque según sus propios criterios, a los sujetos que referenciaba.

teoría del Folklore, con las cuales se familiarizó en el debate público hasta cobrar más rigurosidad científica cuando empieza a formarse como antropólogo.

NOMBRAR LO INDEBIDO

_____ el tondero, el huayno, la marinera, etc. etc. **son manifestaciones populares y completamente antiescénicas.** Ya nadie va a dejarse engañar por los negociados indiecitos, alforjas, chullos y ojotas incrustados en los programas de “ballet”. Para presenciar y gustar de estos actos nos basta con encaminarnos a los coliseos de barrio donde todos los domingos es dable espectar tales manifestaciones con magníficos y legítimos intérpretes. Y resulta irrisorio que una agrupación de Ballet que apenas si presenta una actuación por año, lo haga emulando a estos conjuntos populares —sin lograr igualarlos, por supuesto. Y si nosotros hablamos así, no es porque seamos unos irrespetuosos con el folklore; todo lo contrario: nosotros amamos nuestro folklore como nadie, quizá; pues hemos nacido en los Andes, hemos crecido en toda la puna y también hemos habitado en los más populares arrabales de las ciudades costeñas y, como consecuencia, jamás podrán dejarnos de conmover nuestras manifestaciones folklóricas; y, como consecuencia también, jamás callaremos cuando se quiere embaucar mediante él...” (El Foso: Complemento comentarista para el Perú, 1953, énfasis mío)

Quien “transcribe” este testimonio anónimo es Julio Castro Franco, sociólogo, crítico artístico y estudiante de ballet. La crítica va dirigida a la estadounidense Kaye MacKinnon, residente en Perú desde la década de los 40s. Bailarina y coreógrafa de ballet, MacKinnon se inspiró de manera predominante en las estéticas indígenas, tanto prehispánicas como contemporáneas⁷, para la composición coreográfica. Habría sido su marido, el compositor peruano Luis Pacheco de Céspedes, quien la habría introducido en la corriente artística indigenista. Ambos colaboraron creativamente en varias ocasiones.

En los artículos que dejó Castro he podido encontrar similitudes entre su discurso y el de Arguedas en cuanto términos y argumentos, lo que me permite sugerir que el sociólogo estuvo profundamente influenciado por el antropólogo. Entre

⁷ MacKinnon llegó a incorporar también en su propuesta nacionalista estéticas criollas y amazónicas, aunque en menor medida. Pese a la predominancia de su ánimo incaísta, podría decirse que esta se enmarcó en la idea de la pluriculturalidad.

otras cosas, resalto que se manifiesta en contra de las “falsificaciones” y “adulteraciones” de la “pureza”, que dice mantienen las danzas indígenas, a raíz de su comercialización (1952, p. III). A pesar de su “defensa”, su formación como bailarín de ballet lo lleva a concluir que las danzas indígenas no serían compatibles con el formato escénico debido a su estado “crudo” e inculto” en que se encontrarían sus movimientos (1951).

En el contexto que vive Castro estaba vigente la teoría de que las expresiones artísticas no-occidentales —de la misma manera que se hizo con las poblaciones— consistían en ser rezagos de los estadios primitivos del arte de la humanidad mientras que, las occidentales, representantes del mayor grado de evolución alcanzado. Según esta lógica, el ballet sería superior y, por eso, incompatible con los “huaynos” y “chullos”, es decir, incompatible con estéticas no-occidentales, razón por la que Castro en reiteradas ocasiones criticó a MacKinnon y su proyecto nacionalista, el Ballet Peruano. Aunque Castro afirme que el testimonio que cité más arriba se trata de algo “que escuchó”, el que haya tomado la decisión de transcribirlo manifiesta su adhesión. Considero que resume muy bien su postura.

Lo que hacía la bailarina estadounidense, según lo que me permiten entender las fuentes bibliográficas, era recurrir a música y vestuario indigenista o nacionalista para caracterizar como peruana su propuesta artística. A nivel de movimiento, los pasos conservaban los fundamentos del ballet. Sin embargo, las fotografías de los espectáculos revelan que hubo investigación de movimiento pues los bailarines se muestran realizando diseños distintos a los de la estética occidental. En los ballets de temática prehispánica, los movimientos son particularmente angulares, probablemente inspirados en los *tocapus*⁸. También hay muestra de una adaptación al lenguaje del ballet de algunas danzas populares, como es con el caso del tondero y el vals criollo. Como permiten

⁸ *Tocapu* es el nombre con que se le denominaba a quienes elaboraban las vestimentas de la nobleza inca. Desde el siglo pasado, por los usos que se le ha dado al término en la academia peruana, se ha acuñado este también a los diseños geométricos presentes en los qeros, textilera y cerámica inca.

también ver las fotos, para la ejecución de estas últimas, los bailarines usan la punta del pie y las posiciones de pies correspondientes al ballet.





Figura 5: Kaye MacKinnon interpretando a una ñusta. Fuente: Garland (1996).



Figura 6: El Ballet Peruano interpretando una pieza de inspiración prehispánica. Fuente: Universidad Nacional Federico Villareal. Dirección Universitaria de Proyección Social (1974).



Figura 7: El Ballet Peruano interpretando un tondero. Fuente: Facebook de Elsa León.

Volviendo al testimonio que recoge Castro, además del punto anterior señalado, encuentro relevante la afirmación de que en los coliseos⁹, donde se presentaban los espectáculos escénicos de los migrantes andinos y/o sus descendientes, uno podría “espectar tales manifestaciones con magníficos y legítimos intérpretes”. Según lo escrito, la impresión es que estos espacios, en donde se reúnen los sectores populares, albergan a quienes *les corresponde* bailar lo andino y “basta con encaminarse” a estos para presenciarlo, a lo que alarma que se extraiga lo indígena de su “hábitat natural”. En síntesis, usando las palabras de Efraín Rozas de quién he osado apropiarme su título para nombrar esta tesis, *había que poner y mantener bailando a los indios en su sitio*.

Julio Castro Franco, un mestizo blanco andino que se desenvolvía en el circuito de las élites criollas limeñas, ignoraba hasta entonces lo que pasaba en los coliseos in situ y no era para menos porque su entorno “no iba nunca a eso, lo consideraban denigrante”, cuenta la bailarina del *Perú Canta y Baila* de Rosa Elvira Figueroa, Grimaldina Romero (Ramírez 2016, p. 62). Mientras que en estos espacios se presentaban obras que transgredían lo considerado “tradicional” pues se creaban nuevas danzas, mientras que se incorporaban elementos “foráneos” y adoptaba la lógica del mercado artístico según los criterios occidentales, las élites limeñas consideraban que se trataba de lo mismo que sucedía en las provincias andinas. El coliseo no era considerado propiamente un espacio escénico según estos últimos.

Tal como con la Compañía Dramática Incaica Cuzco y, como veremos también párrafos más abajo, a los ojos de las élites limeñas las creaciones escénicas de los serranos en Lima no podían ser concebidas ni reconocidas como tales. Esto porque, como he explicado antes, estas no parecían estar gobernadas por los criterios estéticos occidentales. Tal como lo ha registrado Ramírez (2016), la impresión de los bailarines de las élites limeñas que conformaban el *Perú Canta y Baila* es que “los espectáculos que eran presentados en los coliseos carecían

⁹ Los coliseos fueron espacios ubicados en distritos populares de Lima destinados a albergar espectáculos artísticos. Arguedas (1968) los describe como “locales rústicos, “humildes”, acogedores, decorados en sus fachadas y escenarios con figuras “incaicas” espectaculares o ingenuas” (p. 32).

justamente de una disciplina y vigilancia del cuerpo y del repertorio coreográfico que sí tenían las puestas de Rosa E. Figueroa” (p. 129).

Figueroa fue una artista escénica que estuvo familiarizada con el lenguaje de la ópera, el cine, el teatro y el ballet. Tuvo una considerable participación en espectáculos limeños durante gran parte de su vida hasta que decidió cambiar de rumbo a los 44 años para dedicarse a la promoción del denominado folklore. Como afirma Martínez (2010), Figueroa imprimió sus conocimientos previos en las artes occidentales antes mencionadas a la composición artística de su nuevo proyecto (p. 8). También porque el repertorio popular se dirigiría al consumo de las élites limeñas es que se justifica que este fuese modelado según las expectativas de estos sectores sociales que, como he comentado antes, estaban mucho más familiarizados con los espectáculos occidentales. Entonces, interesada en impactar a esta audiencia, las duraciones de las danzas se redujeron y se priorizaron mostrar los movimientos que pudieran resultar más “vistosos” y atractivos para ellos (Ramírez, 2016, pp. 126-127). A esto se complementa la decisión sobre el espacio en donde se bailaba. A diferencia del “chúcaro” coliseo, los espectáculos de Figueroa solo se presentaban en los “salones dorados” y “los mejores teatros” de Lima, lo que le otorgaba, según la bailarina Grimaldina Romero, “respeto” y “elegancia” a las danzas (Ibíd., p. 129). Por último, no cualquiera podía representar el repertorio sino, artistas profesionales. Rosa Elvira Figueroa, para distanciar su propia propuesta folklórica de las realizadas en los coliseos y darle valor agregado, argumenta:

la Dirección de mi cargo, reitera enfáticamente que, nuestra misión no es la de incursionar, simplemente en el círculo en que se debaten los llamados “Conjuntos Folklóricos” al presente. Nosotros preparamos MAESTROS y ARTISTAS. Es decir hacemos labor de verdadera capacitación profesional. No enseñamos simplemente a cantar y a bailar. (citada en Ramírez 2016, p. 120)

“Simplemente” cantar y bailar no era suficiente, había que atravesar la formación académica que ella encabezaba para poder ser reconocidos como “MAESTROS Y ARTISTAS”. Figueroa no se representa ella sola con ese comentario, sino a

todo el sistema cultural occidental que se ha atribuido históricamente ser el aval para decidir qué debe ser considerado arte y qué no.

Volviendo a la polémica entre Castro y MacKinnon, no todo pinta negativo para la coreógrafa, incluso el crítico llegó a cambiar de opinión. Empezaré ofreciendo el contraste a la perspectiva desfavorable. La poeta y comunicadora Catalina Recavarren de Zizold (1959) calificó su propuesta como una

inteligente y tesonera labor que ha recogido los nativos argumentos y costumbres en hermosas estampas, animadas por la creación de sus danzas que acompaña —muchas veces— la creación musical de Pacheco de Céspedes; encauzando y encendiendo de esta manera, entre los juveniles aficionados, el amor por el estudio y el cultivo de un arte auténticamente peruano.

De la misma manera, el crítico Edgardo Pérez Luna (1968) diría que su propuesta artística sería la demostración de “un tipo de expresión dancística muy original vinculada a la esencia nacional”. Lo por demás interesante en estas dos últimas posturas es que no hay en sus páginas asomo de plantear la superioridad del ballet como tampoco algún intento de primitivizar el llamado folklore andino como es con Castro. El foco de atención estaba únicamente puesto en la voluntad de MacKinnon de *peruanizar* el ballet, de construir una danza “con personalidad”. Lo andino, en su versión prehispánica o contemporánea, consistía para estos críticos ser la fuente de la esencia nacional y de la que había que beber, por lo que posicionan a la coreógrafa como un modelo ejemplar de esta “necesaria” tarea nacionalista.

De otro lado, Pablo de Madalengoitia entusiasmó con su promesa de una publicación exclusivamente dedicada al Ballet Peruano de Kaye MacKinnon que jamás se concluyó. Sin embargo, creo se pueden deducir sus impresiones a partir de lo que escribió sobre proyectos extranjeros nacionalistas que se presenciaron en Lima, impresiones que fueron reunidas en su publicación *Panorama de Danza* (1954).

De la misma manera que Castro, Madalengoitia asumió el discurso evolucionista sobre la danza que he referido, pero a diferencia del primer crítico, creía legítimo “elear” el “folklore” a “la esfera de la danza culta”. Son cuantiosos los elogios a los creadores que se abocan a la labor “patriótica” de “estilización dignificadora de nuestras danzas nativas”. Serían las técnicas de “danza culta” las necesarias responsables de reivindicar y sacarlas de su condición inferior evitando a toda costa privarlas de su “majestuosidad ritual ni de su euforia propia de celebraciones colectivas al aire libre”. Subyace la idea de que había un sector culto de la sociedad que estaba en el deber de conducir a los sectores que no lo eran transformando, según los criterios de los primeros, las expresiones artísticas de los segundos que serían los proveedores de la esencia nacional. Similar lógica a la de los mundialistas tres décadas antes. Sin embargo, esto no sería tan fácil como “aprender y reproducir pasos y figuras de diversos bailes nacionales” pues, según él, además de poseer un “interés sincero”, habría que desarrollar un estudio profundo y detenido para lo que no todos estarían dotados. Habrían también “irresponsables y vulgares” artistas que producen “deformaciones” y “aplebeyamiento” de las danzas. Vincula esto último a expresiones artísticas que podrían caracterizarse “más comerciales” como las *revistas* y el *music hall*. Creo que puedo decir que para que este crítico haya decidido dedicar una publicación entera al Ballet Peruano es porque vio en esta agrupación también un modelo de similar “admirable” labor.

MacKinnon al parecer no estuvo muy lejos de la perspectiva de Madalengoitia ni la de Castro. En un programa de mano de mediados de la década de los 70s manifiesta que su trabajo está dedicado “a la creación de composiciones coreográficas que elevan las danzas nacionales a una nueva dimensión dentro de los cánones del ballet clásico” (UNFV-DUPS, 1974). Esto, con el propósito de “[contribuir] a la formación de una cultura dancística vigorosa y poderosamente original”. Se desprende de estas líneas que hay una jerarquía entre las danzas en donde el ballet representa la cúspide de la evolución poniendo esto de manifiesto su suscripción al discurso evolucionista de la danza que antes he explicado. Sin embargo, aunque las danzas no-occidentales —entre ellas las andinas o llamadas “nacionales”— estén por debajo en la jerarquía evolutiva, estas proveen la esencia que genera *la diferencia* y que es necesaria para

identificar *lo peruano*. La relación de dependencia que esto implica, no obstante, igual termina por beneficiar a las élites limeñas porque para lograr una “gran cultura” —que suponen ellos es un anhelo popular— serían imprescindibles sus presencias y criterios estéticos.

Castro no solo cambió de opinión respecto a MacKinnon llegando a describir su propuesta como un “auténtico ballet nacional fundamentado en el rico folklore del país” (Garland, 1999, p. 99), sino que cuestionó profundamente sus propias ideas a raíz de su aproximación —gracias a los vínculos internacionales que le generó su revista de crítica cultural— a las nuevas propuestas de creación en danza escénica movilizadas por el debate sobre la construcción nacional en Latinoamérica y Europa (Gonzales, 2021). Fue llevado a tal punto su cuestionamiento que se comprometió a organizar y producir por sí mismo una propuesta artística, según las premisas del “ballet folklórico”¹⁰, y con similar intención dignificadora que conmovió tanto a Madalengoitia

Cambiando de rumbo, otro registro escrito con indicios de hablar de creaciones coreográficas de corte nacionalista que involucran el componente andino es el artículo *Autenticidad de las danzas y de la música denominadas folklóricas* (1956) que escribe Alex Franco Hinojosa en donde atribuye la “degeneración” de las “danzas denominadas folklóricas” al Concurso de Música y Bailes Nacionales de la Fiesta de San Juan de Amancaes promovido por el gobierno de Leguía desde 1927. Lo paradójico de este concurso es que mientras las expectativas criollas blancas limeñas esperaban presenciar productos artísticos que no eran resultado “ni del estudio ni del artificio” sino “espontáneos”, varios de estos

¹⁰ Esto dio pie a una fuerte polémica entre él y también Arguedas que por cuestiones de extensión no voy a desarrollar aquí. Sin embargo, me encuentro elaborando una publicación al respecto: Gonzales, P. (2021). *Los pasos frustrados de Julio Castro Franco: Encrucijadas, paradojas y moralejas del activismo performativo en la danza escénica peruana del s. XX* (manuscrito inédito). Puede verse: Arguedas, J. M. (12 de junio de 1960). Las Danzas Incas del Perú. Una responsabilidad del Ministerio de Educación y de la Universidad. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 8, Castro, J. (19 de junio de 1960). Una carta sobre Danzas Incas del Perú. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 8. y Arguedas, J. M. (10 de julio de 1960). Inevitable respuesta. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 9.

demonstraron estar “visiblemente estilizados y adaptados a la ocasión” (Vivanco, 1973, p. 33). Similar impresión a la que cité un poco más antes.

En este caso, tratándose de un concurso, resulta cuestionable que no se esperara que los provincianos y residentes andinodescendientes en Lima que se movilizaron para participar tuvieran el discernimiento para entender que la nueva circunstancia requería un comportamiento distinto del que se realiza con una danza en un contexto festivo, aunque esta última tampoco tenga nada de improvisada. De cierta manera, esto nos habla nuevamente de las representaciones de los sujetos andinos que manejaban los criollos blancos limeños por ese entonces: los indígenas/andinos se tratarían de seres no-racionales, con personalidades fijas y atemporales, de seres sin capacidad de discernir que diversas situaciones requieren diversos comportamientos.

La incorporación de la teoría del Folklore en nuestro medio se dio en el contexto del movimiento indigenista operando como una estrategia política que permitió el reconocimiento y legitimación de las prácticas artísticas denominadas andinas según las premisas y el aval de las instituciones occidentales del saber (Roel, 2000; Mendoza, 2006). Este marco teórico, como todo invento de su tiempo y espacio, estuvo modelado por los valores culturales de quienes lo promovieron. A diferencia de la Antropología (o propiamente la Etnología como he dicho en un inicio) con la que los europeos se orientaron a estudiar la otredad radical, a los “salvajes de afuera”, de tierras distantes; con el Folklore se dedicaron al estudio de las diferencias más pequeñas y/o más próximas, a “los salvajes de la puerta de al lado”, con quienes compartían el territorio, pero no la idiosincrasia (Díaz 1991; Restrepo 2012).

Los procesos de industrialización que atravesó el llamado Viejo Mundo desde mediados del s. XVIII fueron transformando su paisaje y, con ello, configurando una nueva dicotomía entre lo rural y lo urbano en el imaginario de sus élites intelectuales. Por esa razón, los criterios para determinar si era o no folklórico algo estaban modelados en función y oposición al llamado “progreso”, al Arte y a los valores de los sectores denominados cultos de las sociedades occidentales. Natural, puro, anónimo, funcional, localizable, colectivo, fueron las

características principales que se les atribuyeron, por lo mismo, con las que se le podía reconocer.

Con la premisa de encontrar danzas con las características antes dichas es comprensible que las que no calzaban y/o cumplieran se toparan con el rechazo, tal como lo evidencia el caso de Alex Franco y lo ha evidenciado antes también Arguedas. Siguiendo a Foucault, es el discurso el que construye el objeto del que se habla modelando las maneras de poder tratarlo y pensarlo, a la vez que excluye de qué otras maneras se puede hacerlo (Hall, 1997, p. 44, traducción mía). En ese sentido, las recientes creaciones escénicas andinas no podían ser inteligibles, a lo que los folkloristas y antropólogos promovieron su vigilancia para evitar “excesos y degeneraciones” y procurar un determinado orden social. Para que el discurso reivindicativo de la indigeneidad/andinidad lograra efectividad, era preciso que sus beneficiarios mantuvieran determinado comportamiento. Es decir, que los indios y mestizos marrones andinos sigan actuando como indios y mestizos marrones andinos. Mantenerlos en su sitio. De la misma manera sus danzas, por lo que los híbridos eran rechazados. Es así que solo las “auténticas” danzas, creaciones originadas en el territorio rural andino y realizadas históricamente en un contexto cotidiano o festivo creídas al margen de factores “novedosos” eran objeto legítimo de atención, mientras que nuevas y distintas expresiones artísticas, así como los nuevos contextos que las acogían, eran relegados de los estudios.

Por eso no resulta casual que, cuando el estereotipo de sujeto andino “incrustado” en hábitats campesinas fue cuestionado en la academia con mayor intensidad desde los 70s a raíz de las dinámicas sociales acumuladas que venían movilizándolo en la capital, esto coincida con que se empiece a tocar el tema de las creaciones escénicas en cuestión. Se fue renovando el discurso académico permitiendo nuevas maneras de entender la *andinidad*. Sin embargo, respecto del sector que se dedicó al estudio de las danzas, si bien un par de ellos mostraron simpatías por que se realicen las creaciones escénicas en la capital, la mayoría se inclina por abordar las danzas realizadas históricamente en contextos cotidianos y/o festivos. Es decir, no abandonan la preferencia por el objeto idealizado de lo que es una danza andina, esté

desterritorializada o no, mientras que los pocos que abordan la creación escénica abundan en comentarios negativos. Pizarro (1976), Lloréns (1983), Castro (2000), Domínguez (2003) las señalan como promotoras de la “distorsión”, “adulteración”, “degeneración” y “prostitución” del arte andino, asumiendo de antemano con eso una supuesta condición “pura” de este. Se tratarían las nuevas creaciones escénicas de prácticas “indebidas”. Arguyen que los cambios en cuestión de vestimentas, coreografía, música, se sustentarían en la falta de conocimiento, influencias extranjeras, “ocurrencias” creativas y la competencia. No tendrían estas expresiones qué ofrecer más que perjuicio.

Entre estas perspectivas resulta interesante la lectura que ofrece la folklorista Mildred Merino de Zela (1999), quien ve en estas prácticas artísticas un medio para la creación de conciencia histórica y afirmación de la identidad (p. 94). Reconocimiento positivo que tal vez fue producto de su paso por la dirección de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas entre los años 1964 y 1967. Por otro lado, está Alejandro Vivanco (1973), artista de quien he hablado antes. Habiéndose convertido en antropólogo hacia la última etapa de su vida hizo casi que una apología a una de las facetas de su carrera artística, la de director de compañías, con su tesis de bachillerato. En esta investigación, resaltó los efectos positivos y los aportes culturales de la creación escénica de los migrantes andinos, sin dejar de lado también cuestiones negativas, como las precarias condiciones de trabajo. En conclusión, el involucramiento de Merino y Vivanco en el circuito artístico popular los hizo más sensibles a estas expresiones artísticas ofreciendo lecturas que contrastan con el menosprecio de los investigadores antes citados.

Estos últimos seis autores que acabo de citar dedicaron entre un párrafo a tres páginas como máximo a la creación escénica en sus publicaciones. Pese a la cantidad de datos importantes que ofrece, Vivanco tampoco profundiza en esta pues su fin tiene que ver con ofrecer un panorama de los elementos envueltos en el circuito artístico popular en que se desarrollieron los migrantes andinos. Es decir que, en general, en estas investigaciones no es la creación escénica una cuestión central ni muy relevante, sino objeto de una breve opinión aprovechando la circunstancia de la publicación (salvo el caso de Vivanco).

Por otro lado, encuentro pertinente mencionar la investigación de Núñez (1990) porque su interés por analizar la adaptación de la Danza de las tijeras a la cultura urbana contemporánea de Lima le permitió aproximarse al ámbito escénico dedicándole un capítulo entero. Lo que narra la antropóloga es que, además de haber sido esta danza desterritorializada para practicarse en las festividades en la capital, se empezó a comercializar. Convertida en espectáculo escénico, la danza, por consecuencia, se vio transformada y, aunque la autora también ofrece una conclusión similar a la de Merino, esto se ve opacado por las continuas veces en que manifiesta su desaprobación y exhorta a que se hagan las danzas como “deben ser”. Sin embargo, considero importante reconocer el esfuerzo de la autora por aproximarse a este fenómeno, por describirlo e interpretarlo, pues sería el primer estudio de este tipo más próximo al objeto que me ha convocado aquí.

El nuevo siglo vio surgir nuevos intentos por ofrecer una perspectiva más “ordenada” sobre esta polémica práctica (o podría también interpretarse como la sofisticación de las técnicas de control sobre esta). Podrían agruparse en dos perspectivas las aproximaciones que se le han dado. Y aunque puede atentar contra un orden cronológico, empezaré por la que ha producido más publicaciones.

El primer grupo que trataré está conformado por quienes se inscriben y/o acatan las premisas de la teoría del Folklore y que, de acuerdo a esto, hacen uso de la categoría *folklore de proyección*. Aunque no propiamente a través desde el campo antropológico, la aparición de este término en nuestro medio puede atribuírsele a Rosa Elvira Figueroa gracias al indicio que ofrece la tesis que presentó su alumna Bertha T. Quijano (1962) para obtener el título de Profesora de Música y Danzas peruanas a través del Ministerio de Educación Pública. En esta investigación, Quijano se propone ofrecer algunas precisiones conceptuales sobre la teoría del Folklore y su vínculo y aporte a la construcción de la identidad nacional. En lo que respecta al “folklore de proyección estética”, dice viene a denominar al procedimiento de “utilización de sus materiales [del folklore] para diverso objetivo” (p. 14), muy similar definición a la ofrecida por el folklorólogo Carlos Vega, a quien se le atribuye la creación del término en 1944 (citado en

Martínez, 2013, p. 48). Los constantes viajes para recibir capacitación y participar en concursos de danza pudo haber puesto a Figueroa en contacto con la producción académica de Vega, quien a propósito también de presenciar similares incursiones artísticas en su país, Argentina, parece haberse visto en la necesidad imperiosa de proponer una categoría que permitiera nombrarlas y estudiarlas.

Quijano además precisa que ha sido responsabilidad de los “círculos intelectuales y artísticos de las ciudades” o el “estrecho contacto con ellos” el desarrollo y exaltación de los “ingenios” regionales (p. 17). Similar lógica que la de Madalengoitia. De la misma manera, las siguientes definiciones que aparecieron hechas por intelectuales extranjeros coinciden en señalar que se tratan de “manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural” que se dan específicamente en el ambiente urbano inspirados en una “realidad folklórica”, ejecutados por sujetos ajenos a esta última, y transmitidos “por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente” (Cortázar citado en Martínez, 2013, p. 48). El arqueólogo Iriarte (2007) y el antropólogo Vilcapoma (2008), ambos peruanos, han intentado aportar a esta definición y en cuestiones generales, se adhieren ambos a lo antes dicho. Se puede ver patente en esta conceptualización las dicotomías rural/urbano, auténtico/inventado, artesanía/arte, iletrado/letrado, bárbaro/civilizado, propias de las representaciones hechas por la teoría del Folklore.

Si bien la categoría del *folklore de proyección* no es inútil, sino que puede describir casos específicos, resulta reduccionista pues invisibiliza lo difuso de los intercambios culturales como las propias transformaciones de las condiciones sociales a través del tiempo al anticiparse a describir un objeto antes de conocerlo. Creo que hay razones para pensar que la creación del término responde a la voluntad de controlar las otras posibles lecturas de las producciones escénicas de corte nacionalista ofreciendo premisas teóricas no solo para restringir su comprensión, sino también para regular nuestro comportamiento. Tienen en común *Guía didáctica, mudanzas coreográficas de las danzas folklóricas y su proyección estética* (2008) de Emma Carpio, *Coreografía de la danza peruana: De la tradición al espectáculo contemporáneo*

(2017) de Alex Álvarez y *¿Cómo calificar en concursos y festivales de danzas folklóricas? Guía metodológica* (2019) de Vallenas plantear y ofrecernos estrategias teóricas y prácticas para que evitemos incurrir en *lo indebido*. Como he señalado ya, el discurso no solo establece qué es lo aceptable, sino también lo que debe ser excluido.

En contraste a las aproximaciones que acabo de comentar, figura Mendoza (2006) con una investigación que aborda, entre otras cosas, el análisis del rol de las compañías cusqueñas (creadas en Cusco) en la primera etapa indigenista; a Martínez (2013) con un estudio que explora los usos de la tecnología audiovisual y su rol en los procesos creativos y de enseñanza de danzas de proyección folklórica; y a Ramírez (2016) quien se propone comprender la representación de lo peruano a partir de los proyectos artísticos de Rosa Elvira Figueroa. Lo que tienen en común estas tres investigaciones es que lo andino no es concebido como una categoría que anticipa lo estudiado como tampoco se pretende hacer que lo estudiado calce en esta. Lo andino es descrito en función a lo que los sujetos y/o hechos definen como tal. Asimismo, si bien todas reconocen la relevancia histórica de la teoría del Folklore para comprender los objetos que abordan, esta es solo explicada para contextualizar y definir los conceptos involucrados en la investigación. Es decir, no constituye esta teoría la perspectiva desde donde se va a interpretar el objeto de estudio.

Con respecto a lo que nos compete, las conclusiones son: En el caso de Mendoza (2006), que estas agrupaciones artísticas no solo contribuyeron al movimiento indigenista, sino que materializaron en sí mismas los anhelos de esta lucha política. En Martínez (2013), que la incorporación de la tecnología audiovisual a este tipo de formato escénico que es la *danza de proyección estética* ha contribuido a la circulación de distintas maneras de crear ampliando los propios criterios de composición, así como cuestionando la autoridad de maestros y/o directores artísticos. En esto habrían hecho parte los vacíos conceptuales sobre qué es propiamente el folklore de proyección y las bases ambiguas de los concursos que promueven la creación escénica. Vacíos que, si bien han pretendido cubrir autores aquí antes citados, no habrían tenido impacto regional pues sus publicaciones no serían suficientemente conocidas en estos

territorios. Por último, entre las conclusiones en Ramírez (2016), se tiene que Rosa Elvira Figueroa modeló los repertorios coreográficos andinos para crear una representación adecuada para la enseñanza y consumo de las élites limeñas siguiendo criterios como la espectacularidad y representatividad que la inclinaron sobre todo a representar las danzas “mestizas” andinas.

Si bien la representación de lo peruano de Figueroa pretende dar a conocer la diversidad cultural peruana y, entre ello lo andino, tal como lo explica este último investigador, esto se ve contrariado por el público al que va dirigido su propuesta artística y por quienes la *encuerpan*: las élites limeñas. Sin embargo, Figueroa no cerró en sí sus puertas, sino que es también lógico pensar que otros sectores sociales no tendrían interés en formar parte de su proyecto cuando las prácticas artísticas que fomentaba su escuela las podían aprender en la cotidianidad y/o en los ensayos de una agrupación del circuito artístico popular al que podían ser más próximos. No obstante, el estatus de profesional para estas expresiones artísticas resultaba ser una novedad y un mecanismo de legitimación importante. En una de las visitas que hizo Figueroa a los coliseos, ella les ofreció a María y Zoila Fuentes-Hurtado becas para seguir la carrera profesional de artista en su escuela. Incluso con toda la experiencia que ya tenían las hermanas, ambas accedieron. Los Fuentes-Hurtado fueron una familia de afroindígenas andinodescendientes de clase baja, lo que hace del gesto de Figueroa una apertura significativa para la época.



Figura 8: Zoila Fuentes-Hurtado recibiendo de la mano de Rosa Elvira Figueroa (en medio de la mesa, de negro) su Diploma de Capacitación de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas. Fuente: Archivo personal de María Fuentes-Hurtado.

He sido hasta aquí enfática con considerar el lugar de enunciación desde donde las representaciones son realizadas. En ese sentido, no se puede ignorar las formaciones académicas a las que pertenecen cada uno de los investigadores que están detrás de estas aproximaciones que he analizado y/o las instituciones desde donde escriben.

Correspondiente a la producción académica realizada en las últimas dos décadas, en el caso de la primera perspectiva, se tratan de intelectuales vinculados a la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, mientras que, en el caso de la segunda perspectiva, a la Pontificia Universidad Católica del Perú. Por eso no son arbitrarios sus enfoques, ni sus valoraciones. El profundo respeto y afecto por el legado arguediano del primer grupo resulta en el uso de un marco teórico que contribuyó a construir el estatus actual que poseen. Si bien su empleo pudo tener justificación en un momento histórico determinado, este ha sido ampliamente cuestionado por la academia contemporánea lo que, a pesar de los cuestionamientos existentes dentro de la propia institución de los que tengo conocimiento, no han traído al parecer cambios estructurales relevantes. Esto resulta aún más inquietante cuando se corrobora que la postura de Arguedas difiere de algunos usos que se le han querido dar para regular las prácticas creativas.

Aunque el amauta es un referente importante para todos quienes se aventuran en el camino de la Antropología en nuestro país, considero su influencia estará modelada por el contexto desde donde se investigue. En ese sentido, argumento que el compromiso al que se vea sujeto un *arguediano* no puede equipararse al de quien, si bien muestre simpatía por Arguedas, no se encuentra vinculado a una institución históricamente vinculada al propio Arguedas¹¹ y que, por su compromiso ideológico, ha regulado de determinadas maneras sus modos de razonarlo.

¹¹ La Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” es la denominación y forma actual de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas de Rosa Elvira Figueroa, una paradoja que nos inquieta a muchos. Una vez nacionalizada esta última en 1963 pasó a ser jurisdicción de la Casa de la Cultura que en ese entonces dirigía Arguedas. Hay quienes han sugerido que se trató en sí de una confiscación que se aprovechó de las circunstancias para por fin decidir sobre el futuro de esta (Romero en Ramírez 2016, p. 72).

CONCLUSIONES

He buscado a lo largo de esta investigación demostrar cómo ciertas nociones de lo andino han sido determinantes en las representaciones de la danza escénica nacionalista. La decisión de denominar así a esta corriente pasó por el esfuerzo de encontrar un criterio de agrupación que permitiera poder abordar esta red de diversas propuestas creativas provenientes de distintas canteras artísticas y sectores de la sociedad peruana. Mi conclusión fue que la motivación de los creadores para realizar las obras, este pensar/construir Perú desde, con y a través de la danza, era lo que los unía. Esta delimitación temática constituyó a su vez una estrategia para construir un corpus bibliográfico significativo que, al prescindir de otras evidencias, nos permitiera aproximarnos de algún modo a conocer los cuerpos y las danzas que materializaron esta búsqueda estético-política movilizadora desde inicios del siglo pasado. Encuentro muy valioso para nuestra historia que existan estos testimonios escritos que nos permiten dar cuenta —a veces de manera indirecta y poco satisfactoria para mí— que sucedieron. Sin embargo, también creí preciso *pillar* el proceso mediante el cual se produjeron estas investigaciones partiendo de la premisa de que no hay lugar desde donde se pueda contar cómo fueron “realmente” las cosas.

Las investigaciones aquí citadas se revelan como determinantes en una lucha política pues, encaminadas a ser leídas, han provocado y provocan efectos en nuestras percepciones y modos de hacer. Tenemos así que gran porcentaje de las representaciones de la danza escénica nacionalista analizadas fueron formuladas con el fin de hacer parte y/o intervenir en los procesos de producción de esta tendencia artística surgida en el contexto de disputa por la legitimidad de las poblaciones y estéticas nativas a inicios del siglo pasado.

Desde la perspectiva reivindicativa de la andinidad de Arguedas, Lloréns, Castro Franco, Franco, Pizarro, Castro Vásquez, Domínguez, Vivanco, Núñez, Iriarte, Vilcapoma, Carpio, Álvarez y Vallenas, regular y/o negar la “novedad” de la creación escénica fue parte de la estrategia de priorizar la legitimación de las danzas andinas realizadas históricamente en contextos cotidianos o festivos (en sus condiciones y entornos “naturales”), para poner en valor su práctica

históricamente despreciada y hasta perseguida para ser erradicada. Era y es importante para esta postura el honrar los criterios de creación de la propia cultura por sobre las influencias de “lo foráneo” pues de lo contrario esto significaría “claudicar”. Se trata de un reclamo por la defensa del derecho a la autodeterminación que, aunque puede resultar justificable, se ha venido sustentado, en la mayoría de casos, en el supuesto de que las “culturas” serían totalidades cerradas en sí mismas. Es contradictorio sostener esto y elogiar las danzas andinas en donde se puede advertir la presencia de elementos occidentales en vestimentas, músicas y movimientos que las conforman. De manera selectiva, la influencia externa y el cambio solo se asimilan cuando han sido procesados en el pasado.

Si bien entre los mencionados investigadores Arguedas es el más transgresor respecto de cómo interpretar las interacciones y cambios culturales contemporáneos, es común en todos ellos aproximarse a estas expresiones artísticas de modo esencialista conceptualizando las “contaminaciones” fuera de estas mismas. Lo importante es que “no se ha menoscabado lo esencial”. Aunque se pueden reconocer elementos que permanecen en el tiempo, de acuerdo con Cadena (1990)

[presentar] a las poblaciones andinas sin una fundamental agencia conciente que actúe sobre su propia cultura modificándola para conveniencia propia y que, en cambio, [se] recurre a las estructuras subyacentes -que no pueden cambiar- de mitos y rituales, no nos dice mucho de los logros de las luchas de estas poblaciones, que en la historia de este siglo han pasado de ser "indios" a los que había que "reivindicar" a ser campesinos que quieren dejar de serlo y que, con esa finalidad, seleccionan y desarrollan relaciones y también cambian el contenido, la forma y la ocasión de mitos y rituales. (p. 72)

Resulta así contraproducente la exclusión de ciertos sujetos andinos y su reformulación de prácticas artísticas para adaptarse e incorporarse en nuevos ámbitos de la esfera pública como es con el caso de quienes se buscaron integrarse en el circuito artístico de la capital desde inicios del siglo pasado. Trasladar nuestra atención y análisis a las decisiones y acciones que han

desplegado los artistas escénicos serranos ha constituido, desde la perspectiva de esta investigación, una estrategia reivindicativa que pone de manifiesto el propio poder de autodeterminación de estos a la vez que problematiza los estereotipos étnicos, raciales y/o de clase que pretendieron normar sus identidades y expresiones artísticas.

Por otro lado, es relevante retomar el punto de que pese a los esfuerzos de algunos de estos folkloristas y antropólogos por diferenciar y definir lo que son danzas “folklóricas” y qué no, como da cuenta Martínez (2013), no tienen sus posturas mayor acogida ni impacto a nivel regional en la producción del formato de las danzas de proyección folklórica porque no serían muy conocidas las publicaciones que abordan la materia, por lo menos hasta cuando la investigadora realiza su diagnóstico. Es relevante esto porque nos reitera el hecho de que escribimos para sujetos en específico esperando lograr efectos en específico. Deduzco así que estos investigadores escribieron para Lima y limeños en tanto que este espacio geográfico al ser representado como urbano por el sentido común prescribía ser el lugar en donde se realizan estas danzas de proyección, estas *danzas indebidas* que había que regular. Su antagónico, **el resto de provincias que conforma el Perú**, por sus representaciones convencionales como espacios rurales, no habrían tenido que convocar algún esfuerzo y/o intervención de los teóricos pues serían el territorio por antonomasia de las danzas “auténticas”, lo que se encarga de contradecir la numerosa popularidad de los concursos en las regiones.

La reacción más reciente a este panorama desbordante se puede encontrar en una de las premisas de las bases de los Juegos Florales Escolares Nacionales del 2019 que organizó el Ministerio de Educación del Perú. En este documento oficial en donde se explica que la “danza tradicional” es una “disciplina” con la que se puede concursar, se la define como “aquella que por sus pasos, coreografía, vestuario y música muestra evidencias etnográficas y/o bibliográficas de su continuidad histórica desde generaciones pasadas y que se mantienen vigentes en su expresión e interpretación” (MINEDU, 2019, p. 17). A lo que se insta seguidamente que: “Por ningún motivo se considerarán recreaciones, proyecciones o inspiraciones artísticas que representen

costumbres de la localidad resultado de una propuesta artística particular” (ibíd.). Dado que una denominada danza “tradicional” tiene un contexto y fines específicos de reproducción resulta contradictorio e incoherente el argumento de que se le *represente teatralmente* al mismo tiempo que se niega su “recreación”, y/o “proyección”. Esto nos habla por demás del poco conocimiento sobre fundamentos teóricos de creación escénica que existe.

Pasando a otro punto, desde la perspectiva reivindicativa de la andinidad de las élites limeñas, resulta interesante, aunque tal vez muy evidente, que estas no hayan advertido que las danzas que convocaron y presenciaron en la capital no se trataban ya del “arte ingenuo y natural” que creían se hallaba en las provincias andinas (como si alguna vez lo hayan sido), pues habían activado el proceso de su mercantilización. Este segmento de la sociedad capitalina también, desde una perspectiva evolucionista y esencialista, primitivizó las creaciones escénicas de los migrantes andinos y sus descendientes porque era la misma manera con la que concebían las danzas andinas realizadas históricamente en contextos cotidianos y/o festivos en las regiones serranas. Esto era no solo parte del sentido común de los criollos blancos de la época, sino un hecho respaldado científicamente como ya lo he explicado. Sin embargo, estas representaciones no se hicieron con el ánimo de despreciar, sino elogiar estas expresiones artísticas de acuerdo a las premisas de la retórica nacionalista criolla. Lo “natural”, “rústico”, “ingenuo” del arte andino era precisamente la razón de su valor pues sería evidencia de su aún vigente conexión con el pasado glorioso de los incas que era “común” a todos a todos los peruanos.

Desde esta lógica es que las iniciativas oficiales se aproximaron a la población indígena y sus prácticas artísticas, desde una perspectiva paternalista, con el propósito de integrarlas al proyecto de la *Patria Nueva* y hacer de este gesto un mecanismo simbólico para contener los conflictos sociales que se venían dando en las regiones a raíz de los abusos de autoridades y gamonales. Un reconocimiento que entonces, como sugiere Rengifo (2014), es funcional al propósito de legitimar el proyecto político leguista y es exigido por la amenaza de desenlaces aún más fatales ante los levantamientos campesinos.

no se trata de romper con las discriminaciones de acabar con las fronteras, sino utilizar estas expresiones culturales para que contribuyan a la elaboración de un proyecto nacional (...). [Así] Las músicas músicas, bailes y danzas de la sierra entran a la Pampa de Amancaes portando una forma de identidad andina no muy peligrosa, asociadas al divertimento, en contraste brutal con la verdadera situación que vivía el campesinado indígena. (Borras citado en Ramírez, 2016, p. 42)

Las representaciones de lo indígena y/o andino a las que apela y convoca el gobierno leguista consisten en versiones moderadas e inofensivas que “en un contexto en que visiblemente [sus sujetos] no lo son”, como propone Méndez (2011) para un caso de similares condiciones, “pueden interpretarse como una manera de compensar (o lidiar con) el temor al indio sublevado” (p. 84).

Aunque con sus contradicciones, la política cultural de Leguía fue determinante en la promoción del discurso indigenista pues al otorgarle al *problema del indio* un estatus de interés nacional impulsó la creación artística con este tema creando condiciones favorables para su producción y masificación entre las élites. Asimismo, propició el reconocimiento de la presencia andina en Lima y abrió las puertas del circuito artístico de la capital a los nuevos artistas populares provenientes de las regiones andinas.

Con referencia a los proyectos artísticos que plantearon las élites limeñas en donde lo indígena y/o andino fue uno de los fundamentos de la idea de nación, he analizado los casos de las creadoras escénicas Rosa Elvira Figueroa y Kaye MacKinnon. Podrían interpretarse estos como otros dos casos de “manipulación” y “estilización” que realizaron las élites limeñas para legitimar sus identidades, “un esfuerzo por expandir lo criollo por los bordes” y/o la asimilación de lo no-criollo a lo criollo. Sin embargo, creo que sería reduccionista.

Como he argumentado antes ya, no se puede negar la presencia de la violencia racista y clasista en este contexto, no obstante, la polarización entre élites criollas limeñas y migrantes andinos de sectores populares en nuestros argumentos podrían nublar los intercambios sociales que movilizaron las coreógrafas, así

como los posibles aportes que generaron porque no nos sería posible reconocerlos.

Si bien Figueroa apunta a tener impacto y reconocimiento entre las élites limeñas, con su proyecto contribuyó al reconocimiento de los cultores de danzas andinas como agentes de conocimiento legítimo pues estos serían los principales maestros de su escuela y a quienes se recurriría para asesorarse creativamente. Asimismo, con que haya permitido que cualquier interesado asista a su escuela sin representar la raza y/o clase alguna restricción, de cierto modo, promovió sea esta un espacio de tolerancia, convivencia e intercambio social que hasta hoy no se ha valorado ni analizado.

Por otro lado, para el caso de Kaye MacKinnon he encontrado en documentos dos participaciones que creo relevantes comentar. El primero es un programa de mano que da cuenta de la colaboración artística del Ballet Peruano junto con una de las compañías de Alejandro Vivanco en la obra “La creación del mundo” escrita por Arturo Jiménez Borja y dirigida por Ricardo Roca Rey presentada en el teatro de la Asociación de Artistas Aficionados en 1957. El segundo documento consiste en ser una memoria de las ponencias del 2do Congreso Nacional de Folklore realizado en 1976. Entre las presentadas a dicho evento, figura una de MacKinnon (1976) en donde ella habría expuesto sobre los vínculos históricos entre el ballet y el folklore, además de haber hecho una apología a su propuesta coreográfica. Ambas participaciones dan cuenta de que su discurso político no se limitaba a lo que expresaba en sus propias obras artísticas ni al escenario mismo.

Con respecto a la primera evidencia que cito, esta reunión de personajes considero expresa y materializa la voluntad de ciertos artistas¹² por vincular

¹² Esto por supuesto no abarca el sentir de un sector social entero. El ballet ha sido también usado para marginar directamente a los artistas populares. En 1992 le suspendieron una función programada con anticipación a la Princesita de Yungay en el Teatro Municipal de Lima argumentando que este espacio solo se destinaría en adelante a acoger artistas extranjeros. En específico, se usó la excusa de la venida de un ballet ruso para cancelar dicha función. El Sindicato de Trabajadores Artistas y Folkloristas (SITAFP) intervino. En ese entonces María era la Secretaria General y se encargó de armar una comisión para discutir con las autoridades correspondientes sobre tal medida logrando que finalmente no procediera. La presencia histórica de los artistas populares en los teatros oficiales fue el argumento al que se recurrió para rebatir

circuitos artísticos y por lo mismo, círculos sociales. Sin el reconocimiento de que Vivanco y sus bailarines podrían aportar algo significativo a la obra creo que esto no habría podido ser posible, incluso, ni concebible, por lo que también puede dar cuenta de cómo la mirada hacia estos artistas estaba cambiando en contraste con la antigua mirada primitivizante¹³.



la censura, lo que ignoraban al parecer las autoridades. La Princesita de Yungay pudo luego conseguir una nueva fecha para su función. Puede verse: Triunfa el folklore: retiran veto a artistas nacionales. (1992). *La República*. y Muñoz, A. (2015). *Wilfredo Díaz Gonzáles: la palabra del espectáculo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

¹³ Una voluntad que no deja de generar contradicciones pues se sigue procurando cierto estatus. Podemos observar en la primera página del programa de mano de la obra que las menciones a cada agrupación involucrada poseen un tamaño diferente, lo que puede interpretarse como una jerarquía. Van más grandes la AAA y el Ballet Peruano, mientras que la mención de los "músicos y bailarines folklóricos" así como la de Vivanco se imprime con letras más pequeñas.

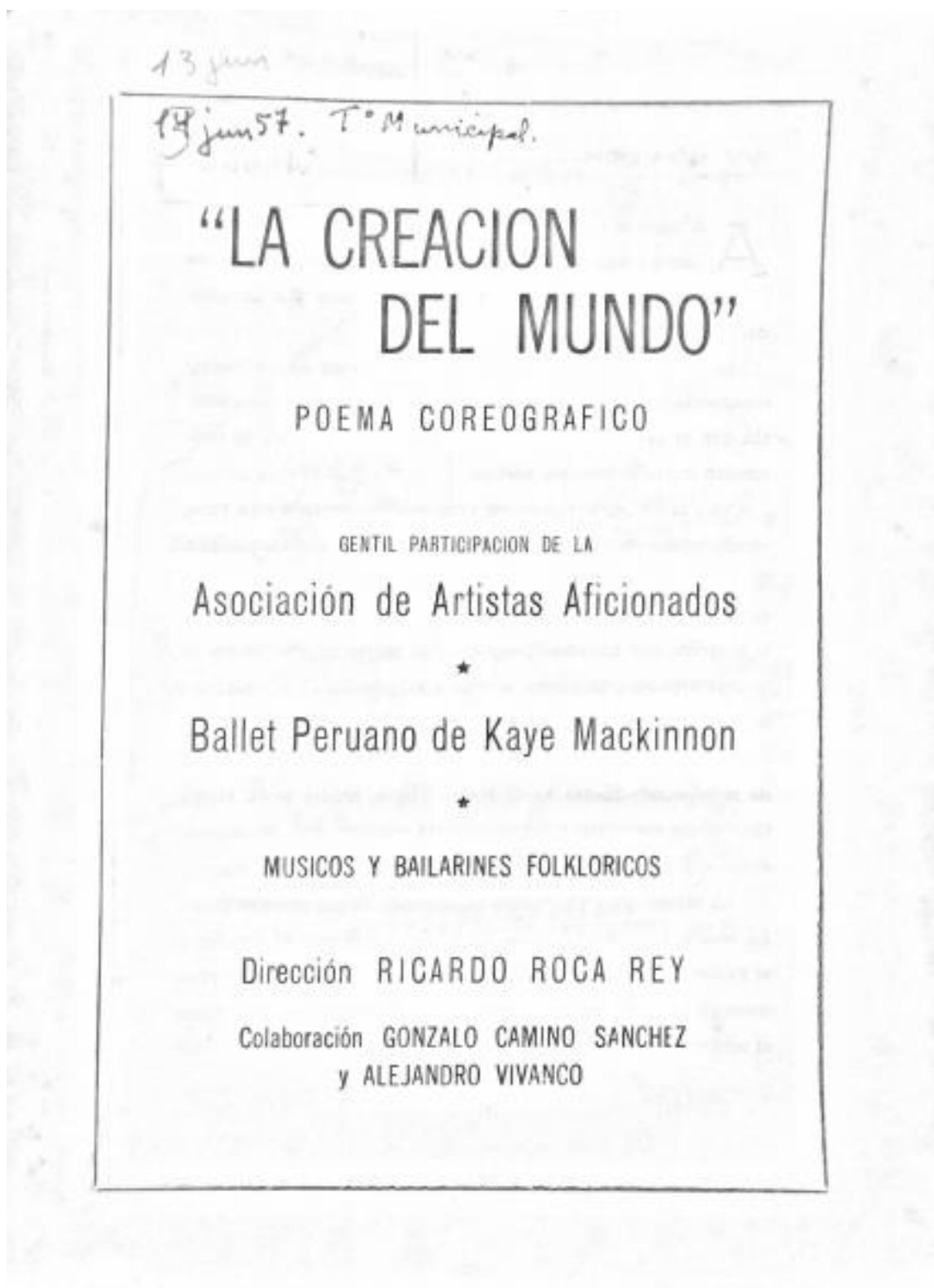


Figura 9: Programa de mano de la obra teatral “La creación del mundo”. Fuente: Jiménez y Roca Rey (1957).

Con respecto a la segunda evidencia, la presencia de la coreógrafa en este espacio considero expresa tanto la disponibilidad de ella como la voluntad de los organizadores para crear puentes de diálogo sobre estas prácticas artísticas y sus impactos. Toda una cuestión sin precedentes y que contrasta radicalmente con las muestras abiertas de rechazo de los folkloristas y antropólogos hasta entonces, aunque no por eso dejan de mostrar sus reservas estos últimos en el evento como dan cuenta los comentarios transcritos en el mismo documento.

Todo esto me permite cuestionar conclusiones como las de Parra en *Poder y estudios de las danzas en el Perú* (2009) sobre el circuito artístico del siglo pasado en las que asegura que la “heterogeneidad de proyectos nacionales y expresiones dancísticas [estarían] divorciadas entre sí porque no logran comunicarse, expresan tradiciones diferentes sustentadas en códigos culturales distintos y relaciones desiguales en sus términos de acceso a las instituciones que ejercen el poder” (p. 34). Al reducir artículos como los de Arguedas a críticas contra “productos folklóricos comerciales o turísticos”, la investigadora desplaza toda posible evidencia de los procesos de hibridación de técnicas de danza que se venían dando en nuestro medio, así como la propia aproximación entre distintos sectores de la sociedad, por lo menos, limeña. Sin embargo, no es para menos. Las representaciones “negativas” de Arguedas (o la lectura descontextualizada que se les dio) cumplieron con el fin de desprestigiar estas prácticas escénicas y efectuar su consecuente invisibilización.

Por otro lado, la misma autora también asegura que los críticos abocados a la práctica del ballet y la danza moderna occidental de las élites limeñas estuvieron limitados por sus propios criterios estéticos modelados por el gusto occidental no pudiendo expresar interés por expresiones artísticas populares del Perú (p. 53). Contrario a ello, se ha podido leer aquí varios ejemplos de que esto no fue así. Ejemplos a los que debo sumar los de Pinilla (1961, 1964) y Yori (1963) que manifiestan no solo el interés de este sector por “nuestro folklore” y/o el “arte nacional”, sino la responsabilidad que asumen en el proyecto de construcción nacional pues usan sus páginas para comprometer a los coreógrafos de danza escénica de las élites limeñas y al Estado a pensar cómo vincularse con estas prácticas artísticas.

Antes de cerrar este punto, quiero acotar que no me he escapado a mostrar cuestiones “contradictorias” dentro las propuestas artísticas de las creadoras que he analizado. Esto porque antes que procurar la coherencia de sus discursos, mi intención ha sido mostrarlas, como humanas que son, en sus límites y posibilidades, en los que podrían ser valorados como sus tinos, así como desatinos. Si bien una de mis finalidades es promover el reconocimiento de los artistas y sus obras aquí discutidas, no confundo eso con la glorificación. No pretendo invocar a nadie a que las emule, pero tampoco creo que me corresponda acaso prohibirlo. Si tengo una invitación, es a que estas y sus propuestas nos permitan reflexionar sobre los tópicos que aquí nos convocan: la discriminación, la representación, la creación, la identidad, la política y el nacionalismo.

Pasando al último grupo discutido, tenemos las perspectivas de Mendoza (2006), Martínez (2013) y Ramírez (2016) que lo que buscan es aportar a la comprensión de determinados fenómenos que, en cuestiones de lo que nos compete, están vinculados a la danza escénica e involucran conceptos de lo andino. A diferencia de las aproximaciones antes analizadas, las representaciones de las creaciones escénicas de corte nacionalista que formulan se construyen a partir de lo que los estudiados conceptualizan como tales, mientras que se explican las condiciones histórico culturales específicas que hacen sean de ese modo concebidas. La distancia que esto implica del objeto es lo que les ha permitido analizarlo más detenidamente, pero no por eso carecen de una postura política pues han planteado conclusiones que han buscado desafiar determinado estado del conocimiento.

Para finalizar, reitero que he privilegiado en esta investigación la perspectiva de Arguedas porque además de ofrecernos importantes registros históricos sobre el circuito artístico “popular” y también el “culto”, reconozco su importante influencia. Si bien considero que hay efectos positivos en ella, encuentro también que la consagración de su persona como héroe cultural ha acarreado una posterior lectura descontextualizada de su trabajo tal como lo han señalado antes otros autores (Mendivil, 2004; Romero, 2004; Medina, 2011). Como hemos podido ver, la flexibilidad de su pensamiento fue desplazada entre quienes lo

retomaron selectivamente para abordar el estudio de la danza escénica nacionalista siendo perjudicial tanto para la comprensión de esta como para las propias representaciones de sus creadores y ejecutantes.

Como resultado de la revisión crítica de los artículos que redactó el antropólogo en su faceta como crítico cultural —habiendo dado especial énfasis a los que dedicó a la danza escénica—, quiero proponer interpretar su noción de lo andino como un *esencialismo estratégico*. Este concepto fue formulado por Gayatri Spivak (1998 [1987]) para justificar el uso coyuntural de una posición esencialista encaminada a la obtención de determinados logros políticos. Aplicado a este caso, sugiero que Arguedas asumió las identidades de los serranos no como *esenciales* porque así creyera que lo fueran, sino con el claro objetivo de afirmar en ellos una identidad política que beneficiara sus propias percepciones sobre sus diferencias culturales marginadas por la retórica nacionalista criolla. Su estrategia se valió de la crítica cultural y mecanismos estatales como la Calificación y Registro de Intérpretes para plasmar el reconocimiento positivo de estas diferencias como atributos especiales promoviendo su legitimación. No hay duda de que su presencia fue determinante en la consolidación del sentido y orgullo regionalista como lo reconocen los propios artistas populares.

No quiero, sin embargo, que mi conclusión se reduzca a un “Arguedas quiso decir otra cosa”, sino que, como lo he manifestado en un inicio, quiero contribuir con esta investigación a alentar una postura curiosa, con una necesaria cuota de escepticismo, con respecto de la autoridad académica y los usos dogmáticos de las teorías y/o los métodos. Algo que reconozco como un aporte valioso del mencionado antropólogo es precisamente el que haya aprendido con el tiempo a escuchar lo que le informaba la experiencia en lugar de anteponer de manera rígida las razones, permitiéndole esto desdecirse a sí mismo en varias ocasiones. Posiblemente el privilegiar lo que sucedía en el tiempo presente y su posicionamiento en este le permitió afectarse del devenir de la sociedad necesitando de constantes nuevas maneras de plantear sus ideas. Arguedas fue literalmente *un hombre de su tiempo* y en esos términos es que actuó. Sin embargo, encuentro necesario “superar el homenaje” y la mirada romántica a la época en que intervino para empezar a ver por sí mismas estas prácticas

artísticas a las que nos hemos podido aproximar apenas de manera introductoria en esta investigación. No se ha tratado de si Arguedas dijo o no otra cosa —lo mismo respecto a cualquier autor aquí cuestionado—, sino entender por qué **significó** en su momento. Contextualizar a Arguedas ha constituido una estrategia para, por decirlo de algún modo, *mundanizarlo*, entender que sus perspectivas tienen límites que incluso él mismo reconoció, por lo que no puede ser invocada su voz al margen del tiempo y el espacio.



EPÍLOGO

Cuando me retiraba del primer ensayo que presencié del Conjunto Nacional de Folklore de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” — agrupación en la que empezaba a hacer mis prácticas preprofesionales como asistente de dirección— escuché, a raíz de mi presentación, a una de las integrantes contar que su papá le había preguntado por qué es que no estudiaba mejor la carrera de Danza en la PUCP, a lo que dijo ella haber respondido muy orgullosa: “No papá, yo soy chola”. Esa anécdota me impactó muchísimo porque me encontraba en medio de la elaboración de esta investigación.

Que yo haya escogido a la PUCP fue principalmente resultado de dos factores. El primero, fue el convencimiento de mi mamá de ofrecerme la posibilidad de estudiar en una de las universidades más prestigiosas de nuestro país, aun cuando no estaba dentro de nuestras posibilidades económicas poder afrontar la inversión que esto requería. Esto porque ella había vivido en carne propia lo que era estar limitada por la formación académica al acceso a solo ciertas condiciones de vida. Alguna vez me contó que en una reconocida universidad le negaron poder consultar un libro. “Conocimiento es poder”, le dijeron. Ella me ha venido repitiendo la misma frase los últimos ocho años para incentivar me a lograr la meta de licenciarme. Tal vez no conocía a Foucault en ese momento, pero esa idea hizo que ella, mi mamá, años más tarde se propusiera, junto a mi papá y el resto de mi familia, darme la oportunidad de formarme detrás de una de esas murallas prestigiosas que custodiaban y gestionaban el poder para que yo tuviera un “mejor” futuro.

El segundo, fue debido a que yo creí a mis 17 años muy inocentemente que la “técnica universal” de danza y el programa académico al que me inscribí me iba a capacitar para el ejercicio de cualquier danza, lo que mi proceso de deconstrucción me hizo dar cuenta que no. En principio, no hay algo así como una técnica universal. Cada una de las técnicas que me han sido enseñadas han sido creadas en lugares específicos, por sujetos específicos, con visiones del mundo específicas y han llegado hasta mí por condiciones histórico culturales específicas. El ballet, denominado como una danza universal por repetición

compulsiva de un considerable grupo de maestros y bailarines académicos, en realidad es solo una de las muchas danzas occidentales que existen. Su estatus particular se debe a su estrecho y largo vínculo con la aristocracia europea, cuyos miembros se han atribuido históricamente ser modelos de sujetos universales como ya lo he explicado antes. Segundo, la malla curricular que ha fundamentado mi formación durante seis años me ha capacitado para moverme y entender el movimiento de determinada manera. Mi cuerpo, mis percepciones, mis movimientos, han sido modelados según criterios culturales específicos, valga saber, los occidentales, que no son necesariamente aplicables a otras prácticas corporales. Al ignorar esto no preví los efectos que tendrían en mí hasta que pude verlo tras que se hizo insoportable sentir que vivía en un desfase y decidí hacer algo al respecto para entender qué era lo que me había venido conflictuando durante tanto tiempo. Hoy ese bailar/pensar la danza como occidental también es parte de mí, de mis decisiones creativas. Aunque la crítica siempre estuvo presente, me siento más a gusto ahora que puedo escoger siendo consciente.

Sin embargo, no vi en un inicio mi formación académica como algo que fuera a “atentar” contra mi identidad como tampoco lo vieron así mis familiares aun viniendo de una familia tan comprometida con la “salvaguarda” y difusión de la cultura andina. Desde una perspectiva pragmática, vimos esta como la oportunidad de apoderarme de herramientas que me permitieran un ejercicio más amplio de mi agencia.

Resulta ambiguo poder identificar qué es lo que hacía no-chola a la PUCP según los criterios de la bailarina del CNF. Se me ocurre si su popular representación como universidad privada más prestigiosa del país vinculada a las clases altas asociadas históricamente a poblaciones blancas. Se me ocurre también si es por la predominancia de la enseñanza de danzas de origen occidental en el programa curricular de la carrera de Danza. Pienso que también podría ser la complementación de ambos puntos. Como fuera, la conclusión es que esta institución fue percibida por ella como un espacio no constituido por la choledad ni con cabida para esta, lo que habría sido secundado por las bailarinas que sonrieron con ella tras lo que les contó.

Me preguntaba mientras procesaba la anécdota ¿qué entendía la bailarina del CNF por *choledad*? Son variados los significados que se le atribuyen y usos que se le da. Se ha usado como etiqueta para la “nueva” identidad de los migrantes andinos que se incorporaron a la vida urbana limeña masivamente desde mediados del siglo pasado, quienes se habrían desprendido de algunas de sus “tradiciones” y adoptaron formas culturales “modernas”, o más adecuadamente dicho, occidentales (Quijano citado en La Cruz, 2010, p. 111). Por otro lado, este “mestizaje” de formas culturales que se habría venido desarrollando en la capital —o proceso de *cholificación*— también vendría a representar el propio proceso de integración cultural que ha dado forma al Perú contemporáneo (La Cruz, *ibíd.*). Según esto último, es que todo peruano se puede hoy asumir como cholo más allá de las condiciones étnicas, raciales y/o de clase porque seríamos integrantes de una amalgama de culturas diversas.

Si se resume que la choledad es una condición cultural híbrida ¿cómo es que según la bailarina del CNF esta podía prescribir solo ciertos espacios y repertorios para los sujetos asumidos como cholos ignorando las “transgresiones” históricas que implica el concepto? ¿Cómo podría pretendérsele “pura”? ¿O no la entendía así? ¿O tal vez es que acaso creía que la PUCP se habría mantenido al margen de estos procesos sociales como para no resultar cholificada? La impresión de la bailarina del CNF sugiere sobre esta última pregunta que ella creía que sí, lo que, como considero arriba, podría posiblemente ser debido a lo que le informaba tanto la reputación histórica de esta universidad como institución blanca y elitista, así como su oferta de educación fundamentada en los criterios del arte occidental.

Si acaso me identificaba como chola, tal como pasó con los miembros migrantes de mi familia *yo también me habría salido de mi sitio*, pero tengo mis reservas con respecto de esta etiqueta que en su acepción de identidad peruana contemporánea considero silencia las diferencias históricas de etnia, raza y/o clase que siguen siendo determinantes en nuestras vidas. No obstante, sí me sentí ofendida con la facilidad que se me podía despojar de mis compromisos identitarios desde esta lógica que puso en práctica la bailarina del CNF.

Asumiendo que la PUCP fuera como ella la representó, no-chola, debo manifestar que mi intención nunca fue *blanquearme* u *occidentalizarme* y un testimonio de eso es que incluso seis años después de mi formación en esta universidad yo fui a la ENSF a aprender.

Pese a todo, no le quito la razón porque lo que hizo la bailarina del CNF fue interpretar los marcadores étnicos, raciales y/o de clase que recaían sobre la comunidad de la PUCP de acuerdo a los criterios de orden clasificatorio de nuestro país. Negar las significaciones históricas predominantes de estos sería un error. Pero desde mi perspectiva encontré como una falta el ignorar las subjetividades de quienes son representados. Mis intereses, mis inquietudes, mis luchas que se posicionan en el reconocerse como andinodendiente fueron invisibilizadas tan pronto se conoció mi formación académica.

A modo muy personal, me he querido ocupar en esta tesis de comprender y explicar las premisas que norman las identidades en el Perú, por qué se nos representa como se nos representa y dar algunos alcances de cómo eso nos afecta, en especial, por pertenecer a un colectivo que ha despertado tanto debate en la academia peruana, el andino. Creo que incluso más que reconocer los episodios silenciados de nuestra historia de la danza escénica, procurando alejarme de toda idealización sobre el pasado, pretendo que con sus salidas a flote contribuyan a la reflexión sobre los estragos de la modelación de las identidades que ignoran las subjetividades de quienes son representados. Respecto a quienes escriben sobre un Otro, salvo los casos de Arguedas, Lloréns, Núñez, Mendoza, Martínez y Ramírez no hemos podido conocer en las demás investigaciones qué decían sobre sí mismos y sobre sus propuestas los creadores aludidos. Quienes escribieron estas últimas monopolizaron la lectura restringiendo a su perspectiva lo que nosotros podíamos conocer de estas expresiones artísticas. Es por esa razón que decidí que la voz de mi abuela y mi tío-abuelo pudieran encontrar algún espacio en esta investigación, que también sean escuchadas sus perspectivas incluso yo no estando de acuerdo con algunas de estas porque esto no se ha tratado, a final de cuentas, de quién está en lo "correcto", sino comprendernos según nuestras experiencias de vida.

Soy consciente de que no puedo controlar las acciones de los demás, pero me hubiese gustado también ver venir esto de la bailarina del CNF, que me escuchara, me conociera. Lamentablemente nunca supe de quién se trataba porque cuando la escuché ella bajaba en grupo de unas escaleras sin iluminación. No creo tampoco haber tenido el tiempo suficiente en la agrupación como para establecer una relación de buen grado de confianza porque circunstancias externas hicieron de la duración de mi proceso ahí un periodo mucho más corto de lo previsto. Pese a todo, estoy muy agradecida con la experiencia por haberme permitido, en ese momento crucial de mi vida, sentirme “como en casa” estando rodeada de referentes culturales tan próximos a mí.

Me rehúso a ser considerada una “excepción”, una “rareza” que no satisface las expectativas de un estereotipo, a que los márgenes que nos impusieron otros definan cómo deben ser leídas nuestras decisiones. No por eso me pienso y siento al margen de la historia, sino que precisamente la reclamo para aterrizar en que ningún retrato hecho sobre nuestros rostros es una sentencia, sino una fotografía de un presente de otro tiempo en la que se lee debajo una leyenda escrita por alguien ajeno. Sin embargo, reconozco el agobio que esto me ha traído y que muchas veces me ha hecho retroceder de hacer algo que no se me prescribe por el miedo a que me despojaran de lo que siento mío. Reconozco también lo triste que me he sentido al no calzar porque sentía que eso me apartaba de los míos. A pesar de todo, quiero creer que me siento cada vez más cómoda en la versión de mí que vengo construyendo. Por lo pronto, siento que el pesar que me llevó a insistir neciamente a tomarme los dos últimos años de mi vida a pensar en todo esto (resultando esta investigación), al fin, ha sido transformado en otra cosa y me arroja nuevamente al mundo, un poco asustada aún, pero con ganas, más ganas de moverme y mover cosas.

BIBLIOGRAFÍA

Alegre, M. (2019). Degenerate Heirs of the Empire: Climatic determinism and effeminacy in the Mercurio Peruano. *Historia Crítica*, (73), pp. 117-136.

Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/334436864_Degenerate_Heirs_of_the_Empire_Climatic_Determinism_and_Effeminacy_in_the_Mercurio_Peruano/link/5d54d020a6fdcc74dfa815a2/download

Álvarez, A. (2017). *Coreografía de la danza peruana: De la tradición al espectáculo contemporáneo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

Anchi, F. (2008). *QOSQO LLAQTA Julia Peralta: Una huella de vida artística del mundo andino en una sociedad urbana*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

Arguedas, J. M. (1936). Moisés Vivanco buen intérprete de música nacional. *Palabra*, (2), p. 11.

Arguedas, J. M. (19 de noviembre de 1944). En defensa del folklore andino. *La prensa*, p. 8.

Arguedas, J. M. (13 de junio de 1954). La Marinera, las academias y lo criollo. *El Comercio: Suplemento Extraordinario*, p. 5.

Arguedas, J. M. (28 de julio de 1955). Danzas del Perú. *El Comercio: Suplemento Extraordinario*, pp. 24-25.

Arguedas, J. M. (12 de junio de 1960). Las Danzas Incas del Perú. Una responsabilidad del Ministerio de Educación y de la Universidad. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 8.

Arguedas, J. M. (10 de julio de 1960). Inevitable respuesta. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 9.

Arguedas, J. M. (12 de agosto de 1962). Los señores y los indios. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 6.

Arguedas, J. M. (30 de junio de 1968). De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 32.

Arguedas, J. M. (1963). Dos importantes proyectos de la Comisión Técnica Asesora de Folklore. *Cultura peruana*, 1(1), pp. 254-259.

Arguedas, J. M. (1981 [1965]). Razón de ser del indigenismo en el Perú. En Arguedas, J. M. (Comp.), *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp.189-197). México: Siglo veintiuno.

Arguedas, J. M. (2012 [1938]). Canto Kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo1* (pp. 145-185). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012 [1954]). El Folklore y las academias. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 3* (pp. 245-248). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012 [1959]). Fomentar o dirigir las artes populares. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 5* (pp. 115-119). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012a [1962]). Notas sobre el folklore peruano: Necesidad de una crítica y orientación. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 5* (pp. 351-354). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012b [1962]). El monstruoso contrasentido: Algunas notas sobre la difusión. «El período incaísta». En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 5* (pp. 355-358). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012c [1962]). Apuntes sobre el folklore peruano: Los instrumentos musicales y su área de difusión. “El Jilguero del Huascarán”. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 5* (pp. 359-362). Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (2012 [1964]). Está en crisis el arte popular. En Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.), *José María Arguedas: Obra antropológica, Tomo 7* (pp. 35-36). Lima: Editorial Horizonte.

Arona, J. de (1884). *Diccionario de peruanismos: ensayo filológico*. Lima: Librería Francesa Científica: J. Galland.

Cadena, M. de la (1990). De utopías y contrahegemonías: El proceso de la cultura popular. *Revista Andina*, (1). pp. 65-76.

Cadena, M. de la (2014). El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú. En Sandoval, P. y Agüero, C. (Ed.), *Racismo y etnicidad. Serie: Diversidad cultural 5* (pp. 54-97). Lima: Ministerio de Cultura; Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Subdirección de Interculturalidad. Recuperado de: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/39>

Campos, C. (2017). Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación. *En-claves del pensamiento*, 11(21), p. 15-40. Recuperado de: <http://ref.scielo.org/z9hnpj4>

Carpio, E. (2008). *Guía didáctica, mudanzas coreográficas de las danzas folklóricas y su proyección estética* (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", Lima, Perú.

Carrillo, G. (2006). «La única voz por donde los yndios pueden hablar»: estrategias de la elite indígena de Lima en torno al nombramiento de procuradores y defensores indios (1720-1770). *Histórica*, 30(1), 9–63.

Castro, A. (2000). *¡Kayanchiclami! ¡existimos todavía!: festividades, ritos y danzas de los pueblos del Valle de Hatun Mayu*. Lima.

Castro, J. (19 de junio de 1960). Una carta sobre Danzas Incas del Perú. *El Comercio: Suplemento dominical*, p. 8.

Díaz, L. (1991). Prólogo a la edición española. En Clifford, J. y Marcus, G. (Eds.). *Retóricas de la Antropología* (pp. 9-19). Madrid: Ediciones Júcar.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Dean, C. (2002). *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: El Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Degregori, C. I. y Sandoval, P. (2007). La Antropología en el Perú: Del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, pp. 299-334. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/42319562_LA_ANTROPOLOGIA_EN_EL_PERU_del_estudio_del_otro_a_la_construccion_de_un_nosotros_diverso

Domínguez, C. (2003). *Danzas e identidad nacional*. Huánuco: Universidad de Huánuco.

El Foso: Complemento comentarista para el Perú. (1953). *Revista Ballet*, (3).

Figueroa, R. E. (5 de julio de 1954). Carta al Dr. José María Arguedas. *El Comercio: Suplemento Dominical*, p. 5.

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish*. New York: Vintage Books.

Franco, A. (1956). Autenticidad de las danzas y de la música denominadas folklóricas. *Folklore*, 3(36).

García, J. (2012). Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (75), pp. 149-170. Recuperado de: www.jstor.org/stable/23631267

Garland, L. (1996). *Primeros pasos: El ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: L. Garland.

Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. España: Paidós.

Gonzales, P. (2021). *Los pasos frustrados de Julio Castro Franco: Encrucijadas, paradojas y moralejas del activismo performativo en la danza escénica peruana del s. XX*. Manuscrito inédito. Lima.

Gubonovich, P. (2004). Ambrosio Cerdán y Pontero: la Sociedad Amantes del País y el Mercurio peruano. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (31), pp. 223-237. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/114499>

Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall. (Ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13-74). Milton Keynes, Inglaterra: The Open University.

Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. En Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V. (Eds.). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 363-404). Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Envió Editores.

Iriarte, F. (2007). *Historia de la danza*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

Itier, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima: Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".

Itier, C. (2017). El teatro quechua colonial. En R. Chang-Rodríguez y C. García-Bedoya (Eds.), *Historia de las literaturas en el Perú. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: Apropiación y diferencia. Vol. 2* (pp. 177-210). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj69j4>

Jiménez, A. y Roca Rey, R. (1957). *La creación del mundo: poema coreográfico*. Lima: Asociación de Artistas Aficionados.

MacKinnon, K. (22 de abril de 1976). *Ballet y folklore*. En 2do Congreso Nacional de Folklore. Lima.

Muñoz, A. (2015). *Wilfredo Díaz Gonzáles: la palabra del espectáculo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

La Cruz, J. (2010). Más allá de la cholificación: movilidad social ascendente entre los aimaras de Unicachi en Lima. *Debates en Sociología*, (35), pp. 107-132. Recuperado de:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2123>

Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Madalengoitia, P. de (1954). *Panorama de danza*. Lima.

Martínez, F. (2010). *Rosa Elvira Figueroa: Fundadora de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Documentos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural. Recuperado de:

<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/228>

Martínez, M. (2013). *Uso y mediaciones de la tecnología audiovisual en la danza folklórica de la ciudad de Arequipa* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/9920>

Medina, P. (2011). Ser o no ser “tradicional”. Implicaciones del uso de la noción del “folklore” en la obra de José María Arguedas. *Anthropía*, (9), pp. 63-69. Recuperado de:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11246>

Méndez, C. (2011). De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Histórica*, 35(1), pp. 53-102. Recuperado de:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2812>

Méndez, C. (2014). Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú. En Sandoval, P. y Agüero, C. (Ed.), *Racismo y etnicidad. Serie: Diversidad cultural 5* (pp. 98-145). Lima: Ministerio de Cultura; Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Subdirección de Interculturalidad. Recuperado de: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/39>

Mendívil, J. (2004). Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, (25), pp. 27-64.

Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Merino, M. (1977). Folklore coreográfico e historia. *Folklore Americano*, (24), pp. 67-94.

Ministerio de Educación del Perú. (2019). Juegos Florales Escolares Nacionales: Bases 2019. Lima: Ministerio de Educación del Perú. Recuperado de: <http://www.minedu.gob.pe/jfen/bases-e-inscripciones.php>

Núñez, L. (1990). *Los Dansaq*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Parra, M. (2009). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Facultad de Ciencias Sociales.

Paz, M. (1965). *Atlas geográfico del Perú*. París: Librería de Fermin Didot Hermanos, Hijos y Ca. Impresores del Instituto de Francia.

Pérez, E. (18 de agosto de 1968). Huaynos con paso de ballet. *Sucesos*, pp. 18-19.

Pinilla, E. (3 de diciembre de 1961). El ballet de Fenonjois. *Domingo: Suplemento de Expreso*, p. 10.

Pinilla, E. (julio-setiembre de 1964). Posibilidades de la danza y el ballet en el Perú. *Cultura y Pueblo*, (2), pp. 34-36.

Pizarro, A. (22 de abril de 1976). *Inconveniencia de las estereotipias en los bailes de folklore peruano*. En 2do Congreso Nacional de Folklore. Lima.

Quijano, B. (1962). *El arte nacional como proyección estética del folklore* (Tesis). Escuela de Música y Danzas Folklóricas, Ministerio de Educación Pública, Lima, Perú.

Quiroz, F. (2019). El Mercurio peruano: Historia, nación e independencia. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42(1), pp. 119-138. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7040466>

Ramírez, W. (2016). *Representar lo peruano: Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa (1948-1988)* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6921>

Recavarren, C. (1959). El ballet "Atahualpa". *Cultura peruana*, (132).

Rengifo, D. (2014). *El reestreno de la Ópera Ollanta, Lima, 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Roel, P. (2000). De folclore a culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En Degregori, C. I. (Ed.), *No hay país más diverso: Compendio de Antropología peruana. Vol. 1* (pp. 74-122). Lima: Red para el Desarrollo en las Ciencias Sociales en el Perú.

Romero, R. (1979). *El Indigenismo y sus manifestaciones en el arte musical peruano* (Tesis de bachillerato). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Romero, R. (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Congreso de la República, Fondo Editorial.

Rowe, J. (2003). *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura – Región Cusco.

Sánchez-Fuentes, J. (2021). *El canto de un jilguero*. Manuscrito inédito.

Spivak, G. (1998 [1987]). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, (6), pp. 175-235.

Triunfa el folclore: retiran veto a artistas nacionales. (4 de abril de 1992). *La República*.

Universidad Nacional Federico Villarreal. Dirección Universitaria de Proyección Social. (1974). *Ballet Peruano de la Universidad Nacional Federico Villarreal*. Lima: Producciones Peruanas.

Vallenas, J. (2019). *¿Cómo calificar en concursos y festivales de danzas folklóricas? Guía metodológica*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

Vilcapoma, J. (2008). *La danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Vivanco, A. (1947). *Apología de la Compañía "Ollanta" en su primera etapa y del arte folklórico peruano*. Lima: Ediciones La Pluma.

Vivanco, A. (1973). *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima* (Tesis de Bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Yori, A. (1963). La danza en el Perú. *Revista Peruana de Cultura*, (1), pp. 195-197.