

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



Candelaria: Procesos de creación, cuerpos en resistencia y profanación local en la danza escénica puneña

Tesis para optar el grado académico de Maestro en Artes Escénicas
que presenta:

Luis Felipe Ramirez Montesinos

Asesora:

Maria Paz Valle-Riestra Ortiz de Zevallos

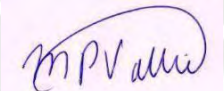
Lima, 2025

Informe de similitud

Yo, María Paz Valle Riestra, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis de investigación titulada *Candelaria: Procesos de creación, cuerpos en resistencia y profanación local en la danza escénica puneña*, del autor Luis Felipe Ramírez Montesinos, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 10/12/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima, 10 de diciembre de 2025

María Paz Valle Riestra Ortiz de Zevallos	
DNI: 09397798	 Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4468-2413	

Dedicatoria

Dedicado a los niños y jóvenes de los Andes que sueñan con convertirse en artistas. Deseo que en estas páginas encuentren un camino posible, un recordatorio de que quienes caminamos antes también enfrentamos desafíos y dudas, pero seguimos adelante. Ojalá que, al leer esta tesis, encuentren la fuerza y la voluntad de trabajar juntos para abrir nuevos horizontes y sostener las artes desde sus propios territorios.

Dedico también este trabajo a mis primos Karin, Lucía, Fabiola y Lucas, con quienes crecí y que hoy continúan formándose. Que este esfuerzo sea también para ustedes, y para todo lo que aún construiremos en comunidad.



Agradecimientos

Agradezco a la Madre Tierra por conducirme por los caminos necesarios y permitir los encuentros que hicieron posible esta investigación. A través de ella, extendiendo mi gratitud a las mujeres cuyo trabajo, cuidado y esfuerzo sostuvieron mi formación y me dieron el tiempo y el privilegio de acceder a la educación universitaria: Victoria, Irma, Elizabeth y Rocío. Cada una, en distintos momentos de mi vida, aportó a mi crianza y a la posibilidad de intentar ser un maestro de las artes escénicas.

Agradezco también a mi padre, Luis, y a mi abuelo, Felipe, quienes, desde sus posibilidades y esfuerzos, acompañaron mi crecimiento y contribuyeron a que pudiera seguir formándome y mejorar cada día.

Mi gratitud se extiende, de manera especial, a mi hermano elegido, Joseph Morales. Su apoyo fue fundamental durante mi estancia en Lima, pues gracias a su compañía pude acercarme a lo más valioso de nuestra realidad: el vínculo con el pueblo, la memoria que corre en la sangre, la identidad que nos sostiene y, sobre todo, la amistad que nos permite seguir caminando.

Finalmente, extendiendo un agradecimiento profundo al Centro de Investigación del Movimiento Pukllay y, de manera muy especial, a su director Gianmarco Palacios. Su apertura, confianza y generosidad hicieron posible este proceso de investigación, que no solo documenta un trabajo escénico, sino que también honra la dedicación, la visión y los años de entrega que sostienen la labor de Pukllay en la memoria danzaria del pueblo puneño.

.
.

Resumen

Esta investigación analiza el proceso creativo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Puno) durante el montaje de la obra *Candelaria*, a fin de comprender cómo la danza escénica puneña articula prácticas corporales locales, memoria comunitaria y resistencia cultural en el siglo XXI. El estudio tiene como objetivo general examinar las etapas de creación —preparación física, laboratorio y puesta en escena— y su relación con la Festividad de la Virgen de la Candelaria y los debates actuales de la danza escénica peruana.

Metodológicamente, se emplea un enfoque cualitativo basado en observación participante, registros de campo, análisis audiovisual y entrevistas a espectadores y hacedores locales. Este corpus permite identificar cómo el trabajo corporal, la investigación etnográfica y el diálogo con saberes andinos configuran un lenguaje escénico que reinterpreta tradiciones desde la contemporaneidad.

Los principales hallazgos muestran que *Candelaria* funciona como un espacio de creación colectiva donde se reactivan prácticas rituales, se cuestionan jerarquías estéticas y se disputan sentidos sobre identidad, territorio y espiritualidad. La noción de “profanación local” emerge como clave para comprender cómo lo sagrado es devuelto al uso comunitario mediante el cuerpo y la escena. Asimismo, las voces de los espectadores evidencian que la obra genera reflexiones críticas sobre memoria, racismo, violencia social y transformación cultural. En conjunto, la investigación revela la potencia de la escena andina contemporánea para revitalizar narrativas y fortalecer procesos de (re)dignificación cultural en el sur peruano.

Palabras clave: danza escénica andina, Candelaria, Pukllay, memoria, cuerpo, ritualidad.

Abstract

This research analyzes the creative process of the Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Puno) during the staging of *Candelaria*, in order to understand how contemporary Andean dance articulates local corporeal practices, collective memory, and cultural resistance in the twenty-first century. The general objective is to examine the work's creation stages—physical preparation, laboratory exploration, and performance—and their relationship with the Festivity of the Virgin of Candelaria and current debates surrounding Peruvian dance.

The study adopts a qualitative approach grounded in participant observation, field notes, audiovisual analysis, and interviews with local spectators and cultural practitioners. This methodological framework reveals how embodied research, Andean knowledge systems, and collaborative creative dynamics shape an aesthetic language that reinterprets tradition within contemporary scenic arts.

Findings indicate that *Candelaria* operates as a space of collective creation where ritual practices are reactivated, aesthetic hierarchies are challenged, and meanings related to identity, territory, and spirituality are renegotiated. The concept of “local profanation” emerges as central to understanding how the sacred is returned to communal use through embodied performance. Likewise, audience testimonies show that the work provokes critical reflections on memory, racism, social violence, and cultural transformation. Overall, the research demonstrates the capacity of the contemporary Andean scenic field to revitalize narratives and contribute to cultural (re)dignification in southern Peru.

Keywords: Andean scenic dance, Candelaria, Pukllay, memory, embodiment, rituality.

Índice

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Resumen	4
Abstract	5
Lista de figuras	7
Introducción	9
Capítulo 1: contextualización	12
¿La danza escénica peruana en el siglo XXI?	12
Apuntes sobre el abordaje metodológico de la investigación	18
El Centro de Investigación del Movimiento Pukllay de Puno, una apuesta por la investigación del movimiento desde el sur peruano	21
Capítulo 2: “Candelaria” del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay	29
El calentamiento: Un espacio para la reformulación y conservación de la práctica danzaria puneña	29
El laboratorio: ¿Qué de contemporáneos tenemos nosotros?	41
La puesta en escena: ¡Estrenamos porque estrenamos!	49
• La apertura del ritual	49
• El origen: Danzantes enmascarados y los Ayarachis de Cuyo Cuyo de la provincia de Sandia	55
• La danza del fuego: En salvaguarda de los Los Llipi Pulis de la comunidad de Ccapalla de Ácora	60
• El danzar de los pueblos: Homenaje a los Puli Pulis de Taraco	62
• El tejido colectivo: Los chacareros o lawa k’umus	64
• La gran transición: Tierra Kollavina	68
• La festividad: Diablada, kullawada, waka waka y sikumoreno	84
Capítulo 3: Conversaciones fuera de la escena	92
Isla de Taquile, 13 de abril del 2021	93
Plaza de Armas de Puno, viernes 30 de abril del 2021	97
La Negra Asociación Cultural, sábado 25 de junio del 2022	103
Conclusiones	108
Referencias	110

Lista de figuras

Figura 1.....	23
Figura 2.....	24
Figura 3.....	24
Figura 4.....	25
Figura 5.....	26
Figura 6.....	27
Figura 7.....	33
Figura 8.....	35
Figura 9.....	35
Figura 10.....	36
Figura 11.....	36
Figura 12.....	37
Figura 13.....	37
Figura 14.....	50
Figura 15.....	50
Figura 16.....	51
Figura 17.....	52
Figura 18.....	53
Figura 19.....	53
Figura 20.....	54
Figura 21.....	54
Figura 22.....	54
Figura 23.....	55
Figura 24.....	56
Figura 25.....	56
Figura 26.....	57
Figura 27.....	58
Figura 28.....	59
Figura 29.....	60
Figura 30.....	61
Figura 31.....	62
Figura 32.....	63
Figura 33.....	64
Figura 34.....	64
Figura 35.....	65
Figura 36.....	66
Figura 37.....	66
Figura 38.....	67
Figura 39.....	67
Figura 40.....	68
Figura 41.....	69
Figura 42.....	69
Figura 43.....	70
Figura 44.....	71
Figura 45.....	71
Figura 46.....	72
Figura 47.....	73
Figura 48.....	73
Figura 49.....	74

Figura 50	74
Figura 51	76
Figura 52	77
Figura 53	77
Figura 54	78
Figura 55	78
Figura 56	79
Figura 57	79
Figura 58	80
Figura 59	80
Figura 60	81
Figura 61	82
Figura 62	82
Figura 63	83
Figura 64	83
Figura 65	84
Figura 66	84
Figura 67	85
Figura 68	85
Figura 69	86
Figura 70	86
Figura 71	87
Figura 72	87
Figura 73	88
Figura 74	88
Figura 75	89
Figura 76	90
Figura 77	90
Figura 78	91
Figura 79	93
Figura 80	96



Introducción

La presente investigación propone una lectura situada de las artes escénicas regionales en el Perú, entendidas no solo como prácticas artísticas, sino como territorios vivos de resistencia, memoria y producción de conocimiento. Esta apuesta surge desde una mirada comprometida con la descentralización cultural y se nutre de una trayectoria personal y colectiva que inicia en 2019, en mi ciudad natal, Tacna, al postular a la Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Los objetivos eran claros: expandir mi mirada como creador-investigador, fortalecer mis herramientas profesionales y, sobre todo, contribuir al desarrollo cultural del sur peruano a través del reconocimiento de sus trabajadores culturales, cuyas experiencias, saberes y búsquedas son parte fundamental de este recorrido.

En el contexto de la emergencia sanitaria por COVID-19 (2020), estas redes se consolidaron a través de diversas iniciativas colectivas de cuidado y articulación territorial, como la Plataforma Teatral Tacna, la Red de Artistas Escénicos del Cusco, la Asociación de Teatristas de Arequipa o el Colectivo Regional Ruraspa Teatro – Puno. Desde estas experiencias surgió la noción de *ciberayni*, entendida como una práctica de reciprocidad digital inspirada en el *ayni* andino. Esta idea fue desarrollada por el artista Alan Poma, quien describe el *ciberayni* como una creación colectiva que migró al entorno virtual durante la emergencia sanitaria, permitiendo continuar con performances, publicaciones, obras digitales y acciones comunitarias desde distintos territorios andinos. El principio que sostenía estas iniciativas era la alteridad, la memoria y la convivencia de las diferencias, trasladadas a un plano tecnológico sin perder su raíz comunitaria.

El *ayni*, del cual deriva esta adaptación contemporánea, fue históricamente un sistema de reciprocidad y trabajo colectivo entre los ayllus del Tawantinsuyo. Funcionaba como un intercambio de fuerza de trabajo para actividades agrícolas, construcción de viviendas o apoyo en momentos críticos dentro de la comunidad. Su lógica se basaba en la devolución del esfuerzo recibido, manteniendo un equilibrio social y afectivo entre las familias que conformaban cada ayllu. Al trasladarse este principio a la esfera digital durante la pandemia, las comunidades artísticas regionales lograron sostenerse emocional y creativamente en medio de la crisis global.

A finales del 2020, tras el periodo más crítico de la pandemia y motivado por una profunda necesidad de reconexión territorial y familiar, decido trasladarme a Puno, territorio

donde crecí junto a mis abuelos, con el objetivo de iniciar formalmente el proceso de investigación. En ese momento, sabía que mi búsqueda giraría en torno a las artes escénicas del sur andino, pero fue el encuentro con el Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, durante las celebraciones del mes del teatro en marzo del 2021, lo que le dio forma concreta al proyecto.

Como en la escena misma, las conexiones humanas son el motor y motivo creativo. Conocer al equipo de la obra *Candelaria*, dirigida por Gianmarco Palacios, fue el inicio de un diálogo profundo entre investigadores. Aunque ya conocía del impacto de su labor en el ámbito cultural puneño, no había tenido un vínculo directo con él ni con Pukllay. Este acercamiento coincidió con una etapa de cuestionamiento personal como creador migrante y descendiente quechua-aymara, y se alimentó también del intercambio con otros creadores e investigadoras que, desde sus propios territorios, abordan el cuerpo, la danza y la ritualidad desde enfoques críticos, afectivos y políticos de la “escena andino-peruana”.

Así, este texto se entreteje con la observación de las experiencias de Julissa Paredes (La Negra – Puno), Fernando Medrano (Yachaq Illa – Puno), Amiel Cayo (proyecto *Kusillos* – Puno), Esmeralda Cárdenas (Layq’a – Puno), Roberto Palza y Rocío Moreno (Deciertopicante – Tacna), Nathaly Gonzales (J’allalla Warmis Sikuris – Arequipa), Yenny Sardón (danza terapia – Arequipa), Maribet Berrocal (danza tradicional – Cusco), Mauricio Rueda (Casa Darte – Cusco), Marisol Zumaeta, Carlos Cruz y Simone Mello (Festival Cuerpo a Cuerpo – Cusco), Luz Gutiérrez Privat (La Trenza Danza – Lima), Haydn Trucios (Kancha Cultura – Lima), Sandra Aka Polisha (artivismo q’ariwarmi – Callao) y Alan Poma (futurismo andino – Huancayo). Durante más de siete años he tenido la oportunidad de acompañar desde distintos roles los procesos mencionados, que son también una forma de excavar la memoria corporal y proyectar futuros posibles desde nuestras heridas, saberes y potencias.

En este marco, la obra *Candelaria* llamó profundamente mi atención. Según el CNA la pieza propone “una mirada crítica sobre el proceso de sincretismo en torno a la festividad de la Virgen de la Candelaria” (Consejo Nacional de Danza , 2021), explorando desde la danza un lenguaje que vincula lo tradicional y lo contemporáneo, así como los fenómenos sociales, políticos y culturales que la atraviesan. Es así que, en una de estas conversaciones, el proyecto “Candelaria” captura mi atención:

Sin una hipótesis cerrada, solicité al equipo de Pukllay acompañar sus ensayos

como observador. A través de registros de campo, entrevistas y conversaciones, la investigación tomó cuerpo. El Centro de Investigación del Movimiento Pukllay me acogió con generosidad, y desde allí se inicia este viaje que hoy se materializa en el presente texto.

- En el Capítulo I, se presentan los elementos contextuales necesarios para comprender el entorno, las herramientas metodológicas y el objeto de estudio. Dada la naturaleza efímera del hecho escénico, se ha buscado recopilar información que permita situar el análisis.
- En el Capítulo II, se ofrece una narración comentada del proceso creativo de *Candelaria*, centrada en dos momentos clave: el calentamiento y el montaje.
- En el Capítulo III, se recogen las voces de espectadores locales, cuyos testimonios permiten ampliar la reflexión más allá del proceso escénico, explorando los sentidos y cuestionamientos que la obra activa en quienes la habitan y la reciben.



Capítulo 1: contextualización

¿La danza escénica peruana en el siglo XXI?

Este proyecto nace como una propuesta para ampliar la mirada sobre las artes escénicas regionales en el Perú, en particular sobre la danza escénica contemporánea desde una perspectiva situada. El objetivo es contribuir a una lectura más compleja y articulada de nuestras prácticas culturales, reconociendo su diversidad y potencial transformador.

Una de las motivaciones centrales es visibilizar los procesos que, desde los territorios no metropolitanos, vienen construyendo narrativas propias sobre el cuerpo, el movimiento y la escena, en un país marcado por la centralización cultural. En ese sentido, esta investigación busca ser un aporte a la descentralización simbólica y política de la producción de artes escénicas.

Para contextualizar la necesidad de esta reflexión, podemos remontarnos a un momento clave: en junio de 2009, el entonces presidente del Perú Alan García, afirmó públicamente que los pueblos indígenas amazónicos “no eran ciudadanos de primera clase”. Este hecho, citado por Jair Pérez (2016), en su investigación sobre la descentralización cultural en el Perú, es un claro reflejo de cómo el discurso político ha perpetuado una visión jerárquica sobre la ciudadanía y la cultura.

La frase de García no solo evidencia una mirada discriminadora desde el oficialismo histórico, sino que también permite identificar cómo estas formas de exclusión se reproducen —a veces de manera sutil— en el campo de las artes escénicas. Las lógicas de legitimación artística y profesional muchas veces replican estos modelos jerárquicos, estableciendo fronteras entre lo “formal” y lo “tradicional”, entre lo “académico” y lo “empírico”.

Desde una perspectiva regional, estas tensiones son evidentes. En mi propio recorrido formativo y profesional —en Puno, Tacna y Lima— he sido testigo de cómo se reproducen estos binarismos: “provinciano” versus “limeño”, “popular” versus “contemporáneo”, “folklórico” versus “moderno”. Estas categorizaciones no solo limitan la comprensión de la riqueza y complejidad de nuestras prácticas, sino que mantienen nuestros circuitos escénicos en un estado crónico de pobreza e implementación fallida de políticas culturales.

La investigadora Beatriz J. Rizk (2007) señala cómo, en América Latina, la danza como espectáculo ha sido atravesada por visiones polarizadas: por un lado, el ballet como forma elitista y formal, y por otro, la danza tradicional como expresión de culturas "pre-modernas" o residuales. Esta dualidad, según Rizk, ha sido parte del fenómeno posmoderno en las artes escénicas del siglo

XXI. Ella menciona:

“(…) una expresión étnica asociada con las consideradas, hasta muy recientemente, sub- culturas, o como producto de ya sea de una cultura en su época pre-moderna, o residuo de otra en franca decadencia.” Rizk (2007, pág. 164).

Y respecto al ballet:

“(…) es una de esas expresiones escénicas que con el modernismo alcanzó uno de sus más altos niveles: una forma elitista y exclusiva de formalismo estético, no contaminado por la cultura popular o de masas.” Rizk (2007, pág. 164)

Estas referencias, casi radiográficas de nuestro pensamiento contemporáneo, ayudan a comprender cómo se han construido sistemas de valoración que jerarquizan las formas de creación y exhibición escénica. Frente a ello, es importante resaltar que las prácticas escénicas regionales no necesariamente buscan validarse bajo los marcos tradicionales de legitimidad centralizada, sino que están desarrollando modos propios de creación, circulación y transmisión del conocimiento escénico.

Esta mirada académica lleva inevitablemente a pensar en cómo nuestra sociedad ha construido jerarquías que afectan no solo a los pueblos originarios y regiones, sino al conjunto de la producción escénica nacional. Desde mi recorrido formativo—en el taller de teatro de Nela Céspedes en Puno (2010), el grupo universitario UPT Teatro en Tacna con Roberto Palza y Rocío Moreno en Tacna (2011 – 2015), el Centro de Innovación Artística Casa LaramaMango con Naliana Rojas, Jaime Pinto, Yankarlo Quiroz y Gabi Calapuja del Colectivo LaramaMango (2016 – 2020) y la Maestría en Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima (2020 – 2025)— he podido observar cómo las categorías que distinguen lo “capitalino” de lo “provinciano”, lo “académico” de lo “empírico” o lo “profesional” de lo “amateur” siguen marcando las dinámicas del campo escénico.

Estas distinciones no son meros desacuerdos estéticos, sino que configuran estructuras simbólicas de poder que impactan directamente en la visibilidad, el

financiamiento, la circulación y la legitimidad de muchas propuestas escénicas. Una de las motivaciones centrales de esta investigación es analizar cómo estos discursos han modelado la narrativa dominante de las artes escénicas en el Perú, y cómo, en los últimos años, diversas experiencias indígenas, regionales y populares han comenzado a disputar activamente esos marcos de referencia, proponiendo nuevas formas de entender lo escénico desde los territorios no metropolitanos.

A lo largo de esta investigación veremos que el pasado que ha configurado la danza escénica en el Perú es hoy espacio de disputa de diversidad de narrativas. Narrativas que hoy desplazan el foco del espectáculo hacia el encuentro, la memoria o la celebración. Como señala Valle-Riestra:

“En el libro de Lichi Garland, *Primeros pasos: el ballet y la danza moderna*, ella habla de una tradición de ballet clásico. Es cierto que en el Perú la tradición en ballet no era fuerte - como en Francia, Rusia, Italia, Inglaterra-, pero sí existía, y era lo que el público limeño estaba acostumbrado a ver y a asociar con danza escénica, en la primera mitad del siglo pasado.” (Valle-Riestra & Valdivia, 2016)

En ese sentido, la idea de “danza escénica”—que con el tiempo se consolidó como una categoría ligada al poder simbólico que otorga el escenario teatral—se pone a prueba cuando revisamos procesos contemporáneos que desafían esa definición. Tal es el caso de la obra central de esta investigación: un proyecto escénico puneño que cuestiona desde su práctica y modos de producción los moldes heredados.

Esta discusión tampoco es nueva. Patricia Gonzales, en su investigación “*Los pasos frustrados de Julio Castro Franco: encrucijadas y paradojas del indigenismo en la danza escénica del s. XX*”, revisa el debate entre José María Arguedas y Julio Castro Franco sobre cómo debía representarse la danza indígena en un escenario. Un debate atravesado tanto por las búsquedas expresivas andinas de la época como por las corrientes vanguardistas occidentales que influirían en el circuito escénico posterior. Gonzales concluye sobre el proyecto arguedista:

“Esto significa que Arguedas, en un momento dado, llegó a reconocer y aceptar que necesitaba considerar ciertos criterios escénicos si se proponía usar el formato teatral para la realización de su anhelada exhibición.” (Gonzales, 2022)

A partir de ello, se vuelve claro que la danza escénica que conocemos hoy no surge de una sola tradición, sino del cruce de múltiples influencias. Como recuerda Gonzales:

“(…) los más representativos ballets folklóricos de Rusia y México de ese momento se presentaron en Lima” (2022), lo cual introdujo nuevas formas de entender lo escénico. Desde esos intercambios, junto con prácticas locales y festividades regionales, se consolidaron lenguajes híbridos que abordaron la danza como acontecimiento y como espectáculo.

En esta línea, artistas-investigadores como Alex Álvarez han descrito estos desplazamientos mediante la noción de “proyección”:

“En el Perú se utiliza la palabra ‘Proyección’ para describir esa descontextualización artística del hecho (...) es función del artista tomar con incisiva fidelidad tal acontecimiento para situarlo en la ‘escena’.” (Álvarez, 2017, pág. 51)

Paralelamente, el teatro de grupo en el Perú, influenciado por sus propias búsquedas y por corrientes posmodernas, amplió el terreno de lo que hoy denominamos “danza escénica peruana”. Términos como “danza-teatro”, “teatro físico” o “danza contemporánea” circularon ampliamente, sobre todo gracias a experiencias descentralizadoras como los Talleres Nacionales de Formación Teatral y la Muestra Nacional de Teatro Peruano impulsados por Sara Joffré, el Movimiento de Teatro Independiente del Perú – MOTIN PERÚ y las agrupaciones de teatro independiente a nivel nacional. Estas iniciativas permitieron que prácticas centradas en el cuerpo en movimiento se instalaran en múltiples territorios.

Sin embargo, junto a estas genealogías existe otra danza que no siempre ha sido reconocida como “escénica”. No por falta de intención, sino porque su exclusión responde a un problema estructural más profundo. Si la distinción entre lo “capitalino” y lo “provinciano” ya es conflictiva, aún más lo ha sido para las expresiones de raíz indígena, históricamente desplazadas por marcos de valoración heredados del proyecto colonial. El lenguaje escénico dominante, atravesado por estas lógicas, no ha logrado captar la complejidad de estas prácticas ni su manera propia de producir sentido.

Es en este punto donde la labor de creadores como Miguel Rubio y el Grupo Cultural Yuyachkani se vuelve fundamental. Desde la escena, han cuestionado las jerarquías epistémicas que limitan el reconocimiento de estas teatralidades:

“El pukllay, o juego, es como se define al teatro en muchas culturas: top lay en inglés, jouer un role en francés, eine Rolle spielen en alemán, pukllay en quechua. En quechua, existen además otras palabras para denominar esta actividad:

yachachikuy, ensayar, o llimp'ikuy, maquillarse o pampakuy, saynatakuy, enmascararse.” (Rubio, 2022, pág. 48)

Estas manifestaciones fueron invisibilizadas por una mirada occidentalizada que, al no reconocer sus estructuras, las dejó fuera de la categoría de “lo espectacular”. Como afirma Rubio:

“Desde aquella época, se suele valorar como “lo más avanzado” a aquellas teatralidades que parecen acercarse a “lo dramático”, aquello que se asemeja y acerca a lo europeo. Y las fuentes sobre teatralidades pre-hispánicas resultan escasas cuando lo único que se toma como parámetro para validarlas es el texto escrito.” (Rubio, 2022, pág. 34)

Desde esta perspectiva, puede entenderse lo que Gonzales denomina una “espectacularidad despojada”, al reflexionar sobre el debate Arguedas–Castro:

“Esta misma información, permite poner de relieve la histórica relación asimétrica de poder entre técnicas denominadas occidentales y no-occidentales debido a que la discusión aquí comprometida no se limitaba a si se podía mezclar dos danzas, sino a determinar si lo indígena y/o andino bastaba por sí mismo para ser exhibido en el mundo y valorado por las élites blancas internacionales devotas del formato occidental de las artes escénicas.” (Gonzales, 2022, pág. 47)

Es aquí donde la obra Candelaria, del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, adquiere un valor singular. Se trata del primer proyecto de danza escénica puneña beneficiario del Estado mediante los Estímulos Económicos para la Cultura, lo que evidencia la potencia de estas prácticas para dialogar con el proyecto nacional desde una mirada situada. Más allá de la validación institucional, Candelaria construye un puente histórico-cultural que recoge heridas compartidas entre creadores y espectadores de distintos orígenes. Esa capacidad de generar empatía desde memorias y silencios comunes le otorga a la danza escénica peruana un potencial transformador: conmover, educar, cuestionar, sanar y conectar.

Esta investigación, inspirada en el proceso creativo de Candelaria, propone así una mirada reflexiva desde la escena andina sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria. En este camino se revelan mecanismos escénicos del Movimiento Pukllay que activan conexiones profundas con aspectos esenciales de nuestra identidad cultural iberoamericana:

1. La posibilidad de autoagenciar nuestras propias danzas, fuera de las presiones hegemónicas que dictan cómo debemos movernos y de qué debemos hablar.
2. La autodeterminación para generar discursos escénicos que dialogan con lo global desde lo local, proponiendo formas de estar en comunidad.
3. La reivindicación del derecho a celebrar y resignificar nuestras danzas, reescribiendo nuestra historia desde nuestras propias sensibilidades.

Aka pachan jakkasa ¡thugt'asiwayapxañani! (Danzaremos mientras estemos con vida)



Apuntes sobre el abordaje metodológico de la investigación

La naturaleza nómada de mi práctica como artista escénico configuró un proceso de investigación desarrollado en itinerancia entre los territorios donde despliego mi actividad creativa. El levantamiento de información se inició en 2021, cuando, debido a la emergencia sanitaria por la COVID-19, retorné de Lima a la región Puno para realizar la cuarentena obligatoria. Esta circunstancia permitió una rearticulación con la dinámica artística local, donde constaté la continuidad de procesos escénicos a pesar de las restricciones sanitarias. Diversas organizaciones mantuvieron activas sus prácticas mediante encuentros al aire libre y modalidades virtuales: *La Negra Asociación Cultural* (dir. Julissa Paredes), *Centro de Investigación Cultural Yachaq Ylla – Teatro* (dir. Fernando Medrano), *Papaya Impro* (dir. Zulma Huaracallo), *Asociación Cultural Chaska Ñawi* (dir. Guadalupe Estofanero) y el *Centro de Investigación del Movimiento Pukllay* (dir. Gianmarco Palacios). Estas agrupaciones se integraron posteriormente en la plataforma colectiva *Colectivo Regional Ruraspa Teatro – Puno*, orientada a promover incidencia política desde las artes escénicas en el ámbito local y regional.

En este contexto, el 20 de marzo de 2021 me incorporé a los ensayos de *Candelaria* en calidad de investigador. El equipo artístico autorizó mi acompañamiento durante todo el proceso creativo, lo que permitió el registro sistemático en audio, video y notas de campo de los ensayos y dinámicas de creación. Asimismo, participé en el montaje de tres funciones presenciales diseñadas para la obtención de registros audiovisuales destinados a su posterior adaptación digital, dada la coyuntura sanitaria. De manera paralela, se recopiló información de las audiencias mediante entrevistas y registros sonoros en funciones presenciales y virtuales.

A fin de ofrecer una visión clara del proceso metodológico, se detallan a continuación las estrategias empleadas:

- **Documentación del proceso creativo**
 - **Bitácora escrita:** Registro reflexivo y analítico de siete sesiones de ensayo en la ciudad de Puno, con participación del director Gianmarco Palacios y del elenco.
 - **Grabaciones audiovisuales:** Captura de fragmentos de ensayos, dinámicas de creación y conversaciones internas del proceso.

- **Documentación del montaje**
 - **Registro audiovisual:** Tres funciones presenciales documentadas en locaciones distintas.
 - **Archivo final:** Conservación y análisis del producto audiovisual destinado a plataformas digitales.
- **Documentación de audiencias**
 - **Entrevistas presenciales:** A espectadores de las funciones realizadas en Puno, Amantani y Taquile.
 - **Registros multimedia digitales:** Audio, fotografía y video de espectadores que accedieron a la obra en formato virtual.
- **Herramientas empleadas**
 - Bitácoras fechadas.
 - Equipos de grabación de audio y video.
 - Guías de entrevista aplicadas a intérpretes y espectadores.

Este enfoque metodológico responde a una lógica de acompañamiento y participación que busca sostener una mirada situada, afectiva y crítica sobre los procesos escénicos. La investigación se concibe como un ejercicio de reciprocidad con las comunidades y creadoras involucradas, privilegiando la escucha, la observación participante y el análisis contextual.

- **Muestra de estudio**
 - **Intérpretes:** 4 de los 12 integrantes del elenco.
 - **Dirección artística:** 1 director (único responsable de la propuesta).
 - **Espectadores:** 6 asistentes a las funciones presenciales o digitales.
- **Criterios de selección de participantes**
 - **Intérpretes:** Seleccionados por su participación integral en el proceso –desde la concepción hasta la puesta en escena– y por su diversidad de procedencias dentro de la región Puno y niveles de experiencia (básico, intermedio y avanzado). Los entrevistados fueron: Diego Churata, José Carita, Helen Arapa y Milagros Quispe.
 - **Director artístico:** Incluido debido a su rol central en el diseño, conducción y visión conceptual del proceso creativo.

- **Espectadores:** Seleccionados bajo criterio de voluntariedad entre quienes asistieron a la obra en formato presencial o virtual.



El Centro de Investigación del Movimiento Pukllay de Puno, una apuesta por la investigación del movimiento desde el sur peruano.

“El *Centro de Investigación del Movimiento Pukllay*, dirigido por Gianmarco Palacios Frisancho, se constituye como la primera agrupación en la región Puno dedicada a la investigación del movimiento desde la memoria personal, colectiva, cultural y social, con el objetivo de crear propuestas de danza que movilicen en el espectador la inquietud de cuestionar el movimiento en todas sus formas.” (Consejo Nacional de Danza, 2021)

La ciudad de Puno es reconocida internacionalmente por ser sede de una de las festividades religiosas más importantes de América Latina: la Festividad de la Virgen de la Candelaria. Esta celebración expresa una profunda simbiosis cultural, visible especialmente en el ritual de la *Entrada de Q’apus*, cuyos orígenes se remontan a tiempos precoloniales. Como señala Miguel Rubio:

“(…) simbiosis cultural que se refleja en el tradicional ritual de la Entrada de Q’apus que se realiza desde tiempos inmemoriales. Las máximas autoridades de cada comunidad convocaban para bajar a la plaza y dar inicio al ciclo festivo en homenaje a la Pachamama, como actualmente lo siguen haciendo frente a la *Santa Patrona*.” (Rubio, 2022, pág. 52),

Si bien la festividad moviliza durante todo el año la vida cultural, económica y política de la ciudad, en las últimas décadas ha sido también objeto de cuestionamientos por parte de la población local. Entre las críticas más recurrentes se encuentran el desorden urbano, los casos de violencia sexual y la excesiva ingesta de alcohol, promovida tanto por los danzantes como por las empresas auspiciadoras. A pesar de los esfuerzos organizativos anuales, estas problemáticas persisten como tensiones estructurales del evento.

En este contexto se inscribe el trabajo del *Centro de Investigación del Movimiento Pukllay*. En una de las entrevistas realizadas, su director, Gianmarco Palacios Frisancho, reflexiona sobre la sensación de no-pertenencia que identifica en su propia generación:

“Soy natural de Puno, aunque con ancestros de Cusco, Ancash, de todo lado. Así que por ahí a veces definirme o reconocerme o identificarme, siempre ha sido un poco complejo ya que, de alguna forma, mi ascendencia no tiene un linaje de un solo lugar, ósea, no me puedo sentir puneño porque solo mi mamá es puneña y

luego yo soy puneño, mis abuelitos son de Cusco, de Ancash, entonces siempre he sentido ese conflicto de saber realmente con qué y por qué me identifico ¿no?, siempre busqué esa respuesta. Sin embargo, creo yo que me identifico muchísimo con el tema andino, creo que gran parte de mi vida ha estado muy cercano a como concebir nuestra idiosincrasia, nuestras costumbres, nuestra vida, desde nuestras formas tradicionales andinas.” (Palacios, 2022)

Esta situación, frecuente en personas nacidas en la década de 1990, se relaciona con los intensos movimientos migratorios que configuraron las identidades contemporáneas. El conflicto armado interno, las crisis económicas y los conflictos étnico-raciales impulsaron la migración del campo a la ciudad y de pequeñas provincias hacia urbes mayores, produciendo procesos de desanclaje cultural. Consecuentemente, muchas familias experimentaron la pérdida de lenguas originarias, danzas, músicas y otras prácticas comunitarias.

Es en este marco que surge la primera necesidad de Pukllay: intervenir en la ciudad mediante el cuestionamiento y la reflexión sobre el movimiento. La región Puno posee un vasto repertorio de tradiciones que se transforman constantemente bajo la influencia de fuerzas económicas, políticas y comunitarias. Ante dicha dinámica, Pukllay asume el rol de observador crítico y generador de preguntas que se trasladan directamente a sus propuestas escénicas: ¿Existe una única manera de bailar aquello que puede ser bailado? ¿Es posible bailar *fuera de la norma* en una ciudad donde el folclore constituye precisamente la norma?

De este modo, la agrupación excava en el imaginario local, desafiando tanto a espectadores como a bailarines a través del movimiento, y estimulando la reflexión sobre aspectos naturalizados en una ciudad que organiza gran parte de su vida en torno a la fiesta.

Uno de los acercamientos previos al análisis de la obra central de esta investigación se encuentra en la coreografía *Puno que se está yendo* (Palacios, 2021), inspirada en el huayno compuesto por Néstor Molina (1968) e interpretado por Miriam Echarri. La pieza, realizada con la participación de José Carita, Angie Yessira y Alfredo Colque, experimenta con dos formas contrastantes de bailar la pandilla puneña. Por un lado, se observa una pareja que ejecuta la coreografía tradicional transmitida por las agrupaciones locales durante los carnavales celebrados cada año a finales de febrero:

Figura 1



Nota. Del videoclip “Puno que se está yendo” (Palacios, 2021)

Por otro lado, también se observa el despliegue de un cuerpo distinto al “tradicional”, influenciado por elementos del ballet clásico y de la danza moderna occidental, configurando lo que puede entenderse como un estilo contemporáneo. Esta presencia corporal —más vertical, estilizada y orientada al virtuosismo técnico— introduce un campo de tensiones que dialoga con la estética local. Mientras la pandilla tradicional se sostiene en el peso, la circularidad del movimiento y la colectividad como principio organizador, el cuerpo contemporáneo se orienta hacia la elongación, la linealidad y la individualización del gesto. Esta oposición no opera como una negación del folclore, sino como un dispositivo crítico que expone las capas híbridas que atraviesan la identidad puneña actual.

El contraste entre ambos cuerpos permite observar cómo la escena se convierte en un espacio donde se negocian sentidos culturales: por un lado, la memoria festiva transmitida por las pandillas; por otro, las influencias externas que han modelado la educación corporal de muchos artistas jóvenes. El resultado es una corporalidad situada que reconoce la tradición, pero también revela los procesos de modernización, movilidad social y circulación global de técnicas que han transformado la práctica dancística en Puno.

Figura 2

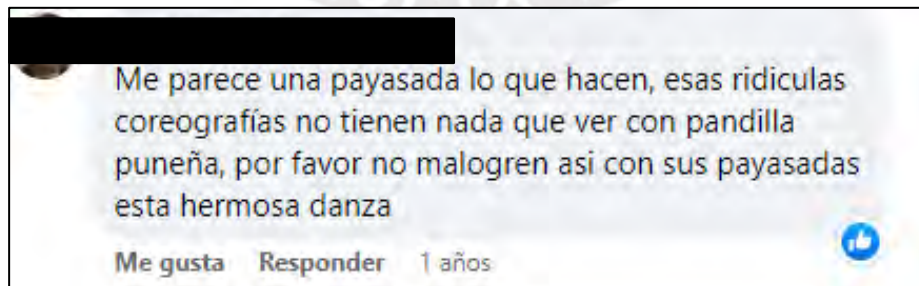


Nota. Del videoclip “Puno que se está yendo” (Palacios, 2021)

Además, esta coexistencia evidencia que el movimiento puneño —lejos de ser homogéneo— es un tejido vivo que articula distintas temporalidades: el pasado comunitario, el presente urbano y las proyecciones cosmopolitas de una generación formada entre referentes locales y globales. Así, la pieza no solo contrasta dos estilos, sino que problematiza la propia categoría de “autenticidad”, mostrando que el cuerpo que danza en Puno hoy es un cuerpo atravesado por cruces culturales, migraciones y búsquedas identitarias.

En suma, esta escena abrió preguntas con las que se empezó a perfilar la investigación: ¿qué significa bailar desde Puno cuando la tradición y la contemporaneidad conviven, se tensionan y se reescriben mutuamente en el cuerpo?

Figura 3

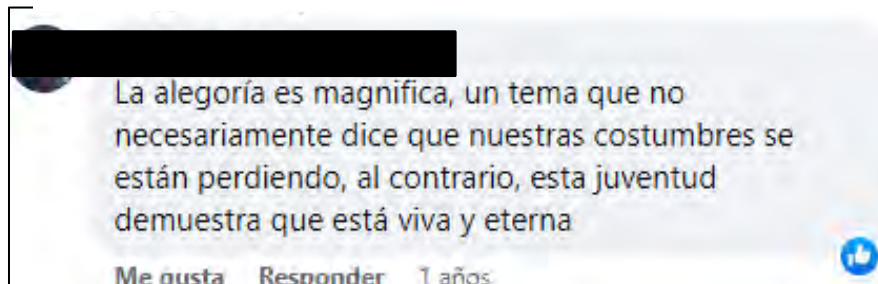


Nota. De la red social Facebook (Anónimo, Facebook, 2021)

Las reacciones del público en redes sociales evidencian con claridad cómo estas

tensiones estéticas no solo ocurren en el cuerpo de los intérpretes, sino también en el cuerpo social. Mientras algunos espectadores rechazan de manera frontal la propuesta —apuntando a una supuesta “pérdida” o “distorsión” de la pandilla puneña—, otros reconocen en ella una reinterpretación legítima que dialoga con la memoria colectiva sin negarla. Estos comentarios, aunque opuestos, revelan un mismo punto de partida: la profunda implicancia afectiva y simbólica que la danza tiene en Puno, donde lo festivo constituye un orden cultural, político e identitario.

Figura 4



Nota. De la red social Facebook (Anónimo, Facebook, 2021)

La primera reacción, que tilda la propuesta de “payasada”, expresa una defensa del canon tradicional entendido como un patrimonio inmutable, asociado a la autenticidad y, por extensión, a la pertenencia comunal. Desde esta perspectiva, cualquier intervención desde lenguajes contemporáneos es percibida como una amenaza al acervo cultural. En contraste, la segunda reacción reconoce la alegoría como una vía para pensar la vigencia de la costumbre y la capacidad de la juventud para sostener y renovar los imaginarios colectivos. Ambas posiciones, sin embargo, señalan un mismo fenómeno: la danza funciona como un campo donde se disputa el sentido de lo andino, de lo puneño y de aquello que consideramos propio.

Estas respuestas del público permiten observar que la coreografía *Puno que se está yendo* no solo experimenta con dos cuerpos en escena —uno tradicional y otro contemporáneo— sino que activa un tercer cuerpo: el de la comunidad espectadora, atravesada por sus propios procesos de migración, memoria, orgullo y ambivalencia identitaria. En ese sentido, la pieza no busca reemplazar la tradición, sino poner en evidencia su dinamismo, sus tensiones internas y la coexistencia de múltiples temporalidades en un mismo territorio.

La recepción del público, con sus desacuerdos, confirma que la propuesta escénica de Pukllay abre un espacio fundamental para repensar la danza desde Puno: no como un objeto cristalizado en su forma original, sino como un proceso cultural vivo, capaz de interpelar, incomodar, conmover y generar conversación. En última instancia, estas reacciones revelan que la pregunta central —¿qué significa danzar desde Puno hoy? — no tiene una única respuesta; se construye en el encuentro entre cuerpos, memorias y miradas que, al ponerse en relación, expanden el sentido de lo que entendemos por tradición, contemporaneidad e identidad andina.

Figura 5



Nota. Del videoclip “Puno que se está yendo” (Palacios, 2021)

Los cuerpos se organizan en una composición coral que articula distintos niveles y direcciones. La pareja pandillera central sostenida por dos intérpretes concentra la acción ritual; mientras tanto, los cuerpos cercanos al suelo —encorvados o en actitud de reverencia— generan un contraste que vuelve a poner en juego la tensión entre centralidad y marginalidad, ya presente en las escenas anteriores.

La palabra *PUNO*, iluminada al fondo, inscribe la coreografía en el territorio urbano y transforma momentáneamente el espacio público en un escenario simbólico. Esta apropiación dialoga con las reacciones del público analizadas previamente: así como algunos espectadores rechazan las reinterpretaciones del movimiento puneño, la escena despliega un gesto que ocupa el centro de la ciudad para cuestionar lo que se entiende por tradición y quiénes tienen la legitimidad para representarla.

La disposición de los niveles corporales —una figura elevada, cuerpos en el piso y la arquitectura monumental detrás— sintetiza una jerarquía simbólica que refleja las tensiones entre tradición, contemporaneidad y ciudad. La escena no solo homenajea la

identidad puneña, sino que también interroga sus límites: quién es visible, qué cuerpos ocupan el centro y cómo la danza puede desplazar esas fronteras para abrir nuevas formas de pertenencia.

Figura 6



Nota. Del videoclip “Puno que se está yendo” (Palacios, 2021)

De esta forma, podemos entrever que el Centro de Investigación del Movimiento Pukllay abre en Puno una discusión fundamental sobre el sentido de la danza en la región: ¿cómo y para qué empleamos las diversas formas y cuestionamientos que portan tanto las danzas tradicionales como las contemporáneas dentro de nuestra práctica escénica? La pregunta no se reduce a una elección estética, sino que toca dimensiones más profundas: la relación entre memoria y creación, entre pertenencia y desplazamiento, entre lo comunitario y lo individual.

Al poner en diálogo cuerpos formados en lenguajes distintos, Pukllay evidencia que la identidad dancística de Puno no es un legado estático, sino un campo en permanente negociación. La tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo, presente tanto en la escena como en la recepción del público, revela que la danza funciona hoy como un espacio donde se disputan sentidos culturales y afectivos sobre lo andino. Este diálogo — a veces armonioso, a veces conflictivo— permite que la práctica escénica se abra a nuevas interpretaciones sin perder su vínculo con la historia local.

En este contexto, la labor de Pukllay no solo propone nuevas formas de bailar, sino nuevas formas de pensar la relación entre territorio, memoria y movimiento. Su trabajo invita a reconocer que la tradición puede ser, simultáneamente, un punto de anclaje y un punto de partida; y que la contemporaneidad no necesariamente representa una ruptura, sino una oportunidad para ampliar los marcos de lo posible. En última instancia, las

preguntas que deja abierta la agrupación con su danza no buscan respuestas definitivas, sino impulsar un proceso continuo de reflexión colectiva en una ciudad donde la danza sigue siendo uno de los lenguajes más poderosos para narrar de dónde venimos, y quiénes podemos llegar a ser.



Capítulo 2: “Candelaria” del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay

El calentamiento: Un espacio para la reformulación y conservación de la práctica danzaría puneña.

Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, Puno, bitácora del investigador:

“El ensayo inicia con una reunión previa junto a un grupo de mujeres puneñas reunidas para crear una intervención urbana por el día internacional de la mujer (8 de marzo) en la Plaza de Armas de Puno; Gianmarco, el director del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, asesora a las mujeres. Dentro de este grupo de danzantes, también se encuentran 3 integrantes de Pukllay. Una vez finalizado el ensayo, inicia la jornada de trabajo de Candelaria.” (Ramírez, notas de campo, 2021)

De esta forma me integro al proceso creativo de *Candelaria*. El lunes 08 de marzo encuentro a la compañía inmersa en procesos simultáneos: por un lado, los ensayos de los danzantes de la obra —desarrollados en paralelo a otras actividades locales vinculadas a las artes escénicas— y, por otro, el proceso de producción y montaje coordinado junto a la danzante y asistente de producción Zulma Huaracallo.

El contexto social que atraviesa estos ensayos está marcado por los últimos meses de la primera ola de la COVID-19. Las restricciones sanitarias continúan vigentes a nivel institucional y, en el ámbito comunitario, se instala una actitud claramente preventiva: uso generalizado de mascarillas y normalización del distanciamiento físico. Advierto que esta situación afecta la disposición emocional del elenco. En cada sesión expresan su constante preocupación por la salud de amistades, familiares y otros miembros del equipo.

En todas las sesiones en las que estuve presente, los ensayos de Candelaria se estructuran a partir de un momento previo al proceso creativo: el calentamiento. Es allí donde centramos este primer análisis. Sobre el calentamiento, los investigadores Manuel e Ignacio Vinuesa (2016, p. 190) lo definen como el “conjunto de acciones previas a un esfuerzo de cierta intensidad, realizadas con el fin de acondicionar el organismo, despertándolo tanto física como psíquicamente, para obtener su mejor rendimiento y evitar lesiones”.

La etapa de calentamiento realizada por los danzantes de *Candelaria* se aborda con amplitud y especial cuidado, dado que el trabajo corporal de la obra exige una entrega de alto impacto físico. Más adelante veremos que la pieza demanda a los danzantes-creadores explosiones rítmicas, cambios repentinos de cadencia y la apertura de convenciones corporales colectivas, sostenidas en escena durante aproximadamente cuarenta minutos.

Dentro del calentamiento, uno de los aspectos más relevantes es su énfasis en el desarrollo de diversas aptitudes corporales. La resistencia es definida por Vinuesa e Ignacio Vinuesa (2016, p. 136) como la “capacidad para mantener un esfuerzo reiterativo o prolongado en el tiempo”. La velocidad, según los mismos autores, es la “capacidad para efectuar movimientos o recorridos en el menor tiempo posible” (p. 136). La flexibilidad se entiende como la “capacidad de lograr, con facilidad, la máxima amplitud de movimientos requerida, sin deterioro de la estabilidad articular y de la eficacia muscular” (Vinuesa & Vinuesa, 2016, p. 136). En cuanto a la coordinación, Tarpuk-Analuiza, Lavandero, Morales y Sánchez (2016, p. 116) la describen como “las condiciones de rendimiento de un individuo para combinar en una estructura unificada de acciones varias formas independientes de movimientos”. Finalmente, los Vinuesa señalan que el equilibrio corresponde a la “capacidad de mantener la estabilidad estática y dinámica, requeridas en el gesto deportivo de los danzantes” (2016, p. 136).

Estas cinco aptitudes se trabajan mediante una secuencia de ejercicios de repetición que el coreógrafo propone a lo largo de aproximadamente una hora, lo que representa cerca del cuarenta por ciento del ensayo total. Aunque constituye una etapa previa al proceso creativo, en la práctica se convierte en una parte fundamental de la creación final, pues condiciona la calidad física y expresiva del trabajo que se desarrolla en escena.

Los ejercicios que conforman este calentamiento provienen de diversas disciplinas corporales. Identifico variaciones de ejercicios del ballet clásico occidental, ejecutados en segunda, cuarta y quinta posición; también se observan transiciones hacia contracciones de pelvis y rotaciones de cadera vinculadas a la técnica Graham. Más adelante, el coreógrafo induce estados de abstracción a partir de imágenes y movimientos tomados de la danza tradicional, como los gestos de la bandera de los Wiphalas de San Antonio de Putina, las cadencias de los Puli Pulis de Taraco y la energía de la diablada puneña.

Estas “proyecciones” tradicionales hacia el espacio escénico serán analizadas con mayor amplitud en el capítulo II.

Es importante resaltar la insistencia de Gianmarco Palacios en la etapa del calentamiento, pues esta parte del trabajo de Pukllay no solo prepara físicamente a los danzantes, sino que también los predispone psíquicamente para atender el proceso creativo. Durante esta fase, el coreógrafo-entrenador —doble rol que asume en este momento del ensayo— guía a los danzantes hacia un estado de agencia propia sobre su movimiento. Mientras asistí a los ensayos, registré en mi bitácora distintas descripciones de los ejercicios y de las instrucciones que él generaba; a partir de este material podemos observar cómo se promueve esta agencia corporal después de las primeras secuencias físicas.

En una de las sesiones anoto lo siguiente:

“El ensayo continúa con un ejercicio de desplazamiento libre por el espacio, tienen la consigna de solo caminar y nada más. Una vez que han ingresado en un ritmo colectivo, el coreógrafo les pide evocar una sensación cualquiera desde el interior de sus cuerpos, cualquiera que sea la sensación, la única consigna que se les pide a los danzantes es que esta sensación sea sincera, una vez que los danzantes identifican esta sensación, el coreógrafo les pide bailarla.” (Ramírez, notas de campo, 2021)

A partir de este ejercicio se constituye, dentro del trabajo de Pukllay, una especie de catalizador entre la etapa de calentamiento y la creación colectiva. Los danzantes migran de un estado de imitación —en el cual reproducen mecánicamente cada movimiento del coreógrafo— hacia un estado propositivo, sustentado en sus propias sensaciones y emociones. Esta transición parece predisponer sus cuerpos a la creación de nuevas figuras, formas y estados físicos que, aunque guardan la memoria de los movimientos iniciales, adquieren una identidad y una búsqueda particular.

El coreógrafo invita a los danzantes a “bailar” estas sensaciones, y ese estado de evocación dispara un proceso creativo inicial. Los cuerpos pasan de proyectar una presencia física —relacionada al plano eminentemente fisiológico del danzante— hacia una proyección consciente desde la corporalidad, entendida como los planos simbólicos, emocionales y perceptivos que también conforman el cuerpo. Llego a esta lectura porque, en la primera etapa del calentamiento, los danzantes parecen vincularse con sus cuerpos

de manera eminentemente mecánica: cuando el coreógrafo levanta una pierna, todos la levantan; cuando mueve un brazo, todos lo siguen. En cambio, en la segunda etapa, cuando son llamados a evocar sensaciones mediante el movimiento, abandonan la repetición guiada y comienzan a seguir su propia guía interna.

Esta experiencia parece despertar en los danzantes ciertas condiciones de movimiento y de teatralidad, entendida como “el conjunto de signos corporales, visuales y espaciales que organizan la experiencia escénica más allá del texto, desplazando la atención del logocentrismo hacia una comprensión ampliada del acto performativo” (Barthes, 1963). Los danzantes ahora se observan a sí mismos, observan a los demás, danzan para sí, pero también para el colectivo. Ya no existe una atención plena en seguir la instrucción inmediata, sino una apertura para comunicarse corporalmente con el coreógrafo y entre ellos. Percibo una conversación grupal a través del cuerpo en movimiento: algunos “conversan” consigo mismos, otros “gritan”, otros “susurran”, todos sin pronunciar una sola palabra.

En mi bitácora registré otro momento clave:

“El coreógrafo ahora pide a los danzantes evocar otros conceptos a través del cuerpo: ‘Pachamama’, ‘luna’, ‘textura’, ‘color’, ‘temperatura’, ‘estrellas’. Los danzantes proponen entonces, desde los ejercicios del calentamiento y desde sus diversas influencias personales, formas específicas que nutren el discurso de *Candelaria* en el espacio.” (Ramírez, notas de campo, 2021)

El ejercicio, que ahora se orienta hacia la construcción de símbolos, se sostiene en que los danzantes han adquirido agencia sobre su movimiento, lo que les permite reaccionar y proponer sin limitarse a la repetición. Surgen imágenes diversas a partir de las palabras que el coreógrafo nombra; los danzantes son guiados a través de conceptos cercanos a su cosmovisión, su relación con la naturaleza y su contexto social. Veremos más adelante que, si bien estas abstracciones no se incorporan directamente a las escenas finales de *Candelaria*, sí constituyen la raíz de otras decisiones creativas que veremos más adelante. Las “células” corporales se despiertan, y cada danzante aporta desde su propia sensibilidad, generando condiciones necesarias para el desarrollo posterior de la obra.

Figura 7



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

Finalizada la etapa de calentamiento, el coreógrafo detiene el ejercicio y propone abrir un espacio de conversación colectiva. Hasta este punto —que constituye la primera etapa del trabajo de Pukllay— pueden recoger algunas reflexiones sobre la afinación y predisposición de los cuerpos de los danzantes en escena.

Una primera reflexión se vincula al rol del danzante escénico puneño en *Candelaria* y a su nivel de involucramiento desde la autogestión del movimiento. Diego Churata, Milagros Quispe, José Carita y Helen Arapa, danzantes de la obra, mencionan en entrevista: “Fuimos tanto bailarines como creadores de la obra” (Churata, Quispe, Carita & Arapa, comunicación personal, 2022). En *Candelaria*, el proceso de los danzantes no se limitó a la repetición de patrones o secuencias de movimientos; los “danzantes-creadores”, como veremos más adelante, participaron de manera (re)activa en la construcción de conceptos, materiales y elementos escénicos de la obra. Si bien todo danzante es, de manera innata, un creador, la distinción aparece aquí porque el proceso creativo se amplió hacia ámbitos usualmente asociados al diseño escénico: vestuarios, máscaras e indumentarias. Como afirma Helen Arapa (2022): “Aparte de ser bailarines y creadores, también ayudamos a la idea de cómo sería la indumentaria, las máscaras que utilizamos, accesorios (...). Nuestras compañeras Zulma y Carito hicieron las máscaras o caretas (...), también otro integrante hizo la ropa de los chicos, y el traje de Carito (la Virgen de la Candelaria) lo hizo Fabiola” (Arapa, comunicación personal, 2022).

La autodenominación de “danzante-creador” radica, entonces, en la valoración

consciente que los propios intérpretes hacen de su aporte a la elaboración de otros elementos de la obra además del cuerpo en movimiento. Buena parte de estos elementos fueron concebidos, diseñados y ejecutados por los mismos miembros del elenco, lo que consolida *Candelaria* como un ejercicio vivo de creación colectiva en la danza escénica puneña.

Una segunda reflexión que emerge de esta primera fase del proceso —y que abre la siguiente etapa del análisis— se relaciona con la naturaleza de la técnica en *Candelaria*. Esta técnica se configura como una mixtura de recursos que el coreógrafo toma de diversas influencias de la danza, pero también como una suma de herramientas corporales que los danzantes ya cargan consigo. Diego Carita señala: “Hasta antes de iniciar con el proyecto de *Candelaria*, solo había tocado el género de hindú, bollywood y la danza urbana” (Carita, comunicación personal, 2022).

En este punto es importante reconocer cómo estas influencias se articulan dentro de la metodología del ensayo. Sobre Bollywood, León Geyer (2012) explica que el lenguaje estético del cine indio popular —especialmente sus canciones y coreografías— encuentra una sorprendente afinidad emocional con ciertos sectores de la población peruana. Su propuesta sugiere que esta simpatía no responde necesariamente a una identificación cultural directa, sino a un mecanismo de acercamiento emocional y apropiación selectiva, que permite a los aficionados conectar con productos culturales de otras regiones del mundo “con tanta facilidad” (p. 147). En el caso de los danzantes de *Candelaria*, esta influencia procede tanto del consumo audiovisual como de la práctica misma de la danza.

Del mismo modo, respecto a las danzas urbanas, Andilla (2020) menciona que se trata de “un conjunto de estilos de aparición relativamente reciente, caracterizados por su enorme diversidad y por su creciente número de practicantes en los principales núcleos urbanos”. Esta amplitud de influencias complementa y enriquece el trabajo corporal de los intérpretes de *Candelaria*.

Observamos, además que, en la etapa de calentamiento y preparación física, el coreógrafo propone una secuencia de ejercicios influenciados por técnicas provenientes del ballet clásico, la danza moderna y la danza contemporánea occidental, pero estos ejercicios dialogan con las otras prácticas que los danzantes traen desde sus trayectorias personales. La técnica de *Candelaria* se configura así como un cruce entre lo aprendido,

lo heredado y lo creado colectivamente.

Figura 8



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

Figura 9



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

Figura 10



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

También podemos observar la influencia de las danzas tradicionales altiplánicas del sur y centro del país:

Figura 11



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

Figura 12



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

El teatro físico y la improvisación teatral:

Figura 13



Nota. Material propio (Ramirez, 2021)

Los cuerpos de los danzantes de *Candelaria* muestran, durante la etapa de calentamiento, una diversidad de herramientas corporales provenientes de distintas tradiciones y experiencias, que en el grupo se integran como parte de un *saber hacer* propio. En este punto resulta pertinente recordar que, para Bermúdez (2019), el término *yachaykuna* remite a “técnicas que se concretan en prácticas transmitidas oralmente, aprendidas e incorporadas en el cuerpo, y cuyo ejercicio habitual permite convertir estos conocimientos en tecnologías y procedimientos sumamente prácticos” (p. 143). A partir de esta noción, es posible reconocer que en *Candelaria* confluyen fuentes muy variadas: entrenamientos de ballet y danza contemporánea, elementos de la cosmovisión andina y

ejercicios heredados del teatro laboratorio. Lejos de constituirse como prácticas ajenas, estas influencias forman parte del repertorio cultural de los intérpretes y dialogan en el proceso creativo para habilitar la aparición de nuevos lenguajes expresivos.

Una reflexión semejante se encuentra en el intercambio entre los coreógrafos Luis Valdivia y Pachi Valle-Riestra en *Cuerpos achorados*. Al discutir el impacto de la danza moderna occidental en el Perú, Valdivia recuerda que, incluso en el *tanztheater* de Pina Bausch durante los años setenta, los intérpretes continuaban entrenándose en ballet, aunque esa técnica no se mostrara explícitamente en escena. Como señala: “Es solamente una preparación del cuerpo para que después este hable como quiera” (Valdivia & Valle-Riestra, 2016, p. 53). Esta observación resulta útil para pensar el trabajo del Centro Pukllay: la técnica no define la estética final, pero sí configura una base corporal indispensable para el proceso creativo.

La danza del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay revela, a través de su proceso de calentamiento, una práctica que integra conocimiento local, curiosidad cultural y deseo de aprender otras formas de movimiento. Las influencias externas —que llegan por medios como el cine, la televisión o la práctica dancística contemporánea— se incorporan al proceso sin desplazar la identidad puneña; más bien, generan interacciones que movilizan a los danzantes para proponer símbolos y materiales que hablan de sus propios procesos creativos.

Este diálogo cultural evidencia que los danzantes y coreógrafos puneños están expuestos a códigos y tecnologías corporales de diversas procedencias. En el diseño y ejecución de las coreografías podemos observar las decisiones que toman respecto a qué técnicas adoptar, transformar o desplazar. En esta línea, resulta pertinente recordar la noción de Milly Ahón (2010) sobre el concepto de “técnica”, entendida como “un conjunto de actos tradicionales y eficaces transmitidos oralmente, frecuentes en la vida cotidiana, que operan a partir de la economía del esfuerzo y la máxima eficacia”. Según la autora, estas técnicas pueden surgir de imitaciones físicas, no siempre sistematizadas racionalmente; pueden también adquirir un carácter extracotidiano cuando se aprenden para funciones públicas, y su práctica modifica tensiones musculares, equilibrios corporales y oposiciones articulares, además de constituir un factor socializador fundamental ligado al ámbito de los valores.

El espacio de calentamiento de Pukllay, independientemente de su función dentro de

Candelaria, es un espacio de aprendizaje sociocultural que permite reflexionar sobre el origen, la adquisición y la reformulación de influencias dancísticas provenientes de otras culturas. En este sentido, los propios danzantes reflexionan sobre su práctica. Diego Carita, por ejemplo, señala respecto a la técnica clásica occidental: “Creo que la técnica clásica que he conocido en Pukllay es una base para otros géneros...” (Carita, comunicación personal, 2022). A su vez, Gianmarco Palacios los motiva a cuestionar de manera constante estas asociaciones técnicas, recordándoles: “Busquen a qué está asociado su movimiento, porque hasta en el movimiento más ‘obligado’ del mundo hay una asociación. Si no quisieras moverte, no te mueves... Pero si lo estás haciendo, es porque algo lo está controlando. Sigán cuestionándose” (Palacios, comunicación personal, 2022).

Cuando reflexionan sobre la técnica autóctona de la región, Diego Churata afirma: “Lo que siento más cuando los veo bailar a los danzantes autóctonos puneños es más que una técnica, una emoción; creo que lo que nos une es la emoción” (Carita, comunicación personal, 2022). Sus palabras muestran que, incluso dentro del mismo espacio de Pukllay, existen todavía preguntas, distancias vivenciales y conversaciones pendientes sobre el vínculo entre la danza escénica puneña y la danza autóctona. Pese a ello, conceptos como la cosmovisión andina y la ritualidad del movimiento permiten reconocer puntos de encuentro entre ambas prácticas. Tal como señala uno de los danzantes: “*Candelaria* no era un espectáculo más; tenías que conectarte con la Pachamama, con los elementos que estabas tocando y con las deidades que cada uno tenía. Si no hacías eso, no ibas a llegar al público” (Carita, comunicación personal, 2022).

Considero que, en un país que ha buscado durante siglos la recuperación y relegitimación de sus identidades, la existencia de espacios de acondicionamiento físico como el calentamiento de Pukllay constituye una práctica contemporánea que abraza y cuestiona la hegemonía de las técnicas occidentales en nuestros discursos locales. Pease (1980) recuerda que, tras la invasión española, la población andina no aceptó la tradición europea de manera pasiva, sino que luchó por conservar elementos propios, manteniendo esquemas ideológicos que se resguardaron bajo la apariencia formal de un ropaje europeo recién adquirido (p. 238). De manera similar, en los cuerpos de los danzantes de *Candelaria* se observa la persistencia de saberes, sensibilidades y modos de relación que estructuran la identidad cultural puneña.

En este proceso de acondicionamiento para la danza, podemos detenernos a observar

las motivaciones que movilizan —y también las que no movilizan— la preparación de los danzantes contemporáneos puneños. Más allá de su función central en la puesta en escena, el calentamiento sostiene una red de conocimientos, prácticas y afectos con el potencial de reformular y/o preservar la práctica cultural de la región.



El laboratorio: ¿Qué de contemporáneos tenemos nosotros?

Cuando llego a los ensayos del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay el 08 de marzo, el equipo ya había atravesado un proceso de creación iniciado el 11 de setiembre de 2020. Esto se debía a que, con fecha 7 de setiembre del mismo año, el jurado calificador del Concurso de Proyectos de Producción de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura del Perú —Francisco Echeandía, Ana Pinedo y Mónica Silva (2020)— declaró como beneficiario de los Estímulos Económicos para la Cultura al proyecto *Candelaria* de Gianmarco Palacios Frisancho, destacándolo “por su búsqueda respecto a la evolución de la fiesta y la posibilidad de preservar la tradición y otorgarle una mirada contemporánea”.

Mi seguimiento al proceso se da entonces desde la etapa de montaje. Debido a la emergencia sanitaria por la COVID-19, esta fase se prolongó por más de seis meses, tiempo en el cual los danzantes y el coreógrafo mantuvieron un aislamiento obligatorio de acuerdo con las disposiciones locales y nacionales. El proceso de montaje se convirtió así en un intento del equipo creativo por reconstruirse y llevar el proyecto a su estreno frente a múltiples dificultades.

Entre las principales limitaciones que pude identificar durante mi estancia se encuentran: la falta de medios de transporte durante la emergencia sanitaria —algunos danzantes vivían en la provincia de Juliaca, a una hora de la ciudad de Puno, donde se realizaban los ensayos—; el encarecimiento de la vida a nivel local y nacional debido a la crisis sanitaria, económica y política del país; el miedo al contagio por COVID-19 presente en los danzantes, el coreógrafo y los posibles públicos; las restricciones de reunión, que generaban una atmósfera de informalidad o incluso de aparente ilegalidad alrededor de los ensayos; y las situaciones personales que cada integrante atravesaba como consecuencia de la crisis. A pesar de estas condiciones adversas, el elenco logró reunirse presencialmente gracias al esfuerzo, la persistencia y la decisión de todos.

En un registro de mi bitácora consigno el inicio de uno de estos ensayos:

“El coreógrafo entrega a los danzantes unas ligas blancas, cuerdas y una fotografía de una danza autóctona regional. Los danzantes exploran con los objetos a partir de la imagen y crean figuras colectivas en el espacio” (Ramírez, notas de campo, 2021).

A diferencia del calentamiento —orientado a la preparación física—, en el proceso de montaje los danzantes y el coreógrafo se sumergen en cuestionamientos colectivos respecto a los materiales con los que trabajan y a los sentidos que estos generan. En esta sección reúno algunas de las reflexiones surgidas en ese tránsito y que resultaron significativas para comprender el desarrollo del proceso creativo.

Partiendo de las ideas y prácticas que se relacionan con “lo contemporáneo” y de cómo su abordaje dentro del proceso genera efectos en los danzantes, Gianmarco Palacios plantea a su equipo una pregunta que atraviesa todo el laboratorio creativo: “Si hablamos de danza contemporánea: ¿estamos hablando de una ‘técnica contemporánea’ o de una danza que se manifiesta en un ‘período’ o un ‘tiempo contemporáneo?’” (Palacios, comunicación personal, 2022).

Palacios también cuestiona su propio rol como “coreógrafo” dentro del proceso y, más bien, se autoidentifica como guía o director debido a la naturaleza escénica y colaborativa de *Candelaria*. En la misma entrevista personal afirma:

“En realidad ha sido más una coreografía creada grupalmente; me considero que he sido un guía o un director tal cual, que se ha encargado de buscar en las experiencias de los muchachos, sus propias percepciones, sus propias intenciones a la hora de querer plasmar y comunicar lo que es *Candelaria* para ellos” (Palacios, comunicación personal, 2022).

Otro cuestionamiento que plantea el coreógrafo-director se centra en las tensiones identitarias entre territorio y pertenencia cultural, especialmente frente a ciertas ideas extendidas sobre el ejercicio de las artes en las regiones. Surgen entonces preguntas que desestabilizan nociones aparentemente obvias: ¿basta con nacer o habitar un territorio para asumir la cultura que se considera “propia” de ese lugar? ¿Qué ocurre cuando una persona se identifica con una determinada cultura, pero no necesariamente practica las formas dancísticas asociadas a ella? En esta línea, Gianmarco Palacios problematiza los prejuicios que circulan alrededor de la danza folklórica y tradicional cuando se pregunta: “¿Qué pasa si queremos montar ‘algo folklórico’ en un cuerpo que pertenece a un lugar ‘folklórico’, pero que no lo tiene, ‘en teoría’, pero que aun así es parte de este lugar?” (Palacios, comunicación personal, 2022). Más que ofrecer respuestas cerradas, su reflexión invita a revisar críticamente cómo nos relacionamos con las prácticas locales y con los imaginarios que recaen sobre los cuerpos que habitan el sur andino. ¿Qué experiencias, aprendizajes

o vínculos determinan que alguien se reconozca —o no— dentro de una tradición? ¿De qué maneras se configuran estas identificaciones en un territorio tan diverso como el altiplano? Son preguntas abiertas que permiten pensar la identidad desde la complejidad y no desde la obligación cultural.

En esa línea, el investigador peruano Alan Poma (2022), a partir de su trabajo sobre el futurismo andino, reflexiona: “nuestras culturas no tienen un conocimiento claro de qué sucedió en nuestro pasado, y por eso es complicado imaginarnos un futuro propio”. Más que afirmaciones categóricas, las ideas de Poma funcionan aquí como una forma posible de pensar la tensión entre memoria, identidad e imaginación. En el proceso de Candelaria, esta reflexión se vuelve pertinente porque los danzantes no solo revisitan gestos o símbolos ancestrales: los reformulan, los desplazan, los vuelven materia para imaginar algo que todavía no existe.

Algunas nociones del futurismo andino —como la idea del tiempo cíclico, la activación de conocimientos dormidos o la necesidad de imaginar futuros desde claves locales— ayudan a comprender el impulso creativo del elenco, sin que ello implique asumir ese marco como una verdad absoluta. Más bien, aparece como una herramienta conceptual que acompaña, que dialoga con lo que ocurre en los ensayos cuando los danzantes trabajan imágenes, sensaciones y símbolos no para imitarlos, sino para proyectar otros sentidos desde el movimiento.

Lo mismo sucede cuando Gianmarco Palacios se interroga sobre la contemporaneidad en el cuerpo puneño. Sus preguntas no buscan definir un estilo, sino cuestionar los marcos que suelen dictar qué es válido, qué es “auténtico” o qué pertenece a la tradición. En una conversación con el elenco se pregunta:

“¿Qué pasa con lo contemporáneo? Si no estamos haciendo, tal cual, una técnica folklórica, entonces algo debemos estar haciendo... y si ese algo se está reflejando en nuestro presente, ¿qué tan contemporáneo podemos decir que lo que queremos mostrar va de la mano con lo contemporáneo?” (Palacios, comunicación personal, 2022).

Estas preguntas resuenan con la idea —también sugerida por Poma, pero presente en muchos otros debates actuales— de que la cultura no es un concepto estático, sino un campo de prácticas en constante reformulación. En Candelaria, esto se manifiesta en un trabajo que no intenta “volver al pasado” ni “actualizar la tradición”, sino habitar un espacio intermedio donde lo tradicional y lo contemporáneo se rozan, se

interrumpen, se reinterpretan.

El laboratorio se convierte así en un territorio liminal donde los danzantes tienen que posicionarse: ¿qué significa ser un creador puneño hoy?, ¿qué hace que un movimiento pueda considerarse “nuestro”?, ¿qué dejamos atrás y qué necesitamos transformar? Este no es un gesto de ruptura total ni de fidelidad absoluta, sino un ejercicio de imaginación situada, de construcción de sentido desde la experiencia y el territorio.

Por eso, más que seguir un marco teórico cerrado —sea el futurismo andino, la contemporaneidad occidental o el folklorismo tradicional—, Candelaria parece construir un pensamiento propio: uno que permite que los cuerpos ensayen respuestas, duden, prueben, y desde ese proceso abran pequeñas fisuras hacia otros modos de existir y crear. Allí, la imaginación no es una fuga del pasado, sino una forma de activarlo, de volverlo fértil para el presente y para lo que aún no tiene nombre.

Cuando hablo sobre esta reflexión acerca de las fronteras en la danza escénica peruana, hago referencia a otros procesos similares a Candelaria que se vienen desarrollando desde distintos territorios. Por ejemplo, el trabajo de Luz Gutiérrez en *El cumbión del chivo* (2021), “que aborda el tema universal de la búsqueda de la identidad individual y su pertenencia a un grupo humano, tomando como escenario las danzas, rituales y personajes del Carnaval mestizo de Lamas” (Consejo Nacional de Danza, 2021); o el de Haydn Trucios en *Danza Nacixn* (2022), quien explora “sobre los qari-warmis, personajes liminales de género no establecido que se encargaban de mantener el equilibrio social y cultural a partir de rituales, danza y música. Siendo su protector la deidad del Chuquichinchay, representado por un felino alado y travestido. El proceso es interrumpido por la llegada de los españoles, la evangelización e imposición a un sistema heteropatriarcal que termina sometiendo y aboliendo las creencias de estos personajes” (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, 2022).

De manera similar, la danzante y museóloga Marisol Zumaeta propone en *Ida, lamento. Perdón y vuelta* (2021) una “danza ofrenda, ritual eterno por sanar la invasión, la vulneración y el abuso en nuestro mestizaje y a través de las generaciones. Ella siente el peso de sus raíces y decide investigar en sus ancestros para sanar sus miedos. Descubre que un antiguo miedo la persigue y busca la manera de redimirlo. Una parte de la historia del Perú a través de mi árbol genealógico. Sobre el mestizaje, las herencias y los miedos, sobre el perdón. Sobre nuestros ancestros amazónicos, andinos e hispanos”

(Zumaeta, 2020).

En ese mismo horizonte de exploraciones, se encuentra también mi participación en Proyecto Layq'a (2019), "un proyecto escénico que explora la presencia de la mujer en la ritualidad andina y propone un diálogo entre tradición y contemporaneidad a través del movimiento y la celebración" (Oficio Crítico, 2022). Desde mi experiencia en este proyecto, pude observar cómo estos procesos creativos siguen activando preguntas similares: la relación con la memoria, la reapropiación del cuerpo como archivo vivo, y la búsqueda de lenguajes escénicos que transiten entre lo ancestral, lo ritual y lo contemporáneo sin reducirse a ninguno de ellos.

Cuando hablamos de tradición y contemporaneidad en la danza peruana, nos situamos en un campo atravesado por reflexiones que distintos trabajadores y trabajadoras de la danza han formulado a lo largo de nuestra historia, así como por saberes académicos y memorias transmitidas a través de la tradición oral. En todos estos discursos aparece la idea de un "algo": una materia temporal, simbólica y afectiva con la cual el cuerpo establece relación. Después de todo, "la danza nace de los encuentros" (Mello, 2020, p. 1), y estos encuentros —entre personas, territorios, temporalidades y sensibilidades— son fundamentales para comprender el contexto de discusión que también atraviesa el trabajo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay durante el montaje de *Candelaria*.

Un episodio ilustrativo de esta conversación se sitúa en 2017, cuando la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco organizó el curso *Introducción a la Pedagogía de la Danza*, dirigido por las danzantes Inés Coronado y Mirella Solís, en coorganización con la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. A partir de esta experiencia, la danzante cusqueña Abigail Bravo comparte una memoria oral que revela el trasfondo del debate:

"Sin apenas imaginarlo, desde un primer momento la diferencia entre los danzarines contemporáneos y los folclóricos surgió definiendo dos grupos concretos con miradas y objetivos aparentemente opuestos, revelando la necesidad de adentrarnos en las profundas raíces de la danza, la discusión tomó su curso y se tradujo en la pregunta ¿cuál es el sentido de danzar? Algunos danzaban para mantener con vida elementos puntuales de una tradición, con la finalidad de contribuir a la construcción o defensa de una identidad, otros danzaban

para deleitar, conmover y comunicar alguna realidad a un público espectador y otros para canalizar intenciones, visiones, sensaciones, etc.” (Bravo, 2020, pág. 1)

Este testimonio sintetiza de manera precisa el núcleo de tensiones que aún atraviesan la danza en el Perú: tradición como resguardo, tradición como identidad, tradición como experiencia sensible; contemporaneidad como ruptura, como exploración, como búsqueda expresiva. Pukllay se inscribe en este horizonte, no como un caso aislado, sino como parte de una conversación más amplia en la que distintos colectivos y creadorxs se preguntan qué significa danzar hoy desde Perú, desde nuestras memorias, desde nuestras fracturas y desde nuestras posibilidades.

El folclor, la tradición y el patrimonio suelen ser valorados identitariamente por sus anclajes con el pasado, con lo vernáculo, con la riqueza y la belleza de las prácticas nacionales o locales. Estas categorías tienden, sin quererlo, a idealizar a las comunidades y a los elementos “culturales” tradicionales, atribuyéndoles un carácter de esencia o autenticidad. En ese mismo movimiento, se enlazan con la cultura popular entendida como expresión de “la gente del común”, y desde allí como la supuesta “verdadera” identidad de la nación. Arboleda (2013) señala cómo este entramado convive hoy con fuerzas aparentemente opuestas: los medios masivos, las tecnologías aceleradas, lo industrial, lo transglobal, lo corporativo y la sociedad de consumo, que nos empujan a insertarnos en otros escenarios. Así, lo local y lo nacional se vuelven piezas de un rompecabezas intercambiable dentro de un mundo saturado de referencias globales (p. 182).

La socióloga Miryan Parra ofrece una mirada especialmente útil para entender estas tensiones. Su definición de danza busca superar las categorías que históricamente han fragmentado la práctica en delimitaciones como “académica”, “nativa”, “popular”, “folklórica” o “escénica”. Parra afirma:

“Asumimos que las danzas son prácticas sociales, culturales y políticas, referidas a las expresiones mediante los movimientos del cuerpo, de manera estructurada o no estructurada, coreografiada o no coreografiada, acompañada de música o sin música, escenificada o no escenificada, con vestuario o sin vestuario. Nuestra definición parte de una perspectiva que pretende ser integral a fin de superar las diferencias entre las nociones relacionadas al término danza, como son: danza académica, danza nativa, danza popular, danza folklórica, danza escénica, bailes, etc. La superación de estas separaciones nos parece clave para ligar la danza con

las relaciones sociales que están detrás de ellas y esconden relaciones de poder. La danza no es sólo un producto especializado o una función que determinados especialistas interpretan o ejecutan. La danza forma parte de la vida social y por ello es una práctica política y cultural.” (Herrera M. Y., 2006, pág. 5).

Esta lectura permite comprender mejor lo que ocurre en *Candelaria*. Allí, los danzantes puneños se acercan a la danza no como una categoría cerrada, sino como un territorio en disputa donde es necesario integrar, cuestionar y rehacer definiciones que, aunque útiles en cierto momento, hoy funcionan como fronteras restrictivas. El trabajo del laboratorio se convierte así en un proceso en el que se experimenta con las nociones de “danza contemporánea”, “danza tradicional”, “folklore” o “teatro”, confrontando estas etiquetas desde la práctica misma.

El ejercicio de superar estas definiciones —como recuerda Parra— no nace únicamente desde la teoría. La danza es una práctica encarnada, y es en la observación del hacer donde se rehacen realmente los límites. Por eso, el montaje de *Candelaria* puede leerse también como una propuesta política: un intento por entender la danza escénica en Puno como un espacio autosuficiente de observación, reflexión, experimentación y generación de conocimiento desde la identidad andina y mestiza.

Este enfoque dialoga con lo propuesto por Annie Suquet (2006), quien rastrea la historia de la danza como un territorio donde se exploran las relaciones entre cuerpo, memoria y experiencia humana. La autora explica que cuando el bailarín transporta su cuerpo —¿no es acaso la danza, en su definición elemental, la transferencia del peso del cuerpo en el tiempo y en el espacio?— se desarrolla una singular relación con la memoria; el cuerpo se convierte en una escena donde se manifiesta lo involuntario y actúan mecanismos inconscientes, tanto psíquicos como físicos (Suquet, 2006, p. XX).

Desde esta perspectiva, el cuerpo en movimiento no se limita a ejecutar acciones: despliega asociaciones, activa recuerdos y abre zonas de búsqueda. *Candelaria*, en este sentido, no procura resolver qué pertenece a la tradición o a la contemporaneidad, sino habilitar un espacio donde los cuerpos puedan ensayar distintas formas de relación entre ambas. En el laboratorio, los danzantes no buscan establecer categorías teóricas, sino atender su práctica, reconocer lo que han heredado y explorar aquello que va emergiendo en el proceso creativo.

Por eso, cuando Gianmarco Palacios pregunta durante el proceso “¿Qué de

contemporáneo tenemos nosotros?” (Palacios, comunicación personal, 2022), la pregunta no apunta a una definición estable, sino a un estado, a un momento específico en el que los intérpretes se observan a sí mismos entre lo que fueron, lo que están siendo y lo que quisieran llegar a ser. Más que ofrecer una respuesta, el proceso abre un espacio para que los danzantes —como muchos puneños y peruanos— se enfrenten a tensiones que forman parte de su experiencia cotidiana: la memoria del territorio, las expectativas de la tradición, las influencias externas, las dudas sobre pertenencia y legitimidad.

Este espacio de trabajo funciona entonces como un lugar liminal, donde tradición y contemporaneidad no se oponen ni se fusionan, sino que conviven como preguntas activas. Los intérpretes se mueven entre esas preguntas sin necesidad de resolverlas. A través del movimiento, del ensayo, de la evocación y del error, encuentran la posibilidad de habitar esa tensión sin clausurarla.

Así, más que afirmar que “lo contemporáneo es...” o “no es...”, lo que observamos en el laboratorio de *Candelaria* es un tiempo en el que seres humanos se permiten pensarse, dudar, revisar, probar, sentir. Un tiempo donde la danza se convierte en el medio para enfrentar preguntas que no solo pertenecen a la escena, sino también al territorio, la identidad y la historia afectiva de quienes la practican.

La puesta en escena: ¡Estrenamos porque estrenamos!

“(…) al hablar de Civilización Andina no nos estamos refiriendo a una imagen estática que desapareció en el siglo XVI, sino que nos encontramos frente a una realidad dinámica que vive y se desarrolla en la actualidad”. (Fantinato, 2015)

Candelaria, desde su concepción, plantea una vinculación directa con múltiples capas culturales. La homonimia del título remite de inmediato a la Festividad de la Virgen de la Candelaria, subrayando la relación de la obra con elementos vivos y latentes de la cultura local puneña. Al mismo tiempo, prácticas como el calentamiento y la metodología del laboratorio abren la obra a una conversación con tradiciones y técnicas provenientes de otros lugares del mundo, situándola en un plano de diálogo relevante para las artes escénicas en el Perú.

En este segundo capítulo, nos adentraremos en lo que fue una de las presentaciones presenciales de *Candelaria*, realizada en el Teatro Municipal de Puno el 15 de mayo de 2021. Más que una simple crónica del estreno, este apartado busca observar el tránsito del laboratorio al escenario: qué se transforma, qué se sostiene, qué emerge cuando el cuerpo que investiga pasa a ser un cuerpo que se expone.

Les invito a acompañar (nos).

- **La apertura del ritual**

El sonido de un pututo, instrumento musical fabricado a partir de una concha marina que suele usarse para la convocatoria, llama a los danzantes y al público al espacio, y un músico sikuri (ejecutante del instrumento del siku), aguarda acompaña a las presencias enmascaradas.

Figura 14



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los cuerpos de las presencias responden a este llamado, inicia la danza. Mientras sus primeros movimientos se ejecutan observamos que cada presencia viste una máscara con una imagen distinta, son diversas figuras y personajes de la cosmovisión andina, podemos ver al K'usillo, personaje satírico y cómico del altiplano, un Puma, la China Saxra: personaje comúnmente interpretado por un varón que se traviste, un Diablo, el Condor, el Torito de Pucará, animal totémico comúnmente utilizado para representar la fertilidad, felicidad, protección y abundancia familiar, entre otros.

Figura 15



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 16



Nota. Del archivo propio (Ramirez, 2021)

El escenario se oscurece por completo y, desde esa penumbra, emerge la voz de una mujer hablando en quechua: “*Amados hijos e hijas, soy su madre. Aquí estoy, en sus canciones y danzas.*” Aún sin luz, el sonido de la lluvia empieza a envolver el espacio. Luego aparece la voz de un abuelo en aymara: “*...Pienso que él nunca regresará. Para mí, esas grandes ciudades han cambiado a nuestro hijo. Un día me dijo: hablar aymara es vergonzoso. Así dijo.*” Ambas voces, suspendidas en la oscuridad, anuncian un territorio afectivo en el que lengua, memoria y distancia empiezan a entrelazarse desde el primer instante.

Gradualmente, la parte posterior del escenario se ilumina: una proyección revela un cerro de colores, coronado por un rostro femenino que sugiere la presencia de la Pachamama. En el centro del espacio, una de las presencias —la única sin máscara— se desplaza bajo un círculo de luz blanca. Las demás figuras la acompañan desde la penumbra hasta retirar sus propias máscaras. En ese momento, el teatro se llena con un ensamble de fusión andina: *Hijo del altiplano*, cuya progresión rítmica instala una atmósfera de espera y de misterio, como si algo estuviera a punto de revelarse.

Surgen entonces los movimientos colectivos. A primera vista, parecen seguir únicamente el pulso de la música. Sin embargo, al observar con detenimiento, emergen gestos que remiten a prácticas rituales: los danzantes, ya sin máscaras, se reúnen alrededor de una mujer en el centro del escenario. Detrás de ellos, la proyección muestra un arco de piedra que remite al de la Isla de Amantaní, un referente ampliamente

reconocido por las comunidades que habitan ese territorio. En ese paisaje, los cerros asociados al Pachatata y a la Pachamama ocupan un lugar simbólico relevante y son visitados en distintas épocas del año como parte de prácticas comunitarias vinculadas al ciclo de la vida y al vínculo con la tierra.

La escena, entonces, convoca un territorio, una forma de habitarlo y una memoria que se activa en el cuerpo.

Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 17



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes, la música y las visuales crean un tránsito hacia un nuevo espacio escénico. Se escuchan nuevamente bombos y un canto en aymara, esta vez acompañado por una base armónica electrónica. Mientras tanto, en la proyección del fondo, se observa un cambio continuo de imágenes del sol y la luna que parecen marcar el paso del tiempo: la luna atraviesa el cielo como un punto luminoso blanco y, del mismo modo, el sol aparece como un punto luminoso amarillo en desplazamiento. Estas imágenes se alternan, indicando la sucesión de noches y días dentro de la escena.

Figura 18



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 19



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Hasta este punto, los cuerpos permanecen armonizados y coordinados en sus desplazamientos. Luego se detienen simultáneamente, como si aguardaran una nueva acción. El espacio vuelve a oscurecerse y, sobre los danzantes inmóviles, comienza a proyectarse un collage de diversas imágenes que aparecen una tras otra, cubriendo el escenario y sus cuerpos.

Figura 20



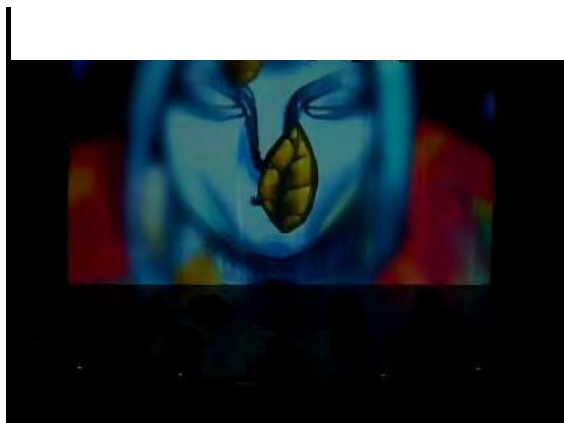
Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 21



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay

Figura 22

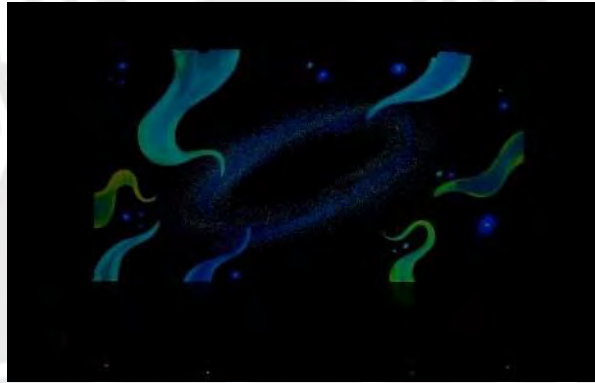


(Palacios, 2021)

Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Las proyecciones continúan sobre los cuerpos y el escenario. Las imágenes aparecen de forma rápida y sucesiva, conformando un montaje visual de elementos diversos que pasan a gran velocidad, sin permitir identificar una narrativa específica. El ritmo de la proyección genera un efecto de tránsito continuo. Tras esta secuencia acelerada, el flujo de imágenes se detiene en una última proyección: una representación de una galaxia.

Figura 23



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

- **El origen: Danzantes enmascarados y los Ayarachis de Cuyo Cuyo de la provincia de Sandía.**

Hasta este punto, la obra nos introduce a través de una acumulación de símbolos sonoros, visuales y corporales que conforman una atmósfera ritual conducida por los danzantes enmascarados. El uso de la máscara, como recuerda Rubio (2022), convierte a quienes la portan en “oficiantes de una especie de liturgia escénica acentuada por el poder que conlleva poseer una máscara” (p. 63), lo que aporta a esta secuencia un carácter ceremonial marcado. Desde este tránsito hacia otro *pacha* —una noción andina que refiere simultáneamente a tiempo y espacio— emerge la sonoridad de los Ayarachis de Cuyo Cuyo, manifestación dancística, ritual y musical de la provincia de Sandía. Sobre

su origen, Almonte (2019) señala que el término “ayarachi” ha sido interpretado como la unión de *aya* (espíritu), *ara* (fuerza vital) y *hachi* (llanto), mientras que memorias recientes entre músicos y danzantes lo vinculan también a prácticas agrícolas asociadas a la floración y cosecha de la quinua. En medio de esta sonoridad, la danzante que anteriormente se distinguió por no usar máscara se incorpora en el centro de la escena; su movimiento se despliega con intensidad, como si accionara una energía concentrada en su cuerpo, convirtiéndose en el punto focal de este momento escénico.

Figura 24



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La danzante se incorpora por completo y comienza a desplazarse por el espacio mientras una luz blanca la sigue. Las proyecciones continúan sobre el fondo y sobre su cuerpo, y vuelve a aparecer la imagen del cerro con rostro que representa a la Pachamama. La repetición de esta imagen en simultáneo con su movimiento establece una asociación visual constante entre ambas presencias en escena.

Figura 25



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La danzante vinculada visualmente a la figura de la Pachamama —asociación que la obra ha ido construyendo mediante la repetición del cerro con rostro en las proyecciones— sale del escenario. De inmediato, el arte visual proyecta una nueva secuencia de figuras: aparecen diversas deidades y elementos andinos, entre ellos el dios Sol, la Tierra, el fuego, las estrellas, el agua, el puma, la serpiente, el diablo y el río. Todas estas imágenes se presentan a través de colores y formas característicos de la semiótica andina contemporánea, con una paleta vibrante y composiciones que evocan referentes visuales locales reconocibles.

Figura 26



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

A medida que las deidades continúan proyectándose en el fondo, la danzante asociada visualmente a la Pachamama se acerca a los demás intérpretes. Toca suavemente sus cuerpos y se inclina hacia ellos mientras les susurra. Tras este contacto, los danzantes comienzan a reaccionar de forma gradual y, poco a poco, inician sus movimientos.

Figura 27



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

El arte visual proyecta ahora una imagen en la que la figura de la “Pachamama” aparece ubicada en el centro del universo, rodeada de otras deidades andinas. En el espacio escénico, los danzantes que han “despertado” reaccionan frente a la intérprete asociada visualmente a esta figura: sus desplazamientos y gestos la sitúan nuevamente en un lugar central dentro de la acción. La reiteración de esta posición y la manera en que los otros cuerpos se organizan alrededor de ella refuerzan progresivamente la convención escénica que la obra viene construyendo. Los demás danzantes, que representan a distintas deidades y elementos de la cosmovisión andina, la acompañan y se desplazan en torno a su presencia. La combinación entre movimiento, disposición espacial y proyección visual va articulando un mismo marco simbólico, en el que Pachamama aparece integrada a un conjunto de fuerzas y presencias naturales representadas en escena.

Figura 28



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Para comprender mejor esta escena recurro a la noción aymara de *jiwasanaka*, término que alude a un “todos nosotros”. En aymara, *jiwasa* funciona como un pronombre que no tiene equivalente directo en el castellano: mientras en español contamos con tres pronombres personales en singular (*yo, tú, él/ella*), el aymara organiza cuatro: *jiwasa* (todos), *jupa* (él/ella), *juma* (tú) y *naya* (yo). Esta estructura revela una forma distinta de pensar la relación entre individuo y comunidad, pues coloca la idea de un “nosotros” en un lugar primario dentro de la construcción del sujeto. Traigo esta referencia lingüística porque permite acercarse al modo en que la obra construye esta segunda parte: lo que aparece en escena es un cuerpo colectivo que se compone de múltiples cuerpos, gestos y presencias; diversidad y unidad funcionan al mismo tiempo. Las deidades proyectadas, la figura asociada a la Pachamama y los danzantes que la rodean parecen relacionarse entre sí únicamente a través del movimiento, creando la percepción de un organismo común en constante transformación. Dentro de este conjunto, la figura de la danzante vinculada a la Pachamama destaca por su centralidad en la acción y por la forma en que los demás cuerpos la rodean, sugiriendo que la narrativa del momento está organizada en torno a su presencia.

- **La danza del fuego: En salvaguarda de los Los Llipi Pulis de la comunidad de Ccapalla de Ácora**

La danzante asociada a la Pachamama se incorpora nuevamente, toma un brasero con carbones y palo santo encendidos —madera de *Bursera graveolens* ampliamente usada en distintos territorios latinoamericanos por sus propiedades aromáticas y su función ritual— y comienza a desplazarse por el espacio. La iluminación cambia a un tono rojo mientras, en las proyecciones, aparece la imagen de la Pachamama realizando un *kintu* con hojas de coca, acción de agradecimiento utilizada para abrir momentos significativos en comunidad y que, dentro de la cosmovisión andina, puede dirigirse tanto a personas como a entidades no humanas: montañas, ríos, animales o fuerzas del universo. Esta sucesión visual señala la apertura de un nuevo *pacha*. De inmediato, el arte visual muestra la representación del fuego, que ocupa el lugar central de la pantalla, indicando que esta presencia será ahora el eje de la escena. Como ocurre en otros momentos de la obra, la relación entre lo proyectado y los cuerpos en movimiento exige una lectura simultánea para comprender el sentido escénico que se construye. La danzante recorre el espacio con el brasero, expandiendo el humo por el teatro; se dirige al centro y sahúma a los demás intérpretes, quienes encarnan distintas deidades y esperan en silencio este gesto. La disposición ritual de la acción permite seguir la lógica interna de la escena: la figura vinculada a la Pachamama realiza un acto de agradecimiento que antecede la continuidad del rito colectivo.

Figura 29



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Suenan los bombos y, de inmediato, se escucha la melodía de los *choqueles* de

Ccapalla, correspondientes a la danza de los Llipi Pulis de la comunidad de Ccapalla, en el distrito de Ácora, provincia de Puno. Esta danza —declarada Patrimonio Cultural de la Nación en 2017— reúne a una comparsa de alrededor de 280 participantes entre pulis, chuqilas, danzantes portadoras de llipis, antuquitas y una cantante, y está profundamente vinculada al *chaku* de vicuñas, ritual en el que la comunidad arrea a los animales hacia un cerco para trasquilar su fibra y luego liberarlos. Como señala Radio Onda Azul (2017): “Cabe señalar que a pesar de que es considerada como una danza relacionada a la caza y presente al chuqila como un personaje que simboliza al cazador, la danza no propicia el maltrato y sacrificio de animales. Sucede todo lo contrario, ya que al evocar la memoria relacionada a la supervivencia de la población en un espacio geográfico particularmente complejo como es el altiplano andino, nos habla de la íntima relación entre naturaleza y sociedad.”

En escena, esta segunda referencia musical originaria refuerza la lógica del coreógrafo en torno al rescate de manifestaciones que atraviesan procesos de riesgo o transformación. Sobre el escenario, los danzantes-deidades y la intérprete asociada a la figura de la Pachamama conforman ahora un solo cuerpo colectivo. La musicalidad de los *choqueles*, fusionada con un ritmo electrónico, impulsa una secuencia en la que los intérpretes se desplazan moviendo constantemente las manos, acompañados por la proyección del fuego y la iluminación roja del espacio. La combinación de estos elementos configura una atmósfera en la que algo parece estar transformándose. En medio de este tránsito, una de las danzantes avanza hacia el centro y la figura vinculada a la Pachamama se aproxima para sacudirla y limpiarla mientras ambas continúan danzando.

Figura 30



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Finalmente, la danzante que acaba de ser “limpiada” se desploma, y la intérprete asociada a la Pachamama la sostiene, la abraza y la conduce hacia un espacio lateral visible para el público. En la proyección posterior aparece nuevamente la imagen de la Pachamama, esta vez con los brazos abiertos, en una postura que evoca acogimiento y resguardo, articulándose visualmente con el gesto protector realizado por las dos intérpretes en escena. Esta secuencia construye un tránsito hacia una idea ritual de muerte entendida no como final trágico, sino como ciclo que retorna al cuidado de la Pachamama. Con la desaparición del fuego en las proyecciones, la escena cambia de atmósfera: la iluminación y el arte visual anuncian un nuevo desplazamiento temporal con la aparición de una chakana, símbolo andino que en este contexto marca el paso hacia otro tiempo y otro lugar.

Figura 31



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

- **El danzar de los pueblos: Homenaje a los Puli Pulis de Taraco.**

Vemos ingresar a los danzantes en parejas al ritmo de los Puli Pulis de Taraco, danza originaria del distrito de Taraco en la provincia de Huancané, que en la última década ha emergido desde el olvido gracias al trabajo de las familias de las comunidades locales. Una de sus características centrales es el atuj chacuy, o “caza del zorro”, que —como describe Hinojosa (1978)— “consiste en cazar al zorro para que así de esta manera sea una ofrenda a la Pachamama; esta es la expresión que realizaban en tiempos antiguos, pero que en la realidad se observa muy poco, sin embargo, en la actualidad esta expresión

se representa en la danza.” En escena, las parejas de danzantes ingresan recreando, mediante el movimiento, imágenes que evocan distintas actividades comunitarias: remar en una balsa, jugar, trabajar colectivamente, cazar, convivir en pareja, cultivar, amar, e incluso representar gestos de violencia y sometimiento.

Estas acciones se desarrollan mientras, en el fondo, se proyectan imágenes del sol, las estrellas, los ríos y otras deidades andinas, operando como presencias que “observan” desde el plano visual. La articulación entre la danza y estas proyecciones construye un dispositivo escénico que sugiere la convivencia cotidiana de los pueblos con su entorno natural y espiritual, mostrando cómo estas dinámicas comunitarias se inscriben en el movimiento que la obra pone en escena.

Figura 32



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La última pareja que ingresa a escena representa una acción de fuerza y sometimiento. Ante este ingreso, los demás danzantes vuelven al espacio y la iluminación cambia a un tono azul. Las proyecciones también se modifican y aparecen motivos asociados al arte textil de los pueblos originarios; estos elementos visuales se transforman progresivamente en sombreros, piezas que forman parte de diversas comunidades andinas y que funcionan como marcadores de identidad. La secuencia continúa con la aparición, en el arte visual, de la imagen de un gran maíz que reúne a los intérpretes como colectivo. Los danzantes se agrupan alrededor de esta figura y ejecutan movimientos que evocan acciones agrícolas, para luego desplegar una dinámica festiva vinculada al *anata* —la alegría y juego característico de los carnavales del mes de febrero— como cierre de

esta sección.

Figura 33



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 34



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

- **El tejido colectivo: Los chacareros o lawa k'umus**

Condemayta (2021) señala que “la danza chacareros ha entrado en un proceso de extinción o desaparición desde el momento en que llegaron los españoles a nuestro país, en 1532, hasta 1900; pero gracias a un hecho histórico en el año 1934, y de acuerdo con los concursos que se realizan en la ciudad de Puno, empieza a reflotar de nuevo e incluirse en el escenario folklórico”. Esta referencia permite situar la danza dentro del imaginario

altiplánico contemporáneo y comprender su presencia como parte de los marcos culturales que dialogan con la obra.

En escena, los intérpretes se distribuyen en distintos puntos del espacio y la música introduce una transición. En la proyección aparecen husos de madera, herramientas empleadas tradicionalmente para hilar, mientras los danzantes extienden desde sus cinturas una serie de elásticos blancos que tensionan y conectan el espacio. La interacción entre estas líneas y las imágenes proyectadas configura una convención compartida: el fondo visual no ilustra la acción, sino que la prolonga y amplifica, generando un tejido simultáneamente corporal y simbólico que estructura el sentido de esta nueva secuencia.

Figura 35



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La danza de los chacareros, o *Lawa K'umus*, es una manifestación agrícola realizada en agradecimiento al florecimiento de la papa y al inicio de la temporada de cosecha; constituye un gesto ritual hacia la madre tierra por el alimento y el cuidado recibido. En *Candelaria*, esta referencia funciona como punto de partida para abrir un diálogo escénico sobre los vínculos humanos y la construcción del cuerpo colectivo. Los danzantes generan diversas figuras utilizando los elásticos extendidos desde sus cinturas, produciendo imágenes que remiten a un gran tejido comunitario en movimiento. De forma paralela, el arte visual acompaña la acción corporal reforzando la noción de “tejido” como eje central de la escena.

Figura 36



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

El tejido que se configura en escena no solo remite a la forma, la plasticidad del elemento y su manipulación corporal. En diálogo con el arte visual, sugiere una relación más amplia con la filosofía y la manera de comprender el mundo en los pueblos originarios, donde el vínculo con otros territorios y comunidades se expresa a través de prácticas culturales interconectadas: lo alimentario, lo textil, lo sonoro, lo artístico y lo ritual. Este entramado visual y corporal activa la percepción de un territorio simbólico compartido, en el que distintas dimensiones de la vida colectiva se entrelazan.

Figura 37



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 38



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Finalmente, estas convenciones se articulan nuevamente con el soporte del arte visual. Tras el trazado de múltiples figuras con los elásticos, la proyección en la parte posterior del escenario incorpora imágenes que remiten a tejidos y motivos presentes en distintas prácticas contemporáneas —prendas, intervenciones corporales, objetos de uso cotidiano y otros soportes visuales. La superposición entre las formas creadas por los cuerpos y las imágenes proyectadas acentúa el vínculo entre movimiento y memoria cultural, situando al tejido como un elemento que conecta la acción escénica con un entramado histórico y social que permanece vigente.

Figura 39

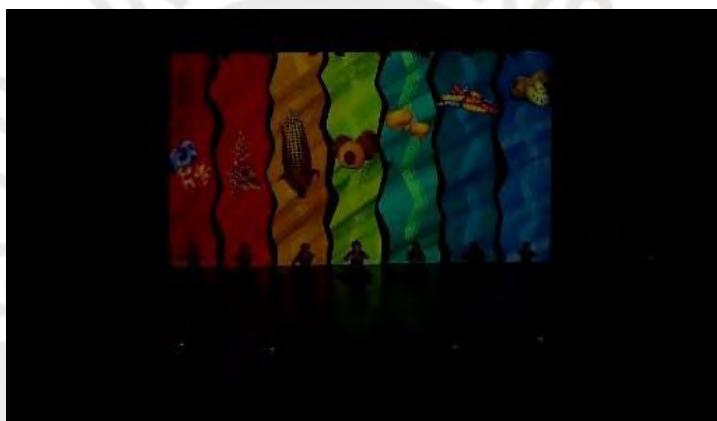


Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

- **La gran transición: Tierra Kollavina**

En esta escena, los danzantes y las proyecciones continúan desplegando la diversidad de la cultura alimentaria de los pueblos originarios. Las y los intérpretes realizan acciones y secuencias de movimiento que representan distintas formas de convivencia comunitaria: arar la tierra, transportar objetos, tejer, cocinar y colaborar en tareas colectivas. La variedad de situaciones presentadas permite observar un repertorio amplio de prácticas cotidianas que sostienen la vida comunitaria y que la obra incorpora como parte de su construcción escénica.

Figura 40



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

El Centro de Investigación del Movimiento Pukllay construye en escena una suerte de “fotografía en movimiento” que no remite únicamente a un pasado precolonial, sino también a prácticas que continúan formando parte del presente cotidiano de muchas comunidades originarias. Desde este imaginario, la obra proyecta una visión donde aparecen el trabajo colectivo, la organización comunal, la autogestión y las formas de sobrevivencia que han sostenido históricamente a estos pueblos y que aún hoy se practican, se cantan y se danzan. En *Candelaria*, estos elementos se integran a partir de un eje fundamental: la música. Su presencia —una sonoridad originaria que se mezcla con texturas cercanas a quienes habitan la ciudad— funciona como columna vertebral de la puesta en escena y como punto de encuentro entre distintos tiempos, territorios y modos

de comprender la vida comunitaria.

El escenario cambia y, nuevamente, la obra nos traslada hacia otro *pacha*. En las proyecciones, las noches y los días suceden uno tras otro con mayor velocidad, marcando visualmente el tránsito del tiempo. La aparición alternada del sol y la luna refuerza esta convención temporal, evocando una comprensión cíclica del año que forma parte de las observaciones astronómicas y naturales de los pueblos andinos. Junto a estos elementos, emergen nuevas referencias visuales vinculadas a las islas de Amantaní y los Uros, especialmente sus arquitecturas, lo que sugiere que este nuevo desplazamiento temporal abarca también a estas comunidades dentro del tejido simbólico de la escena.

Figura 41



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 42



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 43



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

El tiempo ha transcurrido y cuatro danzantes varones se sitúan en el centro del escenario. Sus cuerpos muestran señales de incomodidad: se frotan y se limpian de manera frenética, como si intentaran desprenderse de algo adherido a ellos. La iluminación se vuelve roja, intensificando la tensión del momento. En medio de estas acciones, los intérpretes trazan con las manos una señal de la cruz dirigida hacia el público, gesto que introduce por primera vez un símbolo asociado a la religión católica dentro de la narrativa de *Candelaria*, hasta este punto centrada exclusivamente en referencias a la cosmovisión andina.

Figura 44



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes varones ingresan realizando acciones físicas dirigidas hacia las danzantes mujeres, a quienes empujan y jalonean. Las intérpretes mujeres, antes de este ingreso, estaban sentadas en el piso realizando movimientos que remiten a comer de un fiambre y a manipular telares, acciones que se presentan como parte de la escena. A nivel visual, se proyecta una imagen compuesta por una herradura dorada superpuesta a una chacana, recurso que aparece simultáneamente a las acciones físicas descritas. La combinación entre los desplazamientos de los intérpretes y la proyección crea un contraste evidente entre los distintos elementos puestos en escena, sin que la obra explicita verbalmente los roles representados.

Figura 45



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Otro elemento visual que aparece en esta transición es la alternancia entre dos

imágenes proyectadas: el arco de Amantaní y el Arco Deustua. El primero corresponde a una estructura de piedra situada en la Isla de Amantaní, en el lago Titicaca. Esta isla alberga diversas formas de arquitectura comunal construidas por las propias familias amantaneñas, y sus arcos suelen marcar accesos ceremoniales o puntos de paso utilizados durante celebraciones y recorridos rituales. El segundo, el Arco Deustua, es un monumento de piedra ubicado en la ciudad de Puno y construido en el siglo XIX como parte de un proceso urbano conmemorativo. Ambos arcos, provenientes de territorios y momentos históricos distintos, aparecen proyectados de manera sucesiva o superpuesta durante la escena. En conjunto, estas imágenes amplían el registro visual de la obra, situando en un mismo flujo escénico referencias provenientes tanto de espacios comunitarios tradicionales y originarios, como de hitos urbanos posteriores, sin que la escena verbalice una interpretación específica sobre su relación.

Figura 46



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes comienzan ahora a proyectar un estado incierto: sus acciones ya no permiten identificar claramente si están de acuerdo entre sí ni qué papel cumplen dentro de la escena. El cuerpo colectivo que habían sostenido hasta este momento parece fracturarse, y los intérpretes se mueven desde una lógica más individual, con desplazamientos impredecibles para el espectador. Sus trayectorias ya no siguen una organización grupal previa, sino que responden a los patrones musicales de *La Cumbia del Olvido*, del DJ franco-ecuatoriano Nicola Cruz. En paralelo, las proyecciones visuales muestran un conjunto de deidades que acompañan la secuencia; a las imágenes andinas que han aparecido en momentos anteriores se suman ahora símbolos asociados al imaginario católico, configurando un paisaje visual híbrido que enmarca este momento de

crisis y desarticulación del movimiento colectivo.

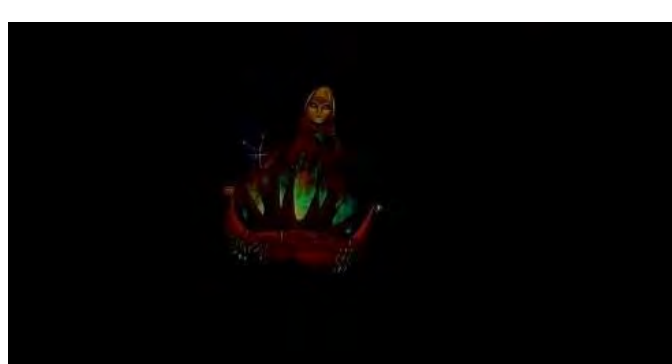
Figura 47



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los símbolos andinos que aparecían al inicio se transforman por completo: en las proyecciones, la cruz católica aparece yuxtapuesta a la chakana andina, combinando dos sistemas visuales distintos dentro de una misma imagen. Los danzantes continúan desplazándose sin una dirección claramente identificable y sin una acción grupal definida; sus movimientos parecen responder únicamente al flujo musical. En el plano visual, la figura que previamente se asociaba a la Pachamama experimenta una transformación notable: ahora aparece cubierta con un manto y porta una corona dorada, modificación que se presenta sin mediación verbal y que introduce un nuevo registro visual dentro de la secuencia.

Figura 48



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Mientras tanto, en escena, los cuerpos inician también una transformación. Las danzantes colocan nuevos elementos sobre la intérprete previamente asociada a la figura de la Pachamama: un manto y una corona de rayos. Con estos objetos, la presencia que encarna comienza a modificarse; su postura y actitud frente a los demás intérpretes cambian y dejan ver el inicio de una nueva configuración escénica. La intérprete adopta ahora una posición más erguida y sostiene la mirada con firmeza, rasgos que se proyectan hacia el público de manera evidente.

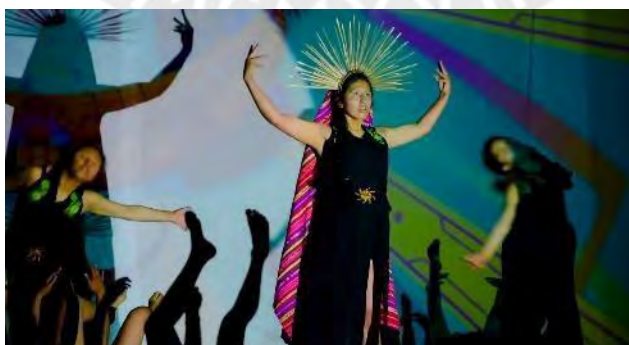
Debajo de ella, varios cuerpos permanecen en el suelo con las extremidades levantadas, componiendo una imagen grupal que la sitúa en un nivel superior dentro de la escena. Esta disposición espacial genera un contraste visual entre la figura central y las presencias que la rodean, reforzando su prominencia en este momento del montaje.

Figura 49



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 50



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La música que acompaña este momento es la introducción de la composición *Tierra Kollavina* del puneño Cástor Vera Solano (1911–1976), una obra republicana concebida para orquestas sinfónicas a inicios del siglo XX. Su presencia en *Candelaria* aparece en un punto sensible del montaje, precisamente cuando la danzante-pachamama comienza a transformarse en una presencia distinta: una figura cubierta por un manto y una corona, cuyos gestos y posturas anuncian el tránsito hacia la Virgen de la Candelaria. Esta transformación escénica, reforzada por los cuerpos que la sostienen desde el suelo con las extremidades en alto, configura una imagen de poder y devoción que contrasta radicalmente con los momentos previos, en los que la Pachamama se presentaba desde la horizontalidad del *jivasanaka*, ese “todos nosotros”.

La escena se complejiza cuando observamos cómo la danzante-candelaria se contempla a sí misma, como si no terminara de reconocerse. Esta acción corporal sugiere la presencia de un conflicto identitario en la figura sincrética que la obra construye: un personaje que lleva consigo la memoria de la Pachamama, pero que ahora es interpelado por una nueva forma religiosa que la desplaza, la transforma y la reinterpreta. La pregunta que parece dibujarse en ese gesto —¿quién soy ahora?— no se formula explícitamente, pero se instala en el cuerpo como una tensión que el montaje trabaja sin resolver, abriendo un espacio para pensar la complejidad de los procesos sincréticos en los Andes.

Para situar esta transformación es necesario recordar que, durante el siglo XX, Puno atravesó importantes cambios culturales que alteraron profundamente la relación entre las prácticas originarias y los nuevos imaginarios republicanos. La expansión de la educación formal, el fortalecimiento de instituciones estatales, la consolidación de una aristocracia local vinculada al comercio y a los circuitos urbanos, así como los procesos de migración campo-ciudad, introdujeron nuevos lenguajes, jerarquías y espacios de circulación para la música, la danza y el rito. En este contexto, diversas expresiones comunitarias comenzaron a adaptarse a formatos urbanos —escenarios, concursos, academias, pasacalles— generando tensiones, pero también nuevas posibilidades de diálogo. *Tierra Kollavina*, en ese sentido, no sustituye las sonoridades ancestrales, sino que evidencia un repertorio moderno que convive con ellas y que testimonia cómo las culturas andinas siguieron transformándose en un país donde todo estaba cambiando de manera acelerada.

En *Candelaria*, estas capas históricas no se explican de forma literal: se encarnan a través del cuerpo en movimiento y la imagen. La transición de Pachamama a Virgen de

la Candelaria no busca establecer una verdad histórica ni resolver la complejidad del sincretismo, sino mostrarlo como un espacio liminal en el que los cuerpos —y sus memorias— son atravesados por fuerzas culturales que dialogan, se superponen, se tensan y coexisten. La obra, desde este gesto, propone un recorrido sensible por los procesos que marcaron a Puno y a muchos otros territorios andinos: un tránsito entre lo que fuimos, lo que somos y aquello que todavía no terminamos de comprender, pero que seguimos encarnando cada vez que danzamos, representamos o imaginamos nuestras propias historias.

Figura 51



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Tierra Kollavina continúa sonando y observamos una transformación clara en el cuerpo de la danzante-candelaria: aquello que antes se mostraba como duda o desconcierto se organiza ahora en gestos más firmes. La danzante-candelaria inicia un diálogo corporal con los otros danzantes, quienes adoptan un rol distinto al mostrado en escenas previas. Sus movimientos y disposiciones sugieren una relación de cercanía y reconocimiento hacia esta figura, como si la escena estableciera un vínculo entre la presencia central y un grupo que podríamos entender como “fieles” dentro de la convención escénica. La danzante-candelaria les extiende gestos de condescendencia —miradas, inclinaciones de cabeza, leves extensiones de brazos— que estructuran una dinámica

jerárquica acorde con la imagen que se ha ido configurando en el montaje.

Figura 52



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Ejerce poder sobre ellos a través de los gestos: con movimientos amplios de brazos y cambios de dirección marcados, la danzante-candelaria moviliza al grupo de danzantes-fieles como una masa coordinada que se desplaza de un lado al otro del escenario. Cada indicación corporal que ella realiza —una señal, un giro, una elevación del torso— genera una respuesta colectiva inmediata, reforzando la jerarquía visual que estructura esta parte de la escena.

Figura 53



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes obedecen en masa; no dudan. Cada gesto que realiza la danzante-candelaria provoca una reacción colectiva inmediata: avanzan, retroceden, giran o se reagrupan siguiendo con precisión la dirección que ella marca. El movimiento del conjunto adquiere así un carácter casi coreográfico-ritual, donde la figura central organiza y ordena el desplazamiento del cuerpo colectivo.

Figura 54



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La veneran y sufren por ella:

Figura 55



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes la rodean y mantienen posturas que sugieren devoción: se inclinan, elevan los brazos hacia ella o se aproximan con gestos de ofrecimiento. Sus cuerpos muestran tensión en algunos momentos —caídas, posturas forzadas, desplazamientos

abruptos— que complementan visualmente la escena y producen la sensación de que atraviesan algo difícil mientras permanecen vinculados a la figura central.

Figura 56



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes-fieles se agrupan en un bloque compacto y colocan sus brazos como si fueran a sostener un peso común. Se balancean rítmicamente de un lado al otro, generando la imagen de un conjunto que porta un anda colectiva. Este movimiento recuerda de manera directa el gesto procesional que se realiza cada año en Puno durante la festividad, cuando los cargadores avanzan en conjunto siguiendo el ritmo de la música y el vaivén del cuerpo comunitario.

Figura 57



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 58



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 59



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Todos los danzantes, incluida la danzante-candelaria, dejan de lado los gestos, actitudes y elementos que los diferenciaban. Vuelven a organizarse como un solo conjunto, un cuerpo colectivo uniforme que respira y se mueve al unísono. En la parte posterior, el arte visual proyecta nuevamente patrones de hilos y tejidos, motivo que ya apareció en escenas anteriores y que, en este nuevo pacha, vuelve a articular la idea de interconexión. Estas tramas visuales acompañan la transición hacia un momento donde la presencia de la Virgen de la Candelaria se integra al flujo general del movimiento, sugiriendo la incorporación de esta figura al imaginario cultural que se construye y reconstruye en la obra.

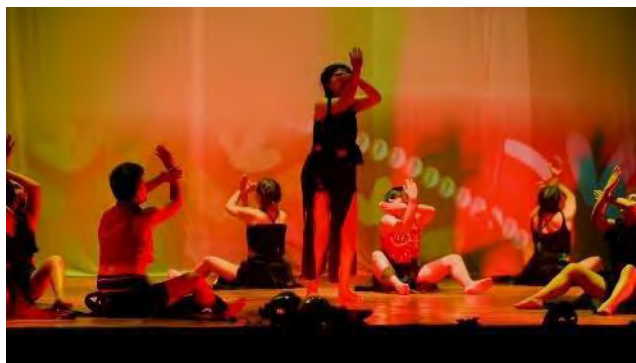
Figura 60



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

A modo de transición, los danzantes reiteran la presencia de la cruz a lo largo de la escena: la dibujan en el aire, la sostienen con las manos o la reproducen desde el gesto colectivo, marcando con estos movimientos la permanencia de este símbolo dentro del nuevo pacha que se abre ante el público.

Figura 61



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Aparecen también otros elementos vinculados a la fe local, como velas proyectadas.

Figura 62



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

El Arco Deustua reaparece en el plano visual, ya no como referencia descriptiva, sino como un signo más de las múltiples capas de memoria que conviven en este pacha. Su presencia marca el ingreso de otros relatos colectivos que exceden lo originario, recordándonos que la identidad puneña se ha construido también a partir de procesos republicanos, migratorios y urbanos. En esta escena, los danzantes parecen atravesar ese encuentro de memorias superpuestas, donde lo ancestral y lo republicano se rozan sin jerarquizarse, coexistiendo como parte del mismo tejido cultural.

Figura 63



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Finalmente, la escena cierra con un momento de confrontación física: los danzantes se vuelven hacia la danzante-candelaria e intentan retirar los elementos que lleva puestos. Ella opone resistencia, se mueve con inquietud, logra liberarse por un instante y, tras ese forcejeo colectivo, cae al suelo, marcando el final del cuadro.

Figura 64



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 65



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

- **La festividad: Diablada, kullawada, waka waka y sikumoreno**

Escuchamos una atmósfera festiva: silbidos, bombos e instrumentos de viento. En simultáneo, el arte visual proyecta la imagen de un sahumerio metálico, elemento característico de las procesiones católicas y empleado también durante la procesión de la Virgen de la Candelaria en febrero. Esta combinación de sonido e imagen introduce la entrada a un nuevo pacha festivo dentro de la obra.

Figura 66



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Los danzantes retroceden y la danzante-candelaria queda sola en el centro del escenario. Desde el fondo, el resto del elenco adopta la función de multitud y empieza a gritar palabras que evocan el ambiente festivo y el desorden característico de esas fechas: “¡loca! ¡desorden! ¡sucia! ¡fiesta! ¡trago!”, entre otras expresiones. Esta intervención sonora crea un contraste directo con la figura central y reproduce el caos urbano que suele

acompañar a la festividad en Puno debido al gran flujo de personas y celebraciones simultáneas.

Figura 67



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La danzante-candelaria permanece sola en el escenario. Tras un breve silencio y mientras la atmósfera festiva comienza a instalarse, se escucha un grito intenso: es la propia danzante-candelaria, quien, después de la retirada del resto del elenco, exclama con fuerza: “¡Candelaria!”.

Figura 68



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Inmediatamente después, inicia la fiesta. Los danzantes vuelven a ingresar al escenario al ritmo de una diablada mezclada con ritmos fusión. El cuerpo de la danzante-candelaria deja de estar presente como figura central y, nuevamente, todos los intérpretes se integran en un único cuerpo colectivo. Comienzan una coreografía basada en la diablada puneña, marcando el ingreso explícito a aquello que, en la vida ritual y festiva puneña,

reconoce el público como la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

Figura 69



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 70



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La música cambia y aparece ahora una kullawada. Los danzantes vuelven a ingresar al espacio celebrando y disfrutando de esta nueva dinámica. Los movimientos que ejecutan permiten identificar claramente la esencia propia de la kullawada, aunque presentan ligeras variaciones y modulaciones que responden a las exploraciones habituales del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay. Aun con estas adaptaciones, la estructura gestual de la danza se mantiene reconocible para el espectador.

Figura 71



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La escena cambia nuevamente y la música anuncia una waka waka. Los danzantes ingresan al ritmo característico de esta danza y se integran rápidamente a su cadencia festiva. En sus desplazamientos y gestos se reconocen referencias directas a los distintos personajes tradicionales de la waka waka, evocando sus movimientos distintivos mientras mantienen la energía celebratoria del conjunto.

Figura 72



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

La escena vuelve a transformarse y la música introduce ahora una morenada. Los danzantes, tanto varones como mujeres, se integran de inmediato a la coreografía colectiva, ejecutando los movimientos propios de la *china morena*. La energía es pareja en todo el elenco y la danza se desarrolla como un nuevo momento de celebración dentro del

cuadro festivo.

Figura 73



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Finalmente, se escucha un último cambio musical: un sikumoreno. Los danzantes se toman de las manos, se miran entre sí y comienzan a bailar. A diferencia de las danzas anteriores, esta secuencia transmite una ligereza particular, una ausencia de tensión perceptible en el desplazamiento colectivo. El arte visual acompaña este momento mostrando nuevamente las presencias del inicio: las máscaras de las deidades reaparecen y se integran al cuadro festivo. Este gesto visual establece un vínculo con el propio sikumoreno, un estilo de sikuri que, según memorias orales y estudios como los de Alberto Cuentas (1928), fue denominado “misti siku” por su asociación con pobladores mestizos del Altiplano y es considerado por algunos investigadores como un “invento colonial”, lo que lo conecta directamente con la historia sincrética de la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

Figura 74



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Figura 75



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

En esta última secuencia, la danza adquiere un carácter abiertamente comunitario. La forma en que los cuerpos se desplazan y se relacionan entre sí deja atrás la estructura más estricta de las coreografías anteriores y se abre hacia un movimiento compartido, expansivo, que funciona como un gesto colectivo de celebración. Los danzantes se permiten una expresividad que no depende de la precisión formal, sino de la interacción constante con los demás cuerpos en escena, lo que genera una atmósfera festiva cercana a un ritual.

En medio de esta dinámica, los danzantes rodean y abrazan a la danzante-candelaria, quien responde incorporándose plenamente al movimiento grupal. No hay distinción visible entre ella y el resto del elenco: todos conforman nuevamente un único cuerpo colectivo, una unidad que se ha ido configurando progresivamente desde el calentamiento, el laboratorio y el montaje, y que en esta escena alcanza su expresión más integrada y expansiva.

Figura 76



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Suena un cacharpari, entendido como un convite o baile de despedida — proveniente del quechua *kacharpariy*, “soltar” o “liberar”— y la danzante-candelaria/Pachamama camina entre los demás intérpretes. Recorre el espacio mientras la fiesta continúa a su alrededor; los danzantes celebran libremente, cada uno con su propio movimiento, inmersos en una energía que por momentos parece cercana al trance. Ella los observa, se desplaza entre ellos y, en ciertos momentos, se suma a la danza antes de volver a contemplar la escena colectiva que se despliega frente a ella..

Figura 77



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)

Juntos, los danzantes realizan la secuencia final y el ritual concluye. En la parte posterior del escenario aparece proyectado el nombre de la obra: Candelaria. El público responde con aplausos sostenidos; muchas personas se ponen de pie, algunas se emocionan visiblemente y se abrazan entre sí. Estas reacciones y la experiencia del público serán analizadas con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Figura 78



Nota. Del archivo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay (Palacios, 2021)



Capítulo 3: Conversaciones fuera de la escena

Con la ayuda de voces locales recogidas en distintos momentos en los que la obra se presentó ante el público, intentaré hilvanar un discurso colectivo que complemente la lectura de *Candelaria* desde fuera de la escena. Este capítulo reúne tres experiencias de observación y escucha que, aunque suceden en contextos distintos, dialogan entre sí y amplían el sentido de lo que acontece en escena.

En la primera experiencia, realizada el 13 de abril de 2021 en la comunidad lacustre de Taquile, conversé con dos habitantes nativos de la isla; uno de ellos fue el maestro Juan Quispe Huata, reconocido gestor cultural, artesano y autoridad local cuya voz representa un punto de vista profundamente enraizado en la tradición, la ritualidad y la práctica comunitaria.

La segunda experiencia ocurrió el 30 de abril de 2021 durante una función al aire libre en la Plaza de Armas de Puno, donde recogí impresiones de espectadores espontáneos. Entre ellos estuvo la directora y actriz Julissa Paredes, líder de *La Negra Asociación Cultural*, quien aporta una mirada cercana a la creación escénica puneña desde un enfoque urbano y comunitario.

Finalmente, la tercera experiencia se desarrolló el 25 de junio de 2022, en un grupo focal realizado en la sala de teatro de La Negra Asociación Cultural, con ocho espectadores que habían visto la obra en distintos momentos y que, a partir de la proyección del registro audiovisual del montaje, compartieron sus lecturas, emociones, dudas y asociaciones personales.

A partir de estas tres aproximaciones es posible reconocer una percepción que se repite con fuerza: para la mayoría de los espectadores, *Candelaria* se vivió como una experiencia novedosa, innovadora y, en algunos casos, incluso desconcertante por la manera en que articula elementos sagrados, contemporáneos, rituales y urbanos. Esta sensación aparece tanto en quienes provienen de pueblos originarios como en espectadores urbanos, y atraviesa edades, ocupaciones y vínculos culturales muy distintos.

En las siguientes páginas analizaremos estas voces, procurando mantener la especificidad de cada territorio y cada experiencia, y situando sus comentarios dentro del amplio contexto cultural que envuelve a la Festividad de la Virgen de la Candelaria y al modo en que Pukllay propone su lectura escénica.

Isla de Taquile, 13 de abril del 2021

Figura 79



Nota. De archivo propio

Un acontecimiento que me llamó especialmente la atención durante la presentación en Taquile fue la forma en que los espectadores nativos reaccionaron frente a la obra. A lo largo de la función se rieron, comentaron entre ellos en voz baja y realizaron observaciones en el idioma aymara sobre lo que iba ocurriendo en escena. No transcribo estos diálogos porque sucedieron en un espacio íntimo entre los propios comuneros y porque el uso del idioma funcionó como un límite implícito de privacidad. Sin embargo, esos gestos —las risas, las miradas, los murmullos— revelaban un entendimiento profundo de lo que se estaba narrando en escena y una identificación afectiva con aquello que observaban. Esta conducta me resultó familiar por una práctica propia de mi familia, donde el aymara aparece en momentos específicos: cuando necesitamos expresar emociones que no alcanzamos a formular en castellano o para generar un espacio de confianza y privacidad frente a quienes no hablan la lengua. Desde esa cercanía, interpreté que los espectadores taquileños estaban usando su idioma no solo para comentar la obra, sino también para habitarla desde su propio marco cultural.

Debo reconocer, con honestidad metodológica, que no contaba con las herramientas lingüísticas para sostener una conversación fluida en aymara en ese momento. La presencia de los espectadores taquileños no estaba prevista y no se planificó un dispositivo adecuado para un intercambio más profundo. Aun así, las entrevistas

posteriores aportaron información relevante. En conversación con el maestro Juan Quispe Huata —gestor cultural taquileño y reconocido artista textil— se expresa una lectura profundamente vinculada a su propia experiencia cultural. Como indica:

“Para mí, en todo tipo de avances en la música, la danza, la fusión o la evolución de lo antiguo a lo actual, del mundo anterior y el de ahora hay evolución, pero en el fondo siguen siendo las mismas danzas, los movimientos, las mismas creencias, los mismos ritos; entonces, sigue siendo lo mismo” (Juan Quispe Huata, comunicación personal, 13 de abril de 2021).

Para él, las innovaciones contemporáneas no rompen con la tradición, sino que la continúan bajo otras formas: la esencia permanece. Esa idea se profundiza cuando añade: “Pienso que se trata de una forma de transmitir o retransmitir la cultura ancestral, trayendo lo espiritual y la naturaleza” (Juan Quispe Huata, comunicación personal, 13 de abril de 2021). Desde su lectura, *Candelaria* no altera lo ancestral: lo reactiva.

Esta relación entre espiritualidad, naturaleza y danza está ampliamente documentada en la investigación andina. La investigadora Yazmin López explica:

“La danza mágica del danzak (bailarín) enfrenta los conflictos sociales desde el espacio cultural andino, lugar que permite la confluencia del ritual para expresar a través del acto del morir bailando la revelación del triunfo del pueblo quechua” (López, 2015, p. 302).

Cuando los habitantes de Taquile observan lo que ocurre en escena, no solo reconocen movimientos o melodías: reconocen un entramado ritual que les pertenece culturalmente. Esto también se evidencia en la voz del segundo espectador nativo entrevistado (anónimo) quien comenta:

“Totalmente muy artístico, me emociona la danza que han hecho los muchachos... Las músicas que he escuchado, de la diablada, kullawada, waca waca, son las músicas de nuestra tradición del altiplano.” (comunicación personal, 13 de abril de 2021)

En su lectura, la conexión se produce a partir de la música como detonador identitario. Antes de que la coreografía se despliegue en escena, el sonido ya activa memorias, emociones y referencias culturales.

Esta percepción se articula con otra afirmación del maestro Juan Quispe Huata:

“También soy artista... también hacemos este tipo de coreografías. Mi grupo ha estado en Francia, Estados Unidos. También hay otros músicos que hacen muy bien esta fusión de lo antiguo y lo actual, y eso es un arte que renace para el mundo.”
(comunicación personal, 13 de abril de 2021)

Aquí aparece con claridad una noción central para entender la recepción local: la fusión no es percibida como una ruptura, sino como continuidad. No se trata de reemplazar una tradición por otra, sino de permitir que la tradición dialogue con nuevos lenguajes escénicos sin perder su esencia.

A partir de estas primeras voces, considero importante resaltar que existe actualmente una escena andino-peruana viva, dinámica y en expansión. Durante décadas funcionó bajo lógicas de protección —en muchos casos necesarias, considerando la violencia, la discriminación y la estigmatización histórica hacia las prácticas culturales andinas—, pero en los últimos años esta escena se ha ido abriendo, compartiendo saberes y dispositivos con mayor libertad. Parte de este impulso transformador responde también al legado de los maestros del teatro de grupo de los años 80. En una entrevista del año 2013, Mario Delgado, fundador de la Asociación para la Investigación Actoral Cuatro Tablas, expresó una reflexión que ha marcado el trabajo de varias generaciones posteriores:

“Si ustedes tienen las herramientas que nosotros no tuvimos y nosotros no pudimos decir todo lo que hubiéramos querido decir, ustedes pueden decirlo. Pueden salir a las plazas, tomar las plazas, tomar los mercados, tomar los teatros, tomar las salas y no esperar que se los vengán a dar” (Delgado, 2013).

Este llamado a ocupar el espacio público, a tomar la palabra y a crear desde el propio territorio, resuena profundamente con lo que ocurre en *Candelaria*, tanto en escena como fuera de ella.

Las percepciones recogidas en Taquile permiten afirmar que la obra de Pukllay conecta con públicos que no necesariamente buscan una lectura conceptual ni estética desde códigos urbanos o contemporáneos. Para estos espectadores, la obra cobra sentido cuando reactiva su memoria cultural, cuando reconoce sus sonidos, sus símbolos y sus formas de relación con el tiempo-espacio: pacha. Más que una interpretación teórica, lo que emerge es un vínculo afectivo: la sensación de que aquello que ocurre en escena les pertenece. Ese será también el punto de partida para comprender las reacciones que se

registraron posteriormente en la Plaza de Armas de Puno y en el grupo focal, cuyas voces analizaremos en el siguiente apartado.

Figura 80



Nota. De archivo propio

Plaza de Armas de Puno, viernes 30 de abril del 2021

A diferencia de las funciones realizadas en las islas de Amantaní y Taquile, la presentación en la Plaza de Armas de Puno fue una experiencia completamente distinta. Desde antes de iniciar, estuvo marcada por tensiones entre la Policía Nacional del Perú, la Municipalidad Provincial de Puno y el Centro de Investigación del Movimiento Pukllay. La emergencia sanitaria y el contexto urbano influyeron directamente en las decisiones de las autoridades municipales, quienes, pese a haber otorgado previamente los permisos para la función, decidieron desconocer esos acuerdos por temor a recibir críticas de la prensa local. Consideraban que permitir un evento de estas características podría interpretarse como una señal de “falta de control” en la ciudad. A raíz de ello, el intento de función programado para el jueves 29 de abril no logró concretarse: la Policía retiró al equipo técnico y a los danzantes de la plaza.

Recién al día siguiente, después de nuevas coordinaciones, se consiguió la autorización para realizar la función, aunque con la restricción de culminar antes del inicio del toque de queda. Estas presentaciones eran cruciales para *Candelaria*, no solo porque permitían que el montaje comenzara a vincularse con el público puneño, sino porque ofrecían la posibilidad de obtener el registro audiovisual necesario para su posterior estreno en medios digitales, como lo exigían los lineamientos del Ministerio de Cultura durante el contexto del COVID-19.

La función finalmente realizada el 30 de abril se desarrolló al aire libre, y desde mi perspectiva como observador, fue evidente cómo los transeúntes comenzaban a detenerse y permanecer frente a la obra. Muchos se quedaban unos minutos, otros más tiempo, algunos comentaban entre ellos, otros simplemente observaban en silencio. Esta sensación coincide con lo expresado por Guido —uno de los espectadores entrevistados— quien señaló:

“He visto cómo la gente se ha acercado, quizá llamados por la música, porque es mucho de antaño y me hace recordar mucho la nostalgia que te deja la Candelaria” (Charca, comunicación personal, 30 de abril de 2021).

Cuando Guido menciona la “nostalgia”, se refiere al impacto emocional que genera, para la población puneña, la ausencia de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, que no se celebró presencialmente en 2021. Esta percepción se conecta con lo recogido en Taquile: la música opera como un vínculo inmediato, detonando recuerdos y sensaciones

ligadas a la festividad.

Otro comentario relevante provino de Julissa Paredes —directora de La Negra Asociación Cultural y espectadora de la función— quien resaltó el carácter historiográfico y reflexivo de la obra. En su opinión:

“Opino que es muy importante que todos los puneños y puneñas la vean porque siento que es una exposición cronológica de la historia de la Candelaria, pero también un cuestionamiento hacia dónde estamos ahora: ¿qué es ahora la Candelaria?, ¿en qué momento se encuentra la Candelaria?, y cómo en algunos momentos hemos transgredido lo que en un inicio era su esencia” (Paredes, comunicación personal, 30 de abril de 2021).

Su lectura subraya algo que fue perceptible también en las reacciones espontáneas del público: la obra no se limita a presentar una secuencia de imágenes o danzas, sino que abre una reflexión contemporánea sobre la identidad festiva, sus transformaciones y las tensiones entre tradición, modernidad y mercado.

Ambas voces —la de Guido y la de Julissa— evidencian que la recepción en la Plaza de Armas estuvo atravesada por un doble movimiento: por un lado, la activación de memorias afectivas ligadas a la festividad y, por otro, la apertura de un espacio de cuestionamiento sobre su presente. A diferencia de Taquile, donde predominó una lectura desde la continuidad cultural, en la plaza puneña aparecieron con fuerza los temas de la nostalgia, la pérdida, la tensión institucional y la preocupación por los cambios recientes en la celebración. Estas percepciones permiten entender cómo *Candelaria* dialoga de maneras distintas según el territorio en el que se presenta y según la historia compartida por quienes la observan.

Finalmente, una espectadora anónima volvió a enfatizar algo fundamental: más allá de lo que podamos apreciar desde un análisis especializado, el escenario teatral continúa operando como un espacio que “reordena” lo que muestra y lo devuelve bajo un marco estético que puede reforzar ciertos discursos hegemónicos. Como ella señala:

“En realidad, casi no he visto estos eventos. Entre todas las danzas autóctonas que vemos en Puno, esto me parece más estético y muy interesante” (Espectadora anónima, comunicación personal, 30 de abril de 2021).

Su comentario evidencia que, para algunos espectadores urbanos, la obra activa

una mirada diferente sobre prácticas que reconocen como propias, pero que al ser trasladadas al espacio escénico adquieren un filtro estético particular.

Estas percepciones comparten un punto crucial: expresan el proceso por el que atraviesan creadores y espectadores andino-peruanos en las ciudades del sur, un retorno —todavía en construcción— hacia una agencia identitaria, política, estética y poética. Esta idea se vincula con el planteamiento del antropólogo Franklin Pease, quien sostiene que los hombres andinos “van recobrando —así sea a nivel historiográfico— su identidad propia”, y que es necesario avanzar hacia “una historia de la población andina que intente aproximarse a una versión como la que los propios hombres andinos tienen de su pasado”, evitando repetir las transposiciones coloniales que durante siglos han moldeado la historia oficial (Pease, 1980, p. 237). Esta búsqueda implica múltiples ensayos, revisiones y aproximaciones; la escena contemporánea es uno de esos espacios donde se ensaya esa recuperación simbólica.

En *Candelaria*, este retorno parece construirse principalmente desde lo sonoro. La música opera como detonante, como puente cultural que permite a los espectadores entrar en un territorio de sensibilidad compartida. Ese reconocimiento inicial —provocado por melodías profundamente inscritas en la memoria colectiva altiplánica— abre paso al encuentro con el segundo nivel del acontecimiento: el cuerpo en movimiento. Allí se sitúa una disputa, un campo donde se negocian sentidos, donde la decisión de moverse, no moverse o moverse de manera distinta frente a una melodía asociada a la festividad regional activa discursos sobre pertenencia, identidad y comunidad.

La centralidad de lo sonoro en la obra se explica también desde la teoría teatral. Como menciona Patrice Pavis (2000), el objetivo no es analizar la música de forma aislada, sino comprender “el modo en que la puesta en escena la utiliza y la pone al servicio del acontecimiento teatral” (p. 149). En *Candelaria*, la dramaturgia sonora combina grabaciones de melodías originarias —algunas reconocidas como expresiones en riesgo, como los Llipi Pulis de Ccapalla, los Puli Pulis de Taraco o los Ayarachis de Cuyo Cuyo— con capas de mezcla electrónica contemporánea. Esta intersección propone una lectura particular sobre la continuidad de las prácticas culturales: una línea que no corta lo ancestral, sino que lo reconfigura dentro del lenguaje urbano actual.

Sin embargo, esta operación abre una pregunta inevitable: ¿estamos frente a un acto de apropiación cultural? Me la formulo no desde la condena inmediata, sino desde el

contexto más amplio en el que vivimos como latinoamericanos. Francisco González (2020) plantea que, en nuestra región, la discusión sobre apropiación cultural está atravesada por procesos de “redignificación”, donde ciertos gestos de relectura o reinterpretación buscan reparar o dignificar representaciones históricamente devaluadas. En este marco, *Candelaria* se sitúa en una zona de tensión productiva: por un lado, utiliza elementos culturales profundamente situados; por otro, propone transformaciones estéticas que dialogan con nuevas sensibilidades urbanas. Evaluar si estos gestos constituyen apropiación, continuidad o resignificación requiere observar tanto la intención del creador como la recepción de las comunidades que reconocen esos símbolos como propios.

Una de las razones por las que consideré importante hablar sobre el trabajo del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay es por su capacidad para generar procesos creativos y de investigación desde nuestra propia atmósfera local. Sin embargo, incluso cuando se trata de un proyecto que pertenece a nuestra comunidad artística, esto no implica dejar de ejercer una mirada crítica, especialmente cuando se trata de proyectos que reciben financiamiento del Estado. Estos recursos no son un obsequio ni una concesión generosa de ningún gobierno, sino el resultado de luchas colectivas que artistas, gestores y ciudadanos han sostenido durante décadas para que nuestro quehacer cultural sea reconocido como parte fundamental del proyecto nación. Así como hoy disfrutamos de estos beneficios, serán también los trabajadores culturales del futuro quienes hereden aquello que en nuestro tiempo defendamos.

En ese sentido, es necesario reflexionar sobre cómo los proyectos financiados por el Estado retribuyen a quienes los hacen posibles. No solo participan artistas y técnicos: también confluyen saberes comunitarios, recursos locales, memorias, territorios y voluntades que sostienen —muchas veces de manera invisible— la existencia misma de proyectos como *Candelaria*. Y conviene recordar que incluso con financiamiento, los recursos para una producción escénica suelen ser insuficientes; la mayor parte del esfuerzo es simbólico y afectivo: los creadores ponen su tiempo, su cuerpo y su memoria; las comunidades aportan saberes, espacios, historias y músicas que no pueden reducirse a un valor económico.

He sido testigo de cómo el proyecto ha buscado devolver ese afecto: retribuciones económicas a danzantes, músicos y pobladores; reconocimiento explícito de las autorías de los materiales; y, sobre todo, la decisión de situar en escena una problemática político-cultural urgente sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria. Allí emergen preguntas

centrales: ¿a quién le debemos realmente la existencia y permanencia de esta festividad?, ¿quiénes sostienen, año tras año, las danzas, los colores, los tejidos y musicalidades que el Estado y el mercado capitalizan mediante campañas publicitarias? La obra sugiere una respuesta clara: a los pueblos originarios y a los trabajadores culturales que han sostenido, a pesar de siglos de violencia, aquello que hoy reconocemos como “cultura peruana”.

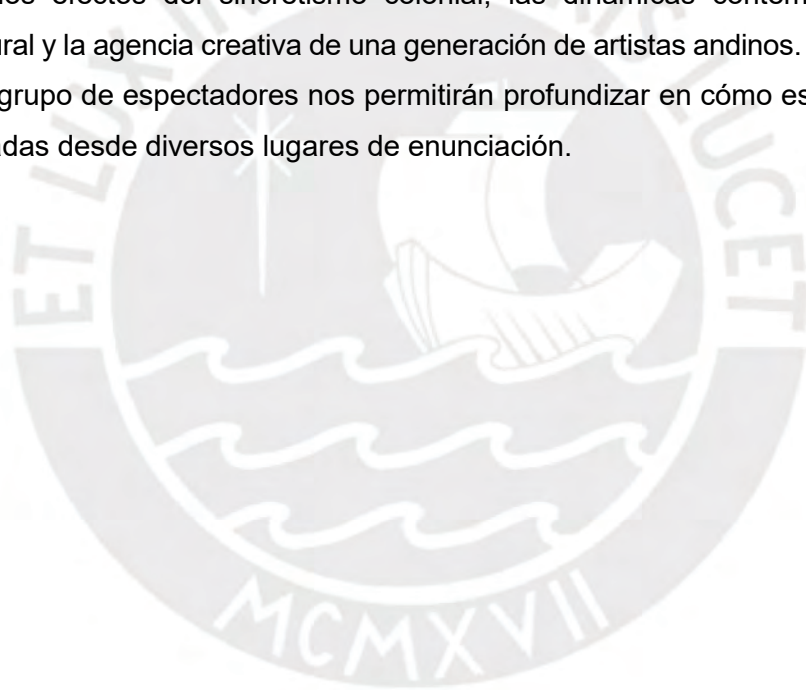
Francisco González (2020) señala que muchos movimientos latinoamericanos han protegido el arte popular tratando de evitar que se transforme demasiado, argumentando que la colonización y las estructuras de poder han manipulado históricamente lo que se entiende por “lo popular”. Esta crítica es válida: nuestros saberes han sido explotados, blanqueados, comercializados y despojados en múltiples contextos. Sin embargo, considero que en el Perú estamos atravesando un momento distinto. Más que prohibir la transformación, necesitamos examinar cuidadosamente cómo nos apropiamos de nuestras propias memorias: con qué objetivos, bajo qué criterios éticos y poéticos, y si estas apropiaciones contribuyen a la necesaria (re)dignificación de los saberes originarios.

La desconfianza que pesa sobre la creación escénica contemporánea no es casual. La sociedad urbana peruana —atravesada por el racismo y el clasismo— ha generado históricamente un fuerte proteccionismo hacia los saberes populares. Como señalan Luz Gutiérrez y Carla Coronado (2016), este miedo es resultado de una larga historia de despojo. Sin embargo, también invitan a mirar posibilidades más allá de esa defensiva: “Dejarnos ‘contaminar’ de una cultura a otra y hacer que nuestros cuerpos dejen de ser pulcros, blancos, modernos y pretendidamente conservadores” (p. 135). Esa “contaminación” no busca una degradación humana, más bien un esfuerzo de construir la convivencia, reescribir el mestizaje, danzar las fricciones productivas del tiempo actual, y permitir que el cruce de nuestras memorias genere nuevos caminos para la creación.

En *Candelaria*, esta discusión aparece desde otro ángulo igualmente relevante: vivimos en un tiempo en que muchos saberes y prácticas se consolidaron —y se reescribieron— hace siglos, en medio del trauma y la violencia colonial. La Festividad de la Virgen de la Candelaria es parte de ese legado híbrido: una práctica sacralizada por mecanismos coloniales, e institucionalizada después por el Estado y el mercado como imagen identitaria rentable. Lo mismo ocurre con la propia danza escénica peruana, que circula hoy dentro de una sociedad de consumo donde lo andino es simultáneamente deseado, estetizado y comercializado.

En ese contexto, el gesto de *Candelaria* no es una simple apropiación, sino una especie de auto-profanación cultural. La obra devuelve a escena elementos festivos, rituales y comunitarios que el sistema ha esencializado o congelado, pero lo hace desde un lugar consciente, situado y crítico. Profanar no significa destruir, sino liberar aquello que ha sido sacralizado para recuperar su potencia vital. La obra desmonta íconos, reconfigura símbolos, altera jerarquías visuales y corporales, y reabre preguntas sobre cómo, cuándo y para quién estas imágenes funcionan.

Desde esta perspectiva, el aporte de Pukllay no se restringe a la representación, sino a un modo de activar memoria y pensamiento crítico desde los cuerpos. La obra invita a mirar la Festividad de la Virgen de la Candelaria no solo como tradición, devoción o espectáculo, sino como un territorio donde se encuentran —y tensan— los legados ancestrales, los efectos del sincretismo colonial, las dinámicas contemporáneas del mercado cultural y la agencia creativa de una generación de artistas andinos. Las opiniones del siguiente grupo de espectadores nos permitirán profundizar en cómo estas tensiones son interpretadas desde diversos lugares de enunciación.



La Negra Asociación Cultural, sábado 25 de junio del 2022

Retorné a la ciudad de Puno casi un año después, en junio del 2022, para recoger información que durante la primera etapa de la investigación se había vuelto insuficiente. Hasta ese momento creía que bastaban las voces escuchadas en Taquile y la Plaza de Armas; sin embargo, surgieron nuevas preguntas que exigían un espacio colectivo de conversación: ¿qué puede aportar una obra de danza escénica como *Candelaria* a la vida de los puneños y puneñas en el siglo XXI?, ¿cómo contribuye al proceso de “redignificación” mencionado anteriormente?, ¿por qué resulta importante introducir la idea de la “auto–profanación”?, ¿qué efectos tiene la apropiación y el tratamiento de los elementos culturales locales en quienes pertenecen a esta tradición?

Para intentar responder estas preguntas, convoqué el sábado 25 de junio a un grupo focal compuesto por ocho espectadores locales que habían visto la obra en distintos momentos y formatos. Las voces recogidas permiten profundizar en cómo *Candelaria* interpela la sensibilidad, la memoria y la identidad desde dentro de Puno. El Espectador 02, iniciando la conversación, subrayó el rol de la música en su experiencia:

“Siento que con la música y el baile han deconstruido lo que ya había, pero mantuvieron las esencias (...) esto ayudaba mucho a la narrativa de la historia que querían contar. Por ejemplo, en la danza donde aparecía fuego, el ritmo que utilizaron es el mismo que se usa en la víspera de la fiesta, en la entrada de q’apus, cuando queman y purifican a los danzarines antes de presentarse con la Virgen.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Esta lectura establece un puente directo entre el espectáculo y las prácticas rituales vivas, mostrando cómo ciertos espectadores reconocen en la fusión sonora una continuidad de sentido. La Espectadora 03 complementó esta primera impresión desde el asombro frente a la puesta visual: “Me parece algo nuevo en Puno... ver a varios bailarines en conjunto hacer una coreografía así, solo lo he visto en videos. Lo que más me impactó fueron las luces y las imágenes.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

La Espectadora 01, desde otra perspectiva, celebró la expansión sonora que proponía la obra: “Siento que está bien fusionar nuestra música y que no se quede solo en la música de la Festividad. Podría usarse en otros ámbitos... la escucho y siento que es puneña.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Al mismo tiempo, surgió un punto clave: la posibilidad de transformarse sin perder

la “esencia”. La Espectadora 03 lo expresó así: “Los pasos no eran como tal... pero tenía la esencia. He sentido esa relación.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Con estas primeras intervenciones, la conversación se volcó hacia un tema reiterado en la vida cultural puneña: el miedo. El Espectador 05 lo expresó con claridad: “Aquí estamos muy encerrados con la cultura... cuando cambiamos algo ya nos dicen que no debería ser así. Como son muy ancestrales nuestras danzas, existe el miedo de dañar.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Este temor no aparece solo como un discurso abstracto. Muchos espectadores han escuchado opiniones contundentes sobre *Candelaria* en redes o conversaciones cotidianas. El Espectador 02 recordó: “Escuché comentarios y leí otros donde decían: ‘así no se baila’, ‘así no es’.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Para la Espectadora 03, esa resistencia suele manifestarse especialmente en personas de generaciones mayores: “Siento que puede haber gente de otras generaciones que critique que se está modificando, pero por mi parte no. La cultura siempre cambia; la base es el respeto.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Sin embargo, también aparecieron posturas completamente distintas, como la de la Espectadora 04, quien expresó sin conflicto que este tipo de danza no la toca ni desde la forma ni desde la experiencia: “A mí no me gusta este tipo de danzas... me gusta bailar en discotecas o en la fiesta. Ver esto no me gusta.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Estas diferencias abrieron la posibilidad de hablar no tanto de *cómo* se baila, sino de *qué* se activa cuando se baila. La Espectadora 01 propuso un contraste: “Los puneños vemos a la gente de Lima bailar morenada o saya y decimos ‘así no se baila’. Pero en Bolivia probablemente dicen lo mismo de nosotros. La forma siempre va a cambiar; lo importante es saber que es tu cultura y mostrarla.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

Cuando surgió la conversación sobre la escena en la que la Virgen es golpeada, se produjo un quiebre. El Espectador 02 comentó: “Es una imagen fuerte... pero es la realidad. Una vez escuché a un cura decir que ‘en la fiesta a la Virgen la prostituyen’. Y tiene razón, porque en nombre de la Virgen qué no se hace... últimamente la Virgen y la Fiesta se están distanciando”. (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

El Espectador 06 continuó: “La parte donde le gritan ‘violaciones’, ‘odio’, ‘alcohol’... es fea, pero es lo que pasa. La fiesta mueve mucho, da trabajo, pero las instituciones no saben controlarla. Puno termina siendo un basural... ¿en qué momento la gente va a tomar conciencia de lo que se ha convertido la Candelaria?” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

La Espectadora 03 complementó esta lectura desde una mirada social y de género: “El alcoholismo en Puno es un problema social. Las discotecas son lugares de tocamientos y acoso... no entiendo por qué tendrían que tomar tanto en nombre de la fe.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

A partir de este punto, *Candelaria* dejó de ser el foco central y la conversación se desplazó hacia la propia Festividad, sus sentidos, contradicciones y heridas internas. El Espectador 02 evocó un pasado idealizado: “Creo que en su origen debió ser algo muy bonito... eso se ve en la obra. Era el momento de agradecer a la tierra, en época de lluvias y florecimiento.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

La Espectadora 01 añadió: “La cultura no solo es la parte bonita... también es lo que pasa en nombre de la fiesta: excesos, violencia, daños. Es más grave lo que hacemos nosotros como ciudad que poner en escena una waca waca con electrónica.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

La Espectadora 07 fue directa respecto al uso de la devoción como excusa: “La mayoría toma la excusa de la Virgen para divertirse. Hablan de fe, pero están una semana tomando. Hay un porcentaje que sí cree, pero la mayoría lo usa para divertirse.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

El Espectador 02 cerró este segmento con una lectura que resonó en todos: “La obra no busca acusar ni redimir. Solo te dice: esto es lo que hay. Te lo muestra de una forma distinta a la que ves a diario.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

La Espectadora 01 continuó describiendo la complejidad de una festividad que ama, pero que también la incómoda: “Me gusta bajar en vísperas, me gusta bailar... pero sí creo que hay descontrol. Las instituciones están metidas en sus intereses porque la Candelaria mueve demasiado dinero. El centro ya colapsó.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

También desde su experiencia como madre: “La Candelaria no es una fiesta para

niños. A mí me obligaban a ir y no me gustaba; no quiero lo mismo para mi hijo.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022). Sin embargo, encontró esperanza en los cambios generacionales: “Me conmueve ver a tanta gente joven bailando danzas autóctonas... es como recuperar algo que nos arrebataron.” (comunicación personal, 25 de junio de 2022).

A partir de estas voces, resulta evidente que *Candelaria* activó una conversación profundamente necesaria. La obra permitió que los espectadores hablaran de aquello que no suele decirse públicamente: las contradicciones de la Festividad, los miedos culturales, la violencia estructural, el exceso, la fe, el orgullo, la experiencia colectiva.

Este efecto —hablar desde la sensibilidad y la crítica— está directamente relacionado con la forma de trabajar de Pukllay. Como señalan Gutiérrez y Coronado (2016), el danzante contemporáneo que trabaja con danzas tradicionales busca “un cuerpo más orgánico y perceptivo que mecánico... un cuerpo capaz de sentir desde su memoria y su contexto”.

La auto-agencia del movimiento es precisamente lo que permite “profanar” elementos sagrados sin destruirlos, sino devolviéndolos al uso sensible de la comunidad. En este sentido, la noción de “profanación” de Giorgio Agamben resulta particularmente iluminadora. Para el filósofo, profanar no es destruir ni desacralizar: “Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso.” (Agamben, 2005, p. 102)

Esto implica volver accesible aquello que el poder —sea el Estado, la Iglesia o el mercado— separó de la vida cotidiana mediante sacralizaciones que muchas veces operan como mecanismos de control.

Las voces de los espectadores muestran que detrás de la sacralización de la Festividad de la Virgen de la Candelaria se ocultan prácticas que dañan a la propia comunidad: violencia machista, alcoholismo, agresiones, corrupción institucional, desorden urbano. La obra permitió señalar —sin panfleto ni denuncia directa— que estos elementos son parte del mismo tejido cultural que decimos defender.

Candelaria no propone soluciones, pero sí habilita un espacio para mirar, nombrar y sentir aquello que, por costumbre o miedo, suele mantenerse al margen de la conversación pública. Desde ahí, su aporte no está solo en la escena, sino en el movimiento que genera fuera de ella: un llamado a recuperar la memoria crítica, a desestabilizar

imágenes instaladas y a devolver la cultura al espacio donde siempre estuvo viva: el cuerpo de la gente.



Conclusiones

El proceso de investigación en torno a *Candelaria*, del Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, permite comprender que la danza escénica puneña no opera únicamente como un lenguaje artístico, sino como un espacio activo de interrogación cultural, política y afectiva. El trabajo de calentamiento, inicialmente asumido como una etapa preparatoria, emerge como un laboratorio fundamental de autoagencia corporal: allí los danzantes no solo afinan sus herramientas técnicas, sino que ejercitan la capacidad de nombrar sus propias memorias, identificar sus tensiones internas y traducirlas en movimiento. En esa práctica, el cuerpo deja de ser un ejecutor y se convierte en un productor de pensamiento.

Este gesto es especialmente relevante porque revela una tensión constitutiva entre tradición y contemporaneidad. En Pukllay, esa tensión no se entiende como una dicotomía a resolver, sino como un espacio de tránsito. La obra muestra cómo los intérpretes se desplazan entre danzas rituales del altiplano, referencias espirituales andinas, lenguajes urbanos y técnicas occidentales como el ballet, la danza moderna o la improvisación. El resultado es un lenguaje híbrido que no busca borrar los límites, sino exponerlos y volverlos fértiles. Esa fricción —entre lo que fuimos, lo que somos y lo que imaginamos ser— se convierte en una herramienta pedagógica para que los jóvenes cuerpos puneños puedan reconocerse, cuestionarse y proyectarse.

La puesta en escena confirma, además, que la descentralización de la creación escénica en el Perú no solo es posible, sino necesaria. *Candelaria* evidencia que un colectivo regional puede producir, desde su propia territorialidad, un proyecto de alta complejidad estética y técnica, capaz de dialogar con los circuitos nacionales sin perder su localía emocional y simbólica. Este hito, que emerge desde la altitud y la comunidad, contribuye a romper con la dependencia histórica del centralismo limeño y abre paso a una escena andino-peruana más autónoma y visible.

En cuanto a la recepción, las voces de los espectadores muestran que la obra activó una pluralidad de lecturas: desde el disfrute estético hasta reflexiones profundas sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria, la violencia social, la espiritualidad, los excesos, el racismo y las transformaciones culturales. La obra operó como un espejo incómodo, afectivo y crítico. En ese sentido, *Candelaria* no solo representó una historia: generó un espacio donde las personas pudieron hablar sobre temas que, en el ámbito cotidiano,

suelen mantenerse en silencio. La obra abrió preguntas sobre la fe, el cuerpo colectivo, las tensiones intergeneracionales, la pérdida y recuperación de prácticas culturales y el rol de las instituciones que administran la Festividad.

Finalmente, esta investigación permite comprender a *Candelaria* como un gesto de reivindicación activa de las identidades andinas desde la escena. A través del cuerpo, la música y la visualidad, la obra construye puentes entre memorias silenciadas y discursos actuales, devolviendo a los espectadores la posibilidad de mirar la Festividad —y a sí mismos— desde otro lugar. La noción de “profanación local”, entendida no como destrucción sino como reactivación de lo sagrado en beneficio de la comunidad, se vuelve clave para entender este proceso. Pukllay interviene, transforma y cuestiona aquello que fue sacralizado por el Estado, la Iglesia o el mercado, restituyéndolo al uso común y devolviéndolo al cuerpo social que lo originó.

En este marco, la danza escénica puneña no solo celebra: también confronta, interrumpe, incomoda y propone. *Candelaria* confirma que la escena andina contemporánea tiene la potencia para imaginar otras formas de relación con la memoria, la espiritualidad y la comunidad, y que en ese acto de creación colectiva se encuentra uno de los caminos más significativos hacia la (re)dignificación cultural en el sur andino del Perú.

Referencias

- (Tarpuk)-Analuiza, E., Lavandero, G. C., Morales, A. R., & Sánchez, C. C. (2016). *Influencia de la danza en la coordinación motora de escolares Quito, hacia una cultura de salud y bienestar*. Quito: Facultad de Cultura Física, Universidad Central del Ecuador.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahón, M. (2010). Relaciones entre autopercepción corporal, técnicas corporales y la expresión creativa: Su incidencia en la calidad de vida. En D. D. Benavides, *CUERPOS Y FOLKLORE [S] - HERENCIAS, CONSTRUCCIONES Y PERFORMANCIAS, III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS* (pág. 230). Lima: ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.
- Almonte, F. U. (2019). *Danzas andinas del departamento de Puno en peligro de extinción en la institución educativa secundaria técnico artesanal Uros Chulluni Puno-2019*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín .
- Álvarez, A. (2017). *Coreografía de la danza peruana, de la tradición al espectáculo contemporáneo* . Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Andilla, J. (02 de diciembre de 2020). *BAUM FESTIVAL | BARCELONA ART & URBAN MOVEMENT* .
Obtenido de <https://baumfest.com/danzas-urbanas/>
- Anónimo. (02 de enero de 2021). *Facebook*. Obtenido de Facebook:
<https://www.facebook.com/watch/?v=752209768723494&ref=sharing>
- Arapa, H. (30 de abril de 2022). Entrevista a danzantes-creadores - Centro de Investigación del Movimiento Pukllay. (L. Ramirez, Entrevistador)
- Arboleda, D. B. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de antropología de la Universidad de Antioquía*, 181-211.
- Arguedas, J. M. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Bermudez, L. M. (2019). *Ukunchik, la naturaleza del cuerpo y la salud en el mundo andino*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bravo, A. (30 de ENERO de 2020). *INFOARTES.PE*. Obtenido de <http://www.infoartes.pe/residencia-de-danza-la-contemporaneidad-de-la-danza-tradicional/>
- Brozas-Polo, M. P., & Vicente-Pedraz, M. (2016). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, individuo y sociedad*, 71-87.

- Carmona, I. N. (2019). *Arquitectura y danza. Simbiosis: análisis de la escenografía de "Sorolla" del BNE*.
Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Condemayta, F. G. (8 de julio de 2021). Chacareros o Lawa K'umus. (D. D. Puno, Entrevistador)
- Consejo Nacional de Danza . (17 de mayo de 2021). *consejonacionaldedanza.pe*.
Obtenido de <https://consejonacionaldedanza.pe/2021/05/17/candelaria/>
- Consejo Nacional de Danza. (27 de mayo de 2021). *consejonacionaldedanza.pe*.
Obtenido de <https://consejonacionaldedanza.pe/2021/05/27/el-cumbion-del-chivo-obra-reflexiona-sobre-la-individualidad-y-el-mundo-actual-desde-la-estetica-del-carnaval-de-lamas/>
- Cruz, D. C. (2012). Etnografía de las danzas altioplánicas. En M. P. Puno, *Puno Festivo* (págs. 45-57). Puno: Municipalidad Provincial de Puno .
- Dávila, M. A. (05 de setiembre de 2022). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 113-147. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005&lng=es&tlng=es.
- Delgado, M. (09 de setiembre de 2013). Mario Delgado, director de Cuatro Tablas comenta del teatro nacional. (L. M. TV, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=AuBoYwCiGec>
- Echeandía, F., Pinedo, A., & Silva, M. (2020). *Acta de evaluación*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
Obtenido de https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/Acta%20de%20Evaluacio%CC%81n%20-%20PAE_07.09.20.pdf
- Fantinato, G. M. (31 de Diciembre de 2015). *Blog de Guido Mendoza Fantinato*.
Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/334726567_Hacia_el_encuentro_de_la_racionalidad_presente_en_la_milenaria_cosmovision_andina_En_El_Blog_de_Guido_Mendoza_Fantinato
- Franco, J. C. (abril de 1953). Complemento Comentarista para el Perú. Ballet: Revisa Cultural de América.
El foso, pág. s.n.
- Frisancho, G. P. (2021). Puno que se está yendo. *Puno que se está yendo*. Centro de Investigación del Movimiento Pukllay, Puno. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=e8437mGZ79c>
- Frisancho, G. P. (25 de Junio de 2022). Entrevista a coreógrafo - Centro de Investigación del Movimiento Pukllay. (L. F. Montesinos, Entrevistador)

- García, F., & Roca, P. (2017). *Pachakuteq*. Caracas: El perro y la rana.
- Gomez, E. M. (2019). *La música del huayño pandillero y su contexto histórico en el altiplano puneño*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano .
- Gonzales, P. (2022). *Los pasos frustrados de Julio Castro Franco: encrucijadas y paradojas del indigenismo en la danza escénica peruana del s. XX*. Lima: Milta Patricia Gonzales Sánchez.
- González, J. (2020). Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad. *Estudios sobre arte actual*, 312-320.
- Guervós, L. E. (19 de febrero de 2008). *DANZABALLET*. Obtenido de DANZABALLET: <https://www.danzaballet.com/nietzsche-y-la-danza/>
- Gutiérrez, L., & Coronado, C. (2016). Discursos del cuerpo occidental -El cuerpo en la danza o la danza en el cuerpo. En J. Vaquero, *Cuerpos achorados* (pág. 149). Lima: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo); Editorial Cornucopia.
- Herrera, M. Y. (2006). *Perú, Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hinojosa, C. (abril de 1978). Danza de los pulis. *Botelín de Música y Danza* . Obtenido de punomagico.com.
- León, M. (setiembre-octubre de 2012). Bollywood en Perú. *Nueva sociedad*(241), 133-148. López, Y. (2015). José María Arguedas y saber bailar la historia. *Caracol*, 292-314.
- Lucero. (18 de setiembre de 2022). Focus group a espectadores de la obra "Candelaria". (L. Ramirez, Entrevistador)
- Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. (1 de agosto de 2022). *LUM LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL*. Obtenido de <https://lum.cultura.pe/actividades/obra-esc%C3%A9nica-danza-nacixn-en-el-lum>
- Medrano, F. (30 de julio de 2020). YACHAQ ILLA: «Teatro de la tierra» Entrevista a Fernando Medrano. (L. Cáceres, Entrevistador)
- Mello, S. (30 de ENERO de 2020). *INFOARTES.PE*. Obtenido de <http://www.infoartes.pe/residencia-de-danza-la-contemporaneidad-de-la-danza-tradicional/>
- Ministerio de Educación de Chile. (2019). *Diccionario ilustrado de la lengua aymara*. Ministerio de Educación de Chile.
- Miranda, J. J. (2015). La Etnopsicología andina y la armonía del cuerpo, de la mente y del espíritu.

KUNTUR N°3, 38-61.

- Miranda, J. J. (25 de Setiembre de 2016). Cosmovisión andina: base del desarrollo peruano. (G. F. Quelopana, Entrevistador)
- Molina, N. (1968). Puno que se está yendo [Grabado por M. Echarri]. Puno, Puno, Perú.
- Oficio Crítico. (1 de marzo de 2022). *OFICIO CRÍTICO; Críticas, entrevistas y estrenos teatrales presenciales y virtuales*. Obtenido de <http://eloficiocritico.blogspot.com/2022/03/estreno- proyecto-layqa.html>
- Palacios, G. (Dirección). (2021). *Candelaria* [Película].
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paris: Éditions Nathan.
- Pease, F. (1980). EL ARTE Y LOS MITOS ANDINOS: A PROPOSITO DE UN LIBRO DE TERESA GISBERT. *HISTÓRICA*, 237.
- Pérez, J. (2016). *Perú, descentralización de la cultura: una aproximación desde la normativa y la estructura estatal de la cultura*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador.
- Poma, A. (25 de marzo de 2022). ¿Hacia donde va el futurismo andino? (T. I. universo, Entrevistador) Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=PpNa_8OngBs&t=151s
- Radio Onda Azul. (25 de mayo de 2017). *Onda Azul* . Obtenido de <https://archivo.radioondaazul.com/puno-declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-la-danza-llipi-pulis-de-comunidad-ccapalla-de-acora-68307.html>
- Rizk, B. J. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Saud, L. (27 de marzo de 2018). *elsaltodiario.com*. Obtenido de El rumor de las multitudes: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/profanar-es-un-acto-necesario#:~:text=Filosof%C3%ADa-,Profanar%20es%20un%20acto%20necesario,del%20juego%20como%20elemento%20profanato%20rio>.
- Suquet, A. (2006). El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. En J. J. Courtine, *Historia del Cuerpo* (págs. 379-397). Madrid : Santillana Ediciones Generales .
- Tostado, F. J. (2020). Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad . *Estudios sobre arte actual*, 312-320.
- Valle-Riestra, P., & Valdivia, L. (2016). Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú . En J. Vaquero, *Cuerpos ahorados* (pág. 149). Lima: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo); Editorial CORNUCOPIA.
- Vinuesa, M., & Vinuesa, I. (2016). *Conceptos y métodos para el entrenamiento físico* . Madrid: Ministerio de defensa.

Ylla", C. d. (08 de Julio de 2022). *Centro de Investigación Cultural "Yachaq Ylla"*.
Obtenido de Facebook:
https://www.facebook.com/Yachaqllla/about/?ref=page_internal

Zapata, M. R. (2022). *El Gran Teatro de Paucartambo*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Zumaeta, M. (Dirección). (2020). *IDA Y LAMENTO, PERDON Y VUELTA* [Película].
Perú. Recuperado el 09 de Setiembre de 2022, de
https://www.youtube.com/watch?v=7BH8q_ujizo

