

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



“Así no se baila”: Contradicciones en la batalla por la
autenticidad en la espectacularización del folclore

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios
Culturales que presenta:

Samantha Rosario Escobar Cerna

Asesora:

Maria Eugenia Ulfe Young

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, María Eugenia Ulfe Young, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada «Así no se baila»: Contradicciones en la batalla por la autenticidad en la espectacularización del folclore», de la autora Escobar Cerna, Samantha Rosario, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 25/09/2024.
- 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.

Lugar y fecha:

Lima, 27 de setiembre del 2024

Apellidos y nombres de la asesora: María Eugenia Ulfe Young	
DNI: 07871124	Firma <i>María Eugenia Ulfe</i>
ORCID: 0000-0002-2749-1036	



*A mis padres, por su apoyo y amor incondicional.
A mi abuelo Pedro Cerna y Jasper, que partieron este
año, pero me acompañarán siempre en espíritu.*

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a todas las luchas que me antecedieron. Las de mis abuelos que dejaron sus lugares de origen, se forjaron un espacio en Lima y se enfrentaron a multiplicidad de injusticias y dificultades. Las luchas de mis padres, que con su propio esfuerzo se educaron y formaron un hogar a punta de trabajo y sacrificio. Yo gozo ahora de los frutos de esas luchas: la sumatoria del esfuerzo y resistencia de los que me antecedieron.

Gracias a mis padres, Héctor y Charo, por brindarme un hogar, amor y cuidado; por permitirme explorar el arte y la literatura; y apoyarme en cada decisión académica y personal. Esta tesis no existiría sin ustedes. Mis logros son suyos también.

Gracias a Diego, mi hermano; y a Lucky por amanecerse conmigo en las noches de lectura de tesis hasta altas horas de la madrugada.

Gracias a mi grupo de soporte, mis amigos, que me dieron aliento y me inyectaron confianza cuando yo ya no creía en mí misma ni en mi proyecto.

Gracias a Hector por su oído cálido y su ojo crítico. Su presencia constante y amorosa fue vital para esta tesis.

Gracias a mi asesora, Maria Eugenia, por su infinita paciencia durante estos años luchando por este proyecto.

Y gracias a mí, por perseverar.

Resumen

La presente investigación tiene como finalidad analizar los conceptos de folclore, autenticidad y tradición; cómo dichos conceptos se asocian a la espectacularización en diversos espacios académicos y artísticos (Centro de Música y Danza de la Universidad Católica y el Ballet Folclórico Nacional del Perú); y cuestionar el efecto que tiene este aparato discursivo y académico en los imaginarios acerca de lo que “es” o “debe ser” el folclore. Esta investigación se realizó después de una exhaustiva revisión de textos relacionados a los conceptos fundamentales de la investigación. Por otro lado, se realizaron entrevistas semiestructuradas a maestros, bailarines, músicos y trabajadores de organizaciones del folclore. Asimismo, esta tesis también se nutrió de mis siete años de experiencia en el espacio formativo del CEMDUC. La propuesta de esta tesis es demostrar la “artificiosidad” del *folklore*, la autenticidad y la tradición, ya que estas se gestan gracias a procesos que involucran la invención, la fusión, la creatividad artística, los fines políticos, cambios generacionales, las migraciones, las políticas culturales, entre otros. Nombrar abiertamente lo “artificial” nos permite a todos los involucrados en el folclore (práctica, producción, estudio y consumo) reconocer que lo que gozamos y practicamos en espacios formativos, y lo que apreciamos en una puesta en escena está muy lejos de ser una “estampa originaria”. Todo lo anterior no reduce el valor del folclore, más bien nos permite acercarnos de manera más honesta a los productos culturales como creadores o consumidores, y genera nuevas posibilidades de transformación para el folclore.

Palabras clave: folclore, estudios del folclore, autenticidad, tradición, cultura, identidad, espectáculo

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	10
1.1 Estado de la cuestión.....	10
1.1.1 Folclore, reconocimiento e identidad	10
1.2 Marco conceptual	15
1.2.1 El dilema de la diversidad	15
1.2.2 Los discursos de la cultura	17
1.2.3 El debate sobre lo tradicional	21
1.2.4 La batalla por la autenticidad	23
Capítulo 2. El Estado y la cultura	26
2.1 Cultura y política	26
2.1.1 Dilemas culturales en las políticas culturales	28
2.1.2 Patrimonio material e inmaterial	32
2.1.3 Institucionalidad cultural a nivel latinoamericano	36
2.1.4 El Ministerio de Cultura y su rol en el folclore.....	37
2.2 Las organizaciones del folclore	38
2.2.1 Ballet Folclórico Nacional del Perú.....	39
2.2.2 Centro de Música y Danza de la Universidad Católica.....	44
Capítulo 3: La “artificiosidad” en el desarrollo y tratamiento del folclore	53
3.1 El movimiento indigenista y las bases de los estudios del folclore	53
3.1.1 Los inicios recopilatorios	54
3.1.2 Folclore como estrategia política	55
3.2 “Crear nuestro folclore”: ¿Quién lo crea?	57
3.2.1 Folclore como mecanismo de invisibilización de desigualdades	60
3.2.2 La necesidad de sistematización.....	62
3.2.3 La “artificiosidad” del folclore: una propuesta.....	65
Capítulo 4: La institucionalización del Folclore: obstáculos y posibilidades	67
4.1 Cambios de paradigmas en los estudios del folclore	67
4.2 NACPUCP y FOLKPUCP.....	68
4.3 La relación de CEMDUC con la autenticidad y la tradición	74
4.3.1. Elementos teóricos del discurso CEMDUC	77
4.3.2. La fusión en CEMDUC	84
4.4. Nuevas posibilidades en el folclore	90
4.4.1. Libertad para crear como derecho	90
4.4.2 Folclore y performance.....	92
Reflexiones finales	98
Referencias bibliográficas	100

Índice de figuras

Figura 1. Retablo ayacuchano.....	44
Figura 2. Programa de Retablo Sinfónico.....	45
Figura 3. Poster del XIV Encuentro de Música y Danza del 2021.....	51
Figura 4. Poster del XV Encuentro de Música y Danza 2022.....	52
Figura 5. Poster del XVI Encuentro de Música y Danza 2023.....	52
Figura 6. Acta de fundación del CEMDUC.....	69
Figura 7. Texto de FOLKPUCP.....	70
Figura 8. Boletín NACPUCP.....	71
Figura 9. Portada de una edición de Somos 2020.....	89
Figura 10. Pasos de marinera norteña fusionados con urban dance.....	90



Introducción

El vínculo con mi cuerpo, las personas y mi entorno ha estado siempre marcado por el arte. Los recuerdos más vívidos de mi niñez están siempre relacionados con música y danza. Desde pequeña estuve expuesta a diversidad de géneros de las distintas regiones del país debido a varios factores. En primer lugar, haber nacido en un barrio migrante de San Juan de Lurigancho durante los noventas y nutrirme del enorme consumo de música popular. En segundo lugar, tener un padre dedicado a la labor radial y una madre apasionada por la música; además de muchos familiares dedicados de manera profesional o aficionada al canto, la producción musical y la danza. En tercer lugar, gozar de una herencia serrana y costeña por parte de mis abuelos de Ayacucho, Huancavelica, Arequipa y La Libertad; herencia que se manifestaba en nuestro disfrute y práctica de la música andina y criolla en nuestro quehacer diario.

Cuando ingresé a la universidad sentí que había perdido un espacio para ese goce y, finalmente, al egresar de la carrera, me atreví y postulé al Centro de Música y Danza de la Universidad Católica en el 2017. Ingresé con la idea de poner en práctica mis conocimientos artísticos, y aprender técnica. Sin embargo, esa decisión, sin saberlo, sería una de las semillas de esta tesis. Ingresar a CEMDUC no solo me dio espacio para disfrutar de un arte que sentía muy mío y de mi familia, sino también encontré una comunidad parecida a mí: interesada en investigar y curiosa por explorar la música y danza peruana. Además, hice amistades entrañables que se construyeron en el compartir y emocionarse por el arte. Me nutrí de nuevos conceptos, académicamente ajenos hasta ese momento para mí: folclore, tradición, autenticidad, trabajo etnográfico, espectáculo, entre otros.

Mientras ensayaba, bailaba y aprendía, surgieron muchas dudas sobre mi propia práctica artística, e incluso sobre a qué quería dedicarme profesionalmente en el futuro. Estas dudas me llevaron a escoger la maestría de Estudios Culturales, la cual complejizó aún más mis cuestionamientos; y fue dicho programa el que, finalmente, me dio un espacio académico para explorar mis preguntas. Esta tesis, entonces, es el producto de mis vivencias como bailarina aficionada en el conjunto de danza desde el 2017 y los conocimientos obtenidos en la maestría; es decir, es el resultado de mi exploración teórica y práctica.

“Así no se baila” lleva por título esta tesis y nació de la contradicción que

sentía en los espacios de ensayo cuando percibía ciertos comentarios que calificaban ciertas piezas musicales y dancísticas del folclore como buenas o malas, auténticas o distorsionadas. Me preguntaba por qué se hacían este tipo de juicios, si era posible hacerlos, y qué había detrás de este tipo de discursos. Es así que el objetivo de esta tesis es analizar los conceptos de folclore, autenticidad y tradición; cómo estos se asocian a la espectacularización en diversos espacios académicos y artísticos y cuestionar el efecto que tiene este aparato discursivo y académico en los imaginarios acerca de lo que “es” o “debe ser” el folclore.

En el *primer capítulo*, en el estado de la cuestión, revisaré cómo se asocia el folclore a los conceptos de reconocimiento e identidad. Luego, en el marco conceptual, exploraré diversas problemáticas fundamentales para entender el fenómeno folclórico en el Perú: los dilemas asociados a la diversidad y su auge en latinoamérica; los distintos discursos sobre la cultura; el debate sobre lo tradicional; y la batalla por la autenticidad.

En el *segundo capítulo*, me enfocaré en la relación entre cultura y estado, debido a que es importante entender cómo ha funcionado y cómo funciona el aparato estatal; y cómo se relaciona la cultura y política. Este capítulo revisa los dilemas culturales asociados a las políticas culturales, el surgimiento de la valoración del patrimonio y el auge del patrimonio inmaterial, donde se ubica el folclore. Además, analiza los procesos de institucionalización de la cultura a nivel latinoamericano, y cuál es el rol del Ministerio de Cultura en el folclore. Por último, el capítulo dos, introduce al lector a las dos organizaciones referentes que servirán como espacios de análisis: el Ballet Folclórico Nacional del Perú y el Centro de Música y Danza de la Universidad Católica.

En el *tercer capítulo*, quiero demostrar la “artificiosidad” del folclore y la tradición por medio de la revisión de las bases fundacionales de los estudios del folclore. Revisaré los inicios recopilatorios que caracterizaron dichos estudios, y cómo el folclore fue usado como estrategia política y como mecanismo de invisibilización de desigualdades. El capítulo finaliza respondiendo a la pregunta de ¿quién crea el folclore? y la necesidad que tiene esta de sistematizarse.

Por último, el *cuarto capítulo* aborda la institucionalización del folclore, el cambio de sus paradigmas de estudio y la creación de espacios referentes como NACPUCP y FOLKPUCP, que, más adelante, serían el germen creador del CEMDUC (Centro de Música y Danza de la Universidad Católica). Analizaré los

elementos teóricos de esta última institución, los cuales definen el tratamiento que la organización le da al folclore y los discursos referentes a la espectacularización y la fusión. Por último, el capítulo cierra con la discusión de nuevas posibilidades para entender al folclore: desde la libertad para crear como derecho y desde la teoría de la performance.

Esta tesis se realizó después de una exhaustiva revisión de textos relacionados a los conceptos fundamentales de la investigación. Por otro lado, se realizaron entrevistas semiestructuradas a maestros, bailarines, músicos y trabajadores de organizaciones del folclore. Asimismo, esta tesis también se nutrió de mis siete años de experiencia en el espacio formativo de CEMDUC.

Por último, algunos capítulos de esta tesis están pensados para ser leídos con la ayuda de los hipervínculos ofrecidos en los párrafos, los cuales guiarán al lector por piezas musicales y dancísticas que complementarán lo descrito en el texto.



Capítulo 1

1.1 Estado de la cuestión

1.1.1 Folclore, reconocimiento e identidad

¿Qué es el folclore? Esta pregunta puede ser respondida desde diferentes frentes. En 1846, este término fue acuñado por William J. Thoms para “reemplazar términos como popular antiquities o popular literature, buscando sistematizar dentro de un mismo campo de estudio la recolección de leyendas y tradiciones locales para su posterior conservación y análisis” (Molina, 2018). Es decir, folclore, como término, nació de la necesidad de sistematizar y delimitar un campo de estudio. A propósito de aquello, José María Arguedas definió en 1964 que “el Folklore (con mayúsculas) como una ciencia abocada al estudio del folklore (en minúscula), formado por las artes tradicionales de cualquier pueblo, particularmente sus cuentos, leyendas, danzas y canciones. Este folklore era el conocimiento tradicional y no científico del pueblo, no aprendido en escuelas sino de forma oral e irregular” (como se citó en Molina, 2018). Entonces, podemos entender el folclore desde las dinámicas de una comunidad y desde el trabajo de la academia.

En líneas generales, es un fenómeno orgánico y parte integral de lo que comúnmente entendemos por cultura. Para entender dicho fenómeno, podríamos mencionar las tres concepciones de folclore que plantea Ben-Amos: el folclore es un cuerpo de conocimientos, un modo de pensar o una forma de arte (1971, p.5). Sin embargo, es bastante notorio que estas concepciones pueden fácilmente extrapolarse a la definición de *cultura*. Entonces, ¿todo lo que producimos y manifestamos como comunidad es folclore?

Más adelante, Ben-Amos apunta que el folclore es “una acción que sucede en ese tiempo. Es una acción artística. Involucra creatividad y una respuesta estética, ambas convergen en formas de arte. En ese sentido, el folclore es una interacción social a través del arte y se diferencia de otros modos de habla o gesticulación” (1971, p.10). El autor, luego, agrega una pieza muy importante a su definición: la noción de folclore se basa en convenciones culturales reconocidas y respetadas por todos los miembros del grupo; es decir, hay un carácter arbitrario en la decisión de lo que será incluido o excluido dentro del aparato folclórico,

finalmente, el folclore es “pretty much what one wants to make out of it” (Ben-Amos, 1971, p.10).

No obstante, las ciencias sociales han incorporado históricamente al folclor como un “espejo de la cultura”. Esta concepción es bastante limitante, ya que el folclore, como tal, pierde su carácter dinámico. De esta forma, pasa a ser una mera representación de la cultura y no una personalidad en acción. Esto último es útil para entender la escena local del folclore peruano, donde las manifestaciones artísticas se entienden como las mímisis de la cultura de la comunidad expresándose. Esta forma de entender el folclore desde la *cultura* tiene consecuencias en los imaginarios de los sujetos y va en la siguiente dirección: el folclore como la idea de una representación auténtica que reconoce las diferencias y preserva nuestra tradición. Es decir, como señala Pedro Roel (2000), el folclore se convierte en un medio de “búsqueda de un pasado glorioso”, y que define un “otro” distinto al espectador, aunque ambos forman parte de la misma sociedad.

Entonces, el folclore se ha erigido en el imaginario como una forma importante de manifestación de lo “nuestro”, vale decir, un recurso para lograr el reconocimiento, pero ¿qué es el reconocimiento? ¿Es meramente la visibilización de la diferencia? ¿La apertura a la inter, multi y transculturalidad? ¿Abrazar la calidad de “mestizos”? ¿Es defender nuestra “identidad”? A propósito de este tema, Nancy Fraser (2000) elabora un conjunto de reflexiones que problematizan y cuestionan el concepto de “reconocimiento” y como este, que puede tener un cariz tan positivo, puede también ser el vehículo para la perpetuación de desigualdades y marginación.

Fraser narra que, durante las épocas de años 70 y 80, las “luchas por el reconocimiento de la diferencia” estaban cargadas de una promesa de emancipación. El objetivo era tomar y reivindicar ciertas identidades negadas, afirmarlas y llevar el mensaje hacia una importante dimensión que persiga la redistribución de la riqueza y el poder (2000: 55). No obstante, la autora señala que dichas luchas han dejado de tener una presencia significativa en la actualidad y presentan una “gramática” diferente que la hace preocupante.

Se ubican dos problemas. En primer lugar, se hace referencia al “desplazamiento” de la redistribución al reconocimiento. Fraser plantea que la

sociedad vive “una aceleración de la globalización económica en un período en el que nos hallamos ante un capitalismo agresivamente en expansión que está exacerbando de forma radical la desigualdad económica” (2000, p.55). En un escenario como ese, el reconocimiento serviría, más bien, para marginar, silenciar y desplazar dichas luchas que buscan la redistribución, es decir, estaría siendo un obstáculo para su desarrollo, enriquecimiento y éxito. La autora apunta que este cambio se da en medio de un profundo cambio en las interacciones culturales: transculturación, migraciones y flujos mediáticos globales que vuelven más “híbridas y plurales las expresiones culturales” (2000, p.56). Lo anterior desemboca en el segundo problema que ubica la autora: “la reificación”. Debido a que las luchas por la redistribución no contribuyen con su propósito inicial, se convierten en medios de reificación y simplificación de las identidades del grupo, es decir, podrían fomentar “el separatismo, la intolerancia, el chovinismo, el patriarcado y el autoritarismo”.

En síntesis, para esta autora, actualmente, la lucha por el reconocimiento no necesariamente implica una lucha por la redistribución. Entonces, ambos problemas, el desplazamiento y la reificación, son preocupantes, ya que un reconocimiento sin enfoque de redistribución puede fomentar “la desigualdad económica; en la medida en que reifica las identidades del grupo, corre el riesgo de aprobar la violación de los derechos humanos y congelar los mismos antagonismos que trata mediar” (2000, p.56).

Con lo anteriormente mencionado, no intento socavar la importancia de las manifestaciones culturales de reconocimiento ni las políticas estatales en favor de ella. Más bien, considero, al igual que Fraser, que “lo cultural” es un terreno vivo, necesario y válido de lucha. Sin embargo, este no está desligado de las dinámicas del mercado, de la globalización y la desigualdad económica. Por lo tanto, “las luchas en favor del reconocimiento, adecuadamente concebidas, pueden contribuir a la redistribución del poder y de la riqueza y pueden promover la interacción y la cooperación entre abismos de diferencia” (2000, p.56).

Un primer paso para repensar nuestro abordaje del concepto de “reconocimiento” es deconstruir el “modelo de identidad”, el cual, según Fraser, ha sido el modelo que ha guiado el enfoque de las políticas de reconocimiento. Hegel planteaba que el reconocimiento se creaba por medio de una relación subjetiva que

implicaba que un sujeto contemplaba a otro y lo entendía de manera simultánea como su igual y como a alguien distinto, es decir, para ser reconocido adecuadamente y para que el sujeto tenga un sentido de sí mismo, debe ser reconocido por los otros (como se citó en Fraser, 2000, p.57). Este planteamiento fue trasladado al terreno de lo cultural y lo político. Como consecuencia, “pertenecer a un grupo infravalorado por la cultura dominante equivale a sufrir una falta de reconocimiento, a sufrir una distorsión en la relación que uno mantiene consigo mismo” (2000, p.58). De este modo, los sujetos del grupo despreciado, tras varios encuentros desafortunados (no ser reconocidos) con la cultura dominante, empiezan a interiorizar las representaciones negativas de sí mismos, y aquello imposibilita el desarrollo adecuado de una *identidad* propia saludable.

Fraser señala que la política del reconocimiento, entonces, entiende que su propósito es remediar ese desencuentro; por lo tanto, anima al grupo no reconocido a rechazar dichas representaciones negativas y autoafirmarse: “hacerse valer en el ámbito público, [...] alcanzar el respeto y el aprecio de la sociedad en su conjunto” (2000, p.58). Este propósito parece tener un objetivo favorable y loable; sin embargo, este “modelo de identidad”, desde donde parte, resulta problemático al conectar en un mismo escenario las políticas de reconocimiento y la identidad. Para la autora, es aquí donde se generan los dos problemas ya mencionados: la reificación de las identidades y el desplazamiento de la distribución.

En el escenario cultural actual, es claro que el posicionamiento del Estado es en favor del reconocimiento y la identidad (en un mismo paquete). Sin embargo, en la labor de políticas estatales, se proponen identidades colectivas que deben ser “auténticas”, y estas terminan siendo vehículos para reforzar la intolerancia y el separatismo, en vez de fomentar la interacción entre las vastas diferencias.

Esta crítica hacia la política del reconocimiento, nuevamente, no apunta hacia un llamado a su destitución, sino a pensar nuevas formas de relacionarnos y entender nuestras formas de apelar al reconocimiento y manifestar o vivir nuestra identidad. Fraser apunta, de manera muy optimista, que lo que realmente hace falta es proponer políticas de reconocimiento alternativas, donde el reconocimiento vuelva a su causa principal de redistribución, pero sin tener una dimensión identitaria. ¿Es esto posible en un país como el Perú? Es definitivamente un reto, ya

que el reconocimiento y la identidad han sido presentadas desde lo estatal y se han asentado en los imaginarios como dos conceptos intercambiables y vivos en el lenguaje de la escena folclórica. Estas dos concepciones hermanadas, además, han generado otro tipo de debates sobre “el deber ser” y el “no deber ser” de las comunidades, sus sujetos y sus manifestaciones culturales; por lo tanto, el terreno para el cuestionamiento, a nivel teórico y práctico, está plagado de retos y mitos por enfrentar.

Este interés por la cultura por parte de los Estados nacionales se manifiesta en los programas de gobierno en América Latina. La ruptura de las fronteras físicas y digitales entre los estados debido al proceso de globalización sumada a la expansión de la ciudadanía han generado la “necesidad creciente por dotar de un *sello identitario cultural* a la nación” (MCAP, 2012, p.63). “A partir de este acelerado fenómeno, la cultura actúa como defensa ante la invasión de la cultura “extranacional”” (MCAP, 2012, p.63). Esta defensa requiere de esfuerzos estatales que se traducen en una mayor inversión en la preservación y protección de lo que se considera propio; entonces, se destinan grandes cantidades de recursos para la “protección del patrimonio, el acceso a bienes culturales y al desarrollo de las artes a través de Fondos Concursables, que promueven el desarrollo de la cultura entre la mayor cantidad de ciudadanos, en contextos de profundización de la democracia” (MCAP, 2012, p.63).

Una de las principales críticas de García Canclini (2005) a estos procesos es que, si bien la cultura es ahora una variable fundamental en la política, la transformación del Estado no ha evolucionado a la par y esta posee una institucionalidad que puede ser descrita como estancada en el siglo XX, donde cultura es solo sinónimo de arte. Canclini (2005) señala que, en nuestra realidad latinoamericana, aún no se ha dado la “Reforma del Estado en Política Cultural”; es decir, un aparato institucional que entienda a la cultura y se gestione la diversidad como parte de un desarrollo estratégico que se involucre con el sector económico y la profundización de la democracia. Por lo tanto, “es necesario avanzar hacia una “gestión pública de la cultura”, que contenga los lineamientos estratégicos para la nueva política cultural de América Latina. La política cultural debe ser una palanca para el desarrollo de la sociedad, tal como la educación y las ciencias” (MCAP; 2012, p.64). Por último, el informe de Estados de la Cultura del Ministerio de

Culturas, Arte y Patrimonio (2012) vincula la diversidad cultural, la identidad y el patrimonio como principios integradores que deben ser tomados en cuenta para permitir “que las diferencias entre las políticas culturales de cada nación respondan a las realidades particulares, pero al mismo tiempo, sirvan de experiencia enriquecedora para actualizar, problematizar y renovar las acciones de cada Estado según sus propias necesidades” (2012, p.66).

1.2 Marco conceptual

1.2.1 El dilema de la diversidad

El informe de los estados de la cultura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (2012) señalan que en Latinoamérica “los Estados se fundaron en base a un proyecto modernizador cuyas metas guardaban relación con el progreso basado en la división del trabajo y en una educación racional que pasó a ser el principal instrumento de homogeneización de la sociedad” (p.69). Este ánimo homogeneizador generó que se anularan “los espacios de validación y rescate de las culturas tradicionales, se suprimió gran parte de los ritos de las culturas precolombinas, sus vestimentas, el uso de lenguas autóctonas” (2012, p.69). Es decir, el objetivo era modelar la identidad cultural de los países de América Latina siguiendo el ideal europeo. Sin embargo, con el paso del tiempo, este plan fue perdiendo impulso y los Estados se vieron en la obligación de reconocer la presencia de un “otro”: “la otredad es un sentimiento de extrañeza que asalta al hombre tarde o temprano” como apunta Octavio Paz (1993)

Esta otredad genera una crisis en el modelo moderno de los Estados. De pronto, diversos grupos sociales y étnicos en su territorio deben suscribirse a su proyecto de nación, entonces la diversidad gana un rol central en la discusión de la modernidad. “Una de sus mayores trabas es el hecho de que todo aquel “otro” que quiera incorporarse a un proyecto nacional debe negar su carácter diverso para formar parte del Estado, iluminando las tensiones en el proceso de construcción de identidades desde el ámbito público” (MCAP, 2012, p.70). Entonces, la diversidad surge como un problema, pero se configura, poco a poco, como una característica de la cotidianidad y en ese entonces eran “requeridas nuevas políticas culturales totalmente democráticas (...) que respeten e incluyan la participación de todos los sectores de nuestra sociedad en los asuntos de la vida nacional” (Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes, 2005). La globalización empuja a los estados a enfrentarse al desafío de incorporar tanto a las minorías como a las mayorías en una misma sociedad (Giddens, 2001).

En ese contexto, ya de por sí convulsionado por el reto de la integración, se suma que diversos movimientos empiezan a luchar por el reconocimiento de sus culturas, sus prácticas y sus formas de vida bajo el lema de “que el mito fundacional de la homogeneidad cultural, sobre el que se construyeron los Estados nacionales latinoamericanos, se derrumbó” (Mejía, 2009, p.110). De este modo, el Estado no tiene otra alternativa más que transformarse y repensarse sobre todo cuando debe rediseñar las políticas e instituciones culturales.

De igual manera, la UNESCO subraya la necesidad apremiante de abordar la diversidad y, en 2001, durante la Conferencia General de la UNESCO, adopta la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, en la cual se establece que:

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras. (como se citó en MCAP, 2012, p.73)

Cuatro años después se publica la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, la cual posee una importancia fundamental en el tratamiento de la diversidad desde la institucionalidad cultural, ya que fue el primer “instrumento internacional que busca proteger y promover las expresiones culturales, al mismo tiempo de establecer las condiciones para el desarrollo cultural, además de un diálogo e intercambio equilibrado entre las culturas” (MCAP, 2012, p.73)

Todo este avance generó una enorme cantidad de iniciativas y dio inicio a una maquinaria institucional cultural que tiene efectos hoy. Sin embargo, Néstor García Canclini nos recuerda que la heterogeneidad cultural es multitemporal, ya

que, aunque todas las culturas participen de manera armónica en la contemporaneidad:

Las costumbres, hábitos, formas de pensamiento y creencias, proceden de épocas distintas, de relaciones sociales construidas en períodos diferentes. Esas temporalidades diversas pueden convivir, adecuarse unas a otras, pero no se trata de una simple coexistencia de grupos dispares, sino con espesores históricos diferentes. (2005, p.5)

Es decir, en síntesis, que la diversidad en sí misma es un dilema. Las culturas son sistemas dinámicos que cambian, se transforman y se reinventan continuamente. Entender que el proceso de incorporación de las minorías y otros grupos, y la identidad es un proceso dinámico, cambiante, con límites no estáticos. Estas nociones son difíciles de incorporar a la institucionalidad y las políticas culturales, pero también son difíciles de incorporar a los discursos de las instituciones y las organizaciones que trabajan con cultura y diversidad: el folclore.

1.2.2 Los discursos de la cultura

Si revisamos cualquier discurso de apertura, folleto o reseña de una presentación de folclore, encontraremos la palabra *cultura*. Sin embargo, esta palabra no hace referencia a un concepto sólido, sino que se presta a diversas interpretaciones o se usa como reemplazo de otros conceptos como tradición, arte, sagrado, comunidad, ciudadanía, identidad, etc. Por lo tanto, para poder analizar la complejidad del concepto es necesario entender las diferentes dimensiones de *cultura*.

En primer lugar, revisaremos los planteamientos de Alejandro Grimson. Este autor hace una revisión crítica de las diferentes posturas clásicas y posmodernas acerca de lo que es *cultura*. Su objetivo principal es proponer una teoría que pueda ser aplicable a nuestro escenario intercultural contemporáneo.

En su primer capítulo, Grimson (2011) revisa la evolución histórica del concepto de cultura y su conexión con el concepto de “diversidad cultural”; y apunta que dicha relación genera consecuencias ético-políticas. El autor plantea que, después del Holocausto, la categoría de *raza* pierde fuerza, y *cultura* comenzó a ser un término más usado. Sin embargo, su uso politizado generó que este cumpla un

rol igual de esencializador y clasificador que *raza*, es decir, *cultura* se convirtió finalmente en un elemento justificador de las desigualdades. Por otro lado, *cultura* también se entendió desde la figura del “archipiélago de culturas”; esta concepción, según el autor, proponía una configuración homogénea, con límites teóricos y territoriales fijos de las mismas. Lo cual, claramente, fue rebatido por el avance de las migraciones, la globalización y el desarrollo apresurado de las comunicaciones. Esto puso de manifiesto la gran heterogeneidad y contradicciones internas dentro de cada comunidad. Para Grimson, entonces, la *cultura* fue un recurso útil para, por ejemplo, un “fundamentalismo cultural” de ciertos países centrales con discursos conservadores que equiparaban cultura e identidad, y creaban un escenario propicio para la xenofobia basada en las diferencias culturales. Asimismo, el autor también apunta que el neoliberalismo también aprovechó el recurso, puesto que, por medio del discurso de “abrazar la diversidad” y “la igualdad social”, trató de hegemonizar el lenguaje. El objetivo era reconocer la diversidad y el derecho a ser diferentes, no obstante, esto no incluía reconocer las desigualdades que provocaban esas mismas diferencias. De pronto, la *cultura* se convirtió en el suplemento para esta falta.

Más adelante, en su cuarto capítulo, Grimson ofrece apuntes sobre la relación entre cultura e identidad. Señala que las fronteras entre estos conceptos han sido siempre problemáticas, ya que las fronteras entre una y otra no siempre coinciden. Grimson intenta resolver este debate con su concepto de “configuraciones culturales”. El autor pretende, con esta propuesta, darle una nueva mirada a la tradición culturalista y a la posmodernidad instrumental. De esta manera, “las configuraciones culturales” podrán acercarse de manera más adecuada al escenario de mundo contemporáneo, donde exista una “noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de heterogeneidad social” (2011, p.172). Estas configuraciones se distinguen por cuatro elementos. En primer lugar, se encuentran los “campos de posibilidad”, es decir, que cada sociedad posee representaciones y prácticas que pueden ser imposibles, posibles o hegemónicas. En segundo lugar, está la “lógica de la interrelación entre las partes”, que propone un todo conformado por diferentes partes que tienen relaciones entre sí con una mecánica lógica. En tercer lugar, está la “trama simbólica común”, la cual plantea que detrás de esas diferencias existen códigos, lenguajes y principios reguladores del mundo. Por último, en cuarto lugar, “otros

elementos culturales compartidos” precisa que el concepto de configuraciones culturales abarca fenómenos como la desigualdad, contradicción, heterogeneidad; así como la historicidad y el poder. Tener presentes estos elementos dentro del concepto de las configuraciones es muy importante y valioso, puesto que genera la oportunidad de mirar las fronteras culturales no como un absoluto, un ente cosificado o una ficción, sino como la posibilidad de ser “regímenes de significación diferenciados y percibidos por sus propios participantes” (Roca, 2015, p.363). Esta noción será muy relevante para la investigación, pues nos facilita el estudio de las manifestaciones artísticas del folclore como procesos complejos atravesados por lo cultural, pero también por lo histórico, político y económico. Finalmente, la propuesta de “lo cultural” de Grimson decanta en ser “una cosa” que no es más que una dinámica humana configurada de manera compleja con ciertas características simbólicas y en un tiempo determinado, que es, de manera simultánea, una invención y un hecho que afecta fácticamente la vida de los involucrados.

En segundo lugar, es útil revisar los cinco momentos de la evolución de las acepciones ideológicas de cultura que propone Gilberto Giménez, sociólogo de la UNAM. En un primer momento, la cultura se bifurca, vale decir, se presenta como acción/proceso o como un estado. Como acción/proceso, la cultura se asocia a elementos que pueden ser cultivados gracias a la “educación, formación, instrucción, humanización, socialización, etc.” (1982, p.2). El segundo sentido, cultura como estado, se puede presentar en “estados subjetivos tales como el gusto, conocimientos, hábitos y estilos de vida”; y, en estados objetivos, como “el patrimonio artístico, de herencia o “capital” cultural de instituciones culturales y semejantes” (1982, p.2). Es decir, la cultura se puede manifestar en un estado abstracto manifestado en las dinámicas de un grupo de sujetos en una comunidad; o, también, por medio de una manifestación artística de la comunidad como una danza.

En un segundo momento, en su acepción moderna, la cultura, a mediados del siglo XVIII, adquiere categorías de autonomía y especialización. Es así que esta es apreciada por su valor intrínseco desligada de las prácticas sociales. Aquí el patrimonio se erige en este como una pieza importante, ya que se la entiende como “un acervo colectivo de obras reputadas valiosas bajo el punto de vista estético, científico y cultural” (1982: 3). Este patrimonio estaba ligado a las bellas artes, y

quienes las producían o tenían acceso a ellas, eran sujetos enriquecidos, cultivados y refinados, es decir, “con buen gusto”.

En un tercer momento, a lo largo del siglo XIX, Giménez señala que se da una fase de “codificación de la cultura”. Esto quiere decir que inicia una jerarquización para establecer un sistema de referencias simplificado y dicotómico. “De este modo se van definiendo el buen gusto y el mal gusto, lo distinguido y lo bajo, lo legítimo y lo espurio, lo bello y lo feo, lo civilizado y lo bárbaro, lo artístico y lo ordinario, lo valioso y lo trivial” (1982, p.4). Para el autor, es claro que estas dicotomías parten de un sistema de creencias de herencia europea. Asimismo, esta codificación afectó a la cultura en el establecimiento de la oposición entre lo nuevo y lo antiguo, donde el último adquiere mayor valor por su autenticidad, su pureza y espiritualidad. Este es un momento fundamental en la concepción de la cultura que será de mucha utilidad para entender los debates en torno a la autenticidad en el folclor.

A partir de 1900, en el cuarto momento, Hugues Varine señala que se gesta la institucionalización de la cultura (como se citó en Giménez, 1982, p.5). Este momento se caracteriza por la aparición del Estado en la escena cultural y sus intentos por controlar este espacio, es decir, *gestionarla*. Es aquí donde nacen las instituciones y hogares culturales, así como los museos y bibliotecas para procurar la “conservación del pasado, la creación del presente y la difusión” (1982, p.5). En esta investigación, veremos cómo los tres últimos elementos de la cita presentada son pilares poderosos dentro la gestión cultural estatal y que serán importantes para entender el papel del Ministerio de Cultura en la escena del folclore.

En un quinto momento, que el autor llama la última fase, surge la mercantilización de la cultura, la cual se entiende como la subordinación de la cultura a los mecanismos del mercado capitalista (Giménez, 1982). El factor cultural, como veremos en esta investigación, se comporta (o es usado) como una característica diferencial de cada país que beneficia su cara internacional para “vender”. Esta última fase se manifiesta en fenómenos contemporáneos como las “marcas país” tan populares en Latinoamérica.

Entonces, en síntesis, *cultura*, según lo planteado por Giménez, se puede asociar a una “buena educación” o a un “refinamiento”, ese componente que se

adquiere en la sociabilidad con la familia o con los pares en la escuela y la comunidad. Sin embargo, cultura es también un abstracto que reúne un conglomerado de símbolos y objetos cargados de valor nacional que debe ser preservado. Es decir, cultura puede ser un *objeto hegemónico* y, al mismo tiempo, *un objeto popular*.

Ciertamente, hasta este momento, la noción de cultura es bastante contradictoria. Sin embargo, no es mi propósito resolver esta interrogante en este momento, sino abrir el panorama de nociones de cultura para tener una base con la que pueda explorar los discursos ligados a este concepto.

1.2.3 El debate sobre lo tradicional

Si el folclore es una manifestación cultural por medio del arte, es además una personalidad viva y en interacción, pero, al mismo tiempo, es un hecho arbitrario basado en convenciones dentro de un grupo, ¿en qué momento se vuelve un recurso de preservación de “lo tradicional”? y ¿en qué momento se le adjudica la necesidad de ser auténtico? ¿Cuál es la lógica detrás de ese “deber ser”?

Ben-Amos señala que proponer una definición de folclore sin tener en cuenta la trasmisión oral y la tradición puede sonar contraintuitivo. Al entenderse comúnmente al folclore como el “espejo de la cultura”, es de esperarse que esos dos componentes sean parte obligatoria de su concepción. No obstante, para el autor esta omisión no es accidental (1971, p.13). El autor apunta que el carácter tradicional del folclore parte más de una construcción analítica y académica, que de un hecho cultural fáctico. En realidad, la antigüedad del material en cuestión se establece después de una larga y meticulosa investigación, y los relatores ignoran muchos elementos de este. Por lo tanto, Ben-Amos asegura que la tradición no debería ser un criterio de definición del folclore. Señala, además, que contemplar “lo tradicional” dentro de la concepción de folclore es más bien contraproducente para su estudio, ya que “enfocarnos en esos ítems por sí solos, que han luchado contra el paso del tiempo, no pueden brindarnos un entendimiento sistemático de los principios de la transmisión diacrónica, selección y memorización del folclore” (1971, p.14). Es así que cualquier intento de estudio de estos materiales se va a enfrentar al problema de falta de “control de data” para corroborar sus conclusiones.

Estudiar folclore implica tomar en cuenta las dinámicas del “olvidar” y “recordar”, lo cual la hace un objeto de estudio complejo. Una idea interesante que apunta el autor es “ampliar el alcance del folclore”, ya que, al estudiar la tradición, es útil pensar que “todas las formas artísticas que son parte del proceso comunicativo de pequeños grupos son significativas, más allá del tiempo que han estado en circulación” (1971, p.14). Esta premisa revela la compleja relación entre el tiempo, el folclore y la tradición, y abre la posibilidad de cuestionar la idea de que “todo el folclore es tradicional, pero no todas las tradiciones son folclore”. Ben-Amos propone revisar más bien la siguiente idea: “Algunas tradiciones son folclore, pero no todo el folclore es tradicional” (1971).

Entre 1970 y 1980, otros autores apuntaron en una dirección similar a la de Ben-Amos, resaltando el carácter arbitrario y complejo de la tradición, y alejándolo de una noción simplista de “valioso en el tiempo”. Eric Hobsbwan, en su texto “La invención de las tradiciones”, pone de manifiesto el carácter inventivo de este fenómeno y apunta que este tenía más bien una función dentro de la comunidad: inculcar valores y patrones de comportamiento en los sujetos (1988, p.8). Por otro lado, Edward Schills se preguntó cuál era la lógica detrás de la noción de “lo tradicional”. Él encontró dos posibles respuestas: “o tal noción tenía demasiados significados asociados como para agruparlos y analizarlos, o simplemente carecía de significado alguno, por lo que su vigencia derivaba únicamente de su uso continuo al interior de la academia” (Schills, 1971, p. 24 como se citó en Palomino, 2018, p.75).

Esta última idea de Schills conecta con el planteamiento de Ben-Amos cuando señala que el folclore como disciplina no debería concentrarse solo en la tradición ¿Por qué? Porque un estudio del folclore ensimismado en “lo tradicional” se contradice con su propia razón de ser (1971, p.14). Si asumimos que el estudio del folclore está concentrado en trabajar para evitar la desaparición de su objeto de estudio, el investigador se convierte en una suerte de “anticuario” que lucha por salvar a la tradición de su inminente extinción. Esta tarea no solo encasilla al investigador, sino que limita el alcance del estudio del folclore, ya que la principal preocupación será el rescate y la preservación.

1.2.4 La batalla por la autenticidad

Debo apuntar aquí que, claramente, las políticas estatales y el carácter de la academia concentrados en estos propósitos son acciones válidas y con un gran potencial beneficioso; no obstante, solo serán productivas y significativas, si estas también contemplan la maleabilidad y flexibilidad del folclore como manifestación que se define más allá del tiempo y que puede ser un hecho arbitrario, complejo y cambiante. Sin embargo, estas concepciones no siempre están presentes y pueden desembocar en una actitud “preciosista” del folclore. El mandato de preservación busca recursos para ser exitoso y la forma más común es la búsqueda, identificación y mantenimiento de la *autenticidad*.

La batalla por la *autenticidad* se manifiesta en la insistencia en la “pureza”, es decir, una actitud académica donde las piezas del folclore deben alcanzar un estándar de “representatividad” para ser llamadas folclore como tal. Esta práctica es bastante destructiva para el desarrollo académico, ya que ignora las dinámicas actuales de comunicación e intercambio entre culturas, así como los nuevos medios de difusión del arte y canales de transmisión (Ben-Amos, 1971, p.14). Las manifestaciones folclóricas atraviesan diferentes tiempos, medios de difusión, nuevos sujetos en nuevas comunidades, sin embargo, reciben el tratamiento de una pieza de museo ajena a las relaciones con su entorno. Es así que entender al folclore como un proceso es, en realidad, una forma de solucionar este dilema (1971, p.14). De este modo, un material sería calificado como folclore, no por su “calidad folclorística”, sino por su actual modo de existencia.

De este modo, el tiempo deja de ser una carga en la categorización, y, por añadidura, también se problematiza la relación obligatoria entre el folclore y su carácter de “espejo de la cultura”. De otro modo, al ignorar lo problemático de la batalla por la autenticidad, otro dilema puede surgir. Revisemos nuevamente la ecuación de los conceptos revisados hasta este momento: el folclore es entendido como reflejo mimético y auténtico de la cultura, pero la cultura también es equiparada al reconocimiento de las diversidades; y esta última, a la identidad de los sujetos.

¿Qué contrariedad se podría generar con la *identidad*? Ya habíamos mencionado que Nancy Fraser plantea que, además del “desplazamiento”, otro

problema derivado de las luchas por el reconocimiento en la actualidad es la “reificación de las identidades”: “al insistir en la necesidad de articular y expresar una identidad colectiva auténtica, autoafirmativa y autogenerada, ejerce una presión moral sobre los miembros individuales con el fin de que estos se ajusten a la cultura de un grupo determinado” (2000, p.60). En un contexto así, la disidencia cultural, la apertura a la creatividad, la experimentación y la hibridez no solo son desalentadas, sino también sancionadas simbólicamente al ser nombrados como actos desleales, irrespetuosos o que fomentan la distorsión. Si bien, inicialmente, las luchas por el reconocimiento buscaban, precisamente, reconocer y celebrar la diversidad, y buscar una redistribución de la riqueza y el poder, en la práctica terminaban siendo todo lo contrario.

El efecto general es el de imponer una identidad de grupo única y drásticamente simplificada que niega la complejidad de las vidas de las personas, la multiplicidad de sus identificaciones y de las fuerzas entrecruzadas que operan en sus diversas afiliaciones. Irónicamente, por lo tanto, el modelo de la identidad se convierte en un vehículo de la falta de reconocimiento: al reificar la identidad de grupo acaba ocultado la política de la identificación cultural, las luchas dentro del grupo por alcanzar la autoridad y el poder para representarlo. Manteniendo dichas luchas fuera de la vista, este enfoque enmascara el poder de las fracciones dominantes y refuerza la dominación intragrupal. El modelo de la identidad, por lo tanto, se inclina con demasiada facilidad hacia formas represivas de comunitarismo, favoreciendo el conformismo, la intolerancia y el patriarcado. (Fraser, 2000, p.60)

Claramente, la *identidad*, con estas características, se convierte en una “cárcel” para el sujeto dentro de la comunidad. Dicho modelo de *identidad* es bastante contradictorio, ya que, si bien parte de una concepción dialógica, la mirada de un sujeto al otro y la interacción, se convierte, finalmente, en un aparato monologuista. Aquello es limitante, puesto que “con el fin de dispensar a las autorrepresentaciones colectivas “auténticas” de todo posible cuestionamiento en la esfera pública, este tipo de política de la identidad fomenta escasamente la interacción social entre diferencias; por el contrario, alienta el separatismo y los enclaves de grupo” (2000, p.61). En síntesis, la búsqueda de la autenticidad

manifestada en el aparato identitario no solo es deficiente teóricamente, sino que también es políticamente problemática.



Capítulo 2. El Estado y la cultura

2.1 Cultura y política

La cultura y la política han tenido una relación de larga data en Occidente. Aunque según Yúdice (2002), este vínculo se fortaleció con el surgimiento de la esfera pública, que se originó en el ámbito cultural durante el siglo XVIII. La cultura, desde los inicios de este vínculo y sobre todo a inicios del siglo XX, ha sido usada por el aparato estatal o los gobiernos con fines adoctrinadores, clientelares, partidarios y también ha sido usado como vehículo de transmisión de ideologías. Así mismo, el caso latinoamericano no ha sido excepción. José Vasconcelos y el movimiento muralista mexicano es un caso ejemplar del uso político de la cultura. El proyecto de Revolución mexicana ganó respeto y adeptos. Vasconcelos promovió el apoyo económico a importantes artistas, y facilitó la incorporación de lo cultural en el ámbito político con dicho proyecto. Esta incorporación tiene un impacto enorme en la materialidad política, en las regulaciones legislativas, acuerdos y declaraciones, por ejemplo. Es así que “un hito de importancia fundamental lo constituye la incorporación de la cultura como un “derecho” en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, redactada por la Organización de Naciones Unidas en 1948” (MCAP, 2012, p.24). Asimismo, dicha declaración también menciona “la libertad intrínseca en la práctica y goce de la cultura, así como la protección de los intereses que las personas puedan recibir de sus propias obras” (MCAP, 2012); es decir, se abre la discusión hacia el ser humano como creador y el derecho a la propiedad intelectual. La magnitud de este avance, en 1948, fue invaluable y cambiaría para siempre el paradigma de lo cultural e impactaría a escala mundial cada decisión estatal, ya que de este modo se le daría “mayor jerarquía a instituciones cuyo propósito se limitaba a la conservación de bienes inmuebles patrimoniales, colecciones de arte históricas, teatros o infraestructura de carácter público, entre otros” (MCAP, 2012, p.25).

Así, en 1959 se establece en Francia el Ministerio de Asuntos Culturales, que inicia una política cultural múltiple, enfocada no solo en la “unidad nacional” a través de la educación universal y la defensa del idioma, sino también por ser “árbitros del gusto” para definir qué contenido artístico debía ser institucionalizado y cuál no. Sin embargo, la cultura ya se había insertado, hacia la segunda mitad del siglo XX, en la

institucionalidad pública. En el lado latinoamericano, Argentina, casi al mismo tiempo que Francia, crea su Ministerio de Asuntos Culturales; y durante los años sesenta a ochenta se empieza a gestar un importante debate, para la presente investigación, sobre los “límites de lo cultural”. Es decir, el campo ferviente de lo cultural empezaba su camino hacia el autocuestionamiento. En la década de los 70, mediante declaraciones de la UNESCO, se formaliza la idea de la cultura como un ámbito fundamental en los ejes del Estado y en la vida de la sociedad; por lo tanto, se manifestaba la intención de desarrollarla e incorporarla activamente, y además se puso en discusión el gasto estatal que ella representaba y merecía.

Las preguntas que se generaban en ese entonces, y que se siguen generando hoy, eran: ¿Cómo administrar lo cultural? ¿Qué es lo cultural? ¿Cómo se mide su valor? ¿Cómo saber cuánto gastar? ¿Quién la debe administrar? La discusión acerca de los límites de lo cultural es una tarea sin final, ya que, aún hoy, no está exenta de contradicciones o puntos opuestos. Nivón (2006) señala que, por un lado, la intervención estatal puede ser un peligro para la creatividad, además de ser un obstáculo por su característica burocracia; y, por otro lado, el autor señala que el sector cultural necesita al estado de todos modos. Entonces, “no se puede “abandonar” la cultura a la administración (la gestión estatal, principalmente), pero tampoco se puede negar la relación contradictoria entre ambas” (2006, p.29). Un temor, expresado por Theodor Adorno en 1971, era la “industrialización de la cultura”, una realidad tangible en nuestra actualidad posmoderna. Nivón plantea que “es fundamental no dejar que la política cultural sea diseñada e instrumentada por planificadores atentos exclusivamente a “objetivos, resultados y metas”, sino poner el acento en valores como “los derechos culturales, la importancia de la cooperación cultural y privilegio de valores de diversidad, sostenibilidad ambiental, participación, memoria, autonomía, solidaridad”” (2006, p.131).

Esta tensión entre la administración y la cultura también se manifiesta en lo económico: ¿por qué invertir o gastar en cultura? Throsby (2001) señala que la cultura y sus bienes y servicios culturales no pueden medirse como se miden otros productos, ya que estos tienen además de un valor económico, uno cultural, que es de distinta naturaleza y no puede ser medido bajo parámetros económicos. “Los bienes y servicios culturales son aquello que su producción implica alguna forma de creatividad” (Throsby, 2001). Es decir, se “relacionan con la generación y

comunicación de un significado simbólico: y el producto representa, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual” (Throsby, 2001). En esa misma línea, la UNESCO señala que el contenido cultural (bienes y servicios) “se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan” (2005, p.4). Por lo tanto, los bienes y servicios culturales son elementos que se enmarcan en un territorio y tienen carga simbólica para un grupo social, y no son solo productos que deben producir un rédito económico.

2.1.1 Dilemas culturales en las políticas culturales

Frente a este panorama de cuestionamientos me parece relevante mencionar los cinco grupos de dilemas de las políticas culturales que plantean Matarasso y Landry (1999). Ellos ubican dilemas “estructurales, de implementación, desarrollo social, desarrollo económico y gestión” (1999). Me enfocaré en detalles específicos de los tres primeros dilemas, ya que serán de gran utilidad para entender fenómenos culturales como el folclore. Los primeros dilemas, los estructurales, abordan los conceptos dicotómicos que ellos encuentran sobre cultura. Por un lado, *cultura como arte*, ligado a la actividad artística reconocida (artes plásticas, artes escénicas, literatura, festivales); y, por otro lado, está la idea de *cultura como un modo de vida*, es decir, como toda manifestación que forja identidad a los países y comunidades (tradiciones culinarias o folclore). Ahora, ¿por qué optar por una u otra (o ambas) nociones de cultura es relevante desde las decisiones estatales? Porque esto marcará el rumbo de las políticas culturales que creen y apliquen, así como la inversión y atención que se les brindará a ciertas áreas de la cultura. Los autores señalan que, usualmente, los gobiernos latinoamericanos eligen una política cultural de gran alcance, dado que el elemento de la "identidad" es crucial para el proyecto de nación.

Otro dilema estructural es el acceso a la cultura. Los autores destacan que, tras la Segunda Guerra Mundial, se realizó una gran inversión en cultura debido a su valor "civilizador"; y buscaban ampliar el acceso hacia el “arte” que ellos consideraban adecuado. Durante los sesenta, esta iniciativa de imposición de “alta cultura” fue cuestionada, y se propone pasar de la *democratización de la cultura*, es decir, facilitar el acceso a una curaduría estatal del arte a una *democracia cultural*,

vale decir, una propuesta para “aumentar el acceso a los medios de producción, de distribución y de análisis de la cultura a toda la comunidad” (MCAP, 2012, p.37).

Un tercer dilema estructural es si la cultura posee un valor intrínseco o es una herramienta para el desarrollo. Durante los años 80, la línea que separaba a la economía de la cultura se empezó a diluir. De pronto, la cultura empezó a ser vista como un sector que podía generar ingresos e impactar la economía de las naciones. Navarro (2019) señala que justamente durante los años ochenta es donde se gesta la necesidad incluso de medirla por medio de indicadores o cuentas satélite. En la década de los noventa, la cultura comenzó a ser vista como una herramienta para el desarrollo, lo que llevó a apreciar los beneficios sociales y culturales de invertir en este ámbito. Sin embargo, como ya había advertido Adorno (1955) y Nivón (2006), se correría el “peligro” de instrumentalizar la cultura, cuando esta requiere de un margen de libertad para desarrollarse. Matarasso y Landry (1999) proponen una salida:

Es urgente y fundamental reconocer la importancia que ejerce la cultura en el desarrollo y su contribución social. Esto permitirá no sólo al sector cultural jugar un rol más central en la vida de millones de personas, sino que le otorgará también la posibilidad al sector de demostrar su valor en los grandes temas sociales, económicos y políticos del próximo siglo”. (p.19)

Por lo tanto, es muy importante que las naciones y sus instituciones reconozcan no solo el valor económico sino también el valor cultural que poseen los bienes y servicios de la cultura, y la cultura en sí misma.

El cuarto dilema estructural responde a la pregunta de si el arte es un *bien público* o una *actividad bajo limitaciones*. Matarasso y Landry afirman que algunos sostienen que el arte es un bien público, por lo cual debe ser protegido, fomentado, y se debe garantizar la enseñanza de su apreciación (MCAP, 2012, p.38). Sin embargo, los autores proponen que el arte no puede separarse de otras actividades humanas ni de los valores que las acompañan. Cabe preguntarse aquí si el arte puede ser neutro. Si este está en medio de una telaraña compleja de vivencias, emociones, prácticas y creatividad humana, ¿es posible garantizar su neutralidad y protegerla como un “bien público”? Por otro lado, Matarasso y Landry señalan que el artista no puede pretender que su obra no se someta al juicio público o estatal,

sobre todo si está postulando a fondos públicos, por ejemplo. Este debe estar preparado para defender su propuesta y lidiar con ciertas limitaciones en tanto el arte y la cultura desempeñan un papel en el desarrollo. Ahora, los autores mencionan también que este dilema estructural genera otras preguntas como “¿el gasto en cultura se medirá exclusivamente desde la perspectiva de obtener resultados de “impacto” en la sociedad? ¿Cuál es la mirada que los Estados de la región le otorgan a la cultura con relación a la “inversión” económica que realizan a la creación?” (1999, p.34). Nuevamente, este dilema puede abordarse desde la idea de Throsby (2001) acerca de que el valor cultural no tiene los mismos parámetros que el valor económico de un producto o servicio común y corriente. Los estados y sus instituciones deben ser capaces de crear indicadores y proyectos que balanceen ambas nociones dentro de este dilema estructural.

Otro tipo de dilemas, según Matarasso y Landry, son los dilemas de implementación; es decir, “¿hacia qué debería priorizar la inversión en cultura el Estado? y ¿en qué medida la política cultural debería preocuparse de la cultural nacional y la internacional?” (1999, p.34). Los autores apuestan por intervenciones mixtas donde el aparato estatal tenga una injerencia parcial en el sector cultural; este debe tener libertad para su desarrollo, pero, al mismo tiempo, ser capaz de someterse al escrutinio público. Asimismo, su financiación debe estar a cargo no solo del estado sino también del sector privado. Esto último, sin embargo, debe balancearse con las necesidades locales. “Si bien consideran que determinadas inversiones en cultura pueden generar un incremento del turismo y del prestigio de la ciudad, también recomiendan no dejar de lado el trabajo con asociaciones y grupos locales, tomando en cuenta las necesidades culturales de los territorios” (MCAP, 2012, p.40). Además, los autores señalan que es importante reconocer el valor de lo propio y lo que se considera otorga identidad a cada país; no obstante, eso no significa obviar o ignorar la otredad y la diversidad; es importante favorecer el conocimiento y la valoración del otro. Es decir, “una política cultural eficaz exaltará la cultura nacional establecida quedando abierta a nuevas expresiones y comprometiéndose con los intercambios culturales internacionales” (Matarasso y Landry, 1999, p.34). Por lo tanto, un tratamiento museístico de la cultura (inamovible, estática, pura) no solo es contradictorio sino también contraproducente para el desarrollo de la comunidad.

Los últimos dilemas en los que me enfocaré son los de desarrollo social, sobre todo el dilema relacionado con el patrimonio. Matarasso y Landry plantean dos indicaciones que considero fundamentales para analizar el tratamiento del folclore en el Perú, estas responden a la pregunta de “¿En qué área debería la política cultural priorizar su trabajo: los recursos heredados del pasado o la creación contemporánea?” (1999). En primer lugar, señalan que “la política cultural “no debería “fijar” el pasado y dividirlo en expresiones demasiado simplistas “para los turistas”, sino vivir y expresarse en un contexto contemporáneo” (MCAP, 2012, p.42). Asimismo, en segundo lugar, los autores se atreven a sugerir que “los ministerios y organismos inviertan en actividades culturales críticas, experimentales o de vanguardia” para garantizar que la política cultural no limite el desarrollo cultural innovador (MACP, 2012).

Por último, Matarasso y Landry advierten sobre el “turismo cultural”. En una era donde la economía se ve enormemente impactada por los ingresos y movimientos que genera el turismo. Pensemos, por ejemplo, en el movimiento económico que generan las visitas a Machu Picchu. Se estima, según la viceministra de Comercio Exterior y Turismo, la llegada de 3 millones 200 mil turistas internacionales para el año 2024 (Infobae, 2024). En esa línea, Madeleine Burns comentó que:

El turismo generaba en el 2017 un 7% de la PEA, es uno de los generadores de trabajo más grandes que existen. Por hacer una comparación, un proyecto minero tiene una PEA muy importante mientras se hace, pero está en el 0,5%. Entonces, cuando hablamos de sostenibilidad laboral, estamos hablando de un sector que emplea mucha mano de obra y que es muy importante para el desarrollo de la economía nacional. (Infobae, 2024)

Estamos, entonces, frente a un escenario donde lo cultural crea, sorprendentemente, más puestos de trabajo que la minería. Además, hasta el año 2020, según datos de la Comisión de Turismo, Machu Picchu había generado ingresos de US\$38.5 millones anuales para el Estado peruano (Andina, 2020). Sin embargo, Matarasso y Landry señalan que el estado debe ser capaz de crear una política cultural que ofrezca servicios de calidad para los turistas, y, al mismo tiempo, atienda las necesidades e intereses locales (1999, p.43).

Este dilema también está vinculado a la tensión entre la realidad interna de la cultura y la imagen externa que proyecta. Pensemos, por ejemplo, en las comunidades a las que hacen referencia los spots publicitarios de Marca Perú y el contenido actual de dichos comerciales. Esto se genera debido a la tendencia de los países latinoamericanos de “reducir y exotizar la imagen que se da del país, lo cual puede resultar ajeno a la población local” (MCAP, 2012, p.42). Por lo tanto, es necesaria una mayor “sensibilidad” para “producir una imagen equilibrada y que pueda dialogar con la realidad local de acuerdo a las identidades de los habitantes del territorio” (MCAP, 2012, p.42).

En síntesis, estos dilemas culturales se generan al tratar de hacer coexistir diversidad, patrimonio y turismo cultural en políticas culturales de una región. Es una tarea compleja, como ya hemos podido observar, y requiere un constante cuestionamiento de los procesos estatales.

2.1.2 Patrimonio material e inmaterial

Como hemos visto, las relaciones entre el Estado, la política, la economía, la diversidad y la cultura son enormemente complejas, pero impactan irremediabilmente en el tratamiento que recibe el folclore. Hablar de patrimonio, entonces, es importante también para entender el fenómeno del folclore porque este nace, se gesta y se nutre de las expresiones reconocidas o que podrían ser reconocidas como patrimonio inmaterial.

Desde la antigüedad, ha existido una necesidad humana por coleccionar objetos que se consideraban preciados. Es así que la primera forma de valorar el patrimonio estuvo directamente relacionada con esa actividad. “El coleccionismo se vio fuertemente influenciado por los viajes de exploración, los intercambios comerciales, las relaciones diplomáticas y, por supuesto, la adquisición de botines de guerra” (MCAP, 2012, p.77). Además, con el devenir del tiempo también se hacía notorio el cambio entre períodos históricos y los vestigios (monumentos, esculturas, edificaciones, entre otros) que eran legado de otras culturas. Así, cada época deja rastros a través de objetos, edificaciones o construcciones, y asegurar su perdurabilidad se convierte en un reto para las generaciones actuales y venideras (MCAP, 2012). En la segunda mitad del siglo XIX, el interés por intervenir en estos

objetos se profesionaliza con la restauración moderna. Posteriormente, hacia finales del siglo XIX, Italia lleva a cabo la primera sistematización de carácter patrimonial con la “Carta de Restauo Scientifico” (1833). Asimismo, la Carta de Atenas se estableció como el primer documento internacional dedicado a la protección del patrimonio. Es así como inicia una larga cadena de hitos que se desarrollarán durante el siglo XX para cubrir la necesidad de proteger estos vestigios heredados.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la devastación que provocó, la búsqueda de la paz y el respeto a los derechos humanos se convirtieron en preocupaciones globales. En este escenario, nace la UNESCO, en 1945, y en su constitución señala que buscará ayudar:

A la conservación, al progreso y a la difusión del saber, velando por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico, y recomendando a las naciones interesadas las convenciones internacionales que sean necesarias para tal fin. (UNESCO, 1946)

Desde ese momento, entonces, son los organismos multilaterales quienes sientan las bases teóricas, técnicas y crean los lineamientos para trabajar con el patrimonio. En 1970, UNESCO llevaba ya dos décadas generando documentación y parámetros para gestionar el patrimonio:

Los principios internacionales que deberían aplicarse a las excavaciones arqueológicas (1956), la relativa a la protección de la belleza y el carácter de los lugares y paisajes (1962) y la recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro (1968), etc. (MCAP, 2012, p.80)

En esta época ya se hablaba de “patrimonio cultural” (monumentos, construcciones y edificaciones hechos por el hombre); “patrimonio natural” (formaciones geológicas y fisiográficas); y “patrimonio global” como categorías que todas los organismos y las naciones manejaban. Podemos ver aquí cómo se configura una relación estrecha entre patrimonio, territorio y cultura.

En 1982, la UNESCO ofreció una Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales donde se dio el gran paso hacia la inmaterialidad. Debido a que la

definición de patrimonio ya no era suficiente para cubrir el vasto espectro de las expresiones culturales, dicha definición se amplía:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (Mejía, 2004)

Entonces, en los últimos años, hemos sido testigos de la transición del concepto de patrimonio cultural, que ha evolucionado desde una visión tradicional, que consideraba como patrimonio a las obras de arte y los monumentos, a una visión más actualizada que reconoce la inmaterialidad de la cultura en las tradiciones orales y populares, las festividades, la música, entre otros por su valor simbólico. De este modo, patrimonio inmaterial vendrían a ser:

La poesía, los ritos, los modos de vida, la medicina tradicional, la religiosidad popular y las tecnologías tradicionales de explotación de la tierra. Además, forman parte de él las diferentes lenguas, los modismos regionales y locales, la música y los instrumentos musicales tradicionales, las danzas religiosas y los bailes festivos, los trajes que identifican a las regiones, la cocina, los mitos y las leyendas; las adivinanzas y canciones de cuna; los cantos de amor y villancicos; los dichos, juegos infantiles y creencias mágicas. (MCAP, 2012, p.83)

Existe un auge actualmente del patrimonio inmaterial que tiene sus raíces en el despliegue y presencia arrolladora del paradigma de la diversidad; y en la transformación que ha sufrido el Estado (Nivón, 2013). Nivón señala que actualmente estamos presenciando grandes esfuerzos para “la defensa del patrimonio inmaterial que es básicamente la traducción en símbolos de las identidades: lengua, tradiciones, memoria, fiestas, etcétera”, y que precisamente dicho patrimonio inmaterial “sortea varios peligros para las políticas de la diversidad” (2013, p.39). Es decir, nos enfrentamos a varias complicaciones, un hecho muy característico de todo lo relacionado a lo cultural.

Un primer problema es la extensa de variedad de elementos dentro de la definición de patrimonio, la cual abarca “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, así los instrumentos, objetos, artefactos y espacios que les son inherentes” (Nivón, 2013), por lo tanto, es un crisol de posibilidades casi imposible de delimitar. Según el autor, esto puede devenir en una gran dificultad a largo plazo para “limitar el acceso a la lista o bien a la tendencia a la patrimonialización de la vida cultural que pueda incitar a una parálisis” (Nivón, 2013). Entonces, preguntas como ¿qué tanto se puede intervenir de manera urbana o barrial en un espacio que está relacionado con patrimonio inmaterial? o ¿cuáles son los criterios para definir qué expresión es patrimonio inmaterial y cuál no? ¿Quién define cuáles son los criterios? El Ministerio de Cultura tiene abierta la mesa de partes para recibir folios de admisión de nuevas declaratorias de patrimonio; sin embargo, solo basta revisar los lineamientos que solicita para entender que no toda la sociedad civil podría tener acceso a solicitar que su práctica o expresión sea considerada en el proceso. Se necesita capital humano y económico para llevar a cabo una investigación y diagnóstico que pueda resultar en un folio de presentación para el ministerio.

En segundo lugar, las características del patrimonio inmaterial hacen todo un reto su gestión, ya que este, por definición, tiende a la evolución, dinamismo y cambio. Esto representa un problema, teniendo en cuenta que, a diferencia del patrimonio inmaterial, donde se protegen “objetos”, con el patrimonio inmaterial, se busca la protección de “procesos”. Si bien “la cultura es un intercambio permanente de significados e interpretaciones” (Nivón, 2013), la gestión se vuelve complicada, ya que podría generarse “la inercia de preservar la originalidad o pureza de estas expresiones culturales” (2013), lo cual atentaría totalmente contra su propia naturaleza. Asimismo, estas categorías de “patrimonio inmaterial en peligro” o que “necesita medidas urgentes de intervención” son contradictorias porque no se condice con la idea de evolución del patrimonio inmaterial. Esto último abre otros cuestionamientos acerca de la necesidad y pertinencia de dichas políticas para salvaguardar el patrimonio inmaterial. “Si la esencia de ese patrimonio es su cambio, ¿de qué protegerlo y cuál es la razón de hacerlo?” (Nivón, 2013, p.40).

El folclore es una manifestación dentro del patrimonio inmaterial dado que es una expresión comunitaria que se desarrolla en música, danza, rituales y prácticas

populares, y con cierto grado de tradición. Hasta aquí es notorio todo el aparato estatal que existe detrás de una expresión cultural y la gran cantidad de dilemas estructurales, académicos, económicos y sociales en las que se puede involucrar una pieza de folclore, sobre todo si esta es espectacularizada, es decir, es insertada en el mercado como un bien cultural.

2.1.3 Institucionalidad cultural a nivel latinoamericano

Hay dos momentos clave en la institucionalidad cultural latinoamericana: primero, el trabajo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y la consecuente creación del Fondo de las Artes en Argentina en 1958. Después de estos momentos, se desató una cadena de iniciativas similares en distintos países de Latinoamérica. En Perú, en 1971, se crea el Instituto Nacional de Cultura (este instituto sería luego transformado en Ministerio de Cultura el 2010), en medio del auge del movimiento indigenista que buscaba rescatar el patrimonio histórico e indígena.

Por otro lado, un hito muy importante para entender la institucionalidad cultural latinoamericana es la “Legislación cultural en los países del Convenio Andrés Bello” de 1982. Esto se generó como parte de los planes del CAB, el cual se creó como una “iniciativa de los países andinos en aras de desarrollar la integración educativa, científica, tecnológica y cultural de la región andina, bajo la premisa de que estos aspectos beneficiarían la integración económica emprendida preliminarmente en el Acuerdo de Cartagena” (Ramírez, 2003). Este informe de Harvey Edwin, en conjunto con la UNESCO, dejó varios ordenamientos y lineamientos que han guiado el desarrollo del tratamiento de la cultura y sus productos/bienes culturales. Uno de ellos alentaba la promoción y apoyo de la creación artística e intelectual; y otro, quizás el más relevante para esta investigación, menciona por primera vez “la protección legal del folclore” (1982). Este es un hito importante, ya que es el inicio de la formalización del folclore dentro del aparato institucional cultural.

Volviendo a los momentos cruciales de la formación de la institucionalidad cultural de LATAM, los años ochenta se caracterizaron por el inicio de un debate regional sobre la identidad, lo cual afectó seriamente las políticas públicas. Mejía Arango señala que, durante los últimos 30 años, los estados latinoamericanos han

pasado por procesos de refundación y reconstitución que los han ayudado a reconocerse “desde la diversidad, lo multiétnico, lo pluricultural, lo plurinacional y lo intercultural” (2009, p.110).

2.1.4 El Ministerio de Cultura y su rol en el folclore

El Ministerio de Cultura, fundado en 2010, a partir del Instituto Nacional de la Cultura es fundamental para esta investigación porque es el organismo que ampara el accionar de instituciones culturales, como el Ballet Nacional y el Centro de Música y Danza de la Universidad Católica. Revisar cuál es la posición del Ministerio de Cultura y qué dice esta institución sobre su propia labor es importante, ya que dicho ministerio representa la institucionalidad cultural que hemos revisado párrafos arriba y dicta una pauta que tiene un efecto en el tratamiento y producción de folclore.

¿Qué hacemos? Formulamos y establecemos estrategias de promoción cultural de manera inclusiva y accesible para fortalecer la identidad cultural. Nuestras principales [funciones] son formular, ejecutar y establecer estrategias de promoción cultural de manera inclusiva y accesible, realizar acciones de conservación y protección del patrimonio cultural, fomentar toda forma de expresiones artísticas, convocar y reconocer el mérito de quienes aporten al desarrollo cultural del país, planificar y gestionar con todos los niveles de gobierno actividades que permitan el desarrollo de los pueblos amazónicos, andinos y afroperuanos, todo ello propiciando el fortalecimiento de la ciudadanía e identidad cultural y abriendo espacios de participación de todas las culturas, mediante lo cual democratizamos la cultura para acercarla al ciudadano. Nuestra [misión] es promover y gestionar la diversidad cultural con enfoque intercultural y de derechos de manera eficiente para beneficio de la ciudadanía”. (Ministerio de Cultura, 2020)

En este extracto, identifiqué que el Ministerio se adjudica a sí mismo una gran responsabilidad, lo cual lo coloca en una posición de enorme agencia en torno a los preceptos del folclore. Es decir, el Ministerio de Cultura, al presentar todas las tareas que ejecuta, se convierte en una institución pública que tiene la titánica hazaña de funcionar como un gestor, promotor, facilitador, planificador, estrategia y mediador. Asimismo, sus objetivos (mi resaltado en negrita) están fuertemente ligados a las nociones de cultura del cuarto momento que mencionó Giménez, vale decir, busca

preservar y proteger el patrimonio; pretende fortalecer la ciudadanía y la identidad cultural; y busca democratizar la cultura.

Tanto, en su página web, en la página institucional, como en sus planes estratégicos, se repite esta fórmula de “acercar la cultura al ciudadano”; es decir, la cultura puede ser entendida como un bien que es poseído o resguardado por un grupo hegemónico y este puede disponer de él (gestionarlo y procesarlo) para brindárselo a la comunidad. Esta definición, claramente, no es compatible con entender a la cultura como una urdimbre de significaciones o como un bien público.

No podemos ignorar tampoco el énfasis en las “estrategias de promoción cultural”. Recordemos el quinto momento de la evolución de la noción de *cultura* propuesto por Giménez y la nueva necesidad de encajar en la lógica del mercado por medio del branding. Aquí es preciso hacer referencia a la Marca Perú, un proyecto que, aunque no está afiliado al Ministerio de Cultura sino al de Turismo, está amparado por el estado. Marca Perú fue creada por PromPerú, un organismo técnico público, el año 2011 y tiene por objetivo funcionar como una carta de identidad y diferenciación de otros países en materia de turismo principalmente. Calificar y analizar este proyecto es materia de otro debate, pero nos sirve para entender las dimensiones de la llamada “promoción cultural”.

2.2 Las organizaciones del folclore

Pensar, en la actualidad, a la cultura como un ente distanciado de lo estatal, lo político y lo económico es imposible. Hasta este punto del capítulo, he presentado cómo se construye el tejido estatal y cultural de manera global, cómo se configura en Latinoamérica, y cómo estos conceptos afectan y guían el accionar de instituciones como el Ministerio de Cultura y su relación con el patrimonio material e inmaterial. Esta última institución tiene un papel fundamental como referente en el tratamiento del folclore. Por lo tanto, para seguir explorando cómo se desarrollan estos conceptos en organizaciones del folclore, he escogido dos instituciones referentes en su campo de trabajo. Escogí el Ballet Folclórico Nacional del Perú porque es la organización símbolo del Ministerio de Cultura. Este elenco profesional nace como una iniciativa estatal y está muy bien posicionada en el medio. Y, por último, escogí al Centro de Música y Danza de la Universidad Católica porque es un referente en tanto es una organización universitaria que difunde y practica el folclore

de manera semiprofesional, y que goza de características especiales en contraposición a otras organizaciones universitarias similares.

2.2.1 Ballet Folclórico Nacional del Perú

2.2.1.1 Fundación, organización y principios

El Ballet Folclórico Nacional del Perú se fundó el año 2009. Fabrizio Varela, director hasta el 2023, fue contactado para iniciar este proyecto y él presentó su propuesta al Instituto Nacional de Cultura. El Ballet, llamado en ese entonces “elenco”, inició sus actividades con un director que les prometía a sus bailarines ser “el mejor elenco del mundo” (MediaLab UNMSM, 2019). Actualmente, Fabrizio Varela continúa diciendo lo mismo en cada una de sus entrevistas: “quiere que el elenco sea el mejor del mundo: internacional y espectacular”. El primer obstáculo para dicho propósito partía de la misma fundación por el nombre, ya que al director le parecía más apropiado ser llamados Ballet. Este cambio en el nombre se logró recién en el 2019, después de una larga espera burocrática; sin embargo, Varela señala que el elenco se ha comportado siempre como ballet, por lo tanto, el cambio de nombre era un hecho simbólico, pero totalmente necesario.

El cambio de nombre es central para la investigación porque, en los argumentos detrás de la petición, se pueden encontrar enunciados importantes para analizar y entender los principios de esta institución:

Argumentando que: (i) de acuerdo a la experiencia de otros Ballets Folclóricos se aprecia la combinación del arte de las danzas folclóricas nacionales con técnicas de ballet, reforzando a su vez la *diferenciación cultural de las naciones*; ii) el Ballet Folclórico se asienta en la libertad que le otorga el no hacer una obra de ballet restringida al discurso al que hace referencia, *ofreciendo la oportunidad de distanciarse de las exigencias de originalidad*, potenciando las técnicas corporales y expresivas, proponiendo la *diversidad coreográfica y visual en vestuarios y escenografías*; iii) los Ballets Folclóricos sirven para dar a conocer las tradiciones representativas de los países, que partiendo de las tradiciones y las danzas las llevan a *un nivel técnico para competir en el mercado artístico*; y iv) el elenco desde su creación, se comporta como un Ballet Folclórico al combinar la disciplina y

técnica del ballet clásico con las formas nacionales de nuestras danzas”. (El Peruano, 2019)

Los argumentos propuestos son realmente elocuentes, ya que es posible reconocer elementos ligados a la estrategia de promoción cultural: diferenciación y competencia en mercados artísticos. La inclusión del ballet en la lógica de la mercantilización del arte es altamente notoria. Debido a esto, se argumenta sobre la base de la oportunidad de distanciamiento de la originalidad y la búsqueda de la diversidad coreográfica, es decir, la posibilidad de estilizar, acelerar, espectacularizar o sintetizar las expresiones tradicionales. Por lo tanto, la aproximación y tratamiento que el Ballet le da a las expresiones de música y danza tradicional es el de *insumos del arte*: las expresiones son la materia prima con la que el Ballet trabaja.

En sus diversas declaraciones, Varela, al igual que la cuenta oficial de Facebook del Ballet, hace énfasis en la propuesta de “gran formato” para la música y danza tradicional, lo cual se lograría con el tratamiento ya mencionado que se les da a las expresiones de música y danza tradicional: *insumos*. De manera más específica, Fabrizio no teme profundizar en el uso de la palabra “contemporáneo”, lo cual relaciona con el gran formato en sus declaraciones:

En sí en el 2008 se crea el Elenco Nacional del Folclore (ENF) con esta denominación, pero cuando me convocan para crearlo la propuesta que tuve era una acerca de cómo se manejan los ballets folclóricos en el mundo, *una propuesta más contemporánea*, una propuesta más de *puestas en escena*, *más teatral y audiovisual*. (MediaLab UNMSM, 2019).

Debo aclarar en este punto que la palabra “contemporáneo” no es un adjetivo que se maneje de manera común en la escena de música y danza tradicional. Y, si es que este adjetivo aparece, es más bien para, normalmente, desacreditar una propuesta escénica, debido a que, si retomamos el concepto de folclore como “espejo de la cultura” que debe ser auténtico y tradicional, lo contemporáneo recae en la noción negativa de lo híbrido y lo distorsionado. Las expresiones de música y danza tradicional suelen ser conservadas y protegidas no solo por su valor milenario, sino porque esa antigüedad las reviste de cierta pureza y espiritualidad, y

las constituye como un patrimonio inmaterial que no debe ser alterado. Debido a esto dicha declaración es sumamente importante y provocadora.

Sin embargo, reconozco en ella una primera contradicción. Por un lado, el discurso estatal, personificado en el Ministerio de Cultura, busca preservar y proteger las expresiones tradicionales, pero, por otro, sus instituciones, en este caso el Ballet, tienen el amparo para producir objetos culturales a partir de ellas con licencias creativas para distanciarse de la originalidad y para explorar nuevas formas de espectacularización, lo cual es increíble desde una perspectiva artística que entiende a la cultura como un proceso dinámico, evolutivo y en constante transformación. Abrazar la creatividad y la exploración en la cultura y los sujetos de la cultura debería ser un ejercicio con mayor relevancia en el tratamiento del folclore.

Por otro lado, las declaraciones de Varela también ponen en relieve un elemento importante de la escena del folclore aún no mencionado: *la propuesta*. Para explicar este nuevo concepto de la investigación es necesario entender que existe una diferencia entre la vivencia, la danza y expresión en contexto de una comunidad y lo que se puede visualizar en un salón de clases, en un teatro o un escenario público.

El debate se genera cuando se espera que la expresión de música y danza extraída de su contexto sea completamente fiel a “la pureza” que tuvo en su lugar de origen. No obstante, ¿cómo podemos esperar eso de un producto que está siendo traducido a un lenguaje escénico? No tiene el mismo contexto ni objetivo. Lo que trato de decir es ¿realmente se puede traducir una puesta en escena de una *expresión tradicional* que le sea completamente “fiel”? Si recurrimos nuevamente al concepto de propuesta, es decir, la traducción de la expresión tradicional (en su contexto) a un lenguaje escénico, que involucra: coreografías, ensayos, uso de elementos, cuerpos, vestuario, luces, escenario y guion; entonces, la respuesta a la anterior pregunta sería negativa. Fabrizio Varela, dentro de la escena del folclore

pone en evidencia un hecho que, normalmente, se oculta o se olvida de mencionar¹: las entidades de folclore producen *propuestas*.

A propósito de la *propuesta*, revisemos la siguiente información:

Todo el principio del trabajo fue clases de ballet clásico, clases de técnica, de danza, que conocieran en sí el lenguaje de la danza. Bajo mi experiencia como bailarín que he viajado mucho en el mundo bailando con diferentes grupos; si bien es cierto *éramos muy coloridos, muy diversos, muy apasionados* por lo que hacíamos, pero carecíamos mucho de técnica a comparación de los grupos de otros países, quienes primero se formaban en técnica y después se orientaban a la rama de folclore, pero manejaban un lenguaje, *nosotros no manejábamos un lenguaje*. Lo que yo quería crear era primero *bailarines antes de bailarines de folclore*. En eso hemos evolucionado con esta nueva generación de bailarines. *Creo que ahora en el ambiente de la danza folclórica hay un antes y un después del Elenco Nacional*. (MediaLab, 2020)

Es aquí donde Fabrizio Varela agrega otro elemento que se deriva de la *propuesta escénica*: la técnica. Este es el conjunto de herramientas que los bailarines deben adquirir y perfeccionar para poder representar una danza. Esto involucra el manejo equilibrado del cuerpo, la acción, el espacio, el tiempo y la energía en cada paso dentro de una danza. Para que el propósito de espectacularización sea cumplido, Varela propone que el bailarín de folclore primero debe ser bailarín; en este caso, con educación en danza clásica y contemporánea. Este es un nuevo elemento diferenciador entre la *expresión en contexto* y la *propuesta*: el sujeto ejecutante. En el caso de los espectáculos folclóricos, quienes representan la danza son bailarines profesionales que han sido formados en técnica y están trabajando en escena.

A propósito de esto, Fabrizio señala: “Entonces todos los que fueron escogidos y todos los que ingresaron en ese momento eran netamente bailarines de

¹ Cuando señalo que se oculta o se olvida mencionar es porque dentro de la escena del folclore, tanto desde la producción (maestros y bailarines) y desde el consumo (espectadores), el factor que siempre se toma en cuenta para juzgar una pieza además de la simetría y la espectacularidad, también es el respeto a la originalidad y la pureza de la danza. Esto, considero, es contradictorio si tomamos en cuenta el concepto de propuesta ya mencionado.

folclore, lo que nosotros les dimos acá fue *lo que justamente no tenían* y requerían, que era *técnica*, que en folclore nunca se tuvo” (Medialab, 2020).

Si entendemos que lo que hacen las entidades de folclore es producir propuestas con lenguaje escénico por medio de cuerpos de bailarines, la técnica es fundamental para este propósito, ya que su objetivo es crear, a partir de los *insumos* de expresiones de música y danza tradicional, un espectáculo.

2.2.1.2 Productos escénicos

Los Retablos del Ballet Folklórico Nacional son un éxito rotundo a nivel comercial, no solo en Perú sino también internacionalmente. En el 2018, hicieron noticia debido al éxito de su presentación en Colombia (Andina Noticias, 2018). El retablo hace referencia al producto cultural ayacuchano que representa el sincretismo cultural y religioso de Perú. El BFN parte del motivo del retablo ayacuchano, que son una suerte de ventanas hacia diversos escenarios costumbristas de la comunidad.

Figura 1

Retablo Ayacuchano



Nota: Fotografía tomada de Portal Andina.

En el caso del Ballet, el director tomó este motivo y lo transformó en una propuesta escénica que reuniría danzas bajo hilos conductores temáticos. Es así que nacieron numerosos retablos que ya no tenían relación directa con los motivos ayacuchanos: retablo amazónico, retablo afroperuano, retablo sinfónico, retablo de Candelaria, entre otros. Cada retablo está compuesto por *cuadros*, que son las ventanas o los escenarios dentro del retablo.

Figura 2

Programa de Retablo Sinfónico

PROGRAMA

Obertura

- Un 28 de Julio en Lima (Rapsodia Peruana)

Cuadro Limeño

- Vals
- One step
- Polka
- Negrería de Yauyos

Cuadro Amazónico

- Iopatati
- Tulumayos
- Carnaval de Lamas

Cuadro Ancashino

- Shacshas
- Pallas de Corongo

Cuadro Cusqueño

- Saqras
- Wallatas

Cuadro Arequipeño

- Carnaval
- Wifala regional

Cuadro Afroperuano

- Toromata
- Zamacueca
- Oíta no má

Nota: Imagen tomada de la web Filarmonía.

Sin embargo, también son un éxito a nivel representacional, debido a que son un referente simbólico para otras instituciones y para el resto de los espectadores del mundo. En primer lugar, porque sus propuestas escénicas, disponibles en plataformas como YouTube, son referentes para el desarrollo escénico de otras instituciones públicas y privadas (como el CEMDUC). En segundo lugar, finalmente, sus propuestas son parte del branding de Marca País que se promueve en el extranjero.

2.2.2 Centro de Música y Danza de la Universidad Católica

2.2.2.1 Fundación, organización y principios

CEMDUC se fundó en 1992. Nació de la fusión de dos grupos: FOLKPUCP y NACPUCP. El primero era el Grupo de Folclore de la PUCP; y el segundo, el Núcleo de Arte Colectivo de la misma universidad. Ambas eran agrupaciones de música y danza peruana que tenían presencia en la universidad desde 1975. Como lo señala

su nombre, el CEMDUC se desarrolla a nivel musical y dancístico, para ello cuenta con cinco conjuntos: cuatro de música (criollo, andino-amazónico, orquesta banda y sikuri) y uno de danza. El grupo está conformado por integrantes de la comunidad universitaria (alumnos, egresados asociados, personal docente y administrativo), quienes ingresan por medio de pruebas de admisión anuales donde se mide el talento y la predisposición del postulante. Por otro lado, el grupo también tiene una cara pública con la Escuela Abierta, la cual es un espacio donde cualquier persona de la sociedad civil puede acceder a clases pagadas de danza (peruana tradicional, urbana o extranjera), música y canto. CEMDUC cuenta también con un área de investigación y proyección social, encargada del “estudio y la investigación de manifestaciones culturales peruanas” (CEMDUC, 2024). Esta área brinda las siguientes actividades para los cemducinos: “salidas de observación, viajes de investigación, tertulias y eventos de difusión académica, y el archivo CEMDUC” (CEMDUC, 2024).

CEMDUC es una organización de carácter bastante único, ya que no tiene un correlato a nivel nacional. No hay otra agrupación universitaria que maneje los tres ejes que mencionamos: conjuntos de música y danza, área de investigación y proyección social, y oferta de servicios culturales (Escuela abierta). Si bien cada una de estas áreas tiene problemas estructurales (falta de inversión en conservación y restauración de sus bienes, falta de inversión en área de proyección social e investigación y falta de actividades que los vinculen con la sociedad civil), CEMDUC estaría, al parecer, operando en un “océano azul”, según la teoría de Kim y Mauborgne (2005).

Sin embargo, debemos considerar la “competencia” a nivel nacional e internacional. En Perú, tomamos en cuenta las siguientes organizaciones que también trabajan con folclore: Ballet Folclórico Nacional del Perú, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Elenco Mayor de Danzas de la UNMSM - Centro Universitario de Folklore UNMSM y las universidades del consorcio (Universidad del Pacífico, Universidad Peruana Cayetano Heredia y Universidad de Lima). Por otro lado, en América Latina y el Caribe, debemos considerar como buenos referentes de competencia al Departamento de Folklore de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) de Argentina; el Conjunto Folclórico de la

Universidad Arturo Prat, COFUNAP, fundado en Chile en 1985; y el Conjunto Folclórico Universitario (CFU), fundado en Cuba en 1970.

El CEMDUC define su accionar como arte por afición y establece en su estatuto que “la práctica del arte es un derecho cultural de toda persona, de acuerdo a la Declaración Universal de los Derechos Humanos” (CEMDUC, 2024). La reafirmación de este derecho es importante para la institución, ya que, de esta manera, las prácticas artísticas que desarrolla se vuelven disponibles para que cualquier persona miembro de la comunidad universitaria pueda ejercer su goce y disfrute. Tanto trabajadores administrativos, docentes y estudiantes de diversas especialidades tienen la oportunidad de participar aprender y desarrollarse como artistas aficionados en la práctica y difusión del folclore.

Es así que hasta este momento la lectura discursiva del CEMDUC como institución arroja que su relación con el concepto de cultura está ligada a entenderla como un conjunto de elementos que le pertenecen a la comunidad. No se trata aquí de un saber privilegiado poseído por una élite, sino del reconocimiento de la cultura como una entidad viva.

Sin embargo, esta noción de cultura convive con otros elementos ligados a la espectacularización de las danzas: me refiero a la propuesta, la técnica y el lenguaje escénico. El CEMDUC señala en su portal web:

Los distintos *lenguajes corporales* presentes en las danzas y bailes del Perú, costeños, andinos y amazónicos, son practicados en el CEMDUC. A la vez que se van aprendiendo e interiorizando los movimientos básicos y las distintas figuras coreográficas, hay un constante trabajo de expresión teatral, así como un *conocimiento del contexto sociocultural en que se realiza el baile o la danza*. Todo ello complementa la formación artística de los bailarines del CEMDUC. (CEMDUC)

Fabrizio Varela, el director del Ballet Folclórico Nacional del Perú, señalaba que él no sólo formaba bailarines folclóricos sino bailarines profesionales, es decir, que tuvieran formación en danza contemporánea y ballet. De manera similar, el CEMDUC también revela una preocupación y un acercamiento hacia la necesidad de la técnica. CEMDUC refiere a esta técnica cuando señala que los bailarines deben manejar distintos *lenguajes corporales* de las diferentes regiones; esto quiere

decir que los miembros del conjunto de danza se entrenan semanalmente para poder conocer e interiorizar la forma en la que se expresan los cuerpos dependiendo de la danza que van a “representar”.

Los ensayos de danza se dan los sábados de 3 a 8:30 de la noche, cada hora está dividida por diferentes técnicas; por ejemplo, técnica afroperuana, técnica andina, técnica amazónica, zapateo, técnica danzaria o técnica teatral. Estas dos últimas son las que conectan al CEMDUC con el Ballet Folklórico Nacional, debido a que la técnica danzaria implica que el bailarín adquiera conocimientos de ballet y danza contemporánea para aprender a controlar el movimiento de su cuerpo y a tener noción del espacio. Por otro lado, la técnica teatral es fundamental en la educación del bailarín cemducino, ya que le permite explorar su cuerpo y su expresión. Esta educación, en particular, está pensada, primordialmente, para la “performatividad”; es decir, las herramientas que el bailarín adquiere en esta técnica serán usadas en el espacio de espectacularización de la danza, en escenario.

Si bien la relevancia de la técnica, hasta aquí, parece conectar de manera muy similar al CEMDUC con el BFN, existe una diferencia. Como señala la cita anterior, sí existe una preocupación por cómo la propuesta va a ser espectacularizada en términos de movimiento, coreografía y expresión teatral; no obstante, el grupo es muy enfático al señalar la importancia del “conocimiento del contexto sociocultural en el que se gestó este baile o danza, ya que la danza no es tan sólo simple belleza armónica del movimiento, sino además una expresión en síntesis del sentir e idiosincrasia de una parte de nuestro Perú” (CEMDUC, 2024). Lo señalado en esta cita es parte de un discurso que se repite en muchas ocasiones. Tanto en los discursos oficiales como en las entrevistas a los diferentes directores y profesores del grupo. Siempre se menciona que la espectacularización, las propuestas, el lenguaje corporal presentado en escena no son realmente el centro del producto sino más bien son un medio para la difusión de expresiones de música y danza de la cultura peruana. Este no es un detalle menor, ya que, revela un tratamiento distinto de las expresiones de música y danza tradicional.

Lo anterior se puede evidenciar en un video institucional del grupo, donde entrevistan a Chalena Vasquez, directora fundacional del grupo, y ella reafirma la importancia del contexto. Ella señala que las expresiones de música y danza

tradicional se gestan en la cotidianidad o en la vida agraria; por lo tanto, para interpretar una pieza se debe recoger *responsable y respetuosamente* la información para sistematizarla y traducirla a un lenguaje escénico (CEMDUC, 2013). Sin embargo, ¿qué implican los adjetivos de responsable y respetuoso cuándo nos referimos a expresiones de música y danza tradicional? ¿Por qué debería existir un cuidado especial con estas expresiones? Considero que la responsabilidad y el respeto van dirigidos en estas declaraciones hacia el enfoque ético que debería tener una investigación de expresiones tradicionales para el recojo de insumos culturales. Por ejemplo, el último viaje de investigación de gran magnitud que hizo CEMDUC en el 2019 en Corongo, cumplía con los requisitos para ser considerado un estudio etnográfico. El grupo, del que yo era parte, se preparó durante semanas previas a la festividad para construir instrumentos de análisis, entrevistas semi estructuradas y hacer investigación previa para conocer el contexto histórico de la Festividad de San Pedro de Corongo, todo ello con la guía del líder del área de Proyección Social e Investigación, el antropólogo Gonzalo Chávez y la maestra de técnica andina Eugenia Huamaní.

Una comisión de diez personas, todos miembros del grupo CEMDUC, partieron con rumbo a Corongo, capital de la provincia del mismo nombre en la región Ancash, con el objetivo de realizar un trabajo etnográfico alrededor de la fiesta de San Pedro, santo patrono de la localidad. Este trabajo estuvo enmarcado dentro del área de investigación del CEMDUC la cual se desarrolla de manera paralela a la labor artística del grupo, siendo un complemento en la misión de difundir el arte y la cultura tradicional del Perú.

El equipo también tuvo la oportunidad de aprender sobre el sistema tradicional de Jueces de Agua de Corongo, sistema de gestión del recurso hídrico que es puesto en práctica en esta zona desde tiempos prehispánicos, y que ha sido declarado en el año 2016 como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO. (CEMDUC)

El respeto y la responsabilidad aparecen como las demarcaciones, las fronteras, los límites que el académico o el sujeto fuera del contexto de la expresión debe tener en cuenta en su labor de recolección. Si tomamos como ejemplo la investigación etnográfica y las herramientas que esta posee, (por ejemplo, la

observación participante o las entrevistas estructuradas) desde la antropología se establece que el sujeto que estudia no va al lugar a entregar un saber sino más bien a recibirlo de la comunidad. No llega para imponer un conocimiento acerca de cómo se debe bailar una pieza o tocar un instrumento, sino, todo lo contrario, asiste para presenciar, escuchar y catalogar las distintas formas de expresión del lugar en cuestión.

Sin embargo, la pregunta siguiente sería: un investigador etnográfico, un antropólogo, un coreógrafo folclórico o una institución, en general, del folclore ¿a qué debería prestar atención al recoger estos insumos culturales? ¿Con qué saberes debe regresar? Una de las respuestas podría ser aprender acerca de la “esencia” de la danza o de la música, el origen de esta, el contexto histórico donde se gestó, o el vestuario y los movimientos, lo cual es algo que se menciona explícitamente por los maestros en los espacios de CEMDUC. Considero que el problema se genera aquí cuando esta recolección de datos de carácter histórico se vuelve una pauta (limitante) para la creación de *propuestas*. Por lo tanto, la siguiente pregunta para esta investigación es ¿la forma en la que CEMDUC trata los insumos culturales genera algún tipo de límites en los espacios de ensayo, producción y difusión? La respuesta es sí.

2.2.2.2 Productos escénicos

CEMDUC maneja sus productos escénicos desde el mandato de la difusión y conservación de las manifestaciones de música y danza tradicional del folclore peruano. Sus principales terrenos de presentación son los mismos espacios de la universidad: auditorios, rotondas, jardines, escenarios, plazas, etc. La toma del espacio público de la universidad es una característica representativa de esta institución.

Sin embargo, además de estas intervenciones, existen otros dos espacios de representación del CEMDUC y son los eventos que rigen los ensayos: el Consorcio de universidades y la presentación de fin año en un teatro limeño, el Teatro Municipal de Lima en la mayoría de las ocasiones.

El primer evento se da en el marco de la coalición del consorcio de universidades privadas de Lima: Universidad Cayetano Heredia, Universidad de Lima, Universidad del Pacífico y la PUCP. Esta agrupación pretende brindar una experiencia

universitaria de intercambio y aprendizaje. En el caso de la escena folclórica, durante la segunda mitad del año, una de las universidades del Consorcio hospeda a las otras universidades en el anual “Encuentro de danza y música”.

Figura 3

Poster del XIV Encuentro de Música y Danza del 2021



Nota: Evento que se realizó de manera virtual, debido a la pandemia. Tomado de la página web del Consorcio de Universidades.

Figura 4

Poster del XV Encuentro de Música y Danza 2022



Nota: Fotograma extraído del video de Youtube de presentación virtual del evento.

Figura 5

Poster del XVI Encuentro de Música y Danza 2023



Nota: Imagen extraída de la página web del Consorcio. Esta fue la primera edición presencial del evento después de la crisis de emergencia sanitaria por la covid-19.

En segundo lugar, el evento más importante del grupo se da a fin de año. Es la presentación de una obra musical teatralizada, esta tiene un hilo narrativo que genera un eje desde donde parten las danzas escogidas. Este evento tiene características diferentes a las del Consorcio. En primer lugar, esta presentación está dirigida enteramente por miembros del CEMDUC por medio de un trabajo de investigación y escrutinio. En segundo lugar, este evento tiene un costo para el público y se da en espacios como el Teatro Peruano Japonés o el Teatro Municipal. La última edición de este evento en el 2023 se nombró “Dios te salve, Perú”:

En ella, se representarán piezas musicales y dancísticas inspiradas en fiestas y creencias religiosas populares de la costa, sierra y selva peruanas. El nombre de esta presentación alude claramente al primer verso del “Ave María” católico que significa “Dios te bendiga, María”. En esa misma ruta, los

temas musicales y las coreografías que se apreciarán se practican en distintas festividades como la Pascua o la Navidad, así como los dedicados a diferentes advocaciones católicas marianas, y a santos peruanos o venerados en el Perú.

Que está puesta en escena nos permita conocer y reconocer las diferentes formas de ser y pensar de todos los peruanos; y que a través de nuestra música, canto y baile, la tan preciada FE mueva las montañas de la indiferencia, el olvido y la injusticia, y haga de nuestros propios espacios de vida, lugares en los que “un mundo mejor siempre es posible”. (CEMDUC, 2023)



Capítulo 3: La “artificiosidad” en el desarrollo y tratamiento del folclore

Para entender el proceso de espectacularización de cualquier elenco o agrupación de danzantes o cultores de folclor es necesario entender el origen de lo que alguna vez se denominó “estudios del folclore”, ya que las bases de cualquier pieza montada siguen, conscientemente o no, un patrón marcado décadas atrás. En este capítulo haré una revisión histórica de los estudios del folclore para entender no solo su configuración, sino también su carácter “artificial”.

3.1 El movimiento indigenista y las bases de los estudios del folclore

Pedro Roel señala que los estudios del folclore tienen sus raíces en el movimiento indigenista (2000, p. 74). El movimiento indigenista en Perú fue un fenómeno social y político que se desarrolló principalmente en la segunda mitad del siglo XX, con el objetivo de promover y defender los derechos, intereses y cultura de los pueblos indígenas que conforman una parte significativa de la población peruana. El movimiento indigenista en Perú buscaba principalmente la justicia social, la igualdad y la inclusión de los pueblos indígenas en la toma de decisiones que les conciernen, así como la protección de sus territorios, recursos naturales y patrimonio cultural. A finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, se inician discusiones dentro de grupos intelectuales en torno a la configuración de la “nacionalidad peruana”. Tras la guerra con Chile, el proyecto nacional parecía fracasar pese a los intentos de la élite oligarca; asimismo esto coincidía con los crecientes movimientos campesinos y la introducción de nuevos capitales en el país (Ramírez, 2016, p.37). En medio de estas circunstancias, y frente a la necesidad de incorporar a los indígenas en el campo de trabajo, el indigenismo se empieza a gestar como una “ideología antifeudal” que cuestiona el rol de las clases dominantes, es decir, la oligarquía y el clero. Estas se habían encargado de maltratar, explotar y marginar sistemáticamente a la población indígena, la cual no tuvo oportunidad de participación en el proyecto nacional.

Es así como el indigenismo fue entonces “un movimiento ideológico de expresión literaria y artística, aunque igualmente política y social, que piensa al indio en el marco de una problemática social” (Favre, 2007, p.10). Asimismo, este movimiento tenía como característica la búsqueda de un pasado glorioso por medio

del “pasadismo - ver al indio histórico y no al actual -, exotismo - indio estereotipado -, paternalismo y el populismo” (Degregori, 1979, como se citó en Ramírez, 2016).

3.1.1 Los inicios recopilatorios

Por otro lado, Pedro Roel Mendizábal apunta que este movimiento indigenista, y su “descubrimiento del indio”, fue el que influyó y acompañó las primeras exploraciones de viajeros y arqueólogos que aportaron con recopilaciones que describían la cultura quechua y que pretendían desentrañar las características de los “indígenas peruanos” (2000, p.74). Durante los primeros años del siglo XX, diversas publicaciones de Adolfo Vienrich cimentaban los inicios de los textos de literatura incaica, su historia y descripción de festividades. Lo más notable, sin embargo, es cómo desde esa producción de textos se empieza a formar un objetivo de los estudios del folclore, aún vigente un siglo después:

Encontramos allí, tanto la “recuperación”, uno de los objetivos claves de los estudios del folclore, como también otro elemento importante que es una relación particular con aquello que se estudia y a la vez defiende: el indígena atemporal y espacialmente lejano del observador y, por tanto “Otro”, pero a la vez origen y entraña de la sociedad que lo margina y que es su verdadera simiente de identidad. (Roel, 2000, p.75)

Precisamente, Abelardo Gamarra, a quien Vienrich le dedica sus fábulas, menciona en su periódico que deben “formar su folclore”. Este enunciado es revelador en tanto pone de manifiesto la artificiosidad de la tradición o la autenticidad en sí misma, dado que la formación implica una creación, es decir, “un carácter reinventado de las prácticas del indígena al ser atravesadas por otros medios” (Roel, 2000, p.75).

Estas ideas, la recuperación y la recreación, a pesar de ser contradictorias, guiaron el desarrollo del campo artístico, espacio donde se le da mucha importancia al “rescate” de la cultura indígena. De este modo, en la música académica se inician importantes recopilaciones que persiguen la identificación de las características básicas de la música “incaica”. Leandro Alviña y Daniel Alomía Robles tenían este objetivo y utilizan fuentes de “estética culta” que luego forjarán una corriente musical que dará lugar a una escuela en el Cusco. Más adelante, siguiendo este patrón de

crecimiento, se funda el Centro Kosko de Arte Nativo en 1924 (Mendoza, 2006), importantísimo hito para los estudios del folclore. Durante estos primeros años del siglo XX, entonces, el principal objetivo era la recopilación de información: descripciones, partituras, fotografías, material arqueológico, para tener pistas de la configuración de lo andino/incaico. Este dualismo era propio del indigenismo de los años 20 que se valía de descripciones de la vida indígena en medio de un paisaje idealizado donde el espacio y el individuo se entremezclaban. Como resultado, el interés en estas “expresiones andinas” o “comunidades andinas” las convertían solo en “rezagos del pasado que se quería rescatar o, (...) gérmenes de la cultura del futuro” (Roel, 2000, p. 76). Es decir, nuevamente, vemos aquí de manifiesto la “artificiosidad” del folclore, ya que es producto de un “rescate” de hechos del pasado que servirán como materia prima para la construcción de símbolos unificadores en el futuro.

3.1.2 Folclore como estrategia política

Por otro lado, el fenómeno indigenista tuvo un importante impacto debido a su filiación con el ámbito político. Durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919 - 1929), se produce el auge de este movimiento, según Ramírez (2016), ya que el indigenismo se integra a la política estatal bajo el lema de “Patria Nueva”. Cabe aclarar que este proyecto no estaba exento de contradicciones, dado que, por un lado, pretendía reivindicar al indígena, pero, por otro, las mismas políticas estatales seguían favoreciendo su explotación. Desde el discurso estatal, se defendían las reformas de reconocimiento y reivindicación:

Se reconoció en la Constitución de 1920 la propiedad de la tierra y se dieron normas para el reconocimiento legal de las comunidades campesinas; se creó la sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento; se formó el Patronato de la Raza Indígena; se estableció el “Día del Indio”; y desde un origen campesino se formó el Comité Pro-Derecho Indígena “Tahuantinsuyo”. (Contreras y Cueto, 2004)

Estas iniciativas con tinte reivindicativo no llegaban a darse en la práctica, ya que, según Dora Mayer, estas obedecían más a un proyecto utilitario del indígena como individuo: “Leguía, un perfecto criollo, nunca pensó realmente en el bien del

indígena, sino en la utilidad que este pudiera prestarle” (1933, p. 81). A pesar de estas contradicciones en el discurso, estas iniciativas sí llegaron a crear, sobre todo en la Lima criolla y oligarca, una “moda indigenista” que produjo una “eclosión de un clima nativista en las artes y la literatura” (Tamayo, 1998), lo que favoreció la llegada de folkloristas, músicos y grupos de danzas. Asimismo, nutrió los círculos intelectuales y pictóricos, ya que representar al indio se volvió una tarea política; en la pintura, por ejemplo, resaltó José Sabogal. Como señala Ramírez (2016), esta moda indigenista representó también una postura política que luego se materializó en intentos de adoptar, promocionar y difundir “lo incaico” para construir una “auténtica cultura nacional”.

Precisamente, durante los años 30, es donde podemos ver un auge de esta intención de “recuperar la cultura”. Sin embargo, el enfoque no solo estará ahora en la “recuperación y recreación”, sino también en la identificación de las características esenciales de las poblaciones rurales y urbanas de los Andes. Dichas características, luego de ser identificadas y reconocidas, pasarían a ser la “tradición”. Un hito importante para los estudios del folclore se da justamente durante esta década. En 1931, M. Julio Delgado presenta “Folklore y apuntes para una sociología andina”, quizás el primer texto que le da al folclore el carácter de ciencia, ya que presenta principios y métodos que deben guiar dichos estudios: “servinakuy, instrumentos musicales, narrativa y mitos, medicina popular” (Roel, 2000, p.77) que servirán para una adecuada recopilación y posterior difusión de las prácticas indígenas de la sierra sur. Entre 1941 y 1948, se genera una gran proliferación de revistas y textos de difusión creados por indigenistas, profesionales y artistas, los cuales aportan variadas descripciones medianamente “maquilladas” con el pincel costumbrista. Esta proliferación se desarrolla en diversos departamentos de la sierra peruana con un eje principal en Cusco y, según Roel (2000), la influencia teórica principal provenía de Argentina y Brasil, donde los estudios del folclore perseguían el cuidado de una tradición que entendía a las prácticas indígenas como una huella de la “supervivencia”, prehispánica y colonial, que había resistido frente al avance de la modernidad. De esta manera, el rol de los estudios del folclore sería encontrar en el presente retazos de esos vestigios, reales o manipulados, y construir una “identidad auténtica” con ellos.

Este rol se mantiene vigente en el discurso de varios grupos de folcloristas de la última década. En el discurso de apertura del XVII Congreso Nacional y VI Congreso Internacional de Folklore "Mildred Merino de Zela", Simeón Orellana (2004), presidente del comité organizador, señala que les corresponde a ellos, los folclorólogos, defender la tradición y la autenticidad de las prácticas del mundo andino explicando su verdadera finalidad social y económica. Además, su rol también implica "denunciar y desenmascarar [los] sutiles mecanismos que atentan contra la identidad cultural peruana" (2004, p.26) y que pretenden transformar o eliminar dicha identidad consolidada. En suma, los folclorólogos se autodenominan rescatistas, cuidadores y celadores del "universo total de las costumbres y supervivencias populares, destacando en ellas los mitos, las leyendas, las danzas y bailes, las canciones, la medicina popular o el curanderismo o herborística, etc" (2004, p. 23). Es curioso notar que en su definición de folclore se mantiene la noción de "supervivencia" presente desde los años 30 en la teoría de los estudios del folclore.

3.2 "Crear nuestro folclore": ¿Quién lo crea?

Tanto en la década de los 30 como en las últimas décadas, existe una notoria intención de "recuperar para crear", pero ¿crear qué exactamente? Roel propone que se busca construir "una cultura que sea reconocible como propia" (2000, p.78). Sin embargo, es posible notar un detalle importante sobre la artificiosidad de esta creación si nos preguntamos por el lugar de enunciación. ¿Quiénes son los responsables de construir esta identidad?

Incluso en el caso de las publicaciones limeñas, la abrumadora mayoría son intelectuales de clase media provinciana, de muy diversas profesiones liberales y en muchos casos mistis o asociados a este sector. Por tal motivo, lo que se está reivindicando es una identidad provinciana, llámese serrana o andina, que funda sus reclamos en orígenes que se consideran auténticos. Por este medio los folcloristas hacen propios los datos de un mundo no directamente suyo. (Roel, 2000, p.78)

Esta identidad provinciana y los esfuerzos de los estudios del folclore no solo se valían de la herramienta del "rescate", era necesario también buscar espacios

para la difusión y la recreación; es aquí donde se unen la educación y otros medios de difusión.

Uno de los proyectos de difusión más importantes y “exitosos” de la época se dio desde el accionar del gobierno de Leguía. El proyecto “Patria nueva” no era solo un lema, sino que se convirtió en formas reales de representación y difusión, y su principal herramienta fue el teatro. Esta práctica fue sumamente innovadora para su época por el tipo de espectáculo que se pretendía hacer. Si bien, en esa época, ya existían óperas y puestas teatrales, estas solo estaban dirigidas y pensadas para las altas élites de la ciudad. No obstante, bajo la premisa de “Patria Nueva”, compañías de teatro cuzqueño llegan a Lima, pero estas no gozaron de mucha acogida debido a que, precisamente, presentaban “lo incaico/lo indígena” en espacios que normalmente se dedicaban a la ópera o lírica (Rengifo, 2014, como se cita en Ramírez, 2016).

¿Por qué teatro? Según Rowe y Schelling (1991), el teatro puede tener una connotación política que sea útil para construir comunidades nacionales. César Itier, estudioso del teatro quechua en el Cuzco, “enfatisa que el teatro incaico impulsado y desarrollado sobre todo desde el Cuzco fue una «propuesta integral de cultura nacional» que «pretendía reanudar el desarrollo de la tradición dramática, lingüística, musical y coreográfica precolombina interrumpido durante cuatro siglos» (Itier, 2000, p.11 como se citó en Mendoza, 2006, p.35). Este uso del teatro para revivir “lo incaico” solo empezó a ganar adeptos cuando se hicieron “ajustes” en función de su público: clases medias y altas. Los cambios que permitieron la aceptación de estas funciones teatrales consistieron en transformar los dramas quechuas cusqueños en óperas interpretadas por actores limeños y extranjeros. Solo de esta manera, “los sectores hegemónicos de la Lima de entonces recién lograron aceptar y asumir a lo incaico como pieza unificadora de la nacionalidad peruana cuando las obras - en este caso óperas - que se representaban se adecúan a sus gustos de clase” (Ramírez, 2016, p.41). Los cambios también se dieron a nivel escénico. La música y la danza eran bastante atractivas, pero no eran, precisamente, autóctonas. Los músicos cuzqueños recopilaban melodías indígenas para incorporarlas en sus presentaciones, pero estas pasaban, naturalmente, por variaciones en el uso de aquel repertorio rural. De la misma manera, los coreógrafos utilizaron como insumo a las tradiciones rurales (Mendoza, 2006). Sin embargo,

como afirmó José Félix Silva, estas “son creaciones modernas estilizadas sobre la tradición indígena, tal como debe hacerse en toda reconstrucción del pasado de esta índole que no debe ser copia servil del pasado, sino depuración estética” (Itier, 1995, p.33)

Entonces, a pesar de que los dramas cusqueños sufrieron un preliminar rechazo y varios cambios, por otros medios sí lograron notoriedad: a través de la Misión Peruana de Arte Incaico. Este fue un proyecto dirigido por Luis E. Varcárcel y que fue bastante adelantado para su época, ya que era una propuesta bastante ambiciosa “que incluía canto, baile, música, estampas costumbristas y presentación de tejidos, pinturas, fotografías y conferencias sobre el arte incaico” (Ramirez, 2016, p.42). Entre 1923 y 1924, este grupo artístico fue destacado por la prensa internacional como la “embajada cultural peruana”, debido a su exitoso recorrido por Argentina, Bolivia y Uruguay. Su propuesta presentaba un repertorio de arte cusqueño, pero entendido como “representativo de lo inca, la peruanidad y el americanismo” (Mendoza, 2006, p.34). Este proyecto es un hito en la formación de espectáculos folclóricos porque sentó bases que luego fueron replicadas por otras organizaciones e incentivó la creatividad y la creación. Zoila Mendoza señala además tres razones para justificar su importancia:

[E]n primer lugar, porque esa experiencia ha quedado marcada en la memoria de los artistas cuzqueños como un momento de gloria y justo reconocimiento de las tradiciones cuzqueñas, en particular, y andinas, en general, en el ámbito nacional e internacional; en segundo lugar, porque, como trataremos de mostrar aquí, la Misión evidencia mecanismos que propiciaron, más adelante, una convergencia de estilos, tradiciones, individuos y temas que se desarrollaron aún más cuando surgieron las instituciones culturales cuzqueñas; y, finalmente, porque todo parece indicar que esta experiencia exitosa estimuló la creación no solo de la primera institución de este tipo en Cuzco y Perú —el Centro Qosqo de Arte Nativo (hoy, la institución más importante y respetada en Cuzco)— sino, también, de otras que la sucedieron. (2006, p.34)

Por lo tanto, si bien, en su tiempo, la Misión no gozó de popularidad dentro la Lima criolla y oligarca, sí logró lo que se busca actualmente mediante el folclore: la

internacionalización. Ejemplo de lo anterior son las exitosas giras de los Retablos del Ballet Folclórico Nacional y las misiones de representación promovidas por PromPerú. Por otro lado, este primer proyecto de Misión es también una muestra de la “convergencia de individuos, temas, géneros, formas y, en general, elementos estéticos de diversas tradiciones, que venían tanto de una formación artística formal y cosmopolita como de una autodidacta rural y popular urbana del Cuzco de la época” (Mendoza, 2006, p.34), ya que su creación se gestó a partir de la colaboración de intelectuales (con distintos bagajes artísticos y académicos, propios de Europa o Norteamérica) y artistas provenientes de una tradición popular autodidacta. Esta convergencia fue, sin duda, una forma de trabajo que se replica hasta el día de hoy: donde la producción artística se basa “fuertemente en tradiciones populares urbanas y rurales andinas consideradas desde la ciudad como indígenas” (Ibid).

3.2.1 Folclore como mecanismo de invisibilización de desigualdades

De vuelta a las fiestas y espectáculos tradicionales situados en la ciudad de Lima, durante los años 20, empezó a ganar notoriedad la “Fiesta de Amancaes”. Según Mendoza, entre 1925 y 1926, esta celebración era entendida como un evento solo para limeños, sin embargo, luego empezó a contar con la vasta presencia de migrantes que residían en Lima (2006, p.64). Frente a esta situación, Juan Ríos, alcalde de la época, y el presidente Leguía decidieron redirigir esta asidua asistencia y convertirla en un concurso. Este concurso sobrepasó las expectativas iniciales y recibió comentarios positivos celebrando la idea del concurso para fomentar las prácticas campesinas y populares. Por otro lado, según Ramírez (2016), este concurso sirvió también como “un mecanismo para invisibilizar las contradicciones sociales y la explotación, apelando al discurso de la nacionalidad peruana” (p.42). Esta forma de representación e identidad andina más ligada al “divertimento” y el “color”, mediante la música y la danza (Borras, s/f), era menos peligrosa y más utilitaria para ocultar la realidad de explotación que vivía el campesinado indígena.

Un detalle notable de esta primera edición de “La Fiesta de Amancaes” como concurso, además de su propósito político, es la estructura de espectáculo que se construyó para llevarla a cabo: distribución del espacio, discurso institucional,

vestuarios, entre otros. La distribución del espacio estaba muy lejos de ser improvisada, como señala Borrás (s/f), ya que se pensó en la disposición de los lugares para los diferentes grupos (autoridades, gobernantes y élites) en asientos y palcos; espacio para los asistentes de prensa; y el espacio destinado a la estructura de sonido y escenografía. Este no es un detalle menor, ya que estos son los primeros y esenciales pasos para una industria pensada para el espectáculo del folclore. Estas nuevas reglas de organización se impusieron y los diferentes grupos tuvieron que adecuarse a ellas para participar del evento. Asimismo, por otro lado, el discurso institucional estaba muy bien delineado desde las voces del gobierno, el presidente Leguía colocaba mucho énfasis en la importancia de la difusión de estas expresiones, dado su carácter “autóctono y maravilloso”.

Leguía señalaba que el folclore que se presentaba “no [era] obra del estudio ni del artificio. Nace del espontáneo, porque está en las entrañas mismas de nuestro pueblo apasionado” (Vivanco, 1973, p.37). Es realmente curiosa la construcción de este discurso pues pone de manifiesto una contradicción. ¿Cómo un espectáculo con una organización de aquella magnitud (público de características especiales, prensa, preparación y movilización de los grupos participantes y un premio de por medio) podía ser calificado de espontáneo? Claramente, se podría señalar que lo espontáneo sería la “esencia auténtica” de cada pieza artística, pero ciertamente sería una forma muy romanizada de entender el espectáculo. Además, como señala Chocano (2012), precisamente esas piezas de espectáculo sí tenían mucho de “estudio y artificio”, ya que lo presentado en escenario eran recreaciones, adaptaciones o estilizaciones de lo que se entendía por indígena/andino/incaico (conceptos que se intercambiaban entre sí). Este accionar es completamente natural, es la expresión traducida a lenguaje escénico; sin embargo, es muchas veces negado y ocultado como si su aceptación implicara la degradación del espectáculo en sí mismo.

Esta celebración de Amancaes, que se daba solo en un momento del año, tuvo un efecto inesperado. Los diferentes artistas que se movilizaron a Lima para el evento y los residentes de la ciudad empiezan a buscar espacios para difundir el folclore andino (o también podríamos decir, sus “propuestas” del folclore andino), ya que esta difusión en la capital implicó modificaciones en tanto vestuarios, composiciones y escenarios. Nuevamente, todos estos cambios eran necesarios e

incluso productivos; sin embargo, “años más tarde el gobierno de turno trataría de controlar, al dictar una serie de normas legales, para mantener la “autenticidad” y la “pureza” del folklore andino” (Ramirez, 2016, p.44). El accionar estatal, aquí, entonces, pone de manifiesto la contradicción que señalaba desde un inicio: promover el crecimiento de la industria cultural (folklórica), pero al mismo tiempo querer que esta siempre sea espontánea, autóctona y pura. La razón detrás de esta contradicción podría hallarse en la utilidad que implica poseer un producto cultural con características fijas y bien definidas para ser usado como símbolo nacional, como instrumento de cohesión o, como señalaba al inicio, como un mecanismo de invisibilización de desigualdades.

Antonio Garland, por ejemplo, director artístico en Lima y promotor del desarrollo de estilos nacionales, tras el éxito de Amancaes aspiraba a que el Perú pudiera lograr lo que países como Rusia y México habían logrado con sus piezas originarias: “que recogiendo la gama musical de su pueblo supieron armonizarla con verismo y maestría tantas que han marcado un compás insuperable en la historia de la música universal” (El Comercio, 1927, como se citó en Mendoza, 2006, p.68). El anhelo estatal y el interés intelectual, entonces, estaban realmente ligados directamente “al deseo de crear una identidad americana basada en lo autóctono” (Mendoza, 2006, p.68).

En resumen, el folclore, como reservorio de expresiones auténticas, se presenta como el medio para construir una identidad nacional sobre base provinciana, para lo cual hubo de ser apropiado, manipulado y resemantizado en espacios muy diferentes a los “originales”. Sin embargo, son notables los esfuerzos para detener el curso de esos cambios.

3.2.2 La necesidad de sistematización

En 1943, el curso de los estudios del folclore tomó la senda de la sistematización. Uriel García, senador de Cusco de ese entonces, siguiendo el ejemplo de otras partes del mundo, creó la Cátedra de Folclore y Lenguas Indígenas en la Universidad Nacional San Antonio de Abad de Cusco, la cuál sería el germen para el desarrollo de la Antropología. A propósito de ello, Carlos Iván Degregori menciona que uno de los temas más importantes y de más larga trayectoria en los

estudios antropológicos son los estudios sobre folclore, y que, además este tema ha contribuido en la ampliación y transformación de la disciplina (2017, p.17). Es así que durante los años 42 a 46, se formó la primera promoción de antropólogos bajo la tutela de John H. Rowe en la universidad cusqueña; y en el año 1946 se fundó la Escuela de Antropología en la Universidad San Marcos. Los hechos anteriores generaron el espacio académico preciso para producir literatura que luego se volvería canon de la especialidad.

El nuevo objetivo de esta especialidad de antropología con interés en lo andino era “identificar las características esenciales o básicas” de dicha comunidad con el fin de hallar “el patrón” dentro de esas expresiones. Quizá durante esta época, la publicación que marcó un hito en la forma de sistematizar el folclore fue el texto “Elementos del Folclore” de Morote (1950). Su aporte a la “ciencia del folclore” fue invaluable porque este autor se distancia de la común definición del folclore como “lo popular”, lo cual considera elitista; y se distancia mucho más de su definición como “supervivencia”. Para él, lo que define a la creación folclórica es que “es tradicional, esto es, una creación colectiva transmitida socialmente, rigurosamente anónima, directamente vinculada a un modo de vida - funcional a él -, moldeable y solo muy eventualmente perecible” (Roel, 2000, p.81). Cabe aclarar que, si bien Morote se distanciaba de esta concepción de folclore como una huella de la supervivencia, sus propuestas académicas acentúan el paradigma de folclore como un patrón que luego es tomado como tradicional. Asimismo, Morote coloca mucho énfasis en entender al Folclore como un estudio del campo total de la cultura, por lo que su objeto de estudio se extiende enormemente. Esta forma de hacer investigación, desde una perspectiva totalizante, tuvo una enorme influencia en la producción académica de la época y en la forma en la que se procesaba la información de campo para presentarla en texto. Es decir, el esquema básico que se seguía era: reconstruir la historia básica del objeto en cuestión (localidad o región), recurrir al archivo existente (crónicas, diccionarios, etnografías), identificar relaciones causales y, posteriormente, identificar las características estructurales básicas, vale decir, “el patrón”. ¿Cuál es la finalidad de ese patrón? ¿Por qué es tan importante para los estudios del folclore? Pues, encontrar la estructura básica prehispánica o colonial permite demostrar la esencia actual de ese patrón y validar la “identidad” que se propone.

Este interés académico por lo andino empieza a decaer a finales de 1950 e inicios de 1960 debido al progresivo asentamiento de la antropología académica. Esto sucedió debido a que los autores empezaron a virar hacia la docencia y que aparecieron nuevas orientaciones y corrientes en la disciplina antropológica. Este hecho es sumamente importante para entender el estancamiento momentáneo (o no) de los estudios del folclore que quedaron reposando en una práctica que proponía solamente la recopilación, descripción de las festividades y costumbres. Este “estancamiento” fue, de igual forma, tomado por la etnohistoria, la cual en 1964, a partir del Ceque System of Cuzco de Tom Zuidema, “se conforma un tipo de análisis en el que festividades, mitos, sueños, distribución espacial e incluso relaciones sociales y formas de aprovechamiento de recursos eran ante todo expresión de un modelo simétrico de “cosmovisión andina” (Roel, 2000, p.87). Esta nueva forma de entender la cultura, como una “cosmovisión” tuvo un efecto importante en el tratamiento del folclore, ya que asentó la idea de la existencia de una “mentalidad andina”. ¿Qué implica esta propuesta? Implica afirmar haber descubierto un esquema de pensamiento que puede reconocerse a lo largo del tiempo en diversas manifestaciones. Esta forma de procesar el conocimiento y las expresiones culturales favorecían, claramente, la esencialización de las comunidades, dado que se convertían en grupos con características fijas e inamovibles en el tiempo. El patrón que se identificaba en ellas, de pronto se volvía la “estructura pura” que validaba la necesidad de conservación de la “tradición”.

Es curioso que este decaimiento por el interés en lo andino desde la academia antropológica y el “descubrimiento” de lo andino como una “mentalidad” o “cosmovisión” coincidió con el auge de la música andina. Durante los años 50 y 60, debido al boom migratorio. Ramírez señala que, en los años iniciales del auge, 1946 - 1950, había tanta presencia de población de origen andino, artistas e intérpretes de folclore que nuevos espacios fueron necesarios. Es así como nacen los primeros coliseos, carpas y novísimas emisoras radiales donde se presentarían como “compañías folklóricas” (2016, p.45). Si bien la presencia musical andina ganaba terreno en las radios y los coliseos, esto no se reflejaba en la producción académica. Es cierto que Arguedas, Roel y otros académicos le prestaron atención a esta eclosión; sin embargo, el énfasis de la investigación y la producción textual estaba en entender esta presencia andina en Lima como símbolo de reivindicación

(Roel, 2000). Por lo tanto, una producción académica, altamente necesaria, que analizara la producción, el consumo, las adaptaciones y nuevos espacios de difusión, no gozaba de mucha atención.

3.2.3 La “artificiosidad” del folclore: una propuesta

Hasta aquí he presentado una arqueología del término folclore. Este recuento histórico ha dejado en evidencia que el folclore y la exploración académica alrededor de él tienen características “artificiales”. Antes de adentrarnos en mi concepto de “artificiosidad”, quiero dejar en claro que cuando me refiero a “folclore” no me refiero a la expresión y práctica en comunidad², sino al aparato académico e institucional formado alrededor de ese término. En esa línea, puedo decir, entonces, que el folclore no es “la expresión auténtica de los pueblos que ha sido preservada recelosamente hasta nuestros días y que podemos apreciar en un escenario” como algunos folclorólogos fundamentalistas podrían señalar. El folclore que gozamos, disfrutamos, que es símbolo de “identidad” para muchos y “bandera de representación” está muy lejos de ser una estampa originaria.

El folclore nace de una necesidad por construir una cultura que sea reconocible como propia por medio de la recopilación y el “rescate” durante el movimiento indigenista y que entendía al indígena como un sujeto atemporal, un otro, “pero a la vez origen y entraña de la sociedad que lo margina y que es su verdadera simiente de identidad” (Roel, 2000, p.75). Asimismo, El folclore y sus estudios nacen de académicos de clase media provinciana, principalmente, que brindan valiosos datos, pero de un mundo que no es directamente suyo (Roel, 2017).

El folclore fue utilizado y manipulado para fines políticos, para complacer a un público que esperaba un producto específico (Patria Nueva de Leguía). Leguía señalaba que el folclore que se presentaba “no [era] obra del estudio ni del artificio. Nace del espontáneo, porque está en las entrañas mismas de nuestro pueblo

² La expresión y práctica en comunidad pueden llamarse también folclore. No existe problema con ello. Una persona de Corongo, Ancash puede disfrutar del folclore de su comunidad en la Fiesta de San Pedro, por ejemplo. Mi intención no es hacer una diferenciación dicotómica entre expresión y práctica en comunidad, y folclore, sino ser más precisa en esta parte del capítulo para aclarar que me refiero al aparato académico e institucional. Sin embargo, la palabra folclore, en mi opinión, abarca ambos elementos: lo comunitario y lo académico. Más adelante, veremos cómo autores fundacionales de la folclorología como Cortazar y Guerra proponen otros términos completamente diferenciados y radicales, con los cuales no estoy de acuerdo.

apasionado” (Vivanco, 1973, p.37). Sin embargo, se creó todo un aparato institucional para construirlo y, además, convertirlo en un producto perpetuador de desigualdades (Fiesta de Amancaes). Este concurso sirvió también como un “mecanismo para invisibilizar las contradicciones sociales, ya que esta forma de representación e identidad andina más ligada al “divertimento” y el “color”, mediante la música y la danza (Borras, s/f), era menos peligrosa y más utilitaria para ocultar la realidad de explotación que vivía el campesinado indígena. Explotación que solo era permitida en los términos del estado, ya que, cuando se empezaron a generar cambios y apropiación del arte, el gobierno de Leguía estableció medidas para “proteger la autenticidad”, actitud estatal y académica que aún sobreviven en la actualidad.

La “artificiosidad” hace referencia a un elemento falso y ficticio; sin embargo, mi propuesta no es entender a la artificiosidad desde una connotación negativa, sino más bien positiva. Me refiero a que reconocer lo “artificial” en el folclore, en su creación y devenir es una oportunidad para aceptar todos los procesos que he mencionado en este capítulo. Es lidiar con las prácticas, expresiones culturales y su tratamiento histórico con mayor honestidad. Es decir, reconocer la “artificiosidad” permite aceptar que el folclore tal y como lo conocemos, gozamos y disfrutamos ahora es producto de procesos de creación individual, académica y política.

Nombrar la “artificiosidad” del folclore nos permite reconocer su carácter dinámico y sus posibilidades de transformación. Además, nos permite, por fin, dejar de batallar por la “autenticidad” y la conservación de lo “tradicional” en el folclore, ya que estas categorías son limitantes para su estudio y evolución. La “artificiosidad” nos permite aceptar, como señala Ben-Amos, que “algunas tradiciones son folclore, pero no todo el folclore es tradicional” (1972).

Capítulo 4: La institucionalización del Folclore: obstáculos y posibilidades

En el capítulo anterior revisamos la “artificiosidad” del folclore y de cómo reconocer sus procesos históricos y políticos nos acercaba a un entendimiento más honesto de ese fenómeno. En este capítulo, seguiremos explorando cómo la artificialidad del folclore se institucionaliza y cómo se asienta en espacios como el Centro de Música y Danza de la Universidad Católica. Para ello, revisaremos casos específicos de danzas y piezas musicales que forman parte de “nuestro folclore”, pero que, al adentrarnos en sus procesos históricos, podremos notar lo “artificial” de su carácter tradicional. Más bien, reconoceremos cómo nacieron de la creatividad individual, de procesos compartidos con otros países y de la invención académica.

4.1 Cambios de paradigmas en los estudios del folclore

Durante la década de los 70, el interés por los estudios folklóricos descendió enormemente. Durante esta época, se dio un cambio de paradigma sumamente importante que movió el enfoque de la mera descripción hacia la crítica y la acción. Nuevas necesidades políticas y académicas generaron que las viejas generaciones de folkloristas dejarán de producir, incluso algunos abandonaron la cátedra. En estas desalentadoras circunstancias, el término “folclore” ya no tiene mucha vigencia en los espacios académicos e intelectuales, este término, en una suerte de retroceso, pasa a significar algo “pintoresco” y hasta “devaluado” (Roel, 2000). Sin embargo, es curioso que, en medio de esa pérdida de vigencia, el folclore sí gane terreno en los medios oficiales y públicos.

Asimismo, si bien perdió presencia en la cúpula intelectual, sí se supo abrir paso en los Congresos Bienales de Folklore y Estudios de Mentalidades Andinas. En esos eventos, provincianos e intelectuales retoman la idea folklorista de los 30 y asumen la tarea de defender la cultura andina. Estos congresos generan una importante producción académica, de la que no hay muchos registros físicos, y que seguían el modelo de recopilación-descripción. Estos estudios de mentalidades andinas de los 70's, generaron que se entienda a “la cultura andina como un gran esquema ordenador del cosmos y del mundo social, que dota de sentido a todos los actos y hechos de la vida cotidiana” (Roel, 2000, p.91) y que a su vez es también “la

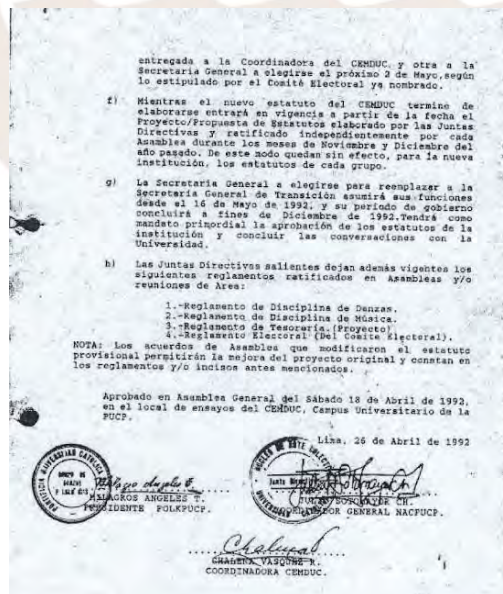
división dual del cosmos, la complementariedad de los contrarios (tendencia al equilibrio), la paridad de los mundos humanos, natural y mítico; y la visión cíclica y no evolutiva del tiempo” (Roel, 2000, p.91). Esta forma de entender la “mentalidad andina” refuerza la idea de que el pensamiento andino es único y que se ha mantenido como una estructura mítica desde la época prehispánica hasta la actualidad.

4.2 NACPUCP y FOLKPUCP

Es justamente en dicha década, los años 70, que el Grupo de Folklore de la PUCP (FOLKPUCP) y del Núcleo de Arte Colectivo de la PUCP (NACPUCP) se empezaron a formar. Estos dos grupos fueron finalmente el germen que creó el Centro de Música y Danza de la Universidad Católica en 1992. Sin embargo, entre los años 1975 hasta 1991, se dio un importante desarrollo académico y cultural en ambos espacios con ideas que serían claves para el entendimiento y tratamiento que el CEMDUC le daría al folclore.

Figura 6

Acta de fundación CEMDUC



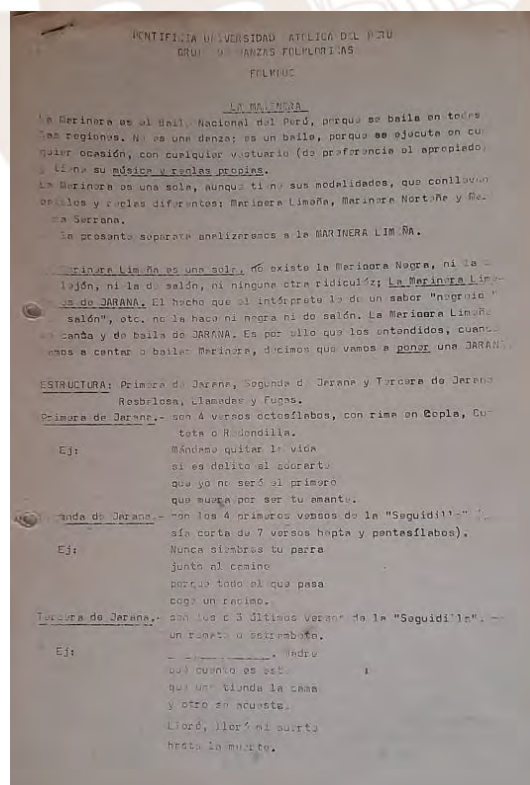
Nota: Última página del acta de fundación del Centro de Música y Danza de la Universidad Católica, donde figuran las firmas de los grupos NACPUCP y FOLKPUCP. Documento extraído del Archivo CEMDUC.

NACPUCP fue una institución fundada en 1979 con el objetivo de investigar y difundir el Folclore peruano como parte de una tarea de revalorización de la cultura nacional. Estaba conformado por miembros de la comunidad universitaria y se veían a sí mismos como gestores de proyección social hacia la comunidad (Archivo CEMDUC). Para la institución, el folclore como ciencia antropológica-cultural “contribuye al conocimiento de la historia social de nuestro pueblo y de su realidad sociocultural contemporánea” (Archivo CEMDUC) y ellos tenían la tarea de cultivar y difundir ese folclore. Sin embargo, esta agrupación no solo exploraba la necesidad de difusión, sino que también sus textos se aventuraban académicamente a cuestionar y analizar la relación entre el folclore y la sociedad.

Por su lado, el FOLKPUCP que crecía paralelamente, funcionaba como un espacio para la investigación y difusión de la danza. Este trabajo se enmarcaba en lo que conocemos como una tarea recopilatoria/descriptiva donde se presentaban definiciones de una danza, detalles de su ejecución, ejemplos de versos, notas sobre el vestuario, etc.

Figura 7

Texto de FOLK PUCP

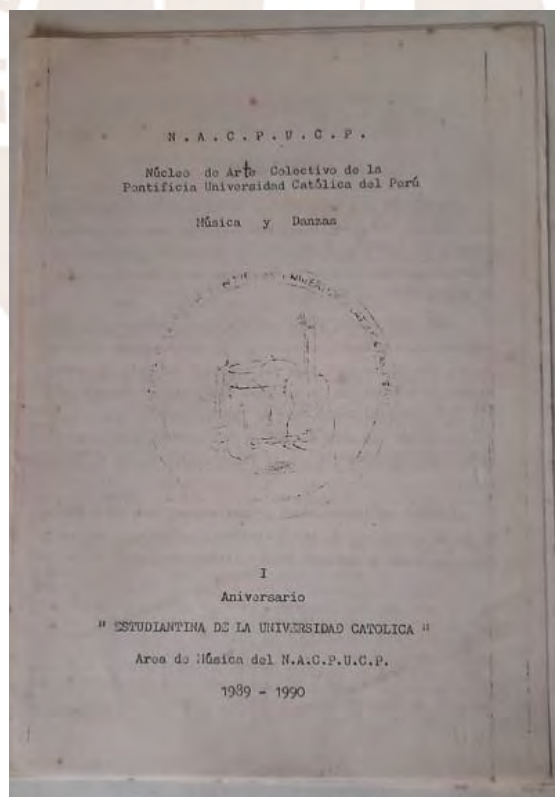


Nota: Primera página de un texto de FOLKPUCP que describe la marinera. Foto de pieza original del Archivo CEMDUC.

Estos grupos tienen su mayor actividad durante los años 80, precisamente cuando empiezan a ganar terreno ciertas vertientes del marxismo que entendían a lo cultural como factor clave dentro de lo social; asimismo, se dio un retorno a las ideas del pensamiento de Mariátegui y se retomó la propuesta de Arguedas “sobre la coexistencia de culturas diversas en el escenario nacional, se plantea la propuesta de un Perú de todas las sangres como nueva identidad “nacional-popular” (Roel, 2000). Por lo tanto, la nueva corriente de pensamiento durante la década reconocía lo cultural como pieza fundamental del desarrollo social y político, asimismo entendía que existía una contraposición entre la modernidad y la “tradicición”. Estas ideas son ampliamente exploradas en los textos de NACPUCP.

Figura 8

Boletín NACPUCP



Nota: Boletín del NACPUC (1989-1990). Foto de pieza original del Archivo CEMDUC.

Uno de los textos más elocuentes analiza el papel cultural, político e ideológico del folclore:

Si observamos desde el punto de vista cultural, evidentemente ayuda a despertar la conciencia en el Perú. Si observamos desde el punto de vista político, sirve para coactivar el proceso de educación política nacional; si lo hacemos en el aspecto ideológico, vemos que el arte popular y el folclore sirven para poder alimentar e imbuir de un espíritu de lucha para una sociedad de cambio. El folclore constituye un factor positivo de planificación, en la tarea de la defensa de los valores constitutivos de nuestra peruanidad, en la defensa de lo nacional. (Archivo CEMDUC)

Es así que aquella institución le otorga varias dimensiones al folclore que le hacen tener un rol importante en la construcción de lo nacional. Sin embargo, esta reflexión no termina allí, es decir, en entender al folclore como un ente aproblemático, colorido y romantizado, sino que también menciona algunas dificultades y contradicciones a tomar en cuenta, lo cual llama “problemas de la nacionalidad”. Dichos problemas estarían ligados a entender el mestizaje como un proceso armónico que genera homogeneidad. Esto, según NACPUCP, sería un mito nocivo.

Este mito basado en la armonía entre grupos étnicos que en realidad tienen relaciones de dependencia y opresión (sociedad costeña y urbana integrada a un mercado y sociedad rural de autoconsumo) es una forma de conciliación por encima de los conflictos reales. Esta unidad es producto de la síntesis del mestizaje, aunque pueda ser internamente muy desarmónico. Mediante esta ideología, lo que se postula es que bastaría la realización del mestizaje para que se resolvieran los problemas básicos del Perú y de su cultura. (Archivo CEMDUC)

Es nocivo porque el folclore se estaría utilizando como una herramienta de invisibilización de desigualdades o problemas estructurales dentro de la comunidad. Entonces, ¿cómo coexisten estas problemáticas nacionales y el deseo de difundir el folclore? ¿Qué rol jugaría el folclore? NACPUCP señala que en medio de un circuito económico que beneficia desigualmente a la población y frente a unas élites que no

han sabido integrar a la población, es necesario romper el mito de la unidad y reconocer la pluralidad que es el Perú, un Perú de todas las sangres arguediano.

[E]s reconocer el derecho de las culturas oprimidas a seguir siendo culturas diferenciadas, a mantener su identidad, defenderse de la alienación con las que se les quiere eliminar o asimilar. De lo que se trata es de defender esa identidad cuando se pretende sojuzgar desde arriba por medio de la dominación de unos grupos sobre otros. (Archivo CEMDUC)

Entonces, el NACPUCP estaría tomando una posición que Fraser (2000) denomina las “luchas por el reconocimiento de la diferencia”, propias de las décadas del 70 y 80. Estas estaban cargadas de una promesa de emancipación y el objetivo era tomar y reivindicar ciertas identidades negadas, afirmarlas y llevar el mensaje hacia una importante dimensión donde se busca la redistribución de la riqueza y el poder (2000: 55). No obstante, esta propuesta generaría problemas, como se mencionó en el primer capítulo, tales como el desplazamiento y la reificación de identidades, que harían del proyecto de reconocimiento otra forma de marginación. Esto sucede, ya que se equipará reconocimiento con identidad en pos de una “liberación”. Sin embargo, NACPUCP atiende preliminarmente este detalle haciendo énfasis en los cambios que naturalmente sufren las comunidades: “cada grupo, estrato o conjunto; encuentra en la danza y el canto la forma más libre y amplia de expresar su mundo interior; y las manifestaciones folklóricas no son únicas ni perennes, son cambiantes, responder al devenir histórico” (Archivo CEMDUC). Esta declaración es importante porque pone en discusión, a finales de la década de los 80, cuál es la misión del folclore: un arte dinámico, que trae nueva técnica, portador de cambios en el arte y el artista: “la decadencia y la revolución son coetáneos en el artista así como lo son el mundo” (Archivo CEMDUC).

No obstante, el discurso del NACPUCP no siempre es congruente. En otros textos publicados, en el mismo año, la institución hace críticas que rechazan la “distorsión” de la “autenticidad” de la música y la danza “tradicional”. Como señala Roel (2000), durante aquella década, hay una mayor reflexión en cuanto al objeto de estudio del folclore, este ya no solo es “andino/incaico” y hay mayor dinamismo en el concepto de “tradicición”, pero aún se mantienen algunas concepciones de fondo. En primer lugar, el hecho folklórico se sigue entendiendo como una “expresión de una

realidad vivida” o una “mentalidad”, más que como un recurso o un vehículo. Por lo tanto, se mantiene vigente la búsqueda de la “esencia” y el énfasis en la “representación”, es decir, la representación debe ser un reflejo de la condición del grupo. Aquella última idea sostiene la segunda concepción de fondo. Si se busca un reflejo en la representación, se crearán, por defecto, parámetros para decidir si algo es fiel o no. En este caso, esto generó la polémica de si algo era “tradicional” o “moderno”, y por lo tanto, “bueno y malo”, “positivo y negativo”. “De acuerdo a los cambios mayores o menores que algunas expresiones de cultura andina hubieran sufrido, aparecían a los ojos de un sector de intelectuales como muestras “auténticas” de una identidad cultural andina, o como modos definitivamente desfasados y condenados a su desaparición; como expresiones “degeneradas” por el mercado o como la muestra más evidente de la adaptabilidad de la cultura andina o popular” (2000, p.99). Esta fijación inquisitiva en lo que es y no “auténtico” claramente se hizo presente en los textos de NACPUCP, la institución se preguntaba “¿Hasta qué punto podemos variar la interpretación de un tema musical folklórico sin llegar a desfigurarlo?” (Archivo CEMDUC) La razón detrás de este rechazo a la variación se sustenta en la cultura andina es el principal elemento de afirmación de la identidad nacional y esta debe ser protegida de grandes transformaciones y pérdidas para que siempre tenga elementos que perduren, es decir, ciertos elementos autóctonos.

[P]ero ¿hasta qué punto se acepta esto como evolución o es que se debe tratar de conservar intacta como en sus orígenes? Al respecto, Jaime Guardia recomienda a la juventud que difunde el folklore andino, que lo hagan con propiedad y que respeten las raíces de cada pueblo o región, porque muchos grupos están distorsionando nuestro folklore y ya no se puede distinguir si un tema es puneño, ayacuchano o boliviano, así que da una ejemplo al tema “Adiós, pueblo de Ayacucho” no se le debe interpretar con zampoña, quena y bombo porque en Ayacucho no se toca así. Por lo que se debe estudiar y diferenciar las principales características de cada región en cuanto a su música para poder interpretarla. (Archivo CEMDUC)

Este último párrafo muestra la tensión que existía entre la impronta de conservar la tradición frente al avance, natural, de la modernidad. Esta tensión, si bien, va mutando década a década es un tema constante desde el inicio del siglo

XX, ya que no parece haber una salida. Pese a que hemos sido testigos de la artificiosidad de la “autenticidad” y la “tradición”, parecía que optar la modernidad implicaba la negación absoluta de la tradición. Sin embargo, sí es posible encontrar una mirada más dialogante, Poole (1988) critica este tipo de teoría antropológica cultural que busca modelos auténticos e ideales en un Otro para sostener una esperanza de “supervivencia”, en vez de mirar y reconocer a ese Otro y las condiciones complejas en la que vive. Sí es posible pensar en un objeto de estudio que está en permanente construcción y que no es, necesariamente, un objeto esencializado. Sí es posible, finalmente, explorar, analizar y difundir el folclore, y llevarlo al terreno de la espectacularización, siempre y cuando se tengan en cuenta las contradicciones que ello implica:

Un proyecto nacional modernizador que se base en el rescate de lo que se considera la tradición o lo auténtico, y se proponga a la vez recrearlo, es de todos modos un discurso contradictorio, y las formas que ha adoptado este discurso han dado por resultado una serie de situaciones paradójicas”. (Roel, 2000, p.107)

4.3 La relación de CEMDUC con la autenticidad y la tradición

El Centro de Música y Danza no es ajeno a este discurso contradictorio, ya que precisamente nace de él (NACPUCP y FOLKPUCP). Sin embargo, antes de abordar las contradicciones, es importante recordar que CEMDUC funciona como una unidad dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, por lo tanto, responde a la formación que propone dicha universidad y al presupuesto que le asigna la DAE (Dirección Académica de Economía). John Castro³, director actual del grupo CEMDUC, menciona que el objetivo de dicha organización es, en realidad, “la complementación formativa humanista a través de la práctica responsable de la música y la danza”. Es decir, la organización responde a un plan de aprendizaje anual y se espera que dicho grupo trabaje con una planificación similar. Es así que el CEMDUC trabaja, cada año, con una línea temática que guiará la elección de las piezas dancísticas y musicales que se practicarán, enseñarán y ensayarán durante dicho año. Por ejemplo, en el 2024, la línea temática estará vinculada con la conmemoración de los 170 años de la abolición de la esclavitud en Perú; por lo

³Entrevista realizada por Zoom al director del Centro de Música y Danza, John Castro Torres en abril del 2024.

tanto, las piezas a trabajar serán las que tengan componentes afros en las distintas regiones del Perú: Negrería de Yauyos, Tuntuna, Festejo, Qhapaq Negro, entre otros. Es importante señalar todo lo anterior para entender cómo las relaciones institucionales, los mandatos organizacionales, las jerarquías de poder dentro de la universidad y las decisiones directivas respecto a lo económico afectan el desarrollo de una agrupación que trabaja con un elemento tan “sensible” como lo es el folclore. Este es un primer acercamiento hacia la importancia de identificar las relaciones de poder en las que están insertadas organizaciones como estas, pues dichas relaciones y decisiones influyen en el discurso de la coordinación y, posteriormente, en las decisiones que se toman dentro del grupo sobre el trabajo con el folclore: qué priorizar, qué dejar de lado, en qué invertir y qué postergar.

El CEMDUC tiene como elemento diferencial, frente a otras organizaciones universitarias, el Área de Investigación y Proyección Social, la cual funciona desde la fundación del grupo. Sin embargo, esta, actualmente, no cuenta con la misma actividad que en sus inicios. Gonzalo Chávez⁴, antropólogo y actual líder del área, comenta que la situación es compleja, ya que es un área que requiere de mayor inversión económica, por parte de la universidad, para digitalizar y conservar los materiales del CEMDUC (documentos fundacionales; investigaciones en físico y en dispositivos arcaicos como VHS y CDs; libros y publicaciones; registros fotográficos; entre otros). Actualmente este “archivo” no es reconocido como tal por la universidad, y no existe un inventario o catálogo completo de todo el importante material acumulado desde 1992, el año de fundación; es decir, 31 años de investigaciones de campo y registro de actividades de proyección social hasta el día de hoy. En la página web de la organización, en la pestaña del Área de investigación, solo figuran 10 entradas, entre salidas de campo y actividades de proyección social. Sin embargo, Gonzalo Chávez señala que existen muchas más investigaciones y salidas que aún no se han sistematizado ni salido como producto visible para la comunidad. En todas las entrevistas que pude realizar a distintos maestros, tanto de música como danza, siempre resaltaba el tema de la investigación como el elemento diferencial más importante de la organización, la pieza clave dentro del trabajo cemducino, y la base del “respeto hacia los hechos

⁴ Entrevista realizada por Zoom al líder del área de Investigación y Proyección Social, Gonzalo Chavez. Dicha entrevista se realizó en abril del 2024.

culturales” que se utilizan para las propuestas escénicas. Definitivamente, dicho grupo posee una ventaja al tener esa área, la cual también tiene un núcleo de investigación; ofrece tertulias y conversatorios; y acaba de iniciar un novel grupo de voluntariado para la digitalización de documentos. Sin embargo, ¿qué tanto se puede explorar, cuestionar y compartir resultados con la comunidad e involucrarla si se tienen recursos materiales tan limitados?

Considero que CEMDUC disfruta aún de los resultados de la gestión de Chalena Vásquez, antropóloga y etnóloga musical, como directora hasta el 2016; ella sentó bases teóricas importantes y fuertes, ya que su discurso aún sobrevive en los objetivos de la organización, en las decisiones de coordinación, la mentalidad de los maestros y su mirada hacia el folclore. Por supuesto, durante estos 31 años, han habido cambios generacionales y la misma Chalena Vasquez, cuando aún estaba en vida, fue testigo y partícipe de cambios en el tratamiento del folclore en el grupo: la posibilidad de la fusión, por ejemplo; tema que retomaré más adelante. Sin embargo, hay conceptos fundacionales que han cambiado poco o no mucho y que definen cómo CEMDUC se vincula con la tradición, la autenticidad, el folclore y el espectáculo.

Los maestros de CEMDUC y su director⁵, en su mayoría entienden al folclore y la tradición desde su enfoque etimológico o definición general. En el caso del primer concepto, hacen referencia a *folklore* como el “saber de los pueblos”, y, en cuanto al segundo concepto, lo entienden como “herencia generacional de dichos saberes y su permanencia en el tiempo”; es decir, hacen referencia a los conceptos revisados en el estado de la cuestión de esta tesis. Asimismo, respecto al folclore, precisamente por el “carácter eurocentrista” de su origen y el uso peyorativo que tuvo en décadas previas al boom de la diversidad, muchos maestros prefieren utilizar la denominación “música y danza tradicional peruana”. Este debate acerca de lo que representa la palabra *folklore* y su uso para marginar expresiones artísticas populares que no calzan con lo “académico”, lo “estético” y lo “culto” fue asentado por Chalena Vasquez como directora y es una opinión que aún sobrevive en los espacios del grupo. Algunos maestros, incluso, asocian el término con la

⁵ En total, para este capítulo, se hicieron seis entrevistas a las siguientes personas: John Castro, director y maestro de danza de CEMDUC; Gonzalo Chávez, antropólogo y líder del área de investigación y proyección social; Otis Rodríguez y Luis Paiva, maestros de danza de CEMDUC; y Rubén Concha y Dimitri Manga, maestros de música en CEMDUC.

espectacularización; es decir, la música y la danza pensada solo como producto para consumir y no enfocada en la investigación respetuosa de las tradiciones. CEMDUC tiene productos y servicios culturales, sin embargo, se precia constantemente de poseer una larga trayectoria de investigación aplicada. En suma, durante estos 31 años, CEMDUC como institución ha construido una "ideología" y, sobre ella, Chalena Vásquez señala que:

El nivel ideológico del arte contiene las ideas, normas, valores, sobre lo "correcto y lo incorrecto", sobre lo bello y lo feo de la propia producción artística; es decir, la manera de ver el arte. La ideología artística - o sea la estética - es la superestructura del proceso de producción artística, como área de pensamiento específica. Además, la ideología artística se relaciona con la superestructura del modo de producción general, constituido por las normas del derecho, la religión, la moral, que son expresadas en el arte. [...] En las obras artísticas se va a reforzar o cuestionar tales normas y se van a expresar las contradicciones existentes tanto en el modo de producción material como el proceso de producción específico, debido a que las ideas se producen en el cerebro como resultado de la realidad que circunda al individuo. De allí que la "manera de ver corresponde a la manera de ser del individuo y su grupo social" (Lumbreras, 1981: 147). (1987, pp.57-58)

Esta ideología artística, entonces, está nutrida por sus directores y maestros fundacionales; los materiales y documentos provenientes de FOLKPUCP y NACPUCP; y los lineamientos institucionales de la universidad a la que pertenecen que demarca el capital simbólico y económico con el que funciona la organización. Dicha ideología artística tiene componentes teóricos que guían el discurso institucional, el trabajo de los maestros, las propuestas escénicas y, finalmente, la espectacularización. A continuación mencionaremos sus elementos.

4.3.1. Elementos teóricos del discurso CEMDUC

En primer lugar, Chalena Vásquez menciona la importancia de reconocer el origen de las piezas musicales y dancísticas, las cuales nacen de las culturas tradicionales peruanas, que "se gestaron y desarrollaron en ambientes naturales y

de trabajo agrario” (Vásquez, 2007, p.7); agrega además que las culturas de carácter agrocéntrico son culturas donde:

El ser humano es uno más de los seres que habitan el universo; el ser humano se relaciona con otros sujetos de igual a igual... en su calidad de sujetos activos en el universo, considerando las prácticas artísticas por un lado integradas a la vida cotidiana y del trabajo y por otro lado considerando las prácticas artísticas –música danza, teatro – como formas privilegiadas de relación con los otros sujetos del universo sean personas humanas o de otra calidad... tierra, agua, viento, flora, fauna, sol, luna, estrellas. (Vásquez, 2007, p.7)

Vásquez menciona que en este tipo de culturas, el arte y el trabajo no funcionaban como elementos de espacios diferentes; estas se conectaban, y, en muchos casos estaban presentes de manera simultánea. Es muy diferente de las sociedades altamente industrializadas, donde, en teoría, la jornada laboral es de 8 horas y el tiempo restante se considera "tiempo libre". Sin embargo, “dado que el trabajo está altamente mecanizado y alienado, la satisfacción humana -estética- se ve prácticamente anulada, y debe ser satisfecha en el "tiempo libre"” (Vásquez, 1987, p.40). Vásquez plantea que, en las comunidades campesinas, la forma de administrar el tiempo se rige por una organización diferente del trabajo: más flexible o que puede requerir más horas. Por lo tanto, como “muchas actividades artísticas están unidas al trabajo mismo hace que no se necesite "tiempo especial" o "tiempo libre" dedicado al arte, por lo menos no con la actitud y exclusividad que sí necesitaría un individuo en la sociedad industrializada” (Vásquez, 1987, p.40). Asimismo, las festividades de integración masiva, como las fiestas patronales, están programadas en función de un ciclo productivo agrícola-ganadero.

Estas características, según Vásquez (1987), son visibles en el trabajo/canto de ciertas comunidades; por ejemplo, las comunidades de Calca, Cusco, las cuales ella observó en 1981. José María Arguedas describe, en 1941, que:

Cuando todo el campo ha sido segado, reúnen las gavillas. El "collana" hace una carga grande, la más grande; y cada trabajador hace la suya; enseguida, a una señal del "Collana", se ponen las gavillas sobre la espalda y se inicia el carguío de las espigas a la era; van en hilera, tras el "Collana", corriendo

con paso menudo y rítmico y cantando el "Jaychaya". [...] Si el camino del trigal a la era es muy largo, los cargadores descansan una o dos veces, el "Ccollana" da la señal de la pascana con la voz "medio"; paran unos minutos y vuelven a correr. (Arguedas, 1941 como se citó en Chalena, 1987, pp.12-13)

Asimismo, Policarpo Caballero describe como el barbecho⁶ es una fuente original de una danza en cinco tiempos, donde hombres y mujeres se alinean en columnas, enfrentándose entre sí, para comenzar el trabajo de arado de la tierra.

- 1.- Los hombres ponen la chakitaklla en la tierra.
- 2.- Presionan la chakitaklla con el pie, hundiéndola en la tierra.
- 3.- Bajan el mango de la chakitaklla, levantando la k'urpa (terrón)
- 4.- Los hombres retroceden un paso, mientras las mujeres voltean la k'urpa.
5. Los hombres dan otro paso hacia atrás para iniciar nuevamente en 1. Este trabajo determina frases musicales y movimiento coreográfico en 5 tiempos. (Caballero, como se citó en Chalena, 1987, pp.13-14)

Chalena Vásquez continúa presentando casos en su publicación para defender su argumento. Menciona también a "las comunidades campesinas de Ayacucho, señalando que la forma musical y danzaria de la Qashwa se utiliza para desgranar -zapateando- cierto tipo de productos (que no se pueden trillar con animales) como las habas (Vergara, 1987, como se citó en Vásquez, 1987, p.15). Es así como "ritmo corporal, forma de pisar, ritmo de la palabra cantada, de hombres y mujeres en rueda, coordinan perfectamente el trabajo" (Vergara, 1987, como se citó en Vásquez, 1987, p.15). Y también menciona el caso de Puno y el trabajo de la siega. De manera similar a Cusco, los hombres se colocan en columnas frente a frente y "usando la hazada hacen el trabajo de coordinación rítmica de tal manera que cuando una hilera entra a dar el corte, la otra retrocede y viceversa" (Granadino, como se citó en Vásquez, 1987, p.15). Asimismo, Vásquez no solo reconoce el trabajo/arte como fuente de lo originario, sino también "lo ritual que se presenta

⁶ El barbecho es una técnica agrícola que consiste en no sembrar la tierra de cultivo durante uno o varios periodos vegetativos. El objetivo fundamental del barbecho es evitar la sobreexplotación del terreno y el deterioro del producto.

estrechamente ligada a la producción agrícola/ganadera y a la interpretación del hombre, la naturaleza, las divinidades” (1987, p.18)

En las ceremonias rituales, mágicas o religiosas, el arte se presenta sin embargo, como el instrumento a través del cual se realiza el acto. Es decir, que la expresión artística -sea danza, música, canto, teatro, se realiza cuando ya ha habido un dominio anterior sobre los materiales artísticos; dominio que fue posible gracias al trabajo. La vida ritual en la cultura andina es parte del ciclo agrícola cultural anual. Y aunque la expresión artística no sea parte directa del esfuerzo físico - como vimos en los ejemplos anteriores- sí es parte del proceso productivo integral. Sea para las labores agrícolas -como siembra, aporque, barbecho, limpia de acequias, cosecha, o para las ganaderas, como la marcación del ganado, o para otros trabajos como la construcción de casas, el trabajo-rito - arte se efectúa muchas veces en eventos de fiesta-producción donde las comunidades campesinas se reafirman integralmente. (Vásquez, 1987, p.18)

El argumento de Vásquez es que estos casos de trabajo/arte y ritual de la “cultura andina permiten aprender directamente de la fuente originaria generadora de estructuras artísticas y valores estéticos” porque “la forma de trabajo, -técnica usada y la organización social - determina o por lo menos condiciona la estructura artística” (1987, pp.15-16). Este argumento es necesario para demarcar los límites del trabajo artístico en CEMDUC. Se pueden llevar a escena expresiones de comunidades originarias y/o campesinas por medio de la música y la danza, pero existe un “origen”, un “mito fundacional” y una “organización social” que va a *condicionar* las decisiones escénicas y van a estructurar el trabajo directivo en CEMDUC; es decir, establecer un discurso que enaltece la investigación y el trabajo “respetuoso” con *insumos* como los de los casos ya presentados. En suma, se abre la posibilidad de evaluar si un producto artístico folclórico en escena es lo suficientemente auténtico o no.

Vásquez, por otro lado, reconoce que la expresión puede separarse de su “modo originario” (trabajo/arte y ritual) y que puede variar y desarrollarse inevitablemente para tener “una posibilidad mucho mayor de desarrollo, puesto que ha dejado la “camisa” de fuerza - el trabajo- que la sujetaba” (1987, p.16). La

pregunta es por qué el “origen” sería una camisa de fuerza para el trabajo artístico, y si lo es, ¿por qué se le otorga un espacio obligatorio en la teoría del folclore tradicional? Vásquez reconoce que la música y la “danza al desligarse del trabajo y hacerla como "representación" tendrá en sus inicios movimientos del trabajo que la originó. Su estructura, pasos, número de tiempos, ritmo, devienen del trabajo, aunque pueda desarrollarse hacia otro tipo de estructura musical y dancística” (1987, p.14).

El desarrollo y evolución son reconocidos abiertamente por la líder fundacional de CEMDUC; de este modo, una danza que nació del trabajo de cosecha se puede convertir en una danza de carnaval y luego también en una danza de competencia o danza de espectáculo internacional. Aquello sucedió, por ejemplo, con el huaylarsh. Josafat Roel Pineda afirmó en una entrevista que le cedió a Chalena Vásquez que el “waylash o waylarsh” es una danza que se gesta en la práctica agrícola, específicamente la labor de siembra, donde tanto hombres como mujeres usaban sus pies para enterrar semillas. Asimismo, otros pasos hacen referencia al cultivo y recultivo de papa (Vásquez, 1987, p.14). “Los movimientos originarios de la danza requerían la fuerza e impulso de esa acción. Con el tiempo la danza pasó a ser danza de carnaval y en este medio de euforia y competencias - que relacionan a jóvenes solteros y solteras - el baile se desarrolla con pasos más zapateados y complicados” (Vásquez, 1987, p.14). La danza entonces entró en un circuito de evolución inevitable por los cambios generacionales y estructurales de la comunidad; así como de las nuevas necesidades individuales y colectivas, y estéticas.

Estas nuevas necesidades se materializan, por ejemplo, en los concursos como FRAMA, el concurso nacional de [huaylarsh wanka](#), que celebró en marzo del 2024 su vigésima edición, que incluso fue televisada por TV Perú. Este tipo de competencias folclóricas apuntan a una estética diferente en la música y la danza porque, claramente, su objetivo ya no es funcionar engranada al trabajo, sino a la búsqueda del disfrute y la identificación colectiva (“orgullo wanka”/“coraje wanka”) por medio de la destreza técnica y el desenvolvimiento escénico. Asimismo, concursos como estos reconocen en sus categorías de competencia la evolución de la expresión: huaylarsh antiguo agrario, huaylarsh antiguo valle y huaylarsh moderno (FRAMA Producciones, 2024). Es importante resaltar aquí que CEMDUC

como organización no participa de competencias, precisamente porque estas fomentarían una evolución que no se regiría por el respeto de las tradiciones ni la búsqueda de la difusión, sino más bien por fines estéticos que obedecerían más a los requerimientos del mercado cultural y la búsqueda de posicionamiento individual o colectivo (a nivel simbólico y económico). Estos dos últimos elementos no serían bien visto por la organización porque se “alejan” de la misión y visión que su directora fundacional demarcó para CEMDUC.

En suma, el argumento que sostiene Vásquez plantea que “al hablar de “independización” de una estructura artística de su fuente originaria, nos referimos a una separación, no a la autonomía absoluta” (1987, p.16). Vásquez señala, entonces, que el producto escénico deberá siempre *residir*, y estar *condicionado* y *sustentado* por la relación social en donde se “originó”. Esta relación social no debería desaparecer, y si va a evolucionar para “satisfacer necesidades individuales y colectivas diversas a las de su origen”, estas deben ser “concretas y coherentes con su nueva circunstancia social e histórica” (1987, p.16). Para Vasquez, entonces, la “autenticidad” siempre debería prevalecer, así sea en un porcentaje mínimo dentro del producto escénico. Sin embargo, ¿realmente podemos controlar dicha coherencia en la evolución libre y artística del folclore? ¿Se puede frenar esta búsqueda de satisfacción individual y colectiva por medio del arte folclórico? La respuesta es no.

Otra forma en la que el discurso fundacional de CEMDUC aborda la protección de lo originario (lo auténtico y tradicional) es por medio de los conceptos que utiliza para referirse a los procesos de creación artística folclórica. En todas las entrevistas se repitieron constantemente dos términos: *hecho folclórico* y *proyección folclórica*⁷. Esta terminología proviene de la teoría del folclore tradicional. Autores como Mildred Merino, Efraín Morote Best, Josafat Roel Pineda, Augusto Roel Cortázar y Ramiro Guerra fueron fundamentales para el asentamiento de dicha terminología. Josafat Roel Pineda y Morote Best señalaban que para que una expresión folclórica sea considerada hecho folclórico, debía cumplir con ciertas funciones básicas. Por ejemplo, esta debía ser anónima, colectiva y natural, es

⁷ Estos términos fueron mencionados en el capítulo 2 como *insumo o materia prima* (hecho folclórico) y *propuesta escénica* (proyección folclórica).

⁸Otro término que también se utiliza en Perú es *danza de proyección* (Alvarez, 2017, p.51).

decir, sin un autor identificable y el pueblo como comunidad creativa. Debía ser, además, tradicional y de transmisión oral, es decir, sostener o seguir las normas o costumbres del pasado por medio de la herencia generacional. Asimismo, debía ser funcional, por lo tanto, servirle al poblador o tener una utilidad dentro de su cotidianidad (trabajo/arte y/o ritual). Por último, debía ser vigente y mantenerse en el tiempo.

Ramiro Guerra, coreógrafo cubano; y Augusto Raúl Cortázar, folclorólogo argentino, en esa misma línea, formalizaron la terminología ya mencionada por medio de la creación de niveles en los que podía desenvolverse un hecho folclórico. Ambos difieren en algunos detalles mínimos en sus propuestas. Sin embargo, ambos coinciden en entender al hecho folclórico bajo las premisas de Josafat Roel Pineda. En palabras de Alex Álvarez (2017), “el hecho folclórico es la materia prima del coreógrafo (ya centrándonos en la danza). Le proporciona la sustancia que llevará a la proyección de dicha proyección” (2017, p.52). Además, entienden a la proyección folclórica como toda manifestación producida fuera del ambiente geográfico del fenómeno folclórico y que resulta de obras o interpretaciones al público. Por fines prácticos, presentaré en una tabla los 4 niveles que propone Ramiro Guerra (1989) para entender la evolución del hecho folclórico.

Tabla 1

Los 4 estadios o niveles de manifestación del hecho folclórico

Primer estadio	Foco folclórico. Ligado a un rito, una tradición. Se expresa dentro del <i>hecho folclórico</i> y se hace no para ser observado.
Segundo estadio	Actividad folclórica. En función de poder ser observada, aprendida formalmente. Desvinculada de sus contenidos originales. También conocida como <i>proyección folclórica</i> .
Tercer estadio	<i>Teatralización folclórica</i> . Trabajo técnico y especializado, desarrollado con necesarias estilizaciones. Sin deformarlo y dimensionando su foco comunicativo.

Cuarto estadio	<i>Creación artística</i> inspirada en el lenguaje folclórico. El artista manipula la tradición a su saber y entender.
----------------	--

Nota: Adaptado de Álvarez, A. (2017)

Para Ramiro Guerra y Augusto Raúl Cortázar si una expresión “originaria” 1) sale de su espacio natural, o 2) pierde su “funcionalidad original” (trabajo/arte o ritual), o 3) se hace con el objetivo de ser observada, automáticamente pierde su carácter de hecho folclórico, es decir, deja de ser original, auténtica y pura, y se convierte en una proyección folclórica. Alex Álvarez la describe como “descontextualización artística del hecho”, ya que “el proceso de investigación es el que logra ese transporte del acontecimiento a un nuevo contexto” (2017, p.51). A propósito de este tema, José Carlos Vilcapoma llega a decir que **la proyección folclórica no es folclore**. Esto suena contraintuitivo, ya que se ha asociado colectivamente folclore con música y danza tradicional; incluso el máximo referente nacional de folclore es precisamente el Ballet Folclórico Nacional del Perú, el cual está muy bien posicionado en el mercado cultural y agota mes tras mes las localidades del Gran Teatro Nacional con sus carnavales y retablos. Sin embargo, Vilcapoma señala radicalmente que el folclore es solo el hecho folclórico, que se da en tiempos y espacios únicos, mientras que la proyección es repetible en el tiempo y espacios diferentes. Además, estas representaciones pueden ser hechas por diferentes artistas, pero no son *auténticos* danzarines (Vilcapoma, 2008, como se citó en Álvarez, 2017, p.50). Es importante reconocer que estas declaraciones nos recuerdan el debate, ya mencionado, en el que está insertado CEMDUC acerca de si usar la palabra folclore o no en su discurso organizacional.

4.3.2. La fusión en CEMDUC

El panorama descrito anteriormente parecería, entonces, que cierra las puertas a la fusión y el cambio; sin embargo, existe fusión en CEMDUC y se habla de ella, pero dentro de los límites que mencionaremos a continuación.

En primer lugar, John Castro, actual director, menciona que la palabra fusión “estaba prohibida en CEMDUC cuando él ingresó al conjunto de danza en el año 2005”; no obstante, aproximadamente en el año 2009, Chalena Vásquez y el

conjunto empezaron a ver a la fusión como verdad inevitable y una herramienta que permite “tomar ventaja de las formas musicales y dancísticas para el espectáculo con miras a ser proyecciones folclóricas” (Castro, 2024). El maestro Luis Paiva (y en general la totalidad de los maestros entrevistados) se refieren a la fusión como algo “saludable” y “necesario”, y proporcionaron diversos ejemplos de cómo el grupo ha sido testigo de estos cambios.

En segundo lugar, las expresiones andinas son un caso especial, ya que el componente “agrario/originario” cuenta con soporte descriptivo y etnográfico de diversas fuentes por el interés creciente que se tuvo por esta población desde los años 20. Por otro lado, las danzas de origen criollo y afro no tuvieron el mismo desarrollo. Alex Álvarez describe este panorama como una “heterogeneidad de proyectos nacionales y expresiones dancísticas divorciadas entre sí porque no logran comunicarse, expresan tradiciones diferentes sustentadas en códigos culturales distintos y relaciones desiguales” (2017, p.29). En cuanto a lo criollo, Álvarez también agrega:

La palabra “criollo” se utilizó en la colonia para designar al español nacido en América. Tras la independencia, el término sirvió para definir una suerte de hispanismo nacionalizado. Posterior el término se convirtió en sinónimo de costeño e incluso de limeño (en esto el costumbrismo ha jugado un papel fundamental), en oposición a lo indígena y lo andino, constituyendo una subcultura autónoma, que otorga a Lima un lugar tan privilegiado como problemático en la formación de la nación (Majluf y Burke, 2008, pág.7). (2017, p.29)

Es así que lo criollo se gesta, en cierta medida, en oposición simbólica y cultural a lo andino e indígena. Es así que a finales de los 70, “lo criollo deja de ser un esquema ideal y pasa a definir a sectores sociales -no solo dominantes sino también medios y bajos- de la costa y de la capital en particular” (Roel, 2017, p.97). Durante esa década es donde inician, entonces, las discusiones sobre sus características y su viabilidad en aquellos tiempos, ya que “se consideraba por entonces en franca decadencia” (Roel, 2017, p.97). Lo criollo, al gestarse desde la oposición, es descrito por Álvarez como “el nacionalismo limeño, ya que, para el criollo, el Perú es Lima” (2017, p.31). Lo criollo se refleja no solo en la música y la

danza, sino también es modo de vida: “es sinónimo de costumbrismo totalitario, abarca cocina, música, arquitectura, danza, deporte, farmacopea, urbanismo, lenguaje, poesía y religiosidad” (Álvarez, 2017, p.31); y también abarca la “viveza criolla”.

Por otro lado, lo afro tuvo su “renacimiento” en la década de los 50 gracias a la intervención de cultores y académicos como José Durand, Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz, Abelardo Vásquez, Chalena Vásquez, Porfirio Vásquez, entre otros. De este modo, se gestó una “manifestación artística que no existía como tal y que es reconstruida por estos artistas” (Feldman, 2008). Esta reconstrucción se generó en base a testimonios, imágenes, recuerdos, cantos, hechos históricos y referencias artísticas (como las obras de Pancho Fierro⁹). Una de estas reconstrucciones fue el festejo, una de las danzas afro más populares. Chalena Vásquez sostiene que este baile había desaparecido, y fue don Porfirio Vásquez quien retomó pasos y movimientos del son de los diablos y la resbalosa para proponer esta danza, que luego se difundió en varias academias y grupos (Álvarez, 2017). El festejo, ya insertado en las prácticas de la comunidad artística, empieza a mutar y los movimientos de las danzas que le dieron origen quedaron en segundo plano, y se priorizaron los movimientos sensuales y eróticos, que luego pasaron a llamarse “bailes de cintura” o “cintureo” en Chincha y Cañete (2007, p.52). “Los otros ritmos afroperuanos conocidos y difundidos son el landó, la zamacueca, el alcatraz, el son de los diablos, el zapateo negro y otros muchos que Chalena Vásquez registrara y describiera en su libro “Costa”” (Álvarez, 2017, p.39). Estas danzas han obtenido un gran reconocimiento nacional e internacional; por ejemplo, el “Landó”, coreografía de autoría de “Lalo” Izquierdo ganó el primer puesto en el Concurso de Danza del Festival Internacional de Buenos Aires en 1973 (Álvarez, 2017, p.47).

Por lo tanto, las danzas andinas se contraponen a lo afro y criollo en sus orígenes. Precisamente, el carácter difuso del origen de lo afro-criollo y su condición de “creación artística” con autor identificable le dan, según John Castro, un margen más amplio para la fusión. Es así que aproximadamente el 2009, CEMDUC ofrece al

⁹ Francisco Pancho Fierro fue un testigo singular de la guerra de la Independencia y de las primeras décadas republicanas del Perú (1808-1879). Nació en 1807 en la capital del virreinato peruano, la ciudad de Lima, en las postrimerías del régimen colonial (Sánchez, 2021)

público [“Danza clara”](#) una propuesta escénica a cargo de Isadora Bocanegra, maestra de técnica afro de CEMDUC. “Danza clara” es un landó creado a partir del estudio de la letra de la pieza musical e incorpora contemporaneidad en la propuesta por medio del uso de telas, banderas y el uso de técnicas de desplazamiento de ballet clásico. Este fue un gran paso para CEMDUC, pero, nuevamente, este paso se daba dentro de límites establecidos: fusión explícita para danzas que tienen un origen de recreación.

Otro ejemplo del avance de la fusión y la re/creación artística es “Pacasito”. Esta es una danza originaria de la comunidad de Chocán, del departamento de Piura. Muchas fuentes en internet o el saber popular señalarán que es una danza originaria que se relaciona al cortejo en la festividad. Sin embargo, en la entrevista con el maestro Paiva cuenta que esta danza como tal no tiene “hecho folclórico”; es decir, no existe el baile en la comunidad, sino que fue creación del coreógrafo José Fernández para su agrupación Zelmy Rey y que mediante su creación lo que yo buscaba representar eran los amoríos entre zapateadores de Chocan y las inahuasinas que venían a rendir culto en su peregrinación. Para ello, entonces, Fernández recoge un tema ecuatoriano muy popular en los 80 y 90 en Piura llamado [“La chicha de la santa”](#). Fernández genera movimientos y pasos que hacen referencia al san juanito (género de la canción), y le crea un contexto. Todas esas ideas confluyen en ese trabajo artístico y, según Paiva, testigo directo de la creación de Fernández, considera que [Pacasito](#) “es una danza, pero no folclórica porque no nace de un hecho folclórico y tiene un autor”. Sin embargo, el mismo maestro Paiva elaboró una propuesta escénica de Pacasito y esta se sigue bailando hasta hoy. En la última presentación de CEMDUC en el Teatro Municipal, Pacasito fue de uno de los cuadros dentro de la propuesta de “Dios te salve, Perú”.

Un último ejemplo de danza tradicional, practicado y difundido en CEMDUC, que en realidad es fruto de la creación individual, la fusión y la influencia de la competitividad es nuestro baile nacional: la [marinera norteña](#). Esta es quizás la danza más representativa del país, tanto así que le ha quitado luz a la realidad de que existen otras marineras en diferentes regiones¹⁰. Lo que todos conocemos es que es una danza de pañuelo mixta, donde hombre y mujer coquetean y se

¹⁰ Marinera ayacuchana, arequipeña, amazónica, puneña, limeña, entre otras.

enamoran. Al ser tan representativa, es rol estatal “protegerla y resguardarla”. Es así que, el 30 de enero de 1986, la marinera (en todas sus variantes regionales) fue declarada patrimonio cultural por el Instituto Nacional de Cultura. Sin embargo, el estado ya no es ni siquiera necesario para este rol protector o fiscalizador porque el mismo público consumidor tiene ese poder ahora. En el 2020, se desató una polémica en redes sociales debido a Vania Masías y Antonio Vilchez, docentes de la academia de baile *D1*, habían “osado” tocar la danza nacional y fusionarla con ritmos urbanos.

Figura 9

Portada de una edición de Somos 2020

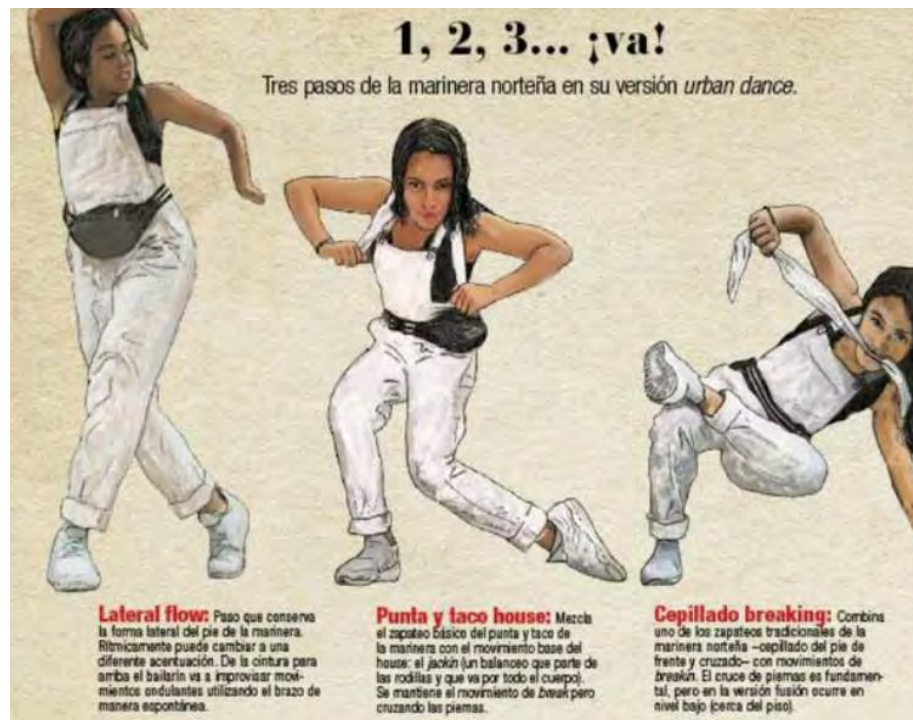


Quizás *Somos*, en un afán por crear mayor polémica, la llamó la “nueva marinera”, término que no fue acuñado por Masías ni Vilchez, pero que definitivamente despertó iracundos comentarios en las redes. Esta reacción nos permite entender lo fuertemente arraigados que están los conceptos de “tradición” y “autenticidad” en los imaginarios de los sujetos, los cuales, como consumidores,

asumen el rol de “vigilar y castigar” a expresiones de folclore que salen de lo “estipulado”.

Figura 10

Pasos de marinera nortea fusionados con urban dance



Sin embargo, el público consumidor no es tan radical al emitir estos juicios y sí acepta algunas versiones que guardan relación con lo que ellos consideran “autenticidad”. Por ejemplo, la marinera nortea en su versión de los [Panamericanos 2019](#), fue descrita como elegante, apasionada y artística. Esta marinera no presentaba el vestuario representativo y la propuesta escénica tenía una fuerte presencia de danza contemporánea. ¿Por qué una es aceptada y la otra no? En la primera, puedo notar que se hace una descontextualización más radical de los pasos de la danza nacional. En la segunda, se conserva la nacionalidad, el romance y, sobre todo, la técnica de los movimientos de la marinera. Aquellos movimientos que, sin necesitar bailar, reconocemos en cualquier espacio. No obstante, un hecho que se ignora (y que ignoraba yo antes de escribir esta tesis) es que la marinera nortea, danza nacional, de “tradicional”, “auténtico” u “originario” no tiene mucho. Si bien existieron bailes populares como la zamacueca, la cual se plantea que es el origen de la marinera. Realmente, la marinera tal y cual la conocemos ahora

(técnica, música, danza, coreografía y vestuario) es producto del surgimiento de los concursos y las academias. Al haber un factor de competencia, era necesarios fijar indicadores para evaluar y decidir quién era el ganador; es así que nacen los pasos, las coreografías, los tiempos y demás elementos familiares para muchos.

¿Revelar estos detalles sobre las danzas mencionadas afectan su valor? ¿Deja de ser la marinera norteña “nuestra danza nacional”? Claro que no, solo obtenemos información relevante para reflexionar sobre nuestra práctica, producción o consumo de folclore. Asimismo, con estos tres ejemplos, de los diversos casos que existen en CEMDUC, se puede entender el proceso de tensión que existe entre defender lo “tradicional y auténtico” y, al mismo tiempo, tener apertura para la fusión y la re/creación artística.

4.4. Nuevas posibilidades en el folclore

4.4.1. Libertad para crear como derecho

Alex Álvarez señala que “en la danza folklórica cuanto más cerca al original es la proyección realizada (menos ejercicio del oficio), es considerado más valioso el trabajo” (2017, p.49). Es decir, que se estaría menoscabando el potencial creador de maestros, coreógrafos, artistas, músicos, bailarines, entre otros para explorar, cuestionar y crear. En una de las entrevistas, el maestro Luis Paiva, docente de técnica andina del CEMDUC, menciona que él siempre les recuerda a sus alumnos que ellos son artistas y que tienen derecho a crear; sin embargo, ¿cómo crear en una disciplina con limitaciones teóricas?

Si hablamos de la creación artística como derecho, esta está avalada por la Constitución Política del Perú (Artículo 2, inciso 8), donde se reconoce el derecho a crear y el derecho a la cultura. “El estado reconoce la libertad de creación intelectual, artística, técnica y científica de la persona humana, así como a la propiedad sobre dichas creaciones y a su producto” (Chamorro, 2003). Por lo tanto, el estado se preocupa por la protección de los derechos intelectuales: derechos de autor, derechos convencionales y los derechos patrimoniales (Ferreiros, 2013). Considero que conceptos teóricos como los de la teoría del folclore tradicional no deberían superar u oponerse a un marco legal de derechos. La insistencia contraproducente por conservar la autenticidad y la tradición limitan sobremanera el

quehacer artístico y el derecho de todo ciudadano a crear folclore. Debo recalcar que cuando menciono “crear folclore”, estoy reconociendo la posibilidad de que este se siga creando en la actualidad, es decir, que no le pertenece exclusivamente al pasado (campesino/ritual/ancestral/originario), sino que los diversos actores sociales tienen capacidades (y derecho) para gestar nuevas formas de entenderlo y resignificarlo.

A propósito de esta declaración, Daniel Díaz, investigador cultural, docente y ex director de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, tiene una mirada interesante sobre el folclore y critica varios de los componentes de la teoría tradicional. Señala de manera radical que la teoría folclórica tradicional tiene una metodología positivista que se centró en la danza y en la música, en vez de centrarse en los músicos y los danzantes: “la danza no está en los libros, está en los cuerpos normales que luego se convierten en cuerpos artísticos” (Díaz, 2021). Pensar en las “cosas folclóricas” y no en los “sujetos folclóricos” (que sienten, cambian, se mueven en el espacio) genera muchos problemas.

En primer lugar, la categoría de auténtico/tradicional basado en que existe el mito originario (trabajo/arte y ritual) no es útil para describir los procesos humanos. Existen muchos factores que cambian y eliminan lo “auténtico”. Considero que este aferramiento a lo auténtico es un síntoma de una necesidad dentro de lo académico: controlar el arte por medio de la sistematización y los paradigmas. No considero que la sistematización sea un elemento negativo en sí mismo, pero si se enquistaba en las mentes y procesos académicos y menoscaba el aprendizaje, el progreso y el disfrute es cuando se vuelve un problema. Daniel Díaz señala que las definiciones etimológicas de autenticidad y tradición que se ofrecen para defender el paradigma del folclore tradicional son anacrónicas y poco útiles para entender las formas actuales en las que se pone en práctica lo folclórico. Además, coincido con Díaz (2021) cuando señala que la fórmula de lo urbano separado de lo rural ya no tiene sentido en nuestra inmediatez. Las migraciones, el avance inevitable de la globalización, los medios de comunicación, el reconocimiento de la diversidad, el avance tecnológico y digital, las políticas culturales estatales, el boom de los concursos folclóricos, los productos culturales insertados en la maquinaria del mercado neoliberal y la apropiación de los espacios públicos para practicar folclore son solo unos de los tantos procesos que nos hacen preguntarnos: ¿por qué con

toda la riqueza artística generada por la evolución del folclore aún sobrevive un sector empeñado con proteger lo “auténtico y tradicional”?

Daniel Díaz también critica los niveles o estadios del “hecho folclórico” propuestos por Ramiro Guerra y Raúl Cortázar. Señala que estas categorías no funcionaron en su época y que tampoco sirven ahora porque, tanto en su momento de creación como ahora, estas categorías partían de una falacia: los contextos socioculturales funcionan de manera separada. Recordemos que los estadios establecían requisitos específicos para definir lo que es un “hecho cultural” y la sola ausencia de uno de esos requisitos convertía al hecho folclórico en proyección folclórica, teatralización folclórica o creación folclórica. Estas categorías servían (y se siguen usando hasta ahora en muchos espacios artísticos como CEMDUC) para discernir cuando una propuesta es auténtica o no con el fin de “preservar y proteger” lo originario “antes que desaparezca” o se “distorsione y tergiversarse”; sin embargo Díaz (2021) señala que la cultura solo se transforma, no existe tal deformación. En todo caso, solo existiría evolución, reapropiación y resignificación.

Si en algún momento de la historia del folclore, las categorías de la teoría tradicional sirvieron para organizar el fenómeno y darle cierta sistematización; ahora es necesario que la teoría responda a las nuevas formas que tienen los actores sociales de relacionarse con el folclore. Por ejemplo, la apropiación de los espacios públicos como las plazas, parques, entre otros, ¿es una buena oportunidad para preguntarnos cuál es el significado de la calle para el folclore? La aproximación de las nuevas generaciones a la música y la danza se dan ahora en la calle donde intervienen otros factores como la creación de nuevas relaciones, memorias, nuevas corporalidades y formas de afirmarse individual y colectivamente.

4.4.2 Folclore y performance

Precisamente, respecto a la discusión sobre la toma de los espacios públicos, me gustaría hacer mención del término performance y de los estudios de la performance porque creo que serían útiles para entender estas nuevas formas de relacionamiento. Considero que desde los inicios de los estudios del folclore ha existido una pulsión por negar el proceso anterior a la espectacularización de folclore, como si aceptar la presencia de modernidad, cambio o adaptación

significara negar el carácter auténtico de la expresión que se pretende “representar”. La razón de esta insistencia en dividir los productos entre tradicionales o modernos, buenos o malos, auténticos o distorsionados, podría deberse a lo asociada que está la concepción de tradición a la de identidad. Entonces, una forma de analizar desde otro ángulo esta problemática es desde los estudios de la performance. Estos nos permitirán revisar la utilidad del concepto “representación” y darnos cuenta que en realidad no es tan útil para entender la complejidad de la espectacularización del folclore, ya que este contiene en sí mismos diversos procesos (antes, durante y después de la puesta en escena) que son igual de importantes que el resultado final: el espectáculo.

Estos estudios son relativamente jóvenes, su aparición en los radares académicos no excede los cuarenta años. Sin embargo, como palabra, tiene una presencia común en el habla. Es muy usual en los espacios artísticos donde se la entiende como un arte de acción (o performance); o incluso se utiliza esta palabra para describir el comportamiento o el desempeño de una persona u objeto (la performance de un trabajador o la performance de un nuevo auto que saldrá al mercado). Básicamente se está entendiendo a performance como una acción o ejecución. Precisamente, la palabra “ejecución” se relaciona semánticamente “con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro)” (Taylor, 2011).

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar "twice behaved-behavior" (comportamiento dos veces actuado). "Performance", en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento". Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento- una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con

otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica. (Taylor, 2011)

Esta relación con las artes escénicas es donde más cabida tuvo la performance: como un acto delante de una audiencia o una puesta en escena. En esa línea, se entendió también a la performance como una forma de arte en vivo o un happening, los cuales surgen durante los años sesenta y setenta como una expresión contestataria frente a la exclusión de artistas de espacios oficiales de arte. En estos happenings el artista utilizaba su propio cuerpo en un espacio público o privado, con su propio guión y lógica para transmitir o crear un hecho/mensaje/verdad. Al ser el artista y su propio cuerpo, realmente la performance podía surgir en cualquier lugar e, incluso, de manera inesperada y sorpresiva para los espectadores. Es así que la performance y el performer se constituyen, en ese contexto, como un acto “antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político caso por definición” (Taylor, 2011). Este carácter de “anti” hizo que en Latinoamérica, por ejemplo, Alejandro Jodorowsky planteara sacar el teatro de su espacio original, desdibujar las fronteras entre el acto artístico y la vida real. Es decir, entender que “la performance, como acción va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real”” (Taylor, 2011).

Taylor señala que es evidente que performance no es un concepto estable. Por un lado, se la asocia con las artes visuales o escénicas: por otro lado, más bien, se adjudica su origen a la vida cotidiana misma. Más allá de eso, ciertamente, la performance puede variar tanto como puede variar su finalidad: “a veces artística, a veces política, a veces ritual” (2011, p.11). Sin embargo, la performance no solo es el acto en sí mismo, disruptivo, sorpresivo y llamativo, sino también una nueva forma de indagar y analizar los actos performáticos en sí mismos. Un ejemplo muy ilustrativo que da Taylor es el cuerpo. Este no es solo un insumo para el arte, sino que cada cuerpo trae al espacio escénico otros elementos. Dicho cuerpo no solo trae sus propias vivencias y sentires, sino que también está atravesado por fuerzas sociales y también “nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia” (2011, p.12). Este cuerpo atravesado e intervenido en escena puede ser objeto de análisis desde los estudios de la performance. Y es, también, una oportunidad,

como señala Taylor, de retribuir a la práctica, y que la práctica retroalimente la teoría. Justamente, la autora señala que, tradicionalmente, las disciplinas y especialidades se desarrollan, algunas veces, aisladas las unas de las otras (el análisis de dramaturgia en el departamento de literatura y la actuación de las mismas obras en el departamento de teatro), y los estudios de la performance buscan, precisamente, la colaboración y el diálogo entre lo que sucede en acto performático y el estudio que se puede hacer de él a nivel artístico, político y económico.

Entonces, ¿qué estudian los estudios de la performance? Básicamente el comportamiento humano, a través de textos, documentos (archivo) o a través de actos en vivo (repertorio). En este caso, los estudios de la performance tendrían material para estudiar al folclore desde ambos flancos: el archivo y el repertorio. Tradicionalmente, la teoría ha planteado que el repertorio cumpla ciertos requerimientos mínimos de autenticidad/mimetismo en la “representación” para ser tomado en serio, para ser valorado y reconocido. Precisamente esta última idea, la “representación” y su deber mimético es un buen punto de partida para relacionar la artificiosidad del folclore y el espectáculo, ya que lo que quiero sostener es que entender un espectáculo de folclore desde los conceptos de “representación” o “teatralización” son limitantes. Si el término “hecho folclórico” no es útil y está entrando en desuso, ¿qué necesitaríamos representar? Nada. No existe nada que “representar” o “teatralizar” como tal porque el acto mismo de bailar o tocar en espacios públicos colectivos o en un escenario como el Teatro Municipal de Lima implican algo más que el mero traslado del “hecho folclórico” a la “escena”, aquí es donde radica la importancia de pensar a las nuevas relaciones con el folclore desde la performance.

Al igual que Taylor, considero que es una pérdida simbólica y académica enfocarnos en el folclore por su potencialidad en la teatralización y la representación en el espectáculo, y elaborar complicados paradigmas para encorsetar su realización. Taylor propone intercambiar “teatralidad”, “representación” y “espectáculo” por “performance”.

"Performance" acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de auto-desafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una

práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. (2011)

Asimismo, otra ventaja de ver al folclore desde la performance es que permitiría analizar factores que han sido ignorados por la teoría tradicional.

Nos permite analizar la conducta, la práctica corporal y los performances disciplinarios: cómo actuamos el género, cómo se construye la raza, y la forma en que nos construimos como cuerpos. Pero al mismo tiempo hay un aspecto maravilloso, liberador, contestatario ... performance es acción, es intervención, se trata de romper una estructura para encontrar otras opciones para ella. (Taylor, 2015)

Por otro lado, la performance abre nuevas posibilidades para entender esta insistencia en la representación auténtica y tradicional. Chalena Vásquez le llamaba la “traducción del hecho folclórico al lenguaje escénico”, pero ¿necesariamente se tiene que traducir? La performance abraza el problema de la intraducibilidad:

Según lo veo yo, es en realidad positivo, un bloqueo necesario que nos recuerda que 'nosotros'- ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas, o ubicaciones geográficas en América- no nos comprendemos de manera simple o sin problemas. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa- que no nos comprendemos mutuamente- y reconozcamos que cada esfuerzo en esa dirección necesita dirigirse en contra de nociones de acceso fácil, de descifrabilidad, y traductibilidad. (Taylor, 2011)

Reconocer la intraducibilidad y la posibilidad de que lo “auténtico y tradicional” no pueda ser “representado” porque existen nuevas formas de vincularse con el folclore es vital para cambiar de paradigmas en la teoría del folclore actual.

En resumen, este capítulo ha servido para demostrar cómo los conceptos “artificiosos” de folclore y tradición se asientan y se institucionalizan en los espacios académicos, formativos y artísticos del Perú. Danzas como “Pacasito”, “Festejo”, “Landó”, “Marinera norteña”, entre otras, son solo algunos ejemplos de cómo en el folclore intervienen diversos procesos que no pueden ser entendidos desde la

“autenticidad”, sino desde la fusión, la creación artística y la interculturalidad. Asimismo, el folclore como fenómeno vivo y dinámico puede tener nuevas posibilidades de evolución si lo vemos desde el derecho a la libertad de creación artística y los estudios de la performance.



Reflexiones finales

¿Folklore o folclore? Fue una de las preguntas que me hice al escribir esta tesis, y esta pregunta me parece un buen inicio para iniciar mis reflexiones. Folklore con “k” tiene un peso histórico y académico de larga data como ha quedado demostrado en la arqueología del término que hice en uno de los capítulos. *Folklore* fue un término acuñado por William J. Toms para abarcar una multiplicidad de expresiones artísticas que no cumplían con ciertos requerimientos estéticos, civilizados y cultos de la época. De esta forma, las leyendas, tradiciones locales, ritos y prácticas populares (sin importar la gran diferencia entre géneros) fueron agrupados en un mismo término.

Folklore, en nuestro país, partió de una premisa similar. Latinoamérica heredó el concepto eurocentrista y empezó su trabajo de “recolección y rescate”. Sin embargo, un término tan amplio difícilmente progresa y evoluciona sin colisionar con otros conceptos y realidades. Mi decisión de utilizar folclore con “c” parte de la idea de que esta tesis hace una reflexión y análisis que pone en evidencia el carácter “artificial” del *folklore* y lo limitantes que son los conceptos de “autenticidad” y “tradición” para entender un fenómeno tan complejo como lo es el folclore.

Mi propuesta es entender al folclore no solo como las experiencias y prácticas artísticas populares, y el aparato académico que se puede producir de ellas, sino que folclore también es la creatividad, la creación artística, la fusión, la invención, la espectacularización y el goce mismo de los sujetos del arte popular. Cortazar (1959) y Guerra (1989) propusieron la división de “hecho folclórico” y “proyección folclórica” como solución a esta falta de límites entre lo “originario” y lo “escenificado”. Para ello, plantearon reglas estrictas que permitían la diferenciación (ubicación geográfica específica, sujetos estáticos, anónimo, generacional, entre otros); sin embargo, ¿cómo es posible demarcar una dicotomía tan marcada cuando el folclore abarca y se nutre procesos como las migraciones, los cambios generacionales, la tecnología, las decisiones estatales, las políticas culturales, la posmodernidad, entre otros? Debido a esto, decidí problematizar el folclore e incluirlo en los debates sobre el reconocimiento, la identidad, la diversidad y la cultura.

Debido a esto, mi propuesta de reconocer la “artificiosidad” del *folklore* y el aparato académico y estatal asociado a él es sumamente importante. Hablar abiertamente de lo “artificial” nos ayuda a todos los involucrados en el folclore (práctica, producción, estudio y consumo) a reconocer que lo que gozamos y practicamos en espacios formativos; lo que apreciamos en una puesta en escena; lo que nos hace, a veces, sentirnos orgullosos por ser “símbolo de identidad” está muy lejos de ser una “estampa originaria”. Reconocer todo lo anterior no reduce el valor del folclore, más bien nos permite acercarnos de manera más honesta los productos culturales como creadores o consumidores.

Nombrar la “artificiosidad” nos permite reconocer su carácter dinámico y sus posibilidades de transformación: nuestra transformación.



Referencias bibliográficas

Alvarez, A. (2017). *Coreografía de la danza peruana. De la tradición al espectáculo contemporáneo*. ENSF JMA.

Adorno, T. (1973). *Crítica cultural y sociedad*. Ariel.

Agencia Andina Noticias. (2014). "Visitas a Machu Picchu generan ingresos por más de S/. 100 mlns. al año". *Andina Noticias*. <https://andina.pe/agencia/noticia-visitas-a-machu-picchu-generan-ingresos-mas-s-100-mlns-al-ano-509367.aspx#:~:text=Los%20ingresos%20que%20generan%20los,e n%20la%20zona%2C%20se%20destac%C3%B3>.

Agenda PUCP. (2023). Presentación "Dios te salve, Perú". *PUCP*. <https://agenda.pucp.edu.pe/evento/cemduc-presentacion-dios-te-salve-peru-1>

Arguedas, J.M. (2007). *¿Qué es el folklore? En Enrique González Carré (ed.), Folklore y tradiciones populares: Arguedas, González Carré, Jiménez Borja, Merino de Zela, Morote Best, Muelle*. Instituto Riva-Agüero.

Ben-Amos, D. (1972). Towards a definition of folklore in context. En Américo Paredes y Richard Bauman (ed.), *Towards new perspectives in folklore*. University of Texas Press.

Bocanegra Bravo de Rueda, Z. I. (2019). *El festejo y maestros cultores en Lima*. [Tesis de Bachiller, Escuela Nacional Superior de Folklore Jose Maria Arguedas].

Borras, G. (s/f). "¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930)". [https://www.academia.edu/4183373/ Como romper fronteras El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el regimen de Augusto B. Leguia 1919-1930](https://www.academia.edu/4183373/ Como_romper_fronteras_El_renacer_de_la_fiesta_de_Amancaes_bajo_el_regimen_de_Augusto_B._Leguia_1919-1930)

Cánepa, G. (ed.) (2001). *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Fondo Editorial PUCP.

CEMDUC. (2013). *Centro de Música y Danzas Peruanas* [Videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4R-kD2Qg1Dw>

CEMDUC. (23 de abril de 2024). <https://cemduc.pucp.edu.pe/sobre-el-cemduc/presentacion/>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Varios autores. (2005). "Diversidad cultural: el valor de la diferencia". Exposición de James Early en: *Patrimonio y diversidad cultural, ciudadanos y Estado en la era de la globalización: reflexiones en historia, el presente y el futuro*, LOM, Santiago de Chile.

Contreras, C y Cueto. M. (2004). *Historia del Perú Contemporáneo*. IEP.

Cortazar, A. R. (1959). *Esquema del folklore*. Columba.

Chamorro, A. (2003). Proyecto de Ley que autoriza a las entidades del sector público a contratar preferentemente a científicos y profesionales peruanos altamente calificados que laboran en el extranjero. (Documento de trabajo). Congreso de la

República. [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/59546F0A1D8CAA905257D9500686DBF/\\$FILE/09569.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/59546F0A1D8CAA905257D9500686DBF/$FILE/09569.pdf)

Chocano, R. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo?: tradición y cambio en la marinera limeña*. Ministerio de Cultura.

Degregori, C.I. (Ed.). (2017). *No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

Díaz, D. (2021, 22 de agosto). *El Folklore, Diatribas Clásicas y Presencia Contemporánea*. [Ponencia]. Jornada académica por el "Día Mundial del Folklore" de la Universidad Peruana de los Andes. Lima, Perú. <https://www.facebook.com/upla.universidad/videos/544810673389148>

Exitosa Noticias. (2019). *Evelyn Bellido nos cuenta sobre el espectáculo cultural "Yumi"*. <https://www.youtube.com/watch?v=Oamlux8TNOQ&t=491s>

Favre, H. (2007). *Movimiento indigenista en América Latina*. IFEA-Lluvia Editores.

Ferreyros, M. (2013). "El derecho a crear y el derecho a la cultura" (Comentarios al artículo 2.8 de la Constitución) En VARIOS AUTORES. *La Constitución comentada: análisis artículo por artículo: obra colectiva escrita por 166 destacados juristas del país*. *Gaceta Jurídica*, pp. 194- 195.

Fraser, N. (2000). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 3, 55-68.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo.

García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

García Caclini, N. (2005). Definiciones en Transición. En Mato, D. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, p. 69-81. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>

Geertz, C. (1975). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Giddens, A. (2001). *Sociología*. Alianza.

Giménez, G. (1982). *Para una concepción semiótica de la cultura*. Ponencia en México. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.

Guerra, R. (1989). *Teatralización del folklore, y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas.

- Hobsbawm, E. (1988). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Infobae. (2023). Mincetur estima que llegarán a más de 3 millones 200 mil turistas extranjeros en el 2024. *Infobae*. <https://www.infobae.com/peru/2023/11/15/mincetur-estima-que-llegaran-a-mas-de-3-millones-200-mil-turistas-extranjeros-en-el-2024/>
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*. Centro Bartolomé de Las Casas-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Kim, W. C., & Mauborgne, R. (2005). *La estrategia del océano azul*. Grupo Editorial Norma.
- Majluf, N. y Marcus B. B. (2008). *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Ediciones El Viso.
- Matarasso, F., & Landry, C. (1999). *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy* (Vol. 4). Council of Europe.
- Mayer, D. (s/f). *El Oncenio de Leguía*. Tipología Peña. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/memoria-peru/dora-mayer/el-oncenio-de-leguia/90/>
- Medialab UNMSM. (2019). “Retablo”: muestra de mestizaje. Entrevista a Fabricio Varela. <https://medialab.unmsm.edu.pe/retablo-muestra-de-mestizaje/>
- Mejía Arango, J.L. (2004): “¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América latina”. *Revista Pensar Iberoamérica* No. 7, septiembre-diciembre.
- Mejía Arango, J. L. (2009). Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009, *Pensamiento Iberoamericano*.
- Mendoza, Z. (2016). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Culturales, Artes y Patrimonio de Chile. (2012). *Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*. Consejo Nacional de las Culturas y las Artes.
- Molina, P. (2018). ¿Eso es tradicional? Contexto, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo “tradicional”. El caso del Trío Los Cholos en Lima Metropolitana. *Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales*, 36(40), 71-96. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16491>
- Molina, P. (2018). Ser o no ser “tradicional”. Implicaciones del uso de la noción de “folklore” en la obra de José María Arguedas. *Antropía* 9, 61 – 69.
- Navarro, P. A. (2019). Rol de las Cuentas Satélite de Cultura en América Latina como instrumento contable para el reconocimiento de la cultura. En el XXIV Congreso Internacional de Contaduría, Administración e Informática.

- Nivon, E. (2006). *La política cultural: Una diversidad de sentidos*.
- Nivón, E. (2013). *Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad. Diversidad cultural, desarrollo y cohesión social*. Ministerio de Cultura, Perú, 50-75.
- Paz, O. (1993). *Itinerario*. FCE.
- Ramirez, J. C. (2013). El Convenio Andrés Bello: reseña histórica de un organismo de integración cultural, científica y educativa en el área andina. *Cuadernos del Cendes*. 54(54) Caracas set. 2003 https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-25082003000300009
- Ramirez, W. *Representar lo peruano. Folklore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6921>
- Roel Mendizábal, P. (2000). De Folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre Nosotros. En Carlos Iván Degregori (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Rowe, W. y Schelling, V. (1991). *Memory and modernity. Popular culture in Latin América*. Verso.
- Sanchez, S. (2021). Francisco Pancho Fierro y la memoria visual afrodescendiente de la guerra de Independencia del Perú. *Anales del Museo de América*, 173-190.
- Vásquez, C. (1987). *Los procesos de producción artística*. Instituto Pedagógico San Marcos.
- Vásquez, C. (1992). *Costa. Presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, C. (2007). La práctica artística y el derecho a la cultura. *Versión para el XIII Seminario de FLADEM–Foro Latinoamericano de Educación Musical*.
- Vivanco, A. (1973). *El migrante de provincias como intérprete del folklore peruano andino en Lima*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. D. Taylor & M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*, 7-30.
- Taylor, D. (2015). Performance. Duke University Press.
- Throsby, D. (2001). *Economía y cultura*. Ediciones AKAL.
- UNESCO. (1946). *Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, o.c., art. V.A.2

UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*.

