

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**



**Patrimonio inmaterial a nivel local: actores, saberes y procedimientos en  
el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como  
Patrimonio Cultural de la Nación**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN  
ANTROPOLOGÍA**

**AUTOR**

Joaquín Esteban González Roel

**ASESOR**

Rodrigo Antonio Chocano Paredes

Febrero, 2020

## RESUMEN

En los últimos años, en especial desde que el Estado Peruano suscribió la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, el Ministerio de Cultura peruano ha llevado a cabo numerosos esfuerzos de expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial, que se han dado en el marco de un régimen cambiante. Una de las políticas que más comunidades locales ha abarcado son las declaratorias de expresiones como Patrimonio Cultural de la Nación. Por su parte, estos reconocimientos son el resultado de procesos de declaratoria, conjuntos de instancias en las que se lleva a cabo una compleja interacción entre agentes locales y funcionarios del Ministerio. El análisis de esta dinámica puede contribuir a entender con mayor claridad la forma como las comunidades de portadores se involucran en las políticas de gestión cultural del Ministerio de Cultura, y cómo éste actúa sobre el medio local. La presente investigación analiza la forma como se da esta interacción entre agentes, sus respectivos relatos de autenticidad y percepciones sobre la declaratoria, en el caso del proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa (provincia de Lampa, Puno). La información presentada ha sido recolectada en un trabajo de campo de tres meses, entre 2018 y 2019, en el distrito de Lampa. Así, la investigación permite mostrar la importancia de la participación de algunos funcionarios del Ministerio de Cultura, quienes actúan respondiendo a estructuras institucionales y adaptan la expresión a sus propios parámetros. Sin embargo, los actores locales con agendas y perspectivas diferenciadas tienen un nivel de participación desigual en el proceso, relacionada a la forma como están insertos dentro de un campo local contencioso. En conjunto, estos agentes contribuyen a la elaboración de una representación de la expresión, que se convierte en un instrumento tanto para el régimen de patrimonio como dentro del contexto local.

Palabras clave: Patrimonio Cultural Inmaterial, gestión del patrimonio, Ministerio de Cultura, danzas tradicionales de Puno, Lampa.

## AGRADECIMIENTOS

El trabajo que se presenta a continuación, aunque ha sido escrito por un solo autor, es en realidad resultado de la colaboración de una enorme cantidad de personas. Ellas decidieron dedicar un tiempo (y, en varios casos, mucho más que eso) al proceso de intercambio (y construcción) de información y opiniones, sin el cual no hubiera sido posible la realización de la investigación. Por ello, considero relevante dejar constancia de mi agradecimiento.

En primer lugar, deseo agradecer a Elbira Humpiri y Sergio Medina, quienes atentamente me ayudaron a establecer los primeros contactos en el pueblo de Lampa. Asimismo, a Rudy Quisocala y Roberto Ramos, interlocutores con los que sostuve numerosas charlas respecto del wapululo. A Juan Frisancho, quien me ofreció hospedaje en Lampa. Al municipio de Lampa, a Sonia Delgado, Carlos Arana y Enrica Quispe, quienes amablemente me permitieron estar presente en sus celebraciones del carnaval. En general, quisiera agradecer profundamente a todos aquellos que me apoyaron y accedieron a ser entrevistados. Gracias por ayudarme a conocer mejor a Lampa y a la riqueza de sus tradiciones.

Por otro lado, agradezco especialmente a mi asesor de tesis, Rodrigo Chocano, quien incluso fuera del Perú y con un posgrado encima mantuvo una comunicación constante y me ayudó en momentos críticos. A Pedro Roel, por las numerosas charlas sobre patrimonio y por acceder a leer diferentes avances de mi tesis. A mi familia y (muy especialmente) a Yesenia, quienes me apoyaron inclusive en los momentos difíciles.

Por último, quisiera dedicar este trabajo de investigación a todos aquellos docentes de Lampa que trabajan activamente en la continuidad de la práctica de las numerosas danzas tradicionales del distrito y de la provincia. No solo el

panorama local que se muestra a lo largo del trabajo, sino el proceso de declaratoria en sí, es en buena medida resultado de sus esfuerzos. Espero de esta manera ayudar a reconocer su trabajo.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
CAPÍTULO 1: HACIA UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN LAMPA. APUNTES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.....	1
1.1. Estado de la cuestión .....	2
1.1.1. Debates sobre Patrimonio Cultural Inmaterial .....	2
1.1.2. El Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú .....	10
1.1.3. Acercamientos a la dimensión sociopolítica de la música y danzas tradicionales en el sur andino.....	17
1.1.4. Publicaciones sobre música y danzas tradicionales en la región Puno ..	24
1.1.5. Estudios sobre danzas en Lampa y la danza de los wapululos.....	30
1.2. Marco teórico .....	36
1.2.1. Patrimonio Cultural Inmaterial .....	37
1.2.2. Perspectiva on the ground .....	39
1.2.3. Campos y capitales.....	41
1.2.4. Instituciones habitadas ( <i>Inhabited Institutions</i> ).....	45
1.2.5. Redes .....	47
1.2.6. Gubernamentalidad.....	48
1.2.7. Autenticidad.....	50
1.3. Distrito de Lampa: pueblo y comunidades campesinas.....	54
1.3.1. Precisiones sobre el lugar de recolección de información.....	63
1.4. Metodología de investigación.....	64

1.4.1.	Planteamiento del problema de investigación .....	64
1.4.2.	Caso: declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación.....	65
1.4.3.	Enfoque metodológico .....	67
CAPÍTULO 2: CARNAVAL WAPULULOS DE LAMPA, RELEVANCIA LOCAL Y RELATOS DE AUTENTICIDAD.....		78
2.1.	Carnaval Wapululos de Lampa, carnaval de Lampa y wapululo lampeño: situación actual y cambios .....	79
2.1.1.	El Carnaval Wapululos de Lampa en la bibliografía regional.....	81
2.1.2.	Danza del <i>wapululo</i> lampeño .....	84
2.1.3.	Carnaval de Lampa.....	93
2.1.4.	Cambios y modificaciones en el Carnaval Wapululos de Lampa.....	104
2.2.	Relatos de autenticidad en el Carnaval Wapululos de Lampa.....	114
2.2.1.	“Nuestra danza”: Carnaval, wapululos, identidad y ancestralidad.....	115
2.2.2.	Wapululo en peligro: distorsión, extinción, recuperación.....	119
2.2.3.	Disputas en torno a los trajes de wapululo.....	121
2.3.	Concursos como espacios de recuperación y disputa .....	131
2.3.1.	Concursos de wapululos en el distrito de Lampa.....	132
2.3.2.	Concursos fuera de Lampa .....	141
2.4.	Conclusión .....	152
CAPÍTULO 3: DECLARATORIA DEL CARNAVAL WAPULULOS DE LAMPA COMO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN .....		157
3.1.	Las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación en la región Puno .....	159
3.1.1.	Patrimonio Cultural de la Nación en el Perú .....	159
3.1.2.	Procedimiento de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación .....	166
3.1.3.	Particularidades de los procesos de declaratoria en la región Puno .....	171

3.2. Proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación.....	179
3.2.1. Antecedentes .....	180
3.2.2. Elaboración del expediente (2016-2017).....	183
3.2.3. Procedimiento de declaratoria (2017).....	191
3.2.4. Declaratoria y sucesos posteriores (2018-2019).....	195
3.3. Agentes en el proceso de declaratoria.....	199
3.3.1. Federación Provincial del Folklore y Cultura de Lampa (FPFCL) .....	201
3.3.2. Autoridades locales: municipio, subprefectura, presidentes, tenientes, UGEL Lampa .....	207
3.3.3. Lampeños: intelectuales, docentes, vecinos, comuneros .....	211
3.3.4. Organismos externos: DDC Puno, FRFCP, DPI .....	214
3.4. Implicancias del proceso de declaratoria.....	219
3.5. Conclusión .....	224
CAPÍTULO 4: LA DECLARATORIA VISTA DESDE LAMPA: DECLARATORIA Y RELATOS DE AUTENTICIDAD.....	232
4.1. Debates contemporáneos sobre autenticidad en Lampa.....	235
4.1.1. Wapululos y trajes en la fiesta de la Candelaria .....	236
4.1.2. Debate sobre el traje de los jañachos: posturas e implicancias .....	241
4.2. Concepciones locales de patrimonio y declaratoria.....	248
4.2.1. Nociones de patrimonio en Lampa.....	249
4.2.2. La declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación vista desde Lampa .....	251
4.3. Declaratoria y relatos de autenticidad en Lampa .....	261
4.3.1. Declaratoria y consensos a nivel local.....	263
4.3.2. La declaratoria dentro del debate sobre el Carnaval Wapululos de Lampa .....	268

4.4. Conclusión .....	277
CONCLUSIONES.....	283
BIBLIOGRAFÍA.....	297
ANEXOS.....	310





## INTRODUCCIÓN

En el presente siglo, música, danzas y festividades tradicionales (prácticas transmitidas de generación en generación y consideradas por quienes las practican como tradiciones) de los Andes peruanos se encuentran en una serie de profundos procesos de cambio. Esta problemática ha sido identificada por numerosos investigadores. Los cambios son motivados por factores tan diversos como la modificación del sistema de cargos (Diez 2005), la aparición de nuevos actores locales, la transformación de significados (Diez 2016), la participación en concursos (Almonte 2015) o la realización de políticas de gestión cultural con apoyo del Estado Peruano. Uno de los términos claves para entender este último grupo de iniciativas es el de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). El término está relacionado a una serie de políticas de gestión cultural llevadas a cabo por la UNESCO y sus estados miembros. Esta entidad, tomando en cuenta experiencias previas de algunos gobiernos y su propia Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Natural y Cultural (1972), elaboró el año 2003 la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Implicó la creación de una Lista Representativa, en la que se incluyen periódicamente algunas expresiones culturales seleccionadas. También conduce a la realización de acciones para la “salvaguarda” de las expresiones consideradas patrimonio (UNESCO 2003). La Convención es firmada por múltiples estados nacionales miembros de la UNESCO, que a su vez han elaborado sus propios inventarios nacionales y legislaciones al respecto. De esta forma, el concepto también expresa una forma de entender las expresiones culturales “tradicionales” a partir de una mirada originada en un debate internacional como el llevado a cabo en la UNESCO y en la academia.

Así, muchas de las políticas de gestión cultural tienen un trasfondo global, formando parte de un proceso que afecta a diferentes expresiones culturales alrededor del mundo (se pueden apreciar algunos ejemplos en Kirshenblatt-Gimblett 2006; Lacarrieu 2008; Foster 2011, 2015b; Noyes 2015; You 2015). El Patrimonio Cultural Inmaterial también es la base de una serie de políticas públicas ejecutadas por el Estado Peruano a través del Ministerio de Cultura, que responden a las directivas de la entidad internacional. Entre ellas se puede contar la realización de eventos (Chocano 2018a), investigaciones, material audiovisual y la declaratoria de expresiones culturales y su inclusión en inventarios internacionales o nacionales. Investigar esta última política resulta sumamente importante, siendo cada vez más generalizada que actualmente involucra expresiones culturales en todas las regiones del Perú.

El Ministerio de Cultura también mantiene una lista de Expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial reconocidas como Patrimonio Cultural de la Nación. A fines de febrero, esta lista incluye 310 expresiones culturales de distintas localidades de todas las regiones del país (Ministerio de Cultura 2020). De estas, 105 son incluidas dentro de la categoría “música y danzas” y 113 son etiquetadas como “fiestas y celebraciones rituales”. Hoy en día, las declaratorias se dan en todas las regiones del país. Involucran a una enorme cantidad de comunidades locales, de tamaños y características muy diversos. Por ello, el reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación gana relevancia como una política, una práctica y un concepto relevante al analizar las expresiones culturales de nuestro país, en especial en el caso de música, danza y festividades tradicionales. El tema es particularmente importante en el centro y sur de la región andina donde, como es posible observar en el sistema de información geográfica del Ministerio de Cultura, se concentran buena parte de las declaratorias.

Múltiples estudios tanto dentro (León 2009, Belaúnde 2012, Guerrero 2016) como fuera (Kirshenblatt-Gimblett 2004, Foster 2015a, 2015b, Noyes 2015, You 2015) del país señalan que la declaratoria de una expresión cultural como Patrimonio Cultural Inmaterial es un fenómeno complejo y multidimensional que

relaciona y actúa sobre las expresiones, pero también sobre un conjunto de actores relacionados. Es un procedimiento burocrático llevado a cabo por entidades estatales, que cuenta con un marco legal y genera resoluciones y otros documentos administrativos cuya relevancia va más allá del proceso en sí, y cuya reglamentación permite variaciones en la forma como se lleva a cabo la interacción con los distintos actores locales que participan en el proceso. También tiene una dimensión política, por medio de la cual el proceso de declaratoria se inserta en contextos regionales y locales que de por sí tienden a ser complejos. Por otro lado, las declaratorias de patrimonio tienen un conjunto de implicancias sobre los actores y las expresiones culturales.

La interacción entre la UNESCO, el Estado y los diferentes agentes locales en el marco de un proceso de declaratoria se presenta en estas investigaciones como un tema particularmente complejo (Coombe 2013). Algunos estudios señalan que por medio de la declaratoria se transforma la relación entre una expresión y sus portadores, debido a la introducción de lógicas externas (Kirshenblatt-Gimblett 2006, Foster 2011, Noyes 2015). De forma similar, otros ponen énfasis en la agencia del Estado y un grupo de especialistas, quienes actúan sobre las expresiones culturales (Lacarrieu 2008, Smith 2008, You 2015). En cambio, una declaratoria es asimilada y entendida de forma particular por las poblaciones locales (Foster 2011, 2015a, 2015b). Estas pueden generar representaciones de forma estratégica, de acuerdo a sus propias agendas (Adell 2015, Guerrero 2016, Chocano 2018a). Como resultado, un proceso de declaratoria puede construir consensos (Guerrero 2016) y a la vez incentivar discusiones ya existentes (You 2015, Guerrero 2016). La investigación se adentra en las complejidades de las dinámicas internas y la interacción entre actores durante los procesos de declaratoria, comparando la agencia de agentes locales y externos. De esta manera, aborda una problemática relevante para entender las implicancias de la tan extendida política de reconocimiento de expresiones culturales por el Estado.

La interacción local en el marco de declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación y las implicancias que estas tienen para los actores y las

expresiones culturales en sí no han sido lo suficientemente estudiados. Aportes importantes en el campo de los estudios de caso sobre declaratorias de Patrimonio Inmaterial son la publicación de Guerrero (2016) sobre la Virgen de la Candelaria (declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por UNESCO), la de Belaúnde (2012) sobre la ayahuasca y el kené, y la de León (2009) sobre el caso del cajón peruano. Sin embargo, estos estudios analizan expresiones cuya práctica involucra a grandes grupos de personas alrededor del Perú. Existe una cantidad cada vez mayor de declaratorias de expresiones culturales practicadas por poblaciones mucho menos numerosas, usualmente en medianas o pequeñas localidades, sobre las cuales aún no se conoce. La importancia de ese tipo de declaratorias crece constantemente, y en la actualidad representan una proporción importante de las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación.

La presente investigación busca realizar un análisis profundo del proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, entendido como parte de una política cultural relacionada a determinadas formas de entender las expresiones culturales “tradicionales”. Todo esto considerando una perspectiva “on the Ground” (Foster 2015a) que tome en cuenta las perspectivas y puntos de vista de las personas en la localidad involucrada (en este caso, el distrito de Lampa). También busca entender la relación entre estas personas, los distintos órganos del Estado Peruano vinculados con los procesos de declaratoria y, a través de ellos, con el discurso de la UNESCO. Concretamente, la investigación tiene el objetivo de identificar los actores (organizaciones, personas, grupos de personas), saberes (relatos de autenticidad y perspectivas locales de la declaratoria) y procedimientos (documentos, procesos burocráticos, actos formales) dentro del proceso de declaratoria, analizando la relación que se establece entre ellos. Para cumplir con este objetivo, se plantean cuatro objetivos específicos: a) analizar el contexto cultural, político e histórico de Lampa en el que se informa la importancia del Carnaval Wapululos de Lampa, identificando los factores por los que se tomó la decisión de llevar a cabo el proceso de declaratoria; b) identificar actores relacionados con el Carnaval Wapululos de

Lampa y el proceso de declaratoria, analizando sus agendas, conocimientos, recursos y la interacción entre ellos; c) describir y analizar el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, identificando procedimientos, hitos, documentos clave y acciones de los actores en ellos; y d) identificar las perspectivas y relatos de autenticidad sobre el CWL de los actores que participaron en el proceso de declaratoria, analizando la forma como influyeron en el mismo.

El Carnaval Wapululos de Lampa es una de las 25 manifestaciones de la región Puno que ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Esta expresión forma parte de la categoría de “música y danza”, que abarca a la mayor cantidad de expresiones declaradas en la región. La elección de la región Puno responde a un interés personal, pero también a que la región se encuentra ubicada en la sierra sur, donde se concentra una proporción importante de las declaratorias de patrimonio. Se ha escogido el caso de una expresión artística tradicional ya que, además, estas adquieren una relevancia particular en la región Puno. Alrededor de ellas se han escrito numerosas publicaciones e iniciado un rico debate a nivel regional. A nivel local, parecen estar catalogadas dentro de la categoría de folclor, y sobre ella actúan múltiples actores locales y regionales organizados en asociaciones, organismos estatales y federaciones. La selección del caso respondió a una serie de criterios, como la cantidad de actores involucrados, el nivel de involucramiento de la comunidad, la localización de la expresión en una localidad en específico y los años entre los cuales se llevó a cabo el proceso de declaratoria.

La presente investigación busca analizar a profundidad el proceso de declaratoria de una expresión cultural de una ciudad intermedia, atendiendo precisamente a la falta de estudios que trabajen expresiones más localizadas, y dialogando con los estudios ya existentes sobre Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú y a nivel internacional. Se ha escogido el caso del Carnaval Wapululos de Lampa, un concepto que junta a la danza wapululos y al carnaval del distrito de Lampa, contexto en que se baila la danza. Esta expresión es sumamente importante para las miles de personas del distrito, formando parte de su

identidad. El proceso de reconocimiento de esta manifestación carnavalesca comenzó en enero de 2016 y finalizó en enero de 2018. Implicó la participación de actores locales (Federación Provincial de Cultura de Lampa, Municipalidad Provincial de Lampa, comparsas de wapululos), regionales (Dirección Desconcentrada de Cultura Puno) y nacionales. Durante la investigación se identificó un contexto local complejo y contencioso, cuyo análisis es relevante para entender el desarrollo del proceso de declaratoria. Aunque existen publicaciones que mencionan o analizan la danza, el caso aún no ha sido investigado.

Con la presente investigación se espera contribuir al debate existente a nivel nacional sobre el Patrimonio Cultural de la Nación, y a conocer más a profundidad la problemática del patrimonio cultural inmaterial en contextos locales y casos donde participa una menor cantidad de población. Proporciona información respecto a la forma en que el proceso es influido por las características del contexto local y de cada uno de los actores, y de cómo operó el Estado Peruano, por medio de sus funcionarios. También permitirá describir a profundidad un proceso de declaratoria, identificando los aspectos más importantes del mismo para la población que en él participa.

Tal como señala Chocano, “es central estudiar las dinámicas internas y procesos de los proyectos de PCI, enfocándose en quién participa en ellos y cómo participa, así como identificar los marcos institucionales por los que se da forma a su participación” (Chocano 2018a:2, la traducción es mía). Para facilitar el análisis del contexto local y la relación de los diferentes agentes locales, se hace uso de los conceptos de campos y capitales propuestos por Pierre Bourdieu (1990, 1998, 2000, 2007, 2011). Se debe tener en cuenta que, finalmente, los agentes están constituidos por individuos relacionados entre sí, quienes reproducen y transforman significados en la práctica. Por ello, se ha recurrido al uso de concepto de redes (Noyes 2003) y a la perspectiva de instituciones habitadas (Hallett y Ventresca 2006, Hallett 2010).

La información presentada fue recogida durante un trabajo de campo llevado a cabo en tres etapas diferenciadas entre 2018 y 2019. La mayor parte de éste se llevó a cabo en el distrito de Lampa, capital de la provincia del mismo nombre. Se trata de un distrito cuya población es mayoritariamente quechuahablante, que tiene como principales actividades económicas a la ganadería y a la agricultura, y en el cual el carnaval es una de las fiestas más importantes dentro del calendario festivo. Dentro del distrito, se realizaron entrevistas y conversaciones informales en el pueblo de Lampa y, secundariamente, en las comunidades campesinas de Orccohuayta, Enrique Torres Belón y Sutuca Urinsaya. Además, el trabajo de campo incluyó visitas a la ciudad de Puno y recolección de información sobre la expresión declarada por medio de observación participante. Todas estas técnicas fueron complementadas con el análisis de documentos elaborados en el marco del proceso de declaratoria.

El informe está estructurado en cuatro capítulos. En el primero se aborda el diseño de la investigación, a partir del informe presentado para proyecto de campo. Se presenta el estado de la cuestión, el marco teórico y la metodología utilizada para recoger información en el trabajo de campo. El segundo capítulo busca describir el Carnaval Wapululos de Lampa, el contexto en que es ejecutado, los grupos de personas relacionados a él y sus ideas sobre la danza. De esta forma, se encuentra que tanto el carnaval de Lampa como la danza de los wapululos se encuentran en constante cambio. En particular en esta última se realizan operaciones metaculturales (Kirshenblatt-Gimblett 2006) y modificaciones deliberadas a raíz de su participación en concursos. En torno a ella también existen relatos de autenticidad heterogéneos, con distintas formas de entender su originalidad y formas distorsionadas. Cobra especial importancia el debate en torno a la vestimenta de los jañachos, personaje masculino de la danza.

El tercer capítulo describe y analiza el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa propiamente dicho, identificando los principales hechos en el mismo. A raíz de esto, analiza la participación de organizaciones e individuos,

tanto del distrito de Lampa como del Ministerio de Cultura. Un actor especialmente relevante es la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa (FPFCL) y miembros de su junta directiva 2014-2017. Por otro lado, en el capítulo también se describe el régimen de patrimonio (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) que enmarca el proceso de declaratoria. La relación entre los saberes y la declaratoria es analizada en el cuarto capítulo. El proceso de declaratoria, aunque manejado por unos pocos, es asimilado y apropiado por la población del distrito de Lampa en sus propios términos, y en base a sus propios conocimientos y relatos de autenticidad. Un punto importante en éste es la forma como el texto de la declaratoria es visto de distintas formas en base a los distintos relatos de autenticidad manejados en torno a la vestimenta de los jañachos o bailarines hombres de wapululo. Como se mostrará, el proceso de declaratoria es solo una de las varias instancias en las cuales estos relatos son debatidos, y contribuye a otorgar cierto tipo de capital simbólico a una forma de llevar el vestuario de jañacho. El proceso de declaratoria, tal como es comprendido por los lampeños, entra dentro de un debate mayor en torno a estos polémicos temas.



CAPÍTULO 1: HACIA UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA DEL  
PATRIMONIO INMATERIAL EN LAMPA. APUNTES TEÓRICOS Y  
METODOLÓGICOS

El presente capítulo se plantea como un primer acercamiento a la problemática del Patrimonio Cultural Inmaterial en Lampa y la región Puno, a partir la bibliografía que se ha podido recopilar a lo largo de la investigación. La primera sección presenta esta bibliografía a modo de estado de la cuestión. A partir de estas investigaciones previas, se plantea el uso de un marco teórico, presentado en la segunda sección. Si bien en estas secciones tiene especial importancia la discusión sobre las políticas de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, se tienen en cuenta también publicaciones que abordan casos en áreas cercanas al distrito de Lampa (región Puno, sierra sur peruana). Ambos tipos de estudios hacen énfasis en la valoración de expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial, y la relación de éstas con elementos del contexto político y social en que se llevaban a cabo. La importancia de estos elementos se toma en cuenta en el marco teórico, con la incorporación de una serie de conceptos que guían la interpretación de los hallazgos de la investigación. Así, se busca que ésta dialogue con las discusiones académicas existentes sobre temas relacionados a la problemática investigada.

La tercera sección busca hacer una breve caracterización sociocultural del distrito de Lampa y algunas de sus comunidades, espacios en los que se llevó a cabo la mayor parte de la investigación. La información presentada en esta y las anteriores secciones ha servido como insumo para la definición de la problemática de investigación y la elaboración de un diseño metodológico de investigación, que son presentados y detallados en la última sección del capítulo.

## 1.1. Estado de la cuestión

La presente investigación busca dialogar con publicaciones ya existentes en ciencias sociales, relacionadas a la problemática del PCI en la región Puno. Si bien los estudios sobre este tema específico son escasos, hay una serie de discusiones que una investigación sobre el mismo debe considerar. A nivel mundial, existe un amplio debate en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial, sus implicancias para la población local y sus expresiones. Este debate también se ha dado en Perú, donde ha mantenido relación con la discusión sobre las iniciativas recientes de gestión cultural de parte del Estado. Otro grupo de investigadores, por otro lado, ha analizado la dimensión social y política que adquieren la música y danzas tradicionales a nivel local y regional en el sur andino, muchas veces redefiniendo la identidad de grupos de personas. Por último, el estudio debe considerar los estudios que se han realizado sobre música, danzas y festividades tradicionales en la región Puno y en el distrito de Lampa, la mayoría de las cuales han sido escritas por intelectuales puneños y lampeños. El presente estado de la cuestión reseña de forma crítica los estudios más relevantes en cada una de estas discusiones, considerando su relación con la problemática que aborda esta investigación.

### 1.1.1. Debates sobre Patrimonio Cultural Inmaterial

Desde la década del 2000, existe un amplio debate en torno al concepto, la práctica y la política del Patrimonio Cultural Inmaterial. A continuación, presento un breve resumen de las publicaciones y documentos más importantes para la investigación.

Hablar del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI o ICH, por las siglas en inglés de Intangible Cultural Heritage) hace necesario remitirnos a los documentos de UNESCO. Es a raíz de los acuerdos tomados dentro de esta entidad que el término se consolida e institucionaliza. UNESCO toma la idea de "Patrimonio Cultural" ya existente desde el siglo XIX, plasmada en una primera Convención sobre el Patrimonio Material (1972) y en iniciativas previas de

algunos países, como Japón (Kurin 2004). Tras una serie de debates y disposiciones (Hafstein 2009), la UNESCO introdujo el término de forma institucional en la “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial” del año 2003. Esta define el concepto de “Patrimonio Cultural Inmaterial” como:

“(…)los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (…) que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (…) se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO 2003:3)

Un par de aspectos clave en esta definición son la pertenencia a una comunidad (que lo debe reconocer como patrimonio) y el hecho de que, pese a que es recreado, es transmitido de generación en generación.

La Convención también define “salvaguarda” como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – y revitalización” (UNESCO 2003:4). La “salvaguarda” es la que motiva las medidas tomadas en la Convención, que también hace responsable a cada Estado de “adoptar las medidas necesarias” para la salvaguarda (UNESCO 2003:5).

Además, la Convención define las acciones a tomar sobre el patrimonio para su salvaguarda. Un elemento muy debatido en reuniones previas (Hafstein 2009) fue la creación de dos listas o inventarios (la “lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad” y la “lista del patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguarda”), que serían constantemente actualizadas y en las que periódicamente se incluirían expresiones culturales específicas. También dispone el apoyo internacional a proyectos para la salvaguarda del patrimonio. Cada uno de los estados-parte debe de crear su propio inventario para las expresiones de su territorio, identificar

elementos del patrimonio cultural inmaterial y promover programas educativos y estudios científicos para salvaguardarlo. Las personas que portan el patrimonio deben participar y ser incluidas en la gestión de este (UNESCO 2003).

En torno a las definiciones y prácticas de la Convención, y de las prácticas que ésta conllevó, que surge una amplia discusión y crítica. En los estudios publicados se remarca el carácter marcadamente político del PCI. Algunos discuten sobre todo la definición del término “patrimonio”. Destaca el artículo de Barthel-Bouchier (2013), que propone distintos niveles de intensidad en la forma de entenderlo. Es evidente que para algunas entidades (como UNESCO) el patrimonio y la propiedad sobre él son derechos humanos universales, noción que es sumamente discutida. Sin embargo, también se lo puede entender como parte de un conjunto de valores promovidos como parte de un régimen global que se ha ido expandiendo a lo largo del siglo XX, y que por lo tanto puede ser debatido e incluso entrar en contradicción con otros valores. El patrimonio incluso, en algunos casos, podría ser entendido como un bien banal que es aceptado por los estados y grupos para obtener sus numerosos beneficios.

Algunos estudios al respecto tienen un enfoque marcadamente crítico. Por ejemplo, el artículo de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006) hace énfasis en las contradicciones en las que cae UNESCO al intentar proteger expresiones localizadas por medio de una política global como lo son las declaratorias de patrimonio. Esta y otras políticas de salvaguardia de patrimonio material e inmaterial serían en realidad lo que Kirshenblatt-Gimblett denomina “operaciones metaculturales”, acciones que transforman al patrimonio en “artefactos metaculturales” alineados con los objetivos de UNESCO (Kirshenblatt-Gimblett 2006). De esta manera, además, se defienden los derechos de la humanidad sobre el patrimonio, estableciendo una relación diferente a la que tenía con él la comunidad local de portadores. Aunque en el discurso estas políticas buscan proteger bienes culturales y promover la paz y la prosperidad, para Kirshenblatt-Gimblett en la práctica solo conducen a una valoración y celebración ceremoniales de la diversidad cultural, sin considerar los debates y críticas que acompañan al patrimonio cultural. De hecho, solo se celebran ciertos bienes

culturales, lo que conduciría a una desigual distribución de valor y a la actualización de la diferenciación entre lo occidental y lo no occidental (Kirshenblatt-Gimblett 2006:170).

Estas contradicciones y desigualdades en el manejo del patrimonio cultural son identificadas por Laurajanne Smith (2006), quien plantea la existencia de un único “discurso patrimonial autorizado” que habría tenido su origen en la Europa del siglo XIX. Durante el siglo XX, se habría universalizado por medio de la legislación nacional y acuerdos internacionales (incluyendo la Convención de 1972 de la UNESCO). El discurso patrimonial autorizado generaría, para Smith, una serie de prácticas, valores y relaciones desiguales entre individuos, que a la vez lo reproducen. Así, promueve la valoración de monumentos – sobre todo aquellos de las élites nacionales –, vinculándolos con identidades nacionales. Según el discurso, el patrimonio debe ser transmitido a las posteriores generaciones sin hacer cambios. La población, por ende, no debería interactuar directamente con el patrimonio. La interacción debe ser mediada por los especialistas, élite intelectual que es la que tiene la capacidad de determinar qué y cómo proteger. Esta élite beneficiada por el discurso patrimonial autorizado ha sido un agente central en su producción.

Lacarrieu (2008) critica la separación que el término hace entre lo material y lo inmaterial, su amplitud y su paradójica “tradicionalización”, que reduce el patrimonio a algunas expresiones de culturas tradicionales. Pero, además, señala que “El patrimonio cultural, en este caso el inmaterial, es un instrumento político por excelencia desde el cual es posible desarrollar estrategias de gestión” (Lacarrieu 2008:25) de la alteridad “de parte de los técnicos, profesionales y gestores de la cultura” (Lacarrieu 2008:18). Son ellos los que, en interacción con actores locales, direccionan la forma como se gestiona el patrimonio y privilegian en él algunas expresiones. La forma como lo manejan hace que las expresiones corran el riesgo de convertirse en un objeto fijo, invisibilizando o negando su dinámica.

Kuutma (2013) parece ir en una dirección similar al señalar que “las formas y actividades culturales son implementadas por el gobierno como parte de los programas de gestión social” (2013:30, la traducción es mía). La autora introduce el concepto de “gubernamentalidad” (governmentality) para entender el patrimonio como una forma de gestión de una diferencia cultural sobre la cual el Estado ejerce cada vez más poder. Señala que se crean discontinuidades y separaciones entre un “centro” y una “periferia”. La autora también analiza la lógica detrás de los esfuerzos de salvaguarda de la UNESCO, postulando la existencia de “inquietud y la ambición curativas” (Kuutma 2013:22, la traducción es mía). La forma como se entiende el patrimonio desde la UNESCO estaría fundada en la preocupación por la posible desaparición del mismo.

Otro grupo de autores analizan cómo el PCI se inserta en contextos más macropolíticos. Este no es aplicado por UNESCO, sino por los Estados parte en sus países. En ese sentido, Bendix, Eggert y Peselmann (2013), plantean que el PCI es adaptado de formas diferentes por cada Estado particular, dependiendo de sus burocracias (cada una con sus propios criterios de selección del patrimonio), historias, sistemas de asignación de valor y actores particulares (estatales o no estatales). Este fenómeno también es advertido por Noyes (2015), quien asegura que el resultado de las políticas de patrimonialización variará dependiendo de la capacidad estatal y el “marco político” (liberal o estatista).

Por otro lado, una serie de estudios críticos de patrimonio lo analizan desde una perspectiva de género, entendido éste como una categoría que implica relaciones de poder e identidades construidas socialmente, que es transversal a una sociedad. Las autoras señalan que “el género, junto con los conceptos de etnicidad y clase, es quizás uno de los aspectos de identidad menos problematizados y más naturalizados en los discursos de patrimonio” (Smith 2008:160). Laurajane Smith (2008) señala que el “discurso patrimonial autorizado” profesional también refleja valores de grupos sociales dominantes masculinos, reafirmando las desigualdades y estereotipos de género. Sin embargo, sería interpretado y hasta respondido a nivel local en las interacciones

cotidianas con el patrimonio y el “discurso patrimonial autorizado”. Artículos posteriores, como el de Blake (2014), señalan que expresiones de PCI son atravesadas por una serie de relaciones de género que, en mayor o menor medida, marginalizan a la mujer. Las políticas de salvaguardia de PCI pueden reforzar como reducir las brechas de género existentes, por lo que es necesario llevarlas a cabo con una perspectiva de género que permita tomar medidas participativas al respecto. Algo similar es postulado por Rostagnol (2015).

Bendix, Eggert y Peselmann (2013) también acuñan el concepto de “regímenes de patrimonio” (heritage regimes) para referirse a las distintas formas que toma el PCI en cada Estado. Este concepto trae a colación el término régimen, entendido como el resultado de la negociación entre actores estatales y no estatales a nivel internacional. Un régimen incluye reglas y decisiones, tomadas por organizaciones y por medio de procedimientos estandarizados. Del mismo modo, un régimen de patrimonio implica una negociación entre actores internacionales (como la UNESCO), entes subsidiarios y Estados; unidos en una red que no elimina la desigualdad ni la historia propia de cada nación. Como resultado, surgen procedimientos estandarizados, que son aplicados e interpretados por los aparatos burocráticos de cada nación.

Los estudios mencionados anteriormente hacen énfasis en el poder que tienen los Estados y la UNESCO para gestionar el Patrimonio Cultural Inmaterial y las expresiones que forman parte del mismo. Sin embargo, parecen dejar de lado o inclusive perder de vista las interacciones locales y la agencia que podrían tener los actores a nivel local. Foster (2011, 2015a, 2015b) recoge la importancia del estudio del PCI a nivel local a partir del estudio del caso del Toshidon, expresión japonesa declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Propone el uso de un enfoque on the ground, que tome en cuenta las interacciones locales y las “voces, experiencias e ideas de la gente que vive en lugares donde el ICH es un tema de preocupación” (Foster 2015a:2, la traducción es mía). El énfasis en lo local debe considerar, sin embargo, la existencia de diferencias sociales, distribución desigual del poder y otras formas de diversidad. Por otro lado, complementa lo metacultural con lo esocultural, las operaciones y

conceptualizaciones localizadas de lo que es entendido por patrimonio (Foster 2015a).

La aplicación del enfoque on the ground en el caso de Toshidon (Foster 2011, 2015b) muestra cómo, a raíz de su patrimonialización aumenta el debate local respecto a la expresión, su mutabilidad y su uso turístico, sin cambiar de forma significativa la vida cotidiana de la población (Foster 2015b). Se da una desfamiliarización, un cambio de perspectiva sobre la expresión, puesto que comienza a ser vista desde el punto de vista (imaginado) global, y la población toma conciencia del papel que esta y la tradición cumplen. De esta forma, “la discusión de UNESCO y el Toshidon se vuelven parte del (proceso de) tradición en sí mismo” (Foster 2011:92, la traducción es mía). Foster también denomina a este fenómeno el “efecto UNESCO”. Noyes (2015) hace uso del concepto para señalar que, por medio de la patrimonialización, las expresiones se convierten en objetos culturales descontextualizados y alienados, reconocidos por sí mismos y mantenidos desde fuera de la sociedad local perdiendo su sentido original.

Por otro lado, Rodrigo Chocano (2018b) plantea que es importante aplicar el enfoque on the ground para entender la forma en que las directivas de UNESCO son aplicadas por los burócratas nacionales y regionales del sector cultura, que son aquellos que interactúan directamente con las comunidades. El conjunto de las acciones de estos burócratas, agrupadas por Chocano bajo el término de “Street-level UNESCO”, ayudaría a entender cómo los estados nacionales traducen e interpretan las directivas sobre PCI. Aplicando este enfoque en Sudamérica, Chocano (2018b) afirma que no se puede entender al Estado como una entelequia monolítica, y que las políticas sobre el PCI son aplicadas en el marco de una compleja red de interacciones y agencias. Los burócratas dentro del Estado reconocerían las falencias de las directivas de UNESCO, pero las aplicarían de forma estratégica para cumplir sus propios objetivos.



Otros autores han explorado las implicancias del PCI a nivel local. You (2015), por ejemplo, encuentra que la patrimonialización del Hongtong Zouqin Xisu (evento festivo de Linfen, China) condujo al aumento de conflictos entre localidades, que perdieron el control de su propia expresión a favor de la burocracia regional. Noyes (2015) señala que las declaratorias no generan grandes beneficios a poblaciones marginales porque hay elementos del contexto que tienen mayor influencia sobre su condición. También señala que el resultado de la patrimonialización varía de acuerdo al contexto de cada expresión. Por otro lado, Adell (2015), analizando el proceso de declaratoria de una expresión cultural en Francia como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, señala que en este participaron actores con distintas concepciones sobre el proceso de declaratoria y cada uno de los actos en él. Sin embargo, estas perspectivas diferentes son dejadas de lado para la elaboración de una “novela monográfica” presentada como realidad, con la que se benefician los cultores y, sobre todo, los especialistas e instituciones nacionales (Adell 2015). En general, estos estudios alertan sobre posibles implicancias negativas del proceso, pero no encuentran ningún resultado generalizable sobre el mismo.

Como se puede observar, hasta la fecha la Convención del año 2003 de UNESCO es objeto de un fuerte debate, especialmente a raíz de las medidas de salvaguardia de PCI a las que condujo. Una serie de estudios críticos (Kirshenblatt-Gimblett 2006, Lacarieu 2008, Smith 2008, Kuutma 2013, Noyes 2015) muestran cómo es por medio de estas medidas el patrimonio y sus portadores son incorporados en un régimen de gobernanza global, en el que pasan a responder a los objetivos de UNESCO. Aunque de esta manera se busque salvaguardar al patrimonio y beneficiar a sus portadores, estas prácticas pueden conducir al aumento o reafirmación de desigualdades preexistentes. En la presente década, otro grupo de autores (Foster 2011, 2015a, 2015b; Bendix, Eggert y Peselmann 2013; Adell 2015; You 2015; Chocano 2018b) han señalado la importancia de observar los contextos estatales y locales en los que se aplican las políticas de salvaguardia. Estas adquieren matices particulares debido a la organización, agendas o formas de entender el patrimonio de diversos agentes

nacionales o locales. Aun así, muchos de estos autores identifican cambios en las expresiones locales y comunidades de portadores a raíz de la aplicación de políticas de salvaguardia; algunos de estos cambios pueden tener connotaciones negativas. En todos estos estudios, no se señalan con tanto énfasis los cambios positivos que las políticas pueden generar. Además, la mayoría de los escritos están basados en el análisis de casos de salvaguardia de patrimonio de la humanidad, directamente ligados a UNESCO. Los procesos de declaratoria a nivel nacional no son muy discutidos.

#### 1.1.2. El Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú

El Perú es uno de los Estados miembros de la UNESCO y ha firmado la Convención del 2003. La Ley N° 28296 (Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación) promulgada el año 2006, norma al Patrimonio Cultural Inmaterial y lo entiende como creaciones basadas en la tradición. Dispone que sea propiedad del estado y protegido por medio de acciones como su identificación, documentación, registro, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización, acciones que debe fomentar y velar el Instituto Nacional de Cultura (Ministerio de Cultura 2016).

El Ministerio de Cultura, que una vez creado reemplazó en sus funciones al INC, aprobó la Directiva N°001-2011-MC y, luego, la N° 003-2015-MC, que establecen la forma como se manejarán las declaratorias de PCI. En este último documento, se entiende el Patrimonio Cultural Inmaterial en términos muy similares a los de UNESCO. Tal como señalan en una guía para declaratorias de expresiones como Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura 2014), el actual Ministerio considera que el PCI es importante porque otorga identidad, continuidad, ciudadanía y oportunidades de desarrollo a las comunidades que lo poseen. Sin embargo, estas expresiones son vulnerables y se hallan en riesgo por amenazas permanentes como la globalización y una educación “cuyos métodos de enseñanza y valores muchas veces no son iguales a los de las comunidades” (Ministerio de Cultura 2014:14). Ante este riesgo, la salvaguarda “es el conjunto de acciones que busca afianzar los procesos de transmisión de las diferentes expresiones culturales definidas como patrimonio

cultural inmaterial” (Ministerio de Cultura 2014:17). El documento identifica como los principales encargados de la salvaguardia a los grupos que conservan las expresiones, a los que el Ministerio apoya con “inventarios, investigaciones, registros sonoros y visuales y proyectos de investigación y promoción” (Ministerio de Cultura 2014:17).

Paralelamente, se ha generado un debate académico en torno a las declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú. Los artículos y libros que tratan este tema están en su mayoría relacionados a la discusión más general sobre las iniciativas de gestión cultural llevadas a cabo por el Estado Peruano (entre las cuales se ubican los reconocimientos como Patrimonio Cultural de la Nación. Buena cantidad de autores entienden “Patrimonio Cultural Inmaterial” en su definición más amplia, sin distinguir los procesos de declaratoria en los que participan.

La forma como el Estado trabaja el PCI ha sido resumida y comentada en estados del arte escritos en la década pasada, que muestran las diferentes formas de ver el patrimonio en sus órganos institucionales (Alfaro 2005, Vega-Centeno 2008). Alfaro (2005) muestra que, mientras el INC y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas enfatizan el carácter tradicional y heredado del patrimonio, MINCETUR y PromPerú lo ven como una fuente de ingresos modificable en el tiempo. Vega-Centeno (2008) añade que estas diferencias se deben a que “no existen políticas culturales de largo aliento, la cultura no ha entrado sino de manera muy puntual y restringida dentro del ordenamiento constitucional” (Vega Centeno 2008:316).

Las acciones e intereses de actores locales también han sido examinados en este debate, en el que algunos tienen ideas también reflejadas en el debate internacional sobre el PCI. En un artículo de opinión sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, Alfaro (2016), parece coincidir con Lacarrieu en la crítica al concepto y el manejo del Patrimonio Inmaterial, al afirmar que se lo reduce a expresiones tradicionales y llamativas, con un enfoque tradicionalista y conservador por parte de las autoridades del Ministerio de Cultura. Además, señala que los grupos

locales que desean que sus expresiones culturales sean declaradas patrimonio están interesados en el prestigio y el potencial uso turístico que derivan del reconocimiento; por eso postulan a sus expresiones más llamativas. Las afirmaciones de Alfaro no son sustentadas en el artículo por la revisión de algún caso.

En cambio, en un artículo sobre la gestión del patrimonio inmaterial, Cánepa (2009) señala que la “cultura inmaterial” es sujeta a un proceso de “gestión cultural” en el que “la realización de las fiestas y repertorios coreográficos compromete el conjunto de este tejido social y responde a su propia política” (Cánepa 2009:102). En él, los actores tienen distintas agendas, intereses y repertorios; los actores locales pueden no estar de acuerdo con las autoridades estatales locales o nacionales. El proceso, en el que todos los actores participan y negocian, resulta “de carácter constitutivo del propio patrimonio” (Cánepa 2009:107), permitiendo incluso re-fundar el patrimonio.

Chocano (2018a, 2016), quien estudia iniciativas de promoción del PCI llevadas a cabo por la Dirección de Patrimonio Inmaterial (DPI) en colaboración con cultores locales, también hace énfasis en la presencia de actores con múltiples agendas y, además, con diferentes relatos de autenticidad. Al analizar el proceso de elaboración de un disco de música afroperuana (Chocano 2018a)<sup>1</sup>, señala que cada actor tiene una perspectiva distinta sobre este proyecto, sus objetivos y la identidad de la población que supuestamente beneficia, que están relacionados con relatos de autenticidad sobre, en este caso, la música afroperuana. En el caso de las entidades estatales y supraestatales, estas perspectivas estaban en parte informadas por las directivas de UNESCO respecto al PCI. Las diversas opiniones eran negociadas por medio de lo que Latour llamaría “encuentros” (*gatherings*), llegando a un resultado que responde parcialmente a todos los actores (Chocano 2018a). Sin embargo, como señala al analizar la realización de un festival de música criolla peruana (Chocano 2016),

---

<sup>1</sup> Este autor, además, ha elaborado un estado del arte del Patrimonio Cultural Inmaterial de las poblaciones afrodescendientes en el Perú (Chocano 2013), en el que identifica las instituciones que trabajan el PCI de esta población, las acciones que realizan, los procesos de salvaguardia realizados y las dificultades que han surgido.

los actores participan de forma desigual. En este caso, los actores que pudieron participar y tener agencia eran representantes de un grupo, tenían prestigio dentro de éste o se encontraban bien ubicados en las redes de personas que conformaban el campo relacionado a la música criolla. Esta serie de atributos podrían ser entendidos como capital simbólico, a partir de los postulados de Bourdieu (Chocano 2016).

Se han realizado algunos pocos estudios de caso sobre procesos de declaratoria de expresiones como Patrimonio Cultural Inmaterial. El más relevante para la presente investigación es la tesis de Guerrero (2016), quien estudia el proceso de declaratoria de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. En el proceso, Guerrero logra identificar la participación de organismos internacionales, de diferentes dependencias del Estado, de autoridades eclesiásticas y de una gran cantidad de actores locales que participaban anteriormente en la organización de la festividad. Estos actores, que forman parte de la sociedad civil son divididos en cuatro categorías (gubernamentales, religiosos, civiles-folclóricos, académicos); cada uno tiene su propia agenda y sus formas de entender el patrimonio y la expresión cultural.

El proceso de postulación estuvo articulado por la Dirección de Patrimonio Inmaterial y la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, ambas dependencias del Ministerio de Cultura. Sin embargo, también implicó la creación de un comité de nominación para elaborar el expediente de declaratoria, donde participaron representantes (autoridades e instituciones) de los sectores de la sociedad civil antes mencionados. Aunque la aprobación de todas las instituciones del comité era necesaria, los miembros aportaron al expediente de forma desigual. Como resultado de esta articulación, se construyó lo que Guerrero denomina un “relato patrimonial”, un discurso representativo y consensuado específicamente para el expediente, que siguió las pautas del formato brindado por UNESCO. Tras este proceso se creó un comité de salvaguarda, “se formularon acciones concretas de salvaguarda que garantizaran la continuidad de la festividad a través de los años” (Guerrero

2016:145). Estas políticas culturales concretas (y algo aisladas) fueron el resultado un “régimen patrimonial” y muestran que el discurso de salvaguardia de UNESCO es apropiado localmente. También se asignó un valor patrimonial a las expresiones que forman parte del patrimonio y sus manifestaciones materiales, adquiriendo un valor simbólico que “podría ser utilizado por las comunidades como una forma de negociar con instituciones que tradicionalmente detentan mayor poder” (Guerrero 2016:166).

La tesis de Guerrero es un antecedente importante para la investigación. Se trata de un estudio sobre un proceso de patrimonialización reciente en la región Puno, en el que participaron actores que también participarían en el caso de Lampa (como la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno y la Dirección Desconcentrada de Cultura Puno). Sin embargo, la presente investigación es diferente a la tesis de Guerrero no solo porque trabaja otra forma de reconocimiento patrimonial (Patrimonio Cultural de la Nación), sino también porque busca profundizar más en las relaciones que mantuvieron los actores locales y cómo éstas se manifestaron durante el proceso de reconocimiento.

Chocano (2018b) también analiza el proceso de declaratoria de la Virgen de la Candelaria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Al igual que Guerrero, muestra que en el proceso de declaratoria participaron una gran cantidad de agentes. Además de los actores regionales, señala la participación de burócratas estatales del sector cultura y, en el plano internacional, funcionarios de UNESCO y representantes del estado boliviano, quienes se opusieron a la declaratoria. Los actores estaban relacionados entre sí de diferentes formas, conformando una “red de agencias” (Chocano 2018b). Por último, el proceso de declaratoria y sus antecedentes son brevemente reseñados por Rodríguez (2015).

Existen estudios sobre otros procesos de reconocimiento de expresiones culturales como Patrimonio Inmaterial que se dieron antes de la promulgación de la RM N°338-2015 que hace obligatoria la participación de las comunidades locales en el proceso (Ministerio de Cultura 2015). Varios años antes, León

(2009) estudió el proceso de declaratoria del cajón afroperuano, esta vez a nivel de la Nación. Se trata de una declaratoria mucho más antigua, promovida por unos cuantos cultores de la música afroperuana y el INC. Paralelamente al proceso comenzó a cambiar la forma de ver el instrumento, que pasó a ser entendido como parte de la cultura peruana en general (y no solamente propiedad de un solo grupo). Sin embargo, grupos afroperuanos menos visibles no pudieron aprovecharse del resultado de este proceso.

Luisa Elvira Belaúnde (2012), por otro lado, analiza los procesos de declaratoria de la ayahuasca y del kené shipibo-conibo como Patrimonio Cultural de la Nación. En este artículo se pueden apreciar la diversidad de actores que puede haber en un proceso de declaratoria y la forma de operar del entonces Ministerio de Cultura. El reconocimiento del kené fue impulsado por los jóvenes shipibos del colectivo Barin Bababó, buscando financiamiento e ingresos para los portadores de la expresión. En cambio, el reconocimiento de la ayahuasca fue impulsado por médicos para legitimar el uso de la planta y evitar su prohibición. El Instituto Nacional de Cultura relacionó y reconoció a ambas expresiones pero tras eso solo realizó algunas acciones para difundir el kené. Belaúnde señala que estos reconocimientos “establecen los cimientos para un reconocimiento oficial de las epistemologías indígenas” (Belaúnde 2012:130) y contribuyó a aumentar el interés por la cultura indígena amazónica a nivel nacional pero que, por otro lado, no ha cumplido con las expectativas económicas de los shipibos. Es más, la falta de un procedimiento de consulta previa sobre la patrimonialización, la posibilidad abierta de intervenciones arbitrarias del Estado y el reconocimiento del uso “sagrado” de la ayahuasca podrían poner a la población amazónica en una posición subordinada (Belaúnde 2012).

Otro caso que ha sido estudiado es el de los intentos fallidos de reconocer a la cocina peruana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, procesos que han sido estudiados por Raúl Matta (2011, 2016). En un primer intento, la declaratoria fue impulsada por la DPI, con apoyo de antropólogos y otros especialistas. En el segundo, fue parte de un movimiento impulsado por

algunos chefs e intelectuales peruanos que valorizaban parcialmente aspectos culturales de la cocina y a grupos antes marginados que participan en la misma, reinterpretándolos para el mercado. En este contexto, el patrimonio y los discursos asociados a éste permiten valorizar conocimientos locales y sus portadores, incluyéndolos de forma horizontal e incentivando iniciativas de desarrollo. Sin embargo, en el proceso las poblaciones marginadas reivindicadas no participan y se corre el riesgo de reproducir su marginación privilegiando el aspecto competitivo de la gastronomía (Matta 2011). De hecho, la búsqueda de mayor productividad y competitividad para el mercado gastronómico generaba que los promotores de la declaratoria rechazaran ciertos aspectos de la práctica alimentaria tradicional. Esta orientación al mercado, sumada a la falta de precisión sobre la expresión declarada, fueron claves en el fracaso de ambas iniciativas (Matta 2016).

Los estudios antes mencionados analizan distintas iniciativas de salvaguardia patrimonial llevadas a cabo en las últimas dos décadas. La mayoría de ellos son resultado de estudios de casos específicos, algunos de los cuales son procesos de declaratoria de expresiones culturales como patrimonio de la nación o de la humanidad. En parte debido a este enfoque más localizado, la bibliografía muestra que en cada caso de gestión de patrimonio existe una serie de actores (individuos e instituciones) relacionados entre sí en una “red de agencias” (Chocano 2018b). Cada uno de estos actores tiene su propia agenda y su propia visión del patrimonio inmaterial (Alfaro 2005, Cánepa 2009, Guerrero 2016, Matta 2016), en algunos casos parcialmente informada por la perspectiva UNESCO (Chocano 2016, 2018a, 2018b). La forma que adquiere finalmente un proceso de declaratoria es el resultado de la interacción de estos actores y sus perspectivas.

Sin embargo, muchos de estos estudios (Chocano 2016, 2018a; Guerrero 2016; León 2009; Matta 2006, 2011) evidencian también que la participación en procesos de declaratoria puede llegar a ser marcadamente desigual. Mientras que algunos actores tienen una participación decisiva, otros (entre los que destaca parte de la comunidad de portadores que no está vinculada a lo que



Chocano [2018b] denomina “red de agencias”) permanecen al margen del proceso; como resultado, las acciones resultantes reflejan más ciertas perspectivas. De esta manera, los procesos de declaratoria, si bien potencialmente podrían favorecer la inclusión de grupos históricamente marginados y la valoración de sus costumbres, también podrían reproducir la marginación. Por otro lado, algunos de estos estudios muestran que los procesos de declaratoria pueden conducir a la valoración de las expresiones declaradas (Belaúnde 2012, Guerrero 2016).

Del mismo modo que en la bibliografía presentada en la sección anterior, los procesos de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación no han sido muy estudiados. Tan solo León (2009) y Belaúnde (2012) realizan estudios de caso de procesos de declaratoria de este tipo. Estos procesos fueron realizados antes de la promulgación de la RM N°338-2015 MC, que hace obligatoria la participación de la comunidad. Los cambios en los procesos de declaratoria llevados a cabo por el Ministerio de Cultura podrían haber cambiado el panorama de potencial desigualdad.

### 1.1.3. Acercamientos a la dimensión sociopolítica de la música y danzas tradicionales en el sur andino

Muy aparte de los intentos de gestión cultural por parte del Estado, las prácticas ejecutadas en festividades tradicionales en los Andes peruanos suelen incorporar una dimensión política acorde con la política, las identidades y divisiones sociales a nivel local y regional. Esta vinculación ha cambiado a lo largo del tiempo, y a partir de la primera mitad del siglo XX ha adquirido características particulares que aún pueden observarse en la actualidad. El tema es abordado por una serie de investigadores dentro de estudios sobre festividades, que en los países andinos son “casi tan tradicionales como las propias celebraciones” (Diez 2016:61)<sup>2</sup>. En el sur andino, la mayor parte de

---

<sup>2</sup> Para fines de la investigación se hace solamente un recuento sobre los estudios más directamente relacionados con esta dimensión político-social de las festividades, dejando de mencionar muchos otros

estudios de este tipo hacen referencia a expresiones culturales de la región Cusco, aunque también existen algunos estudios que analizan casos en la región Puno.

Las etnografías y estudios de caso de festividades rurales mencionan la participación de organizaciones actores cuyo poder va más allá del entorno festivo. Un recuento de los más importantes puede contribuir a la identificación de actores en el caso investigado. Una de las instituciones más tradicionales son los cargos religiosos y los sistemas de cargos religiosos, cuyas características son resumidas por Diez (2005) en un artículo que sistematiza hallazgos de varios estudios previos. Según el autor, se trata de una estructura cuya complejidad y composición varía<sup>3</sup>, pudiendo incluir cargos cívicos con funciones rituales (como los alcaldes vara). Está compuesta por una serie de cargos rotativos, jerarquizados y clasificados entre sí, con funciones específicas dentro de una fiesta que, en conjunto, permiten mantener el culto religioso. Los individuos que pasan estos cargos reciben distintos niveles de reconocimiento social y prestigio, incorporando “cualidades superiores de humanidad” (Diez 2005:258). Los roles de estos cargos (y la autoridad de quienes los ostentaban) han cambiado a lo largo del tiempo, decayendo en las últimas décadas del siglo XX (Diez 2005:282).

En otro artículo en el que hace un recuento de investigaciones, Diez (2016) señala que, en los últimos años, algunas fiestas desaparecen y otras comienzan a tener una mayor participación de grupos locales y foráneos, adquiriendo “nuevos significados en tanto expresiones <<culturales>> o <<folclóricas>>” (Diez 2016:69). Como resultado, dos nuevos actores comienzan a ganar importancia en el marco de las festividades. Uno son los migrantes, que incorporan nuevos elementos y significados a las festividades. Las municipalidades y otras autoridades locales también comienzan a hacerse cargo de ciertas actividades; estas instituciones han comenzado a ganar importancia

---

sobre la simbología o la dimensión performativa de las mismas. Un breve recuento de estos estudios, con énfasis en el caso peruano, puede observarse en Diez (2016).

<sup>3</sup> El autor clasifica los cargos en tres tipos: cargos individuales (mayordomías, priostazgos, entre otros), cofradías y hermandades o sociedades. Estas últimas tienen un origen reciente, surgiendo desde fines del siglo XIX y entrando en conflicto con el sistema anteriormente existente (Diez 2005).

en general en el ámbito rural (Diez 2007). Otro actor que es importante mencionar son las comparsas de danzantes. Gisela Cánepa (2000) describe las comparsas de Paucartambo como organizaciones cerradas y jerarquizadas encargadas de danzas distintivas, entre cuyos miembros existe una fuerte solidaridad. Son dirigidas por los caporales, cuya autoridad se construye y perpetúa por medio del dominio en la ejecución de la danza y actividades relacionadas. Esta forma de comparsas se distingue de otras que son solo mencionadas por Cánepa, como las “asociaciones” de danzantes. Las comparsas que participan de la festividad de la Virgen de la Candelaria son descritas como agrupaciones que solo se reúnen por la festividad y en la que, si bien hay un comité permanente, los caporales solo dirigen la coreografía de forma superficial (Cánepa 2000:210).

Dentro de la región Puno, la tesis de Guerrero (2016) enumera una gran cantidad de actores que intervienen en la festividad de la Virgen de la Candelaria, que también podrían estar presentes en Lampa. Son clasificados en cuatro categorías: actores religiosos (diócesis, hermandad de celadores), sociedad civil (danzantes, músicos, artesanos), instituciones gubernamentales (gobierno regional, municipalidad, Dirección Desconcentrada de Cultura, DIRCETUR) e intelectuales y académicos. Resulta de particular interés en la región Puno la organización de los artistas en organizaciones afiliadas a grandes instituciones gremiales, la más importante de las cuales es la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Guerrero también nota la participación de la Iglesia, que no es mencionada en el resto de estudios citados.

Todas estas organizaciones, así como las personas que las habitan, interactúan entre sí y cambian sus identidades y relaciones sociales por medio de música, danza y festividades tradicionales. Cánepa señala, en el artículo ya citado sobre gestión cultural (2009), que esta interacción cobra más importancia en la “coyuntura culturalista” actual, en la que la diferencia cultural es un recurso y un “medio privilegiado para asegurar el poder social, demandar derechos y reclamar reconocimiento e inclusión” (Cánepa 2009:99). En este contexto, surge una “cultura pública” en la que debaten y se entretajan actores con “agendas

políticas, sociales y culturales con entretenimiento y consumo” (Cánepa 2009:100). Por otro lado, Diez (2008) considera que las festividades no solo generan espacio público, sino también ciudadanías alternativas restringidas a un grupo de personas. Con un componente identitario, estas ciudadanías también tienen componentes socioculturales, jurídicos y normativos, y otorgan una serie de derechos y deberes a sus miembros.

Y es que en este terreno contencioso se redefinen constantemente las identidades de grupos de personas, motivo por el cual su ubicación en el entramado social a nivel local también cambia. Zoila Mendoza (2000) observa cómo, en la fiesta patronal de San Jerónimo del Cusco, las identidades y diferencias de miembros de una localidad se redefinen constantemente por medio de la práctica de danzas tradicionales en contextos festivos. Por medio de éstas, los danzantes exploran categorías étnico/raciales y la relación entre los aspectos ideológicos y prácticos de las identidades. En el caso de San Jerónimo, Mendoza señala que los miembros de la comparsa de los Majeños conforman una élite que, por medio de la danza, se definen y diferencian de los miembros de la comparsa de los Qollas. Estos son identificados como miembros de una clase social y étnico/racial baja, más auténticos e indígenas; los jóvenes, por otro lado, se diferencian y crean una identidad más urbana por medio de la práctica de danzas altiplánicas como la tuntuna.

Dinámicas similares se dan en festividades más grandes, que involucran a actores de diferentes localidades<sup>4</sup>. Salas (2006) por ejemplo, se pregunta por la diferenciación social en el caso de la peregrinación de Qoyllurit'i, quizá una de las más grandes del país. Aquí, una ideología regionalista legitima un sistema de diferenciación social (étnico/racial), que diferencia entre lo indio y lo mestizo. En este marco, la reducción de danzantes de Wayri Ch'unchu (danza identificada con lo indio) y el aumento de danzantes de Qhapac Qulla (relacionada con lo mestizo) es un esfuerzo de parte de colectivos de individuos de mostrarse menos “atrasados” e indígenas (Salas 2006:271). La tensión y la “división étnica” se

---

<sup>4</sup> La construcción de identidad por medio de la performance también es trabajada por Gisela Cánepa en el caso de Paucartambo (véase, por ejemplo, Cánepa 1998).

mantienen, sin embargo, en los discursos sobre la festividad y la legitimidad de las instituciones; y a la larga ha transformado la forma de celebrar la peregrinación.

En la región Puno, Charo Tito (2012) encuentra esta dinámica de diferenciación étnico/racial y social en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Tras una investigación en la zona, señala que los actores sociales reafirman su identidad cultural por medio de la práctica de danzas en el espacio legitimador de la festividad. En esta se diferencian dos grupos, cada uno con sus propias instancias, historia y danzas con rasgos característicos: lo tradicional autóctono y lo moderno mestizo. Ambos grupos son también categorías sociales, con ubicaciones definidas dentro de la estructura social. Esto se manifiesta en la misma festividad, que actualmente habría sido “confiscada” parcialmente por los grupos mestizos, que limitan la participación de los autóctonos (Tito 2012). La festividad se convierte, por lo tanto, en un espacio contencioso.

Pero, además, las festividades, música y danzas tradicionales, agrupadas en la categoría de folclor, han sido un insumo clave para la creación de proyectos identitarios y políticos por élites regionales. Es conocido el caso cusqueño, donde una élite urbana tuvo un rol clave en la creación de un discurso hegemónico de identidad y diferenciación social a nivel regional. Mendoza (2006) analiza el desarrollo de esta propuesta de identidad durante la primera mitad del siglo XX<sup>5</sup>, encontrando que las expresiones catalogadas dentro del folclor tuvieron un “papel protagónico (...) en la formación de la identidad regional, las identidades étnico-raciales (...) y las propuestas de identidad nacional y continental” (Mendoza 2006:19). En un proceso de folclorización, algunas danzas tradicionales de distintos sectores de la población cusqueña fueron incluidas en un repertorio considerado representativo del Cusco, por parte de un número creciente de instituciones. En este proceso participaron intelectuales y miembros de la élite cusqueña, pero también artistas populares autodidactas con los que tuvieron un fluido intercambio y que participaron en la toma de decisiones.

---

<sup>5</sup> Según la autora, el repertorio artístico (y ciertamente algunos postulados) que fueron resultado de este proceso creativo siguen vigentes en la actualidad en la región (Mendoza 2006).

Sectores intelectuales consideraron a este repertorio y a la cultura indígena antes marginada como elementos indispensables de la identidad cusqueña, elaborando un proyecto de identidad regional y nacional (Mendoza 2006).

Ese proceso no estuvo exento de contradicciones pues, aunque valoraron el folclor indígena, reprodujeron también la dicotomía entre lo indígena y lo mestizo que se observa en los estudios mencionados anteriormente. Sin embargo, Mendoza se opone a lo planteado por autores como Marisol de la Cadena (2001), quien sugiere que en el Cusco las élites y los conjuntos folclóricos de la ciudad construyen identidad a través de las danzas de forma totalmente distinta y separada de los representantes de comparsas locales. Para de la Cadena, los intelectuales y conjuntos de la ciudad representan a su modo al otro, mientras que los miembros de comparsas locales se auto representan, combinando conocimientos rurales y urbanos o mestizos e indígenas.

Respecto a la región Puno, Juan Carlos la Serna hace estudios históricos minuciosos respecto a la festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno (2015) y la música y danzas que en ella se ejecutaba, haciendo énfasis en el personaje del diablo y su danza, la diablada (2018). Estos estudios están sumamente relacionados, y realizan una revisión histórica de la festividad y sus danzas desde inicios de la colonia. Muestran que, después que las danzas tradicionales fueron despreciadas por intelectuales y autoridades durante el siglo XIX (La Serna 2018), durante el siglo XX se dio un proyecto identitario regional que tiene semejanza con el descrito por Mendoza. La Serna señala que desde la década de 1920 el sistema colonial segregacionista es reemplazado por una nueva imagen “turística y folclórica” (La Serna 2015:13) de Puno que comienza a construir una nueva intelectualidad puneña, proveniente de nuevos sectores emergentes. Este proyecto cultural generó un discurso propio sobre la música y danza regional que recogía y visibilizaba expresiones culturales indígenas, seleccionadas y estilizadas desde el punto de vista de la élite cultural regional que, además, las adaptaba para la realización de espectáculos. Los miembros de ésta “reconocieron la importancia de salvaguardar su patrimonio cultural e histórico local con el afán de reivindicar, a los ojos del resto del país y el mundo,

la riqueza artística que caracteriza a la población del departamento” (La Serna 2015:21). Como resultado, se promovieron ciertas expresiones indígenas y festividades, se organizaron “embajadas folclóricas” a Lima y otras ciudades de conjuntos integrados por puneños, además de concursos (el más importante sería el de la Virgen de la Candelaria). También crearon asociaciones relacionadas al “folklore”, como la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno y el Instituto Americano de Arte de Puno. Este proceso determinó en buena medida la imagen que actualmente existe sobre el folclor puneño, elemento que parece ser clave en la identidad de la región.

En sus dos libros, La Serna muestra que el proyecto identitario de las élites de la ciudad se llevó a cabo sobre todo en la ciudad de Puno, especialmente en torno a la festividad de la Virgen de la Candelaria. Si bien se realizaron concursos en otras provincias de la región y se incluyeron danzas de estas provincias en los concursos y representaciones llevadas a cabo en Puno, las expresiones y organizaciones del interior de la región parecen haber tenido participación en la construcción del proyecto identitario. El análisis no es minucioso como el de Mendoza, esto se debe a la mayor amplitud de ambos libros, que abarcan varios siglos de historia. El movimiento indigenista de Puno es detallado con más minuciosidad por Tamayo (1984).

La tesis de Melania Almonte (2015), por otro lado, analiza la trayectoria de este proyecto identitario en la segunda mitad del siglo XX y su situación en la actualidad, a partir del estudio de caso de la festividad de la Virgen de la Candelaria. A partir de la década de 1960 el concurso es asumido por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP), a la par que se da una diferenciación entre las danzas de “traje de luces” o mestizas y las danzas “autóctonas”. Almonte señala que, mientras que las danzas mestizas cambian continuamente, se espera que las danzas autóctonas permanezcan invariables, lo que se manifiesta inclusive en las bases del concurso. Esto tendría relación con la aparición, en la ciudad de Puno, de una nueva clase social mestiza, de origen migrante y con un importante poder adquisitivo, que estaría relacionada con la FRFCP; la cual se apropiaría del discurso indigenista (descrito por La

Serna). De manera similar a Salas (2006), Almonte afirma que la festividad de la Virgen de la Candelaria reproduce una diferenciación étnica en la que lo mestizo, propio de la ciudad de Puno, es equiparado a la modernidad (que mantiene algunos rasgos andinos); mientras que lo autóctono se entiende “prejuiciosamente” como tradicional e invariable. Sin embargo, no solamente la naturaleza del concurso modifica sustancialmente las danzas autóctonas, sino que estas son representadas por conjuntos semi-profesionales que participan en él siguiendo sus propios intereses (Almonte 2015).

En general, estos estudios muestran cómo “desde la perspectiva antropológica las políticas y la gestión de la cultura constituyen fenómenos y procesos culturales en sí mismos” (Cánepa 2009:96). En ese sentido, cobra importancia “estudiar estas actuaciones en su propia lógica, pues no son reflejos de otras realidades sociales sino realidades en sí mismas” (Mendoza 2006:20). Las danzas, música y festividades tradicionales no son fenómenos externos a la política local, sino que están íntimamente ligadas a procesos políticos locales e incluso regionales.

#### 1.1.4. Publicaciones sobre música y danzas tradicionales en la región Puno

La región Puno cuenta con una abundante bibliografía sobre su música, danzas y festividades tradicionales. Y es que la discusión en torno a la música y danza de Puno es muy amplia, ha existido desde hace décadas y ha involucrado a intelectuales locales, nacionales y extranjeros. Esto está relacionado indiscutiblemente al reconocimiento que tiene el folklore puneño a nivel nacional<sup>6</sup>.

Quizás la festividad más importante de toda la región Puno es la de la Virgen de la Candelaria, que agrupa a miles de turistas y espectadores cada mes de febrero, y en la que se presentan comparsas provenientes de todas las provincias de la región. Esta festividad ha llamado la atención de numerosos

---

<sup>6</sup> El mismo José María Arguedas, por ejemplo, participó en el debate, considerando a Puno “la otra capital del Perú” (La Serna 2015:143). Esta misma denominación fue usada por otros intelectuales, y fue parte de un proyecto político que tuvo éxito en posicionar a Puno a nivel nacional como una región con una riqueza única de expresiones artísticas populares (La Serna 2018).



investigadores de Lima, que han centrado sus investigaciones en la festividad en su conjunto, mas no en las dinámicas que puede haber alrededor de alguna comparsa o conjunto. Entre estos trabajos podemos mencionar las tesis de Guerrero (2016) y Tito (2012), así como la de Erik Portilla (2014), quien acerca al espectador a las imágenes y experiencias sensoriales generadas y consumidas durante la festividad. Los libros de la Serna (2015, 2018) responden también a un interés de parte del Ministerio de Cultura<sup>7</sup>, y específicamente de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, en el trasfondo histórico y social de la festividad<sup>8</sup>.

Por otro lado, existe una abundante cantidad de publicaciones sobre festividades, música y danzas altiplánicas de Puno que han sido publicadas en la capital de la región, que reflejan el importante movimiento intelectual en torno a estas expresiones en la región, como veremos más adelante (capítulo 2). Se pueden rastrear publicaciones regionales de este tipo desde las primeras décadas del siglo XX. Es La Serna quien describe con más detalle el trasfondo histórico del debate actual en la ciudad de Puno, “el centro neurálgico de la vida social, política y económica del Altiplano peruano”<sup>9</sup> (La Serna 2015:13). Este autor señala la existencia de abundante bibliografía regional, mucha de la cual no se puede conseguir fácilmente en Lima porque “solo tiene circulación en una esfera local, alcanzando pocas veces repercusión en el mundo académico nacional” (La Serna 2015:19). Buena parte de estos escritos “son etnográficos y descriptivos” (La Serna 2015:19), describiendo las danzas minuciosamente.

Buena parte de la bibliografía regional a la que es posible acceder trata sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria o del sikuri, elementos que han sido centrales en la construcción de la propuesta identitaria regional de la que habla La Serna (2015, 2018). A Puno pertenece, por ejemplo, el artículo de

---

<sup>7</sup> Anteriormente La Serna también realizó una investigación sobre la feria de las alasitas (La Serna 2013).

<sup>8</sup> Como se verá más adelante (capítulo 3), es justamente la DPI la oficina de la sede central del Ministerio de Cultura más involucrada en los procesos de declaratoria, y la que participó en el proceso de declaratoria de la festividad de la Virgen de la Candelaria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

<sup>9</sup> Una revisión de esta bibliografía puede encontrarse también en la tesis de Guerrero (2016). Su trasfondo histórico, como ya se mencionó, es analizado con mayor profundidad en Tamayo (1984), y también en la tesis de Almonte (2015).

Rodriguez (2015) sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria antes mencionado. También es posible identificar algunos autores que teorizan a partir de la música y danza del Altiplano. Un esfuerzo notable de este tipo es el de Oscar Bueno (2013). Este autor, a partir de sus propias experiencias con las danzas de Puno, realiza una definición de “danza” y plantea un método de análisis de los elementos que la conforman (música, danzarín, escenario, cinética individual, coreografía colectiva, vestuario). Resalta la diferenciación que hace, dentro de la “danza popular”, entre la “etnodanza”, caracterizada como tradicional, sencilla, “pura”, local e inserta dentro de un complejo de manifestaciones (rituales y sociales); la “danza mestiza”, caracterizada como modificada, mestiza, con vestuario moderno (“traje de luces”), de alcance más amplio; y la “mesodanza”, “ejecución de etnodanzas y danzas mestizas por instituciones privadas y gubernamentales (...) presentadas en un escenario ciudadano” (Bueno 2013, 33-34). También diferencia el baile (parejas bailando de forma no organizada) de la danza (con coreografía grupal), y señala que un baile puede pasar a ser danza, una etnodanza a ser danza mestiza y una danza mestiza a ser danza popular (Bueno 2013).

Destacan, sin embargo, algunos libros que realizan un inventario y una breve descripción de decenas o centenares de danzas tradicionales de toda la región Puno. El inventario puede ser más o menos exhaustivo, y siempre incluye varias expresiones de música y danza de la región que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. Si bien es cierto que la mayor parte de su contenido es descriptivo, tienen secciones introductorias donde analizan las características generales de la danza y la música en Puno. Revisar estas obras permite no solamente identificar algunas características del carnaval wapululos de Lampa, sino también algunas ideas con las que deben lidiar los actores del proceso de declaratoria en la región Puno.

Algunos de los libros más antiguos han pasado a convertirse en un referente para el resto de la bibliografía regional de este tipo. Uno de esos libros antiguos es el de José Portugal Catacora (1981). Para Portugal, las danzas del Altiplano son de carácter colectivo tanto en su ejecución como en la organización

previa. Tienen un simbolismo religioso asociado a prácticas prehispánicas, son elegantes y mantienen un espíritu humorístico. Plantea varias formas de clasificar la música y danzas puneñas. Separa entre las indígenas o aborígenes, con música alegre interpretada por instrumentos de viento y percusión (carnavales y danzas de carácter agrario), vestimenta de lana y materiales naturales; y las mestizas, música romántica tocada con instrumentos de cuerdas y bailada con atuendos coloridos (Portugal 1981). Otro libro referente es el de Enrique Cuentas (1995), que describe una mayor cantidad de danzas y tradiciones puneñas, pero no se preocupa por clasificarlas. En su introducción reconoce la “riqueza de símbolos y su variedad coreográfica y de trajes” (Cuentas 1995:11) de la música y danza puneñas. Esta riqueza se debería a la particularidad geográfica del Altiplano y a los distintos niveles de mestizaje, aculturación y sincretismo entre las culturas prehispánicas de la región y la cultura occidental española. Es por esto que la danza y la música tradicionales están relacionadas al rito, a fiestas patronales y a todo tipo de celebraciones (Cuentas 1995).

Los libros posteriores recogen los planteamientos de ambos autores. Algunos han sido publicados por la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Puno (Paniagua 2009). Otros, por el Gobierno Regional Puno en un afán por fortalecer la práctica de música y danzas puneñas (Gobierno Regional Puno 2005, Valencia 2007). Un texto interesante es el de Patrón (1999), que fue publicado en Lima por una institución de puneños, y que parte del análisis del vestuario de las danzas. En general, estas publicaciones resaltan la variedad de danzas que posee la región Puno, que llegan a ser incluso más de 700 (Valencia 2007). Dentro de estas distinguen, como Bueno (2013) entre danzas mestizas y danzas autóctonas, originarias o etnodanzas, categoría en la que la variedad de danzas sería mayor. Las características que poseen actualmente las danzas autóctonas serían, en estas publicaciones, básicamente resultado de dos factores. Por un lado, el clima puneño, que en las zonas altas puede resultar inhóspito. Por otro, la historia milenaria de esta región, en la que han interactuado distintas etnias prehispánicas entre sí y, posteriormente, con los españoles. Las

danzas tendrían su origen en distintas etapas de la historia prehispánica, colonial o republicana (Paniagua 2009). Aunque todos estos libros analizan sobre todo danzas consideradas autóctonas, las propuestas de clasificación varían, así como los criterios que se usan para clasificar. Patrón (1999) parte de la vestimenta, Valencia (2007) de los instrumentos musicales, Paniagua (2009) del significado de las danzas y su contexto de ejecución.

Quizás el esfuerzo de recopilación más reciente y exhaustivo es el de Virgilio Palacios (2008) quien recopila, en dos tomos, casi 2000 melodías correspondientes a más de 200 géneros musicales y de danza tradicionales de Puno. Palacios identifica la música tradicional como aquella interpretada en instrumentos “autóctonos”, distinguiéndola de la “música mestiza” interpretada en instrumentos de origen extranjero (estudiantinas de cuerdas y bandas de metal) (Palacios 2008:29). La música tradicional está relacionada a la riqueza musical que ha tenido la región desde antes de la conquista, y que ha subsistido pese a las prohibiciones y discriminación. Tiene melodías creadas de forma colectiva, repetidas reiteradas veces. Tradicionalmente es danzada por grandes grupos de personas en fiestas comunales, quienes expresan sus emociones por medio de cantos; representan diferentes actos relacionados a la producción, escenas costumbristas o rituales. Recientemente el número de miembros de las comparsas ha aumentado, han sido difundidas y conservadas, pero esto no ha impedido la “extinción” de 131 danzas. Respecto a las danzas de carnaval, Palacios señala que son parte de una celebración ancestral por el florecimiento de los cultivos y la parición del ganado, que tiene un programa específico en toda la región (Palacios 2008:21).

Por otro lado, desde la región Puno se han llevado a cabo estudios de caso sobre algunas de las danzas consideradas “autóctonas”. La mayoría de estas investigaciones son llevadas a cabo por estudiantes de la Universidad Nacional del Altiplano, quienes analizan la danza, su significado y, en algunos casos, su situación actual. Un ejemplo de este tipo de estudios es el de Cruz (2015), quien analiza la pervivencia de la danza k'ajchas de Orurillo (provincia de Melgar, aledaña a Lampa). Esta danza, señala la autora, está profundamente

relacionada hasta la actualidad con el carnaval de Orurillo y con actos específicos de celebración de los ganados y los cultivos dentro de esta festividad (Cruz 2015:115). La danza incluye melodías para momentos específicos de la celebración. En la provincia de Lampa, estudios de este tipo se han realizado para el carnaval del distrito de Vilavila (Ahumada 2012) y para los llamaq'atis del distrito de Pucará (Huangaya 2014). Este último estudio muestra una preocupación sobre la posible “extinción” de la danza.

Estos textos elaborados por miembros de la intelectualidad puneña, como otros publicados en Puno<sup>10</sup>, celebran y reafirman la diversidad de la música y danza tradicionales de la región. Música y danza parecen, tal como señala La Serna (2015, 2018), claves en la identidad de la región. Haciendo uso de categorías étnico/raciales y sociales, identifican a las danzas de origen indígena como las más diversas, diferenciándolas de las danzas mestizas<sup>11</sup>. Vinculadas a un pasado prehispánico y a un clima altiplánico que conlleva grandes retos para el hombre andino, las danzas indígenas son bailadas por grandes colectivos de personas, representan diversos tipos de actos cotidianos y se hallarían relacionadas a celebraciones concretas a lo largo del año, a los rituales que las acompañan y a la cosmovisión andina sincrética que hay detrás de ellas. En esta categoría se encontrarían los carnavales, danzas alegres que celebran el florecimiento de los cultivos. Por otro lado, en estos libros se hace presente un interés por difundir las expresiones puneñas ante la amenaza latente de su desaparición y olvido. Si bien los diversos autores tienen importante evidencia y argumentos para realizar estas afirmaciones, no las comprueban por medio de un análisis sistemático, limitándose a la descripción de danzas o géneros musicales. Tampoco ahondan sobre el contexto local en el que cada una de las danzas se practica, la forma como se organiza su ejecución o la forma que ésta

---

<sup>10</sup> Existen publicaciones de este tipo más recientes, como el libro publicado por Prudencio Ramos (2016) en el que, como parte de un conjunto de artículos sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria, se elabora una clasificación y enumeración de danzas tradicionales puneñas.

<sup>11</sup> Estas categorías son muy similares a las usadas en la festividad de la Virgen de la Candelaria para distinguir entre danzas “autóctonas” y “de luces” (Tito 2012).

puede tomar más allá de los contextos “tradicionales”. Quienes practican la música y danza y la forma como se organizan son obviados en las descripciones.

Académicos extranjeros también han realizado estudios de caso de música y danzas tradicionales puneñas, desde puntos de vista antropológicos y musicológicos. Por ejemplo, Bellenguer (2007) hace un análisis de la música tradicional de la isla de Taquile, identificando la existencia de un modo ritualizado de ejecución musical. De esta forma, las melodías tradicionales estarían articuladas en secuencias, y cada una estaría relacionada a espacios y rituales específicos. Los guías musicales e instrumentistas tendrían símbolos que los identifican como intermediarios entre dos mundos (Bellenguer 2007). Turino, por otro lado, realiza una investigación en torno a la música del pueblo de Conima (provincia de Moho) y su práctica por grupos de migrantes puneños en Lima. Encuentra que, en Conima y en Lima, prácticas musicales tradicionales contribuyen a estrechar lazos entre personas y fomentan cierto igualitarismo. De esta manera, articulan la identidad y ayudan a combatir la rutina de la vida rural o urbana. Además, el sikuri de Conima, se habría enlazado con discursos políticos de alcance nacional a lo largo de la historia, contribuyendo a cumplir objetivos específicos. A estos objetivos respondió la aparición de nuevos conjuntos y prácticas tanto en Conima como en la capital (Turino 1993).

#### 1.1.5. Estudios sobre danzas en Lampa y la danza de los wapululos

La bibliografía sobre danzas del distrito de Lampa (y del wapululo carnavalesco de Lampa en específico) no es tan abundante<sup>12</sup>. Algunos de los libros compilatorios de danzas presentados en la sección anterior (Cuentas 1995, Gobierno Regional Puno 2005, Palacios 2008, Patrón 1999) incluyen secciones descriptivas sobre estas danzas<sup>13</sup>. En ellas, los autores señalan brevemente el

---

<sup>12</sup> Existe una mayor cantidad de investigaciones sobre los ayarachis de los distritos de Paratía y Palca, en la provincia de Lampa.

<sup>13</sup> Estos libros compilatorios también hacen referencia a otras danzas de la provincia de Lampa, como el Inti Tusuj de Lenzora (más reseñado inclusive que el Wapululo), el carnaval de Chullunquiani, los llameritos de Cantería, el carnaval de Nicasio, los turcos de Cabanillas y el ayarachi de Paratía. Definitivamente, esta última danza es la más conocida a nivel regional de la provincia de Lampa, existiendo múltiples artículos sobre ella.

significado de la danza (tal como ellos la interpretan) y sus principales características (música, personajes, vestuario, coreografía). En todos estos casos, se entiende al wapululo, wapululu o huapululu como un género de música y danza característica del distrito de Lampa, bailada por comparsas de decenas de personas, en la que se representa a un rebaño de vicuñas o alpacas y cuyo significado está relacionado a las actividades agropecuarias. Por otro lado, resulta interesante constatar que recién se comienza a escribir en Puno sobre esta danza desde la década de 1990.

Por otro lado, algunas tesis de la Universidad del Altiplano trabajan alrededor del distrito de Lampa desde distintas disciplinas, y nos ofrecen un acercamiento a la situación actual del distrito. Relevante resulta la tesis de Ibar Riquelme (2008), quien estudia los carnavales en la comunidad campesina de Rivera Coylata, ubicada en el distrito de Lampa. No describe al wapululo, sino que analiza el uso de piedras talladas en forma de animal denominadas illas y mullus en los pagos a la tierra del carnaval. Con este fin, hace uso de teorías de la antropología simbólica. Riquelme encuentra que, en el ritual del pago a la tierra, las illas o mullus tienen un significado complejo y aglomeran múltiples símbolos. Representarían a la fertilidad y a la acción recíproca entre la divinidad (apus, Pachamama), los hombres y el ganado por cuya reproducción se realizan los pagos a la tierra (Riquelme 2008).

Otra tesis sobre el distrito de Lampa (Mejía 2016) analiza los posibles recursos turísticos del distrito de Lampa con miras a elaborar un circuito turístico distrital. De esta forma, realiza un “análisis situacional del distrito de Lampa”, identificando y describiendo brevemente tres festividades (fiesta de la Virgen Inmaculada, de Santiago Apóstol y el carnaval de Lampa, donde describe a los wapululos).

También se ha podido identificar algunos libros que presentan información de carácter histórico sobre el distrito de Lampa. Ramos (1990), por ejemplo, enumera y describe una serie de rebeliones campesinas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX en la provincia de Lampa, que en aquel entonces

se encontraba fuertemente feudalizada. En esta provincia existió el gamonalismo, que adoptó “las mismas posiciones de expansión de tierras, abuso, dura servidumbre, maquinaciones judiciales y todo ello en agravio de los más humildes” (Ramos 1990:94). Velezvia y Quintanilla (1984), por su parte, realizan un diagnóstico socioeconómico de la comunidad campesina de Sutuca Urinsaya, ubicada en el distrito de Lampa. En él, presentan datos demográficos, económicos, sociales y de vivienda.

Sin embargo, más información sobre la provincia de Lampa se puede encontrar en la abundante bibliografía escrita sobre la provincia por profesionales lampeños, que son también reconocidos a nivel local. Aunque esta bibliografía ha sido impresa en Puno y Juliaca, solo tiene circulación local en Lampa y es difícil de encontrar fuera de la capital provincial, de forma similar a como señala La Serna para el caso de Puno (2015:19). Del mismo modo, la bibliografía de los lampeños analiza al carnaval y al wapululo más que nada de forma descriptiva y etnográfica, y muchas veces solo los menciona brevemente.

Entre los libros más antiguos sobre la provincia de Lampa se encuentran tres, titulados todos “Monografía de la provincia de Lampa” (Belón 1972, Flores 1928, Ramos 1967). En ellos se describen con cierto detalle diversos aspectos de la provincia (distritos, demografía, geografía, instituciones, historia, costumbres, biografías de personajes notables). Curiosamente describen danzas e instituciones culturales, pero ninguno menciona la existencia de los wapululos con esa denominación. Estos libros antiguos proporcionan solamente breves descripciones sobre el carnaval, sin ser de su interés profundizar en el mismo. La monografía más antigua es la de Flores (1928), la mayor parte de la cual es una descripción general de los distritos de Lampa. En esta monografía no hay una sección destinada a describir o enumerar festividades y danzas, siendo mencionadas solamente las primeras y de forma superficial. Resalta la mención del carnaval como “hatun fiesta” (Flores 1928:128). Ramos (1967) enumera algunas danzas antiguas, la mayoría de las cuales era bailada por los “indígenas” (kusillo, sirena, chunchos, tacteo, pulipuli, marimachos, quello pezco, baile del Sol y de la Luna, kaperos, ayarachis, mula-mulas), y otras de reciente



aparición en el distrito (llamerada, morenada, pantomimos, toro-toro-turcos). Belón de Romero (1972) menciona algunas otras danzas (ccanchis, wifala) y menciona la existencia de agrupaciones culturales (estudiantina Centro Musical Lampa, conjuntos de morenada, diablada y llamerada). También menciona la existencia de un “carnaval de Lampa” en el que participan miles de danzarines al ritmo de música de quenás y pinquillos (Belón 1972:87).

En un libro anterior sobre “tradiciones” del distrito de Lampa, Ramos (1962) describe los carnavales tradicionales. Este autor señala que la danza con la que celebra el “elemento aborigen” se llama “wifala”. Además, menciona que, en el momento en que escribió el libro, había cambios en la misma, como la aparición de los “jañachos” (personaje del wapululo) y cambios en la vestimenta; y que solamente la música de la wifala subsistía (Ramos 1962:67).

Actualmente, se siguen publicando libros que tienen el afán de realizar una descripción general de la provincia de Lampa, aunque haciendo énfasis sobre todo en el pueblo de Lampa. Es el caso de las publicaciones de Rubén Frisancho (s/f), Pedro Cornejo (2015) y José Ramos (2016). El primero repasa la historia de Lampa, para luego describir el calendario religioso y festivo, así como su relación con el calendario laboral “andino” agropecuario de Lampa. En esta sección, Frisancho enumera 50 danzas autóctonas de la provincia de Lampa, de las cuales 12 tendrían un origen prehispánico, 23 un origen colonial y 15 un origen republicano. Además, describe la semana de carnavales en el distrito de Lampa, que abarcaría desde el domingo de carnaval hasta el domingo de amarguras. La fiesta sería “costumbrista y tradicional (...) con una sola raíz ancestral de los Pukarás y Quechuas, con pequeños matices mestizos” (Frisancho s/f:30). Resalta la vinculación que establece entre el carnaval, el calendario agrícola y un pasado prehispánico. Cornejo (2015), en cambio, identifica los posibles atractivos turísticos de Lampa y plantea un plan de desarrollo turístico para la provincia. No describe el carnaval, y pone más énfasis en los atractivos materiales (restos arqueológicos, edificaciones, paisajes naturales). Ramos (2016), por último, describe de forma exhaustiva la historia de

Lampa, y en su libro se pueden encontrar algunos sucesos relacionados con el wapululo y con quienes lo practican.

Por otro lado, en Lampa se pueden encontrar algunos artículos y publicaciones cortas en las que se trata específicamente el wapululo. Destaca el trabajo de Roberto Quisocala, quien ha publicado un folleto (Quisocala 2004) y varios artículos (Quisocala 1997, 2013) en los que realiza un “historial” (una descripción) de la danza. Un trabajo similar es el de José Ramos (2012), quien denomina al “carnaval de Lampa wapululos” como “Patrimonio Cultural de la Nación” (Ramos 2012:15) antes de siquiera comenzado el proceso de declaratoria. Ramos describe la danza de forma similar a Quisocala, y señala los premios que ha obtenido en concursos a nivel nacional. La descripción que ambos autores hacen del wapululo es diferente en ciertos aspectos a la realizada por los autores puneños, como se verá en el capítulo 2. Por otro lado, Vilca y Zea (2018), quienes realizan una descripción de la historia, tradiciones y situación actual del distrito de Palca, describen el carnaval y la danza del wapululo, señalando que se danza en algunas comunidades del distrito. La forma como describen el wapululo es muy similar a la de Quisocala.

Tanto en Puno como en Lampa, la bibliografía que menciona al wapululo ha sido escrita a partir de la década de 1990. Textos anteriores sobre danzas puneñas no mencionan siquiera al wapululo. La única excepción es un artículo del diario Los Andes (Vizcarra 1957) que reseña las danzas presentadas en el Primer Concurso Folklórico de la Asociación de Maestros de Lampa entre escuelas primarias, que se llevó a cabo en 1954. Este artículo defiende la práctica de danzas tradicionales en las escuelas primarias, la que tendría varios beneficios para los niños y el pueblo en general. El “wappululo” es entendido como el baile del Carnaval de Lampa, en el que danzan mujeres jóvenes rodeadas de “jañachos”. La danza sería más vistosa los días de una competencia que por entonces existía (Vizcarra 1957).

Como se puede apreciar, existen una serie de publicaciones sobre el distrito de Lampa, que lo describen de forma general o presentan problemáticas

relacionadas a su historia o a la situación actual del turismo. Estos textos, si bien proporcionan información de contexto respecto del distrito, no profundizan en torno a las fiestas y danzas del mismo. Una excepción es el texto de Frisancho (s/n). Otra cantidad importante de textos mencionan la danza del wapululo lampeño, en algunos casos junto con otras danzas de la provincia. En su mayoría proporcionan información descriptiva, sin realizar un análisis profundo del contexto en el que se baila y toca el carnaval wapululos de Lampa. Tampoco brindan información sobre el proceso de declaratoria y los actores que participaron en el mismo, permitiendo solamente realizar una descripción de la danza con algunos apuntes históricos. Quizás el texto que más información brinda sobre estos temas es el informe del Ministerio de Cultura elaborado como parte del proceso de reconocimiento del carnaval wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural Inmaterial (Ministerio de Cultura 2018a). El documento explica los motivos por los que la Dirección de Patrimonio Inmaterial recomienda el reconocimiento de esta expresión. Para cumplir con su objetivo, describe en términos generales la forma de ejecución y baile de la danza wapululos, así como el contexto en que se lleva a cabo. También describe la realización de los carnavales e incluso menciona algunos pasos y actores del proceso de declaratoria.

La presente investigación dialoga en su formulación y análisis con una abundante cantidad de bibliografía sobre temas íntimamente relacionados a la problemática abordada. Permitiría, sin embargo, tratar algunos aspectos poco o nada abordados de estos temas con un enfoque novedoso.

Por un lado, la formulación de la investigación parte de una discusión en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial sobre la que existe una abundante cantidad de bibliografía. Esta discusión a nivel internacional problematiza y cuestiona el papel de la UNESCO y los Estados en el reconocimiento y la gestión del PCI. Un nuevo enfoque, que busca comprender los procesos de patrimonio desde una perspectiva local on the Ground, está siendo recientemente

desarrollado (Foster 2015a, 2015b, You 2015, Chocano 2018b). La presente investigación incorpora este último enfoque y otros conceptos generados en esta discusión. A nivel nacional, el debate se ha centrado en los intentos de gestión del PCI de parte del Estado (con una mayor cantidad de publicaciones en la década del 2000), habiendo pocos estudios que se concentren en la forma como la población participa de esta. Una notable excepción es la tesis de Sara Guerrero (2016), además de los artículos de Chocano (2016, 2018a, 2018b).

La selección de un caso sobre el reconocimiento de una festividad y danza puneña como Patrimonio Cultural de la Nación hace necesario dialogar con otra serie de trabajos. Por un lado, un conjunto de estudios muestra la existencia de diferentes actores y acciones políticas en el campo de la práctica del folclor, tanto a nivel local como a nivel regional. La información obtenida sobre la dinámica en localidades de la región Puno es aún limitada, y la mayoría de estos estudios se ha realizado en Cusco o en la misma ciudad de Puno. Otro grupo de estudios sobre el folclor puneño, aunque abundan en datos descriptivos, no realizan un análisis profundo y plantean en común una serie de afirmaciones que podrían identificarse también a nivel regional. De esta manera, la presente investigación analiza el tema del reconocimiento del PCI, haciendo uso de una perspectiva que aún es necesario ser explotada y desarrollada, en un área geográfica donde los estudios de este tipo aún son escasos.

## 1.2. Marco teórico

Trabajar en torno al proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación hizo necesario tomar en cuenta ciertos conceptos teóricos, tanto para el diseño de la investigación como para el análisis de la data recogida. Algunos de estos conceptos están relacionados a la misma noción de Patrimonio Cultural Inmaterial y a las políticas de declaratoria. Otros permiten hacer un mejor análisis del contexto en que se da la declaratoria, así como la dimensión política de la misma. A continuación, presento algunos

de los conceptos alrededor de los cuales se estructura la investigación. Finalizando la presente sección, articularé los conceptos entre sí, explorando la forma como se podrían relacionar con el tema que trata la investigación.

### 1.2.1. Patrimonio Cultural Inmaterial

La presente investigación se inscribe en el debate sobre *patrimonio cultural inmaterial* (PCI), categoría dentro de la cual el Ministerio de Cultura incluye al Carnaval Wapululos de Lampa. Pero ¿qué entendemos por patrimonio cultural inmaterial?

Se trata de un concepto sumamente complejo pues no solamente es construido socialmente, sino que es multidimensional, polivalente y multisignificativo. Se trata, por un lado, de una *categoría* de origen occidental pero que ha sido apropiada por múltiples grupos. Incluye, equipara y compara expresiones culturales a las que se les otorga un reconocimiento oficial y un valor simbólico especial. En el marco de un individualismo posesivo (Handler 1986), las expresiones culturales son consideradas representativas de un grupo de personas (Amodio 2009), remarcando una relación ya existente con el pasado y presente del grupo. La inclusión de *inmaterial* en el término señala el carácter principalmente intangible de la expresión, creando una brecha artificial entre lo material y lo inmaterial (Lacarrieu 2008, Alfaro 2016). Estas dos características (su carácter marcadamente inmaterial y la vinculación con un grupo de personas) diferencian al patrimonio cultural inmaterial de otros tipos de patrimonio, como el cultural material o el natural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). Fuera de estas características en común, las expresiones entendidas como patrimonio pueden resultar marcadamente disímiles, y más se asemejan por las operaciones que se realizan sobre ellas que por ellas en sí mismas.

El significado asignado a la categoría y a las expresiones que forman parte de la misma también varía de acuerdo a cada grupo de personas. Como señala Diane Barthel-Bouchier (2013), el patrimonio puede ser entendido como un derecho humano, un valor o una fuente de ingresos. Sin embargo, la mayoría de estas conceptualizaciones dialogan con la elaborada por la UNESCO y con otros

entes legalmente designados como rectores del patrimonio cultural inmaterial (en el caso peruano, el Ministerio de Cultura).

El patrimonio cultural inmaterial tiene, además, una dimensión marcadamente política. La categoría incluye, como ya se ha adelantado, la realización de un conjunto de prácticas y políticas que convierten al patrimonio en “un instrumento político por excelencia desde el cual es posible desarrollar estrategias de gestión” (Lacarrieu 2008:25). Regina Bendix, Aditya Eggert y Arnika Peselmann (2013), parecen agrupar y organizar estas prácticas en el concepto de *régimen de patrimonio* (o *heritage regime* en inglés). Este régimen incluye, por un lado, el registro de la expresión y su inclusión en un inventario, así como la creación de éste. También, la creación de organizaciones y normativas, capacitaciones en torno a lo que es patrimonio inmaterial, y otras acciones relacionadas a la *salvaguarda* de la expresión. Estas acciones responden parcialmente a las dispuestas por la UNESCO en la Convención del 2003, pero también a las características particulares de cada Estado, y de cada caso, así como a la lista a la que cada expresión pertenece. Asimismo, el régimen de patrimonio se vincula con un sistema de valorización o *régimen de valor patrimonial* (Guerrero 2016:160) que puede ser preexistente y que cuenta con sus propias estructuras de poder, relacionadas a actores políticos y sistemas burocráticos (Bendix, Eggert y Peselmann 2013). Es en este régimen de patrimonio que actúan entidades nacionales y actores locales, respondiendo a sus propios intereses y a la idea que ellos tienen del patrimonio (Guerrero 2016).

Una acción que forma parte de los regímenes de patrimonio, y que es el objeto del presente trabajo, es el *proceso de declaratoria* de una expresión como patrimonio cultural a nivel de la nación o de la humanidad. Se trata de un proceso normado, con pasos específicos delimitados por la UNESCO y por cada Estado particular. La normativa permite cierta flexibilidad en la forma como se lleva a cabo el proceso, haciendo que cada caso tenga un proceso particular. En él participan, negocian, discuten e interactúan actores gubernamentales y no gubernamentales, que hacen que el proceso de declaratoria sea marcadamente

político. Se trata, pues, de un proceso burocrático, pero que también tiene una dimensión política y social.

Los actores gubernamentales y no gubernamentales que participan en un proceso de declaratoria tienen puntos de vista diferentes sobre la expresión a declarar. Para el caso de las declaratorias como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, Sara Guerrero plantea el concepto de *relato patrimonial* como el discurso resultante del “encausamiento de argumentos, miradas e interpretaciones heterogéneas” (Guerrero 2016:143) de estos actores, elaborado con la finalidad de garantizar el éxito de una declaratoria. La elaboración de este relato unificado responde al formato y la agencia de los mismos formularios de declaratoria (Guerrero 2016:136), pero también a que los participantes en el proceso conciben la necesidad de una *novela monográfica* (Adell 2015) y toman medidas para elaborarla. El relato patrimonial es creado específicamente para el proceso de declaratoria (Adell 2015, Guerrero 2016) y no implica la desaparición efectiva de las diferencias respecto de la expresión (Guerrero 2016).

Para fines de la investigación, también se entenderá al patrimonio como una *operación metacultural* (Kirshenblatt-Gimblett 2006) por medio de la cual la expresión cultural (por medio de las operaciones conceptuales y políticas ya mencionadas) se convierte en un *instrumento metacultural*. La expresión y las prácticas que sobre ella se realizan adquieren nuevas significaciones y lógicas a raíz de una declaratoria como Patrimonio Cultural; y pasan a responder, por lo menos en parte, a la definición y la lógica dispuestas por la UNESCO.

### 1.2.2. Perspectiva on the ground

Por otro lado, la investigación parte de una perspectiva *on the ground*, siguiendo la propuesta que esboza Michael Foster (2015a). Se entiende ésta como un enfoque que busca entender en su diversidad las distintas experiencias, percepciones e ideas de la población local sobre el patrimonio cultural inmaterial y las expresiones culturales que forman parte del mismo. Considera las divisiones sociales de distinta índole, que se dan dentro de una población independientemente de su tamaño, y que conducen a distintas perspectivas

sobre el patrimonio. Como resultado, “en algunos lugares una designación de la UNESCO es vista como un boom financiero, en algunos lugares es un tema de orgullo e identidad, en otros lugares es una carga y en otras partes es simplemente un adorno” (Foster 2015a:10).

El enfoque *on the ground* considera el carácter *esocultural* del patrimonio cultural inmaterial (Foster 2015a). Según este concepto, el discurso de patrimonio propio de la UNESCO es incorporado, interpretado y asimilado por las poblaciones locales, que lo modifican de acuerdo a sus características particulares. De esta forma, se pone énfasis en la agencia de los grupos locales a la hora de definir qué es patrimonio y, por supuesto, de aplicar las prácticas que de él se desprenden.

Por otro lado, el enfoque también hace necesario tener en cuenta la posibilidad de *desfamiliarización* de una expresión (Foster 2011, 2015b, Noyes 2015). Con esto nos referimos a un cambio de perspectiva producto del reconocimiento externo de una expresión cultural, por medio del cual las personas comienzan a entenderla o a pensar en ella bajo los lentes de una UNESCO parcialmente imaginada. Algunos conceptos y parte de la lógica de la UNESCO son de esta forma incorporados a nivel local, como parte de una *operación metacultural*. La *desfamiliarización* puede facilitar la alienación y transformación de una práctica en un objeto cultural (Noyes 2015) aunque esto parece no suceder en todos los casos (por ejemplo, en el caso del Toshidon analizado por Foster).

Sin embargo, en el proceso de declaratoria no solo participó la población local. También participaron algunos funcionarios del Ministerio de Cultura. Sus percepciones del Patrimonio Cultural Inmaterial y las expresiones culturales que lo componen también podrían haber tenido importancia en la forma como finalmente se presentó la declaratoria. De esta manera, se hace necesario tener en cuenta el enfoque de *street-level UNESCO* propuesto por Rodrigo Chocano (2018b). El concepto hace referencia a aplicar el enfoque *on the ground* también a la burocracia que aplica a nivel nacional o local los mandatos de UNESCO,



que interactúa directamente con la población local. La aplicación del enfoque implica considerar que los burócratas son actores reflexivos, con diferentes percepciones sobre los mandatos de UNESCO. También, que tienen sus propias agendas y actúan estratégicamente de acuerdo a ellas. Como resultado de estas dos afirmaciones, las instituciones gubernamentales aparecen como “un manojito de agencias interconectadas” (Chocano 2018b).

### 1.2.3. Campos y capitales

Una declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación, como mencioné en un acápite anterior, tiene una dimensión política y una dimensión social. Un proceso de declaratoria de una expresión cultural como Patrimonio Cultural Inmaterial involucra a varios actores heterogéneos del ámbito local, nacional o incluso supranacional. Se puede plantear que cada uno de estos actores tiene un acceso diferenciado a ciertos recursos, distintos intereses y un relacionamiento particular con el resto de actores. Para facilitar el análisis de este entramado complejo de relaciones, se hará uso de los conceptos de *campo* y *capitales* desarrollados por Pierre Bourdieu. Estos conceptos no pueden ser definidos por separado, sino solamente de forma articulada (Bourdieu y Wacquant 2005:148). Seguiremos el análisis elaborado por Mustafa Emirbayer y Victoria Johnson (2008), que orientan los planteamientos de Bourdieu al análisis organizacional.

Para Bourdieu, los *campos* son “espacios semiestructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente de las características de sus ocupantes” (Bourdieu 1990:135). Los campos tienen propiedades objetivas y “leyes generales” (Bourdieu 1990, 1998). Tienen una *estructura* en la que los recursos se encuentran desigualmente distribuidos. Los actores se ubican dentro de este espacio y pelean entre sí, configurando relaciones de poder y haciendo uso de los recursos que poseen con la finalidad de acceder a recursos y/o cambiar el valor de los mismos. De esta forma, como bien señalan Emirbayer y Johnson (2008:9), es importante distinguir dentro de un campo la *estructura* de

desigual asignación de recursos y de poder y las *posiciones* variables que tienen los actores en el tiempo.

En un determinado campo, “las disposiciones están ajustadas también a una posición definida relacionamente” (Bourdieu 1998:243)<sup>14</sup>. Los actores que monopolicen los recursos tenderán a desarrollar estrategias de conservación de los mismos, mientras que los que tienen menos harán uso de estrategias de subversión parcial (Bourdieu 1990:137) para adquirir nuevos recursos y/o cambiar el valor de los que ya poseen. Actores que accedan a un nuevo recurso tenderán a valorar esta diferencia recién adquirida (Bourdieu 1998:245). Pero, por otro lado, hay un “acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar” (Bourdieu 1990:137) y sobre las reglas de juego en el campo. Para participar en un campo, los actores deben entrar en los presupuestos del mismo, y los objetos deben ser valorados de acuerdo a estos presupuestos (normalmente por un grupo de especialistas). Esto nos podría llevar al concepto de *habitus*, sobre el que no se profundizará en este marco teórico<sup>15</sup>.

Bourdieu señala que en una sociedad existen diferentes campos (Bourdieu y Wacquant 2005), que serían autónomos en su funcionamiento, recibiendo sin embargo influencias de lo que ocurre en otros campos (Emirbayer y Johnson 2008). Todo campo tiene unas fronteras, cuya determinación resulta complicada (Emirbayer y Johnson 2008) y que “solo pueden ser determinadas por una investigación empírica” (Bourdieu y Wacquant 2005:154). Todos los objetos (y, podríamos añadir, sucesos) que existen dentro del campo no pueden ser explicados por sí mismos, sino que se entienden en relación al campo en lo que Bourdieu y Wacquant (2005:154) denominan *efecto de campo*. Sin embargo, podemos encontrar analogías en las posiciones en las que los actores se ubican

---

<sup>14</sup> Sin embargo, las estrategias usadas por los grupos dentro de un campo también pueden estar influidas por su *habitus*, por determinadas predisposiciones resultado de permanecer mucho tiempo en una posición anterior dentro del campo (Bourdieu y Wacquant 2005).

<sup>15</sup> Esta decisión responde al hecho de que la investigación no tiene como objetivo principal busca indagar sobre los presupuestos subyacentes al campo mismo, sino analizar los posicionamientos y relacionamientos de actores y conocimientos en el marco de un proceso de declaratoria.

en los diferentes campos, que al final nos remiten a las diferencias sociales (Bourdieu 1998). Las fronteras de los campos son dinámicas, así como sus reglas, y pueden cambiar a lo largo de la historia.

Por otro lado, un campo puede estar dividido en subcampos, cada uno con su propia lógica y sus propias reglas (Bourdieu y Wacquant 2005:159). Los individuos existen dentro del campo en tanto son *agentes* en el mismo. Para existir, deben poseer un recurso (*capital específico*) valioso en el campo, y deben actuar dentro del mismo generando efectos; de lo contrario, son irrelevantes y son excluidos del campo (Bourdieu y Wacquant 2005:163).

Para entender mejor a los “recursos” que determinan la posición de los actores en un determinado campo es necesario recurrir al concepto de *capitales*, también desarrollado por Bourdieu. Con este concepto, Bourdieu hace referencia a una gran variedad de recursos diversos, que permiten a los actores ejercer poder dentro del campo. Es decir, “una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia y por tanto *existir* en el campo en consideración” (Bourdieu y Wacquant 2005:152).

Los capitales pueden ser clasificados en distintas categorías, todas relacionadas entre sí. Además del *capital económico*, Bourdieu identifica hasta 4 tipos más de capitales. Por un lado, se puede hablar del *capital social*, que son los recursos que un agente puede obtener por medio de las relaciones y vínculos que posee (Bourdieu 2000, 2011). Está íntimamente relacionado a la existencia de redes de vínculos y a la pertenencia del individuo a grupos; la participación en ambos requiere de un trabajo constante en la mayor parte de los casos (para crear vínculos duraderos)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Esto no es necesario cuando el capital social acumulado es tal que puede ser heredado. También es posible que un grupo escoja a un *representante*, que concentra el capital social de todo el grupo (Bourdieu 2000:224).

Otro capital es el *capital cultural*, que puede presentarse de tres formas. Puede estar *incorporado*, interiorizado por el agente en forma de conocimientos o saberes gracias a un aprendizaje previo; o *institucionalizado*, convertido en títulos que le dan una autonomía y objetivación relativas y permiten diferenciar claramente entre grupos de personas (Bourdieu 2000). También puede estar *objetivado*, presente en bienes culturales que pueden ser apropiados material y/o simbólicamente (para esto último es necesario acceder a un determinado capital cultural incorporado) (Bourdieu 2011). El *capital simbólico* es el honor, prestigio o crédito adquirido dentro del campo por medio de un conjunto de acciones en muchos casos aparentemente desinteresadas. Se trata de ciertos bienes o propiedades altamente valorados en un campo, que permite un proceso de distinción y una naturalización de la diferencia (Bourdieu 2000, 2007) y se encuentra constantemente en disputa. Por último, como sugieren Emirbayer y Johnson (2008:13) y el mismo Bourdieu (1990:137), cada campo desarrolla su propio *capital específico*, “que es el fundamento de poder o de la autoridad específica de un campo” (Bourdieu 1990:137) y da a los actores la capacidad de determinar el valor relativo de los demás recursos (Emirbayer y Johnson 2008:13). Analíticamente, la ubicación de los actores en el campo podría ser completamente entendida de acuerdo a la distribución de los *capitales* entre ellos.

El uso de la teoría de Bourdieu orienta a la investigación a analizar el campo en sí, pues para este autor “es el campo lo que primariamente es y debe ser foco de las operaciones de investigación” (Bourdieu y Wacquant 2005:163). Para delimitar el campo, es necesario identificar a los grupos o individuos que participan como *agentes* en el proceso de declaratoria, sus *posiciones* en el campo (determinadas por los recursos que poseen y las relaciones objetivas con otros agentes), y sus *estrategias* durante el proceso. Esto es inseparable de las *disposiciones* (intereses, agendas) que cada uno de estos actores o agentes posee (Bourdieu y Wacquant 2005). También sugiere considerar la posición de quienes participan en el proceso de declaratoria en un campo social más general, que permitiría entender sus estrategias, repertorios e intereses.

#### 1.2.4. Instituciones habitadas (*Inhabited Institutions*)

Si seguimos un marco teórico basado en Bourdieu, lo importante para determinar la estructura de un campo son las *relaciones objetivas* entre agentes, y no directamente la *interacción* entre ellos. En ese sentido, en el análisis de redes se sacrifica el de vinculaciones particulares (Bourdieu y Wacquant 2005:171). Sin embargo, es imposible hacer un análisis de relaciones entre actores sin aterrizarlo en interacciones específicas entre individuos. Son estas las que manifiestan y son producto de las posiciones y disposiciones de cada campo; y es a través de ellas que posiciones y disposiciones se actualizan y cambian. Asimismo, son en varias oportunidades las interacciones entre individuos (y no entre agentes) las que son directamente observables.

Por otro lado, la interacción entre actores es también interacción entre personas de distintos grupos y en un mismo grupo. Es a través de las personas que las acciones e interacciones se llevan a cabo, y a partir de las cuales se puede abstraer el relacionamiento entre actores en un campo. Para entender mejor las interacciones a nivel individual, se hará uso del concepto de *instituciones habitadas (inhabited institutions)* desarrollado por Tim Hallett y Marc Ventresca (2006).

La perspectiva de instituciones habitadas es, en parte, una respuesta a los estudios neo institucionalistas, enfocados más en aspectos *macro* de las instituciones (Hallett 2010). Busca reconciliar la perspectiva más abstracta y general de las lógicas institucionales, y la interacción entre las personas que forman parte de las mismas en el día a día. Los autores cuestionan que se asuman previamente algunas propiedades de las instituciones y la burocracia. Plantean, al contrario, que el accionar de las instituciones y los significados subyacentes a éstas tienen una dimensión extra local y pública, pero también una dimensión local en la interacción cotidiana entre las personas. Es solo a través de esta dimensión local, en la que los individuos se relacionan y actúan, que se realiza la dinámica organizacional y lo extra local adquiere su fuerza (Hallett y Ventresca 2006). De esta forma, las instituciones están incrustadas

(*embedded*) en el contexto de interacciones cotidianas, en el que los individuos son agentes activos.

La perspectiva de instituciones habitadas requiere observar las dinámicas internas cotidianas de una organización. Toma en cuenta el trabajo cotidiano dentro de cada institución, que puede ser contrastado con los “mitos” que existen sobre el mismo. También requiere observar la interacción social, con el objetivo de identificar y considerar las relaciones entre individuos (Hallett 2010).

Para entender el funcionamiento de una institución o grupo de personas, el enfoque de instituciones habitadas pone énfasis también en la construcción de significados (Hallett 2010). A su vez, para comprender cómo se lleva a cabo esta dinámica, Hallett y Ventresca (2006) traen a colación los planteamientos desarrollados por el interaccionismo simbólico. Las interacciones formales e informales que se realizan en los encuentros entre personas se basan los significados ya atribuidos a las cosas, y refuerzan estos mismos significados (de forma similar a la estructura “estructurada y estructurante” que forma el *habitus* de Bourdieu). Este esquema permite la introducción de modificaciones en los significados, a través de un proceso interpretativo que toma en cuenta los significados e interacciones previas. De esta manera, acciones concretas relacionadas con cambios de significado pueden conllevar situaciones de tensión epistémica y conflicto dentro de un grupo; a su vez, los conflictos por significados pueden conducir a acciones concretas en una organización (Hallett 2010).

El uso del concepto de instituciones habitadas ayudará a aterrizar las relaciones entre actores y los conocimientos que tienen los mismos en el campo de las interacciones cotidianas, que es el que observa directamente el investigador durante un trabajo de campo. Permitirá, entonces, realizar un primer nivel de abstracción de lo observado en campo, orientando a la búsqueda de significados manejados por cada uno de los individuos y los acuerdos sobre los mismos que se toman en la interacción cotidiana. Es solamente a partir de este nivel que se puede empezar a deducir la relación que mantienen los *actores* a nivel más general.

### 1.2.5. Redes

La propuesta de Bourdieu también puede complementarse con el acercamiento que Dorothy Noyes (2003) tiene al concepto de *redes*. La autora sugiere que no es posible delimitar un *grupo* de personas cerrado en sí mismo, sino que la cultura es creada y modificada por un conjunto de interacciones en *redes* dentro de una comunidad. Estas redes unen a los individuos de un mismo grupo (u organización) entre sí y con miembros de otros grupos. Noyes sugiere algunos conceptos para caracterizar las relaciones específicas dentro de esa red: su cercanía, densidad, centralidad, duración, ubicación dentro de un *cluster*, la intensidad afectiva o las obligaciones y derechos que se intercambian por medio de ella. Gracias a la delimitación de estas redes es posible determinar *clusters*, grupos de personas más densamente relacionadas entre sí, donde algunas personas tienen más relaciones y ubican posiciones centrales, y otras son más marginales o periféricas. Mientras que el primer grupo de personas tendería a ser más conservador, el segundo tiene más interacción con miembros de otros campos y puede introducir innovaciones en la cultura.

Aunque están relacionados, el concepto de redes parte de un enfoque diferente al de capital social. El primero es planteado por Noyes (2003) para comprender mejor las *características y cualidades de los vínculos* entre individuos, con miras a delimitar y caracterizar grupos de personas dentro de los cuales se crea y modifica cultura. En cambio, el concepto de Bourdieu (2000, 2011) está orientado a entender la forma en que los vínculos pueden ser usados para obtener *recursos* o son recursos en sí mismos. En tanto que las características de los vínculos definen la forma en que éstos pueden ser usados como recursos, se puede plantear que el capital social es resultado de las características de las redes de individuos. El concepto de *redes* también puede ayudar a entender los diferentes tipos de relaciones entre individuos que se pueden dar en una organización, que son objeto del enfoque de *instituciones habitadas*.

### 1.2.6. Gubernamentalidad

Por otro lado, como se ha podido apreciar en el estado de la cuestión, la declaratoria de una expresión como Patrimonio Cultural de la Nación es parte de una política del PCI parcialmente diseñada y aplicada por el Estado, por medio de las dependencias del Ministerio de Cultura<sup>17</sup>. Esta política responde a los lineamientos dictados por una Convención de la UNESCO, organización supranacional que tiene injerencia en el tema de PCI. Esta aplicación de políticas de patrimonio *sobre* la población, opinión también expresada en los debates sobre Patrimonio Cultural Inmaterial, puede relacionarse a la noción de *gubernamentalidad transnacional*.

Este concepto es propuesto por James Ferguson y Akhil Gupta (2017) en base al concepto de *gubernamentalidad* desarrollado por Michel Foucault (2006). Este último hace referencia a una forma de poder ejercido desde los Estados modernos, que tiene como objetivo la gestión de la población; así como el proceso histórico por el cual ésta llegó a ser preeminente (Foucault 2006:136). La gubernamentalidad, producto de un proceso histórico iniciado en el siglo XVI, está más interesada en el control de la población para proveerle bienestar que en la participación de la misma en el gobierno. Esta forma de ejercer poder hace uso de una forma de saber científico que también ha cambiado a través del tiempo, pero que tiende a entender a la población como un conjunto de fenómenos “naturales” que deben ser respetados y facilitados por el Estado (Foucault 2007:403). De esta forma, el ejercicio de poder es invisibilizado, y el gobierno aparece más como una cuestión técnica y administrativa. Por otro lado, la gubernamentalidad hace uso de una serie de técnicas de poder (reglamentación, disciplina, biopoder), entre las cuales resaltan los “dispositivos de seguridad” (Foucault 2007:137).

El concepto es parcialmente vigente en tanto que, hasta el día de hoy, es válido plantear que los Estados actuales hacen uso de la gubernamentalidad

---

<sup>17</sup> En los procesos de declaratoria también pueden participar otros actores estatales, como el Gobierno Regional o los municipios. Éstos, al menos en los casos ya estudiados, participan en tanto están vinculados a la expresión, a un nivel similar que al de otros actores no gubernamentales (véase, por ejemplo, Guerrero 2016).



para gobernar una sociedad que es heterogénea y diversa (Chatterjee 2007; Kuutma 2013), y que incluye grupos subalternos. Las acciones que realizan sobre estos grupos muestran cómo la gubernamentalidad también incluye la búsqueda de acuerdos y el cálculo de costos y beneficios para manejar a poblaciones subalternas y evitar que se manifiesten contra el Estado. Es en este contexto que la cultura (y las políticas de reconocimiento de PCI) “es respaldada a nivel estatal por su capacidad de proporcionar un alivio en situaciones potenciales de conflicto” (Kuutma 2013:30, la traducción es mía).

Kristin Kuutma señala que el ámbito cultural es cada vez más organizado por el Estado (Kuutma 2013). Sin embargo, en una coyuntura como la actual, en este y otros ámbitos aparecen actores transnacionales y locales que pueden usar las mismas formas de gobierno que el Estado, aliándose con él, actuando de forma independiente, reemplazándolo o inclusive desafiándolo. Ferguson y Gupta (2017) acuñan el término *gubernamentalidad neoliberal* para entender un contexto en el que el saber/poder y los dispositivos de seguridad de la *gubernamentalidad* pueden ser aplicados por el Estado y por entidades no gubernamentales a la vez. La lógica de esta nueva forma de *gubernamentalidad* permite articular actores locales, estatales, transnacionales y supraestatales en nuevas formas de gobernanza global. La aparición de estas nuevas formas de poder y autoridad reformula y hace necesario cuestionar las pretensiones de abarcamiento propias del Estado, que son continuamente reforzadas por medio de actos rituales burocráticos<sup>18</sup> (Ferguson y Gupta 2017).

El campo del Patrimonio Cultural Inmaterial puede ser entendido como un sistema global de *gubernamentalidad neoliberal*. En él es posible constatar “la emergencia de un recientemente globalizado ensamblaje de política local o estructuras de gobierno” (Coombe 2013:379, la traducción es mía) en el que hay una “intersección de múltiples fuerzas políticas, económicas y legales, así como intereses en muchas escalas” (Coombe 2013:380, la traducción es mía). Los Estados siguen teniendo importancia como entes planificadores y ejecutores de

---

<sup>18</sup> De esta forma, señalan los autores, el Estado busca ser percibido como un ente abarcador y superior a la *sociedad civil* y al resto de la sociedad (Ferguson y Gupta 2017).

políticas de PCI, pero de ellos se espera un reporte antes inusual para un Estado-Nación (Coombe 2013). En este nuevo ensamblaje se legitima y demanda la participación de comunidades locales, pero a la vez la UNESCO (y un nuevo grupo de expertos) pasa a monitorear y controlar al patrimonio como recurso (Coombe 2013). La estructura por medio de la cual se da esta gobernanza puede ser conceptualizada como un *régimen de patrimonio* tal como lo entienden Bendix, Eggert y Peselmann (2013). Esta estructura es una red de sistemas de deliberación y regulación producto de una serie de negociaciones entre entidades internacionales, subsidiarias y Estados. De esta forma, un conjunto de procedimientos y reglas estandarizados son adaptados y aplicados por cada Estado particular y su burocracia.

El concepto de *gubernamentalidad transnacional* permite entender mejor la posición del Estado y de la UNESCO en el campo del Patrimonio Cultural Inmaterial. Sirve como un marco explicativo y analítico de las acciones de las dependencias del Estado en el caso que se está estudiando, como parte de una estrategia para manejar la población. También ayuda a enmarcar este caso dentro de un sistema de gobernanza mayor.

#### 1.2.7. Autenticidad

En el proceso de declaratoria de una expresión como Patrimonio Cultural de la Nación, por otro lado, los *agentes* tienen ciertos conocimientos y perspectivas sobre la expresión. Algunos de estos son compartidos, pero también existen diferencias y oposiciones entre los agentes. En el trabajo de campo se pudo identificar la existencia de distintas formas de entender el Carnaval Wapululos de Lampa que podían incluso ser opuestas entre sí, y que son claves para entender la forma como se entiende la declaratoria. Estas formas de entender pueden ser conceptualizadas, a su vez, como *relatos de autenticidad*.

La *autenticidad* es un concepto multidimensional, polisémico y muy flexible, vinculado estrechamente a variados procesos y dinámicas. Sin embargo, “se hace presente como valor fundamental en manifestaciones

musicales [y, podríamos añadir, danzas] de muy diversa índole” (Ochoa 2002). A partir de los planteamientos de distintos autores (Handler 1986, Ochoa 2002, Theodossopoulos 2013), entiendo *autenticidad* como una cualidad poseída por determinadas expresiones y personas, una valoración especial construida por un determinado grupo. Lo auténtico tiene connotaciones esencialistas, y se opone a la cualidad de lo *no auténtico* en una relación dicotómica (Theodossopoulos 2013). El hecho de que sea poseída por determinados grupos de personas la vincula al *individualismo posesivo* de origen occidental (Handler 1986).

Existen distintas formas de entender lo auténtico, o *relatos de autenticidad* (Ochoa 2002), que son específicos y deben ser entendidos dentro de sus contextos de producción. Un relato de autenticidad moviliza subjetividades, se vincula con las emociones y con el cuerpo (Ochoa 2002). Sin embargo, la asignación de autenticidad es también un proceso social y cognitivo, que responde a complejas negociaciones de expectativas sociales (Theodossopoulos 2013). En virtud de esa dimensión social, la autenticidad puede reforzar ciertas formas de distinción social (capital simbólico) (Theodossopoulos 2013), crear comunidad, pero también formas de exclusión (Ochoa 2002). También puede ser evocada de forma funcional, con fines económicos y políticos (Handler 1986, Ochoa 2002).

El hecho de que la autenticidad sea polisémica y multidimensional le otorga *simultaneidad*. Varios relatos de autenticidad pueden coexistir a la vez en un determinado contexto, y pueden entrar en tensión. Para comprender los distintos relatos de autenticidad es importante entenderlos dentro de su contexto, y teniendo en cuenta su lógica de oposiciones binarias (Theodossopoulos 2013).

Se incorporó el concepto de autenticidad en el marco teórico a raíz de los hallazgos de la primera etapa de trabajo de campo. Como se detallará en el capítulo 2, a nivel local y regional la asignación de valor al wapululo y a las distintas formas en que es practicado se basa en criterios equiparables a la *autenticidad*. De esta manera, el concepto facilita el análisis y la interpretación de los discursos locales y regionales existentes en torno a la expresión, así como

los mecanismos por los cuales se asigna valor. No solo permite la comprensión de semejanzas y diferencias entre discursos de diferentes agentes del proceso de declaratoria. Aparte, contribuye a entender la forma como los distintos discursos se manifestaron durante el proceso de declaratoria y en los documentos que resultaron de éste.

A lo largo de este marco teórico se han presentado distintos conceptos que ayudarán a entender la relación entre actores y conocimientos en el marco del proceso de declaratoria de una expresión cultural como Patrimonio Cultural Inmaterial. El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, sobre el que existe un amplio debate a nivel internacional, tiene múltiples dimensiones que son traídas a colación en la investigación. Implica un conjunto de significados variables que, sin embargo, tienen algunas características compartidas sin las cuales la política del Patrimonio Cultural Inmaterial no podría funcionar. También implica un proceso político de relación entre distintos actores, manifestado en procesos burocráticos como el proceso de declaratoria que se está investigando. El concepto orienta la investigación y señala los demás conceptos y enfoques de los que se hará uso en la misma.

La idea de una operación metacultural llevada a cabo por la UNESCO y los Estados nacionales es apoyada por buena parte de los autores mencionados en el estado de la cuestión, y trae a colación la noción de gubernamentalidad neoliberal de Ferguson y Gupta. En efecto, una operación metacultural es también una forma mediante la cual el Estado, su burocracia y entidades supranacionales como la UNESCO administran la diversidad cultural de una población que podría ser marginada en el acceso a otros derechos. En cambio, la perspectiva *On the Ground* sugiere una mayor indagación en la forma como el patrimonio es asimilado y aprovechado por las personas en un entorno local con grupos heterogéneos, entre los que podemos incluir a los funcionarios de las dependencias del Ministerio de Cultura.

Este enfoque permite traer a colación los conceptos de campos y capitales de Bourdieu, el eje que organiza los conceptos presentados en el marco teórico. La existencia de actores heterogéneos en un proceso de declaratoria, así como de unas leyes generales aceptadas por todos (asumidas también en la misma idea de metacultural) y al menos un recurso en juego (el patrimonio) hace pensar en la existencia de campos relacionados al Patrimonio Cultural Inmaterial a nivel local y regional. La estructura de estos campos no solo está relacionada con el régimen de patrimonio específico que se presenta en el caso peruano, sino con las particularidades que la gestión del patrimonio cultural inmaterial adquiere en Lampa y la región Puno, en el caso de estudio. La misma declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa también es un recurso que fue posible gracias al uso de los distintos capitales, y que de por sí es un capital cuya naturaleza específica ha sido indagada en la investigación.

El campo y los actores que participan en el mismo, sin embargo, son abstracciones elaboradas a raíz de las interacciones cotidianas directamente observables. Para facilitar un primer nivel de abstracción se traen a colación los conceptos de redes, de instituciones habitadas y de autenticidad. Mientras que el primero hace referencia a las relaciones entre individuos (a través de los cuales se relacionan los actores), el segundo hace referencia también a la forma como entre ellos se negocian, actualizan e incorporan acuerdos y conocimientos. El concepto de autenticidad, por su parte, permite comprender con mayor facilidad cómo funcionan los mecanismos de asignación de valor a los que los individuos-agentes recurren dentro del campo local y del campo regional. También permite entender con mayor profundidad la perspectiva *On the Ground*, así el valor actual de cada recurso y, por ende, la posición de los agentes dentro de cada campo. Estos conceptos, por otro lado, ayudan a entender a las distintas instituciones que aparecen en el proceso de declaratoria no como entes homogéneos, sino como un conjunto de agentes individuales interconectados.

### 1.3. Distrito de Lampa: pueblo y comunidades campesinas

La mayor parte del trabajo de campo se realizó en el distrito de Lampa, lugar donde se practica el Carnaval Wapululos de Lampa. Se trata de la capital de la provincia del mismo nombre, que en total incluye a 10 distritos en el altiplano puneño, al norte del lago Titicaca. Según información del censo del año 2017, el distrito de Lampa contaba con una población de 11 206 personas. De este total, el 50.41% (5 649) vivía en la ciudad de Lampa, único centro poblado urbano del distrito, lo que muestra un balance entre la población del campo y la de la ciudad (INEI 2018). Sin embargo, una proporción importante de esta última son migrantes de las comunidades y distritos de la provincia y sus hijos; y buena parte de los lampeños tienen propiedades en la ciudad y parcelas y casas en el campo a la vez. Existe, por lo tanto, una comunicación y movimiento constantes entre el campo y la ciudad, tal como se plantea en la propuesta de la “nueva ruralidad”. Lampa es, por otro lado, un distrito muy cercano a la ciudad de Juliaca, y cuya población está conectada con las ciudades de Puno, Cusco y Arequipa. La capital distrital está conectada con Juliaca por una carretera asfaltada, y se puede pasar de una a otra ciudad en tan solo 25 minutos.

Por otro lado, aunque existe una pequeña minoría mestiza, se puede considerar a Lampa como un distrito de población quechua. El 79.95% (8558 personas) de los mayores de 3 años tiene como lengua materna el idioma quechua<sup>19</sup>, y el 95.37% (8653 personas) de los mayores de 12 se consideran quechuas (INEI 2018). En cambio, solo el 2.22% (216 personas), concentrado en el ámbito urbano, se considera blanco o mestizo.

Esta situación es el resultado de una serie de cambios históricos acontecidos a lo largo del siglo XX. Este distrito, relativamente pequeño, cuenta con una historia vasta. Se sabe de la existencia de poblaciones prehispánicas desde el período lítico. En él se sucedieron las culturas Pucará, Tiahuanaco,

---

<sup>19</sup> La cantidad de personas que tienen al quechua como lengua materna es mayor en términos absolutos y relativos a la registrada en el censo del año 2007 (INEI).

Colla e Inca. En la colonia se fundó la reducción y el corregimiento de Lampa, que luego se convirtió en una de las provincias más grandes de la región, pero cuyo dinamismo comenzó a decaer a finales del siglo XIX<sup>20</sup>. A inicios del siglo siguiente, en el pueblo vivía una pequeña población de *mistis*, también llamados *q'aras*, dueña de grandes extensiones de terreno y compuesta por familias lampeñas y arequipeñas. A este grupo de personas pertenecieron importantes personajes de la política nacional, como Enrique Torres Belón; una importante cantidad de estos *mistis* pueden ser considerados *gamonales ilustrados* (Diez 2003)<sup>21</sup>. Esta población estaba marcadamente separada de los campesinos de origen rural y sus hijos, algunos de los cuales ya estaban ocupando antiguas casas de la ciudad (Flores 1928:133). Entre estos dos sectores opuestos se encontraba lo que Flores (1928) y algunos informantes denominan la *mozada*, clase media ascendente de pequeños propietarios con cierto nivel educativo.

Esta situación cambió radicalmente desde la década de 1960, sobre todo a partir de la Reforma Agraria<sup>22</sup>. Debido a la decadencia y expropiación de las antiguas haciendas, la mayoría de las familias *mistis* migraron a ciudades como Arequipa y Puno. En cambio, grupos de la *mozada* y de comuneros residentes en la ciudad comenzaron a adquirir poder económico y un nivel educativo superior, que les da prestigio (*capital simbólico*). Actualmente, aún vive en el pueblo de Lampa un pequeño grupo de descendientes de *mistis*, junto con campesinos quechuahablantes y sus descendientes, quienes conforman la mayoría de la población. Parte de ellos sigue estando vinculado con sus

---

<sup>20</sup> La antigua provincia de Lampa durante el siglo XIX comprendió las actuales provincias de Lampa, San Román y Melgar, además de varios distritos de la actual provincia de Puno. Comenzó a decaer cuando las vías del ferrocarril fueron construidas lejos de la ciudad, perdiendo su lugar en el circuito económico regional frente a Juliaca (Cornejo 2015, Frisancho s/f).

<sup>21</sup> El panorama en Lampa en aquel entonces parece haber sido bastante similar al descrito por Alejandro Diez (2003) para el caso de la ciudad de Puno, donde describe a una élite cuyo poder se basaba en el prestigio social, la tenencia de la tierra, el estudio y en copar el gobierno local y regional. De hecho, algunas familias mencionadas por este autor (Frisancho, Torres Belón) han vivido en Lampa por más de un siglo. Sin embargo, Ramos (1990) señala que no todos los *mistis* pueden ser considerados gamonales.

<sup>22</sup> Los cambios en Lampa parecen haber sido paralelos a transformaciones en otras ciudades de la región. De forma similar, en la ciudad de Puno la élite ilustrada perdió poder, siendo reemplazada por una nueva élite mestiza de origen migrante (Almonte 2015).

comunidades de origen, identificándose con ellas y participando en algunas de sus actividades<sup>23</sup>.

El distrito de Lampa cuenta únicamente con un Instituto Nacional Superior Pedagógico (especializado en la formación de docentes de educación física) y una institución superior técnico productiva. Sin embargo, para el año 2017 el 23.74% de mayores de 15 años (2024 personas) tenían algún tipo de educación superior incompleta o completa<sup>24</sup>. El 83.5% de estas personas (1690) estaban concentradas en la ciudad (INEI 2018). Durante el trabajo de campo se pudo corroborar que Lampa cuenta con una importante proporción de profesionales. Muchos de ellos son docentes que enseñan en las instituciones educativas de Lampa, en las que actualmente se realizan actividades relacionadas a la práctica de danza y música tradicionales. Según el censo de 2017, 436 personas en el distrito se dedicaban a la enseñanza. Un grupo de éstos son señalados en el pueblo como personas que conocen del Carnaval Wapululos de Lampa, cuentan con programas radiales o artículos publicados. Se podría decir que estas personas tienen conocimientos (*capital cultural* incorporado) que les otorgan prestigio (*capital simbólico*) frente al resto de lampeños<sup>25</sup>.

La presencia de una población de profesionales puede relacionarse a la existencia de obras sobre Lampa escritas por lampeños. Como se mencionó en el estado de la cuestión, han sido publicados libros e investigaciones de lampeños sobre su distrito. Algunas son monografías antiguas (Flores 1928, Ramos 1962, Ramos 1967, Belón de Romero 1972) que revisan de forma general distintos aspectos del distrito. Actualmente existen tanto libros que tratan sobre Lampa en términos generales (Cornejo 2015, Ramos 2016, Frisancho s/f) y tesis que trabajan aspectos específicos de su realidad social y cultural actual

---

<sup>23</sup> Según información proporcionada en Lampa, por otro lado, en este periodo aumentó la migración a ciudades como Juliaca, Arequipa y Lima.

<sup>24</sup> La cercanía de Lampa a la ciudad de Juliaca y la ciudad de Puno facilita que los lampeños puedan enviar a sus hijos a estudiar en instituciones superiores de dichas ciudades. Asimismo, existe una colonia importante de migrantes lampeños en la ciudad de Arequipa.

<sup>25</sup> Los docentes, muchos de ellos de extracción popular, tienen un rol importante en la práctica de expresiones culturales a nivel regional, debido en parte a las características de su profesión. La educación también parece ser un factor que otorga prestigio a nivel regional (Almonte 2015).



(Riquelme 2008, Mejía 2016), así como una infinidad de artículos de revistas lampeñas sobre temas diversos (“Lampa turístico”, “El hocicón”, “Ayarachi”, entre otras).

Pese a esto, Lampa es un distrito cuyas actividades económicas principales son la agricultura y la ganadería. Según el censo del año 2017, la mayoría de la PET rural se dedica a estas dos actividades (3221 personas). En la ciudad, la actividad más importante es la enseñanza, seguida de la construcción, el comercio y reparación, las industrias manufactureras y la agricultura y ganadería (INEI 2017). En la producción pecuaria, los tipos de ganado más importantes son los ovinos, los vacunos y los auquénidos (más las alpacas que las llamas). En cuanto a la agricultura, los cultivos más importantes son la papa (amarga y distintas variedades de papa nativa) y los cereales andinos, según el censo agropecuario del año 2012 (INEI s.f.). Como se mencionó anteriormente, inclusive quienes viven en el distrito de Lampa tienen sus parcelas con cultivos (individualmente o en comunidades campesinas), que destinan sobre todo al autoconsumo. De esta forma, la población del distrito de Lampa se encuentra vinculada a actividades productivas relacionadas con la tierra, cobrando especial importancia el calendario agrícola. Algunos productos son comercializados en el mercado local y en la feria que se realiza todos los domingos en el pueblo de Lampa; también hay intentos de comercializar granos andinos a nivel regional o nacional. Sin embargo, los lampeños tienen que viajar constantemente a Juliaca tanto para vender sus productos como para comprar una cantidad importante de productos. Tal como señala Mejía (2016), parte de la población se dedica a la realización de artesanía textil a base de lana, y existen asociaciones de artesanas en el distrito. Lampa cuenta con una enorme cantidad de potenciales atractivos turísticos. Sin embargo, y pese a los esfuerzos llevados a cabo por el municipio e individuos particulares, la industria turística en Lampa es aún incipiente (Cornejo 2015, Mejía 2016).

La muestra de personas de la presente investigación incluyó tanto a personas que residen en el pueblo como a aquellas que viven en las comunidades campesinas, puesto que en ambos se practica el carnaval de

Lampa y el wapululo. El pueblo de Lampa es capital del distrito y la provincia del mismo nombre. En su centro se encuentran importantes edificaciones como la iglesia Santiago Apóstol y el municipio (hecho a base de sillar), así como el mercado, y la mayoría de instituciones educativas del pueblo. Esta zona se caracteriza por la presencia de antiguas casonas a base de barro y con techos de teja, la mayoría propiedad de antiguas familias notables de Lampa.

Aparentemente, a inicios del siglo XX el pueblo no creció, e inclusive es posible que su población se haya reducido (Flores 1928). En aquel entonces, estaba dividido únicamente en dos barrios tradicionales: el Barrio Arriba (o *wíchay barrio*) y el Barrio Abajo (o *uray barrio*). A mediados del siglo XX estos barrios comenzaron a dividirse, con la aparición del Barrio Central, al que pasaron a pertenecer manzanas que antes eran de los dos barrios antiguos. Hacia la década de 1960, tensiones internas relacionadas a ciertos líderes y a los concursos de wapululos hicieron que el Barrio Abajo se dividiera en el Auténtico Barrio Abajo y el Unión Barrio Abajo, también conocido como Qochapata. En los barrios tradicionales actualmente viven los descendientes de *mistis* y de la *mozada*, además una proporción importante de migrantes campesinos y sus descendientes.

Luego, a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, la población de Lampa comenzó a aumentar. En aquél entonces se crearon y constituyeron 4 urbanizaciones (Santa Rosa, Barranco, Puente Colonial, Nueva Esperanza) alrededor de los barrios tradicionales. Hace cerca de 30 años también se constituyó el asentamiento humano Juan Velasco Alvarado en las afueras de la ciudad, que todavía no cuenta con servicios básicos y está parcialmente despoblado. Estas urbanizaciones cuentan con menos servicios que los barrios. En ellas viven personas con menor poder adquisitivo, y en ellas los comuneros tienen sus propias viviendas. De hecho, algunas de estas urbanizaciones han sido constituidas por miembros de comunidades específicas. Por ejemplo, el Asentamiento Humano Juan Velasco Alvarado fue creado por los comuneros de PIAS Huayta, Orcchohuayta y Miraflores; mientras que la urbanización Puente Colonial fue constituida por personas de Tusini Grande, Tusini Chico,

Moquegache Japo y Ancorín Huaral Orcco<sup>26</sup>. Hoy en día el proceso de crecimiento de la ciudad sigue, y nuevas urbanizaciones están en proceso de conformación. Todos los barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos están espacialmente delimitados (anexo 1) y cuentan con su propia junta directiva y teniente gobernador.

La organización de los campesinos y distribución de la tierra también han variado enormemente a lo largo de la historia. A inicios del siglo XX la mayor parte del territorio del distrito estaba ocupado por grandes haciendas de más de 10 mil hectáreas, y propiedades medianas o fundos de cientos o miles de hectáreas de extensión. Algunas de estas son Huayta, Miraflores, Tusini Grande, Tusini Chico, Moquegache, Huaral, Chañocahua, Choconchaca, Huayllani, Coylata, Canchiuro, Caracara, Chacraapi, Queto y Pichinchuani (Flores 1928). Eran propiedades de familias notables de Lampa, y en ellas trabajaban colonos campesinos. En ese entonces también existían “parcialidades”, grupos de propietarios independientes descendientes de los antiguos *ayllus*. Algunas de estas parcialidades eran Sutuca, Cantería, Coachico, Marno y Quello Quello (Flores 1928). Algunos de los hacendados expandieron sus propiedades a expensas de las parcialidades<sup>27</sup>.

A raíz de la Reforma Agraria se formaron en el distrito las CAPs Micaela Bastidas y Túpac Amaru, grandes unidades productivas en las que se agruparon las antiguas haciendas. A partir de la década de 1970 comenzaron a aparecer en el distrito comunidades campesinas (Ramos y Apaza 200x), proceso que se acentuó durante el primer gobierno de Alan García, a raíz de la promulgación de la ley de conscripción de tierras. Las nuevas comunidades fueron producto de la transformación de las parcialidades y de la disolución de las CAPs en grupos de propietarios más pequeños<sup>28</sup>. En esta época aparecieron, además, grupos de

---

<sup>26</sup> Del mismo modo, en la urbanización Santa Rosa algunos comuneros de Sutuca Urinsaya tienen propiedades. Sucede lo propio en la urbanización Barranco, donde tienen propiedades los comuneros de Enrique Torres Belón.

<sup>27</sup> Como resultado de los abusos constantes, en 1920 los campesinos intentaron tomar el pueblo de Lampa, y en 1922 se registró un levantamiento en las cercanías de la hacienda Huayta (Ramos 1990).

<sup>28</sup> A su vez, más recientemente algunos anexos de comunidades se han independizado y transformado en comunidades.

Propietarios Individuales Asociados (PIAS). Tanto comunidades como PIAS tienen juntas directivas. Como veremos más adelante, la conformación y consolidación de estas instituciones durante las décadas de 1980 y 1990 es un hito relevante en Lampa, y en la práctica del wapululo lampeño.

Actualmente, existen 4 PIAS y 34 comunidades campesinas reconocidas por la Municipalidad Provincial de Lampa bajo el rótulo común de “comunidades campesinas”. Todas cuentan con su junta directiva y su teniente gobernador. Sin embargo, solo 19 de ellas han sido reconocidas por el Estado Peruano; todas las cuales fueron tituladas entre 1994 y 1996 (SICCAM 2016). Una lista de estas comunidades se puede observar en el anexo 2, y su distribución en el distrito de Lampa en el anexo 3. Adicionalmente, en el campo existen pequeñas parcialidades y grupos de propietarios no organizados.

Durante el trabajo de campo se visitaron las comunidades de Orccohuayta, Enrique Torres Belón y Sutuca Urinsaya. Las dos primeras se encuentran en la margen izquierda del río Lampa, y sus territorios formaron parte de la CAP Micaela Bastidas.

Orccohuayta se encuentra a media hora de Lampa, y se encuentra conectada a la capital por la carretera asfaltada al distrito de Cabanillas. Es contigua a varias comunidades que llevan la palabra “huayta” en su nombre (PIAS Huayta Túpac Amaru, Central Huayta, Huaytapata). Se trata de una comunidad conformada por los hijos de los socios de la CAP Micaela Bastidas, quienes trabajaban en ella pasteando ganado<sup>29</sup>. En 1987 se separaron de la antigua CAP. Según Ramos y Apaza (200x) fueron reconocidos en 1988, pero no están registradas en el directorio de comunidades campesinas. Actualmente, la comunidad campesina de Orccohuayta cuenta con una superficie de 1500 hectáreas entre el río Lampa y la pampa contigua, que están divididas entre cerca de 50 socios. Según el censo de 2017, Orccohuayta cuenta con 287 habitantes; sin embargo, según los comuneros hay poco más de 370.

---

<sup>29</sup> De hecho, las instalaciones de la CAP Micaela Bastidas se encuentran en la comunidad de Pías Huayta, que colinda con Orccohuayta.

La comunidad campesina de Enrique Torres Belón se encuentra a escasos minutos de Lampa, al costado de la urbanización Puente Colonial. Fue conformada por habitantes del pueblo que hacían pastar a su ganado en los terrenos de la CAP Micaela Bastidas y otras tierras cercanas a Lampa, siendo amenazados constantemente por los “rodeantes” o “mayordomos” que les quitaban el ganado. Desde 1984 se organizaron como comunidad campesina, obteniendo en 1987 el título de propiedad de sus tierras. Sin embargo, tampoco se encuentran en el directorio de comunidades campesinas. Actualmente, la comunidad cuenta con 1000 hectáreas, cuenta con rebaños de ganado de propiedad comunal y con un fondo administrado por la junta directiva. Según INEI, el año 2017 Enrique Torres Belón contaba con 87 habitantes. Aunque los comuneros provengan del pueblo de Lampa, la postura que adquieren respecto al Carnaval Wapululos de Lampa es marcadamente diferente, como se detallará más adelante.

En cambio, la comunidad campesina de Sutuca Urinsaya pertenece a la margen derecha del río Lampa. Se trata de una antigua parcialidad, compuesta por parceleros que trabajaban sus tierras y su ganado de forma independiente. A inicios de la década de los 80 estos parceleros se agruparon y escogieron una junta directiva, iniciando su proceso de reconocimiento. Sutuca Urinsaya finalmente fue reconocida como comunidad en 1983; apareciendo también en el directorio de comunidades campesinas. Al año siguiente, Velezcia y Quintanilla (1984) señalaban que se trataba de una comunidad con 145 familias, dedicadas principalmente a la agricultura y la ganadería de autoconsumo, y cuyas viviendas no contaban con los servicios básicos. En esta comunidad, además, habría un flujo migratorio a ciudades como Juliaca, y apoyo de diferentes instituciones (Velezcia y Quintanilla 1984). En la actualidad, tienen titulado un territorio de 2014.75 hectáreas (SICCAM 2016:372), lo que los convierte en una comunidad de gran tamaño. Según la información proporcionada por INEI, Sutuca Urinsaya cuenta con 63 habitantes. La postura de los comuneros de Sutuca Urinsaya que pude entrevistar es marcadamente diferente a las de las dos comunidades anteriores.

Por último, es importante señalar que en el distrito de Lampa no solamente se baila wapululo y se celebra el carnaval de Lampa. En realidad, estas expresiones son solo parte de la gran cantidad de danzas y las varias festividades que se llevan a cabo en el distrito.

En cuanto a las danzas, además del wapululo existen más de una docena de danzas, cada una de las cuales es bailada exclusivamente en una de las comunidades del distrito. Entre estas danzas se puede encontrar al inti tusuq de Lenzora, los llameritos de Cantería, los lequechitos de Enrique Torres Belón, el puma tusuq de Tusini Grande, los mula mulas, tucumanos o arrieros, los pantominos de Enrique Torres Belón, auqui auqui de Rivera Coylata, zorro chakuy de Sutuca Anansaya, papa tarpuy de Ccatacha, khaperos de Condorini, puli pulis, chunchos, tika tikas, llamaqatis de Sutuca Urinsaya y los qello pesqos. La mayoría de estas danzas han dejado de bailarse en sus contextos tradicionales. Por esto, se encuentran en una situación que los lampeños catalogan como “extinción”. En el pueblo de Lampa se bailan también algunas danzas, como los khaperos, los machupallas y la pandilla puneña; hay a su vez algunas comparsas de músicos tradicionales, como las estudiantinas o las comparsas de pitubanda.

Además de estos géneros tradicionales, en el distrito de Lampa se ha introducido la práctica de géneros de otras zonas de la región Puno, como la tarkada, el sikuri de varios bombos (ambos propios de la población aymarahablante) y las danzas mestizas “de traje de luces”. Existe poco más de una docena de conjuntos que bailan sikuri o distintas danzas de “traje de luces” (caporales, diablada, morenada, rey moreno, llamerada), que agrupan a personas de distintos orígenes. Todos estos conjuntos fueron creados en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, entre las danzas denominadas “autóctonas” por los lampeños, la única que es bailada en todo el distrito son los wapululos.

La festividad más importante del distrito de Lampa es la fiesta de la Virgen Inmaculada Concepción, que se realiza en la primera quincena de diciembre.

Las actividades con motivo de la festividad se dan entre el 6 y el 15 de diciembre, e incluyen eventos religiosos, un concurso y pasacalle de danzas de luces organizado por la FPFCL y un recientemente creado concurso de sikuris de instituciones educativas de la provincia de Lampa. Otra fiesta que tiene una masiva afluencia es la de Santiago Apóstol de Lampa, a fines de julio. En ella se realizan varias corridas de toros y se baila la danza de los khaperos. Ambas festividades son señaladas como más grandes que la celebración de los carnavales. Con motivo del día de Lampa (21 de junio) y el día del campesino (24 de junio) se realiza un concurso de danzas autóctonas en la ciudad de Lampa, al que asisten conjuntos de las comunidades campesinas del distrito, y que tiene el objetivo de revalorar estas danzas. Por último, cada comunidad cuenta con sus propias festividades locales, y en el pueblo se llevan a cabo una gran cantidad de festividades menores, que involucran a toda la población o solo a una parte de ella.

#### 1.3.1. Precisiones sobre el lugar de recolección de información

La investigación trata la declaratoria de una expresión que se baila casi únicamente en el distrito y en la que la mayoría de actores pertenecen al contexto local. Debido a esto, el trabajo de campo se llevó a cabo en su mayor parte en el distrito de Lampa. Aunque la mayor parte del tiempo se permaneció en el pueblo de Lampa, se visitaron tres comunidades del distrito (Orccohuayta, Sutuca Urinsaya y Enrique Torres Belón), cuyos comuneros formaron parte de la muestra de investigación. También se realizó una visita a un territorio aledaño a la comunidad de Ccatacha para observar una celebración en el marco de la semana de carnavales, y se realizó una entrevista a una persona de esta comunidad.

El trabajo de campo podría considerarse “multilocal”, en tanto que analiza un proceso (la declaratoria de los wapululos de Lampa) que engloba eventos y actores de diferentes localidades. Incluyó visitas eventuales a Puno, escenario donde también se llevó a cabo parte del proceso de declaratoria, para realizar entrevistas con algunos informantes clave (funcionarios de la Dirección Desconcentrada de Cultura Puno, directivos de la Federación Regional de

Folklore y Cultura de Puno e intelectuales relacionados a la danza wapululos) y profundizar en la búsqueda de bibliografía. En la ciudad de Lima también se realizaron entrevistas a funcionarios de la Dirección de Patrimonio Inmaterial. Por último, se realizó una corta visita al distrito de Palca, donde también se pudo observar la práctica de wapululos.

#### 1.4. Metodología de investigación

##### 1.4.1. Planteamiento del problema de investigación

La presente investigación gira en torno a los actores, conocimientos y procedimientos en los procesos de declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación de expresiones culturales locales en la región Puno. Tiene como objetivo general analizar la relación entre actores, relatos de autenticidad y percepciones sobre el patrimonio en el marco del proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación.

Para cumplir con este objetivo principal, la investigación se plantea cuatro objetivos específicos. El primero es analizar el contexto cultural, político e histórico relacionado al Carnaval Wapululos de Lampa, identificando cómo se tomó la decisión de llevar a cabo el proceso de declaratoria. También busca identificar actores relacionados con el Carnaval Wapululos de Lampa y el proceso de declaratoria, analizando sus agendas, conocimientos, recursos y la interacción entre ellos. El proceso de declaratoria en sí es objeto de un tercer objetivo, que es describir y analizar el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, identificando procedimientos, hitos, documentos clave, acciones y nivel de agencia de los actores en él. Por último, durante la realización del trabajo de campo se hizo evidente la importancia de relatos relacionados a la autenticidad de ciertas formas de practicar el carnaval y los wapululos. Estos relatos de autenticidad tienen relación con agendas y conocimientos de los actores en relación a la expresión y al proceso de declaratoria. Es por eso que el cuarto objetivo busca identificar las perspectivas y relatos de autenticidad



sobre el Carnaval Wapululos de Lampa de los actores que participaron en el proceso de declaratoria, analizando la forma como influyeron en el mismo.

#### 1.4.2. Caso: declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación

La investigación trabaja el caso del proceso de declaratoria del “Carnaval Wapululos de Lampa” como Patrimonio Cultural de la Nación. El término fue acuñado por el Ministerio de Cultura en el proceso de declaratoria, y engloba varias expresiones íntimamente relacionadas. Entre ellas, la danza *wapululos*, “huapululos”, *pukllay de Lampa* o “wapululos carnaval de Lampa” y el carnaval de Lampa, contexto festivo en que se baila tradicionalmente wapululos. La forma de entender esta expresión cultural varía incluso dentro del mismo contexto de Lampa. Sin embargo, para facilitar el análisis de la información, en el resto del trabajo se distingue entre la expresión tal como la aborda el patrimonio (*Carnaval Wapululos de Lampa*), la danza *wapululos*, y el contexto festivo en que se practica (*Carnaval de Lampa*).

Para fines de la investigación, se considera que el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa inició cuando los representantes de la Federación Provincial de Folclor y Cultura de Lampa (FPFCL) establecieron el primer contacto con representantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, manifestando por primera vez el interés de declarar el wapululo como Patrimonio Cultural de la Nación. A su vez, el proceso de declaratoria terminaría cuando la declaratoria fue entregada a los portadores de la expresión, una vez que fue emitida la Resolución Viceministerial que la reconoce como Patrimonio Cultural. El proceso, considerado de esta forma, tuvo una duración de poco más de 2 años, llevándose a cabo entre 2016 y 2018. Adicionalmente, la investigación contempló la recolección de información sobre procesos anteriores o paralelos a la declaratoria, que influyeron en ella; y las repercusiones de la declaratoria en relatos de autenticidad.

La elección del caso responde a un proceso de selección entre los ocho casos de procesos de declaratoria en la región Puno que han finalizado después

de la aprobación de la RM-338-2015-MC (setiembre de 2015)<sup>30</sup>. Se procuró seleccionar un caso delimitado espacialmente, relacionado a una población concreta y manejable, con participación de ciertos actores locales, donde haya evidencia de participación de la comunidad, y ubicado en una zona donde haya habido otros procesos de declaratoria. Además, el caso seleccionado debía resultar viable, es decir, realizarse en una zona accesible, donde las personas estén dispuestas a participar de la investigación.

El Carnaval Wapululos de Lampa cumple con todos estos requisitos. Se trata de una expresión practicada casi exclusivamente en el distrito de Lampa, lo que hace que la población investigada sea relativamente manejable<sup>31</sup>. En la provincia de Lampa ya existe otra expresión declarada patrimonio desde el año 2003 (los *ayarachis*). Durante el proceso de declaratoria participaron autoridades comunales, barriales, y municipales, además de la FPFCL, lo que permitió pensar en la existencia de densas redes de relaciones y la participación de la comunidad. El caso resulta viable al ubicarse en una ciudad intermedia (Lampa, capital de la provincia del mismo nombre) donde la población habla castellano y/o quechua.

La unidad de observación de la investigación es el proceso de declaratoria del carnaval wapululos de Lampa y los actos inmediatamente posteriores. Esto delimita la investigación espacialmente a los lugares donde se practica la danza o donde se realizó el proceso de declaratoria; también la delimita temporalmente. La unidad de análisis de la investigación es observar cómo los actores, saberes y procedimientos se relacionan en el proceso de declaratoria observado.

---

<sup>30</sup>Estos casos fueron escogidos debido a que aún existe una memoria reciente del proceso y a que la Resolución hace obligatoria la participación de la comunidad, lo que hace más probable una mayor densidad de relaciones a nivel local. Esto haría a los procesos de declaratoria mucho más complejos, y les daría la forma que tienen actualmente. La RM 338-2015-MC también tiene otras implicancias, que serán analizadas en el capítulo 3 de la presente investigación.

<sup>31</sup> Sin embargo, la investigación no agota la densidad de relaciones y opiniones que se pueden encontrar entre los cultores del Carnaval Wapululos de Lampa, que son varios miles. Tampoco busca obtener una muestra representativa de las mismas. Más bien, intenta ilustrar las posturas más importantes entre los distintos actores del proceso de declaratoria, y mostrar algunas impresiones del mismo entre las personas que no participaron de él.

### 1.4.3. Enfoque metodológico

La presente investigación es cualitativa con enfoque etnográfico, con la finalidad de asegurar un enfoque *on the ground* que permita entender las experiencias, percepciones e ideas de las personas, información necesaria para poder responder la pregunta de investigación. El carácter cualitativo de la investigación permite observar a las personas en su contexto, analizando sus marcos de referencia y perspectivas de forma horizontal (Taylor y Bogan 1987). Por otro lado, si bien el tiempo limitado que duró el trabajo de campo (14 semanas) impidió que la investigación sea una etnografía tal como se entiende en la disciplina antropológica, el enfoque etnográfico permitirá analizar fenómenos, como las relaciones entre actores y los conocimientos de cada uno, que son difíciles de observar usando otro tipo de metodología.

Se partió al trabajo de campo esperando identificar campos, considerando la teoría y propuestas metodológicas de Pierre Bourdieu. Específicamente, se planteó la posible existencia de dos campos. Estos son el campo vinculado a la práctica del carnaval wapululos de Lampa, y el campo más general de la práctica y discusión del *folclor* en Puno. Los actores en todos estos campos tendrían acceso a determinados recursos y conocimientos (catalogables como *capital cultural*) y estarían interconectados por una red de relaciones personales e institucionales.

Bourdieu y Wacquant (2005) señalan tres aspectos que una investigación sobre campos debe considerar, que guiaron la búsqueda de información de dos objetivos específicos de la investigación. Es necesario, en primer lugar, “analizar la posición del campo frente al campo del poder” (Bourdieu y Wacquant 2005:159), que se puede observar caracterizando a los actores e identificando elementos de contexto importantes en el proceso de declaratoria. Por otro lado, se deben identificar las relaciones objetivas específicas entre los actores de un determinado campo, y “los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido” los actores (Bourdieu y Wacquant 2005:159). Esto está relacionado con la caracterización de los actores, sus agendas, recursos y conocimientos que está planteada en el tercer capítulo. Tal como se señaló en el marco teórico,

se entiende que los actores en los campos están constituidos por individuos específicos relacionados en redes. Solo por medio de un trabajo con enfoque etnográfico es posible tener información detallada de un proceso que ha terminado recientemente, e indagar a profundidad sobre la existencia de estos campos, recursos y redes.

La necesidad de conocer un proceso de declaratoria ya culminado (el de la declaratoria) y el contexto en que se desarrolló dio un mayor peso a las técnicas de la entrevista a profundidad y la revisión documental. La veracidad de la información será corroborada por medio de la triangulación de información. En cambio, indagar sobre aspectos como las acciones posteriores al proceso de declaratoria, la relación que mantienen los actores que participaron en el mismo y la situación actual del carnaval de Lampa y del campo en el que se practica, requirió el uso de técnicas como la observación y las conversaciones informales.

#### a) Operacionalización

Con la finalidad de responder a la pregunta problema, se consideró necesario operacionalizar los objetivos específicos, dividiéndolos en temas y sub-temas concretos sobre los que se puede recolectar información con más facilidad durante el trabajo de campo. La relación de estos temas con las técnicas y los distintos sectores de la población estudiada puede observarse en el cuadro de operacionalización anexo a este informe (ver Anexo 4). Durante el trabajo de campo se añadieron algunos sub-temas no contemplados en la primera etapa de la investigación, pero que resultaron relevantes para responder los objetivos de la misma.

Tabla 1: Temas y sub-temas vinculados a preguntas específicas.

Objetivo específico	Tema o eje	Sub-tema
Identificar elementos del contexto cultural, político e histórico relacionados al Carnaval Wapululos de Lampa, que informaron la decisión de llevar a cabo el proceso de declaratoria	Contexto cultural, político e histórico	Práctica de danza de wapululos y carnaval de Lampa antes de la declaratoria
		Ideas compartidas sobre el carnaval wapululos
		Debate sobre Patrimonio Cultural y rescate de música y danza en Puno
		Descripción de la participación de los wapululos en concursos locales y regionales
		Percepciones sobre la participación del wapululo en concursos locales y regionales
		Experiencia de valorización de danzas en Lampa y Puno
Identificar actores del proceso de declaratoria del carnaval wapululos de Lampa analizando la forma como participaron, sus agendas, conocimientos, agencia y la interacción entre ellos	Actores en el proceso de declaratoria y su relacionamiento	Características institucionales
		Conocimientos de los actores
		Agendas de los actores
		Recursos económicos a los que acceden
		Prácticas y repertorios de los actores
		Relación de los actores con la danza
		Estrato social al que pertenecen los individuos que conforman el actor
		Capital simbólico poseído por los actores
Describir y analizar los procesos de declaratoria del carnaval wapululos de Lampa, identificando procedimientos, hitos, documentos clave, acciones y nivel de agencia de los actores en él	Proceso de declaratoria	Marco legal
		Eventos en el proceso
		Documentos elaborados
		Actores importantes en el proceso de declaratoria, según percepciones de los participantes del estudio

		Iniciativas y expectativas de los actores respecto al proceso de declaratoria
		Valoraciones sobre el proceso de declaratoria
Identificar las perspectivas y relatos de autenticidad sobre el Carnaval Wapululos de Lampa de los actores que participaron en el proceso de declaratoria, analizando la forma como influyeron en el mismo	Relación entre perspectivas del Carnaval Wapululos de Lampa y el proceso de declaratoria	Aspectos discursivos de la práctica actual del carnaval wapululos
		Significado y valor del carnaval wapululos para los participantes del estudio
		Significado y valor de las diferentes formas de practicar el carnaval wapululos para los participantes del estudio
		Forma de los participantes del estudio de entender el Patrimonio Cultural Inmaterial
		Forma de los participantes del estudio de entender el texto de declaratoria y sus implicancias
		Argumentos de los participantes del estudio para mostrarse a favor o en contra de la forma como se representa al Carnaval Wapululos de Lampa en la declaratoria

Fuente: Elaboración propia

## b) Fuentes primarias y secundarias

### Universo

Considerando la unidad de observación, el universo de la presente investigación son todas las personas que conforman las organizaciones y actores que hayan participado de alguna forma en el proceso de declaratoria, o que sean relevantes dentro de los dos campos identificados. Los actores incluidos dentro de este universo son diversos y no se encuentran todos en una sola localidad. En el universo de personas que participarán de la presente investigación podemos considerar algunos grupos. Estos no son mutuamente excluyentes, por lo que un individuo podría pertenecer a varios de ellos a la vez. Los grupos son los siguientes:

- *Cultores de la danza de wapululos y del carnaval del distrito de Lampa*, organizados en agrupaciones dedicadas a la danza, y que no necesariamente tienen algún cargo político o festivo.
- *Autoridades y ex autoridades de Federaciones de Folklore y Cultura*, de la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa y de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.
- *Autoridades, ex autoridades y funcionarios de localidades donde se celebra el carnaval y se baila wapululos*, tanto de la Municipalidad Provincial de Lampa como de la Subprefectura Provincial de Lampa, así como de barrios y comunidades del distrito. En esta categoría se incluye también a la UGEL Lampa.
- *Funcionarios del Ministerio de Cultura encargados del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Incluye algunos funcionarios de Lima y aquellos de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno.
- *Profesionales locales* que hayan tenido un papel importante en la investigación y elaboración del expediente y que no pertenezcan directamente a ninguno de los grupos anteriores.
- *Intelectuales vinculados al estudio y práctica de las danzas autóctonas en Puno*. Estas personas no formaron parte del proceso de declaratoria. Sin embargo, se los incluye en la población objetivo porque tienen conocimiento de cómo funciona el campo de la práctica y difusión del *folclor* en Puno y su opinión tiene un peso importante en el mismo.

#### Muestra

La muestra, aunque pequeña, se espera que sea representativa de un universo medianamente grande de personas y compuesto por varios actores. Considera personas que han participado activamente del proceso de declaratoria, pero también incluye a aquellas que han participado poco o nada del mismo, con la finalidad de observar el proceso de declaratoria. La inclusión de este último grupo de personas permite al investigador indagar en torno a perspectivas sobre el Carnaval Wapululos que no han sido consideradas en el proceso de declaratoria, así como por la forma como el texto y el proceso de

declaratoria han sido comprendidos y asimilados por los lampeños en general. Sin embargo, se pone más énfasis en las personas que han participado directamente del proceso.

Las estrategias de muestreo y la cantidad de personas que participarían de la muestra varían de acuerdo al grupo de actores al que pertenecen. La cantidad de organizaciones y localidades existentes hacen necesario un muestreo por conglomerados entre los grupos de cultores de la danza de wapululos y de autoridades, ex autoridades y funcionarios de localidades donde se celebra el carnaval. En el pueblo se trabajó con personas de los 4 barrios tradicionales, urbanizaciones y asentamientos humanos, trabajo facilitado por la cercanía de todos estos sectores entre sí. Se hizo énfasis, sin embargo, en los barrios tradicionales. En cambio, considerando que las 38 comunidades del distrito son distantes entre sí y era imposible visitarlas todas, se realizó un muestreo por conglomerados. Se seleccionaron tres comunidades (Orccohuyta, Sutuca Urinsaya y Enrique Torres Belón) con distintas perspectivas sobre el wapululo y la declaratoria.

En general, se realizaron dos tipos de muestreo no probabilístico. Por un lado, un muestreo intencionado, seleccionando a las personas que hayan participado más activamente del proceso de declaratoria y que más conozcan sobre la dinámica interna de alguno de los campos propuestos, así como a autoridades en puestos importantes para la práctica de la danza. Para seleccionar al resto de personas que formaron parte de la muestra se realizó un muestreo por conveniencia. La cantidad de personas con las que se pudo interactuar en el trabajo de campo fue diferente a la planificada antes del mismo. Concretamente, la cantidad de personas entrevistadas por institución o grupo puede ser observada en la siguiente tabla:



Tabla 2: Instituciones y personas a entrevistar.

Tipo de actor	Organización	Cargo	Total
Cultores de danza wapululos	Pueblo de Lampa	Autoridades barriales (2)	17
		Coreógrafo (1)	
		Danzantes (7)	
	Comunidad Enrique Torres Belón	Autoridad comunal (1)	
		Danzante (1)	
	Comunidad Orccohuayta	Autoridad comunal (1)	
		Danzantes (2)	
Comunidad Sutuca Urinsaya	Danzantes (2)		
Federaciones de Folklore y Cultura	Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa	Autoridades (2)	6
		Exautoridades (2)	
	Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno	Autoridades (2)	
Autoridades y funcionarios locales	Municipalidad Provincial de Lampa	Autoridades (2)	6
		Funcionarios (2)	
	Subprefectura Provincial de Lampa	Autoridad (1)	
	UGEL Lampa	Funcionario (1)	
Funcionarios del Ministerio de Cultura	Dirección Desconcentrada de Cultura Puno	Funcionarios (2)	5
	Dirección de Patrimonio Inmaterial	Directora (1)	
		Funcionarios (2)	
Profesionales locales	-	Profesionales (7)	7
Intelectuales puneños	-	Intelectuales (3)	3

Fuente: Elaboración propia.

### Fuentes secundarias

La investigación también incluyó la búsqueda de fuentes escritas y registros audiovisuales en Lampa, Puno y Juliaca, durante el trabajo de campo. Esta revisión cobra especial importancia porque, por un lado, incluye artículos y publicaciones a los que es difícil o imposible acceder en Lima (La Serna 2015).

Además, permitió acceder a archivos e informes no publicados, algunos de los cuales pueden tener una repercusión importante en un proceso como este. Las fuentes escritas complementan y ayudan a contrastar la información obtenida por medio de fuentes primarias. Especialmente los documentos relacionados al proceso de declaratoria dan detalles, como la fecha, que los informantes entrevistados no recuerdan con total exactitud. Se ha identificado las siguientes fuentes secundarias a revisar:

- *Registros audiovisuales de la danza*, incluyendo reportajes, DVDs elaborados en contexto festivo y videos caseros sobre el wapululo y el carnaval de Lampa
- *Escritos sobre la danza*: libros, artículos y manuscritos no publicados en los que se hable del wapululo y del carnaval, así como de otras danzas del distrito de Lampa.
- *Expediente de declaratoria* que fue enviado a Lima como parte del proceso de declaratoria. Dentro del expediente de declaratoria se pueden encontrar *libros de actas* que muestran el desarrollo de las reuniones que se llevaron a cabo en el marco del proceso de declaratoria e inmediatamente después, y *documentos oficiales institucionales* (informes, resoluciones, oficios) emitidos en relación al proceso de declaratoria y en fechas inmediatamente posteriores.

Aunque en un primer momento se propuso distinguir entre aquellos documentos posteriores al proceso de declaratoria y aquellos posteriores, durante el análisis de la información se pudo identificar que esta separación no era relevante.

#### c) Técnicas y herramientas de recojo de información

Las técnicas utilizadas en la investigación son todas de carácter cualitativo y buscan llegar a una mayor profundidad en el análisis del fenómeno investigado. Concretamente, se utilizaron las siguientes técnicas de investigación:

- *Entrevistas semiestructuradas y a profundidad* con representantes de todos los actores que participaron del proceso,

permitiendo una conversación flexible y detallada con los informantes. En total se realizaron 44 entrevistas (tabla 2, ver también anexo 5); la mayoría de ellas en Lampa y el resto en la ciudad de Puno o en Lima.

- *Conversaciones informales*, incluyendo personas que originalmente no formaban parte de la muestra. Menos formales, más íntimas y más flexibles, estas conversaciones brindaron información que no se podía obtener por medio de entrevistas.

- *Observación participante*. Resultó relevante dar cuenta de algunas actividades en las que participó parte de la población investigada, relacionadas directamente a la práctica del carnaval de Lampa y de los wapululos. Es por esto que durante el trabajo de campo se observó y participó en actividades como: los diversos actos que conforman el carnaval de Lampa en sí (carnaval chico, concursos, *t'inkachis* o pagos a la tierra), el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria, los actos que el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa realiza en relación al concurso (ensayos, reuniones, eventos regionales), además de una serie de concursos y eventos en los que se baila el wapululo (concurso de carnavales en Palca, actos protocolares o proselitistas) (ver anexo 6).

- *Focus group*: se realizó un único *focus group* en la comunidad de Orccohuayta, donde participaron varias personas de la comunidad. Esto permitió recoger una variedad de opiniones sobre el Carnaval Wapululos de Lampa y su declaratoria en la comunidad. No se elaboró ningún documento durante el *focus*.

Las técnicas señaladas fueron complementadas y reforzadas por medio de un *registro audiovisual* de los eventos, documentos importantes y el día a día del trabajo de campo.

Las técnicas mencionadas se aplicaron en tres etapas diferentes de trabajo de campo, que en total suman 14 semanas. La primera se llevó a cabo entre los meses de agosto y octubre de 2018, y duró 8 semanas. Aunque se realizaron algunas observaciones, este trabajo de campo se orientó a la

recolección de entrevistas y la revisión de bibliografía regional y documentos directamente relacionados al proceso de declaratoria. Esto se debió a que el proceso de declaratoria ya había culminado, y que no había ningún evento de especial importancia relacionado al wapululo o al carnaval de Lampa que se realizara en esta época del año. La segunda etapa duró 3 semanas, y se dio entre los meses de enero y febrero de 2019. Estuvo principalmente orientada a la observación de los actos relacionados al carnaval y a la festividad de la Virgen de la Candelaria, y secundariamente a la realización de entrevistas en Lampa. Por último, una tercera etapa se llevó a cabo durante el mes de marzo de 2019, durando 3 semanas. Estuvo orientada principalmente a la observación del carnaval de Lampa y la realización de entrevistas en Puno. Días antes se llevaron a cabo entrevistas en Lima, a funcionarios de la DPI.

d) Componente ético

Es imprescindible a nivel logístico y ético conseguir el consentimiento informado de las personas que participen directamente de la investigación como informantes. Para lograrlo, antes de aplicar las técnicas de recojo de información se tuvo reuniones con autoridades y representantes de los distintos grupos de personas e instituciones que forman parte de la población de la investigación. Cuando fue posible acceder a estas personas se les informó de los objetivos de investigación y las técnicas que se aplicarán con cada grupo, solicitando su aprobación y recomendaciones. En los casos en que no se pudo contactar con las máximas autoridades de la institución, se encargó la entrega de cartas de presentación de la universidad. En el caso de las comunidades campesinas, se conversó primero con la subprefecta de Lampa, luego con los tenientes gobernadores, y posteriormente objetivos y técnicas fueron explicados en asambleas comunales. Todas las tareas mencionadas anteriormente fueron realizadas entre una visita previa al trabajo de campo y las primeras dos semanas de éste.

La participación en la investigación fue completamente voluntaria, posterior a la aplicación de un protocolo de consentimiento informado a cada individuo. En éste, se informó a cada persona del tema de la investigación y la

forma como participarían de la misma. Cuando se tenían que aplicar entrevistas, se preguntó a cada persona si estaba de acuerdo con ser entrevistada, y si es que la conversación podía ser grabada. Quienes participaron en la investigación tuvieron derecho a brindar solamente la información que ellos deseen, y pueden rectificarse después de su participación. También tienen derecho a salvaguardar su identidad para disminuir riesgos (en caso los haya, estos serán comunicados previamente), siendo libres de solicitar anonimidad parcial o total, como efectivamente sucedió en un par de oportunidades. Se proporcionó a las personas mayor información sobre la forma como se lleva a cabo la presente investigación cuando lo solicitaron. Además, cada persona tendrá derecho a acceder a los resultados de la investigación. De esta forma, se aseguró la participación informada y consentida de las personas que formaron parte de la muestra de la investigación.

El resultado de la investigación será devuelto a la población. Se entregará una copia de la tesis a representantes de cada actor identificado que participe en la investigación. También se buscará que cada individuo que haya participado acceda a una copia digital de la tesis finalizada. De esta forma, la información generada será puesta a disposición de la población que formó parte de la investigación.

## CAPÍTULO 2: CARNAVAL WAPULULOS DE LAMPA, RELEVANCIA LOCAL Y RELATOS DE AUTENTICIDAD

Para entender la forma como se llevó a cabo el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, así como la participación, intereses y recursos de los actores locales que participaron en el proceso de declaratoria, es imprescindible conocer qué es el Carnaval Wapululos de Lampa y en qué contexto se lleva a cabo. Y es que se trata de una expresión representativa del distrito de Lampa, representatividad por la cual instituciones lampeñas y grupos de personas individuales han operado sobre ella y han realizado cambios intencionados y direccionados. En la danza y sus cambios han participado diversos actores locales, y se han formado distintos *relatos de autenticidad* que han influido en el texto final del proceso de declaratoria<sup>32</sup> y la forma como es entendido y asimilado a nivel local. La representatividad e importancia de la danza a nivel local ha conducido a que sea presentada en concursos a nivel regional, e inclusive a nivel nacional.

El presente capítulo tiene el objetivo de analizar el contexto local de ejecución del Carnaval Wapululos de Lampa, identificando los factores por los cuales la declaratoria de la expresión adquiere importancia a nivel local. En la primera sección se describe brevemente a la expresión, señalando los cambios que ha sufrido desde la segunda mitad del siglo XX<sup>33</sup>. Estos cambios son interpretados por los lampeños a partir de los *relatos de autenticidad*, o formas de entender la autenticidad de la danza, que se detallan en una segunda sección. Cambios y relatos de autenticidad históricamente se han manifestado y

---

<sup>32</sup> Esta afirmación no implica que actores y perspectivas extralocales no hayan tenido una participación importante en el proceso de declaratoria. El contexto regional y nacional de ejecución de estas políticas ya ha sido abordado en el estado de la cuestión, y se volverá a tocar en el capítulo 3.

<sup>33</sup> Definitivamente ha habido cambios anteriormente en la expresión. Sin embargo, la falta de documentación y de personas que tengan un conocimiento claro de estos cambios hace difícil identificarlos.

consolidado en la participación de la danza wapululos en el concurso local de wapululos y los concursos regionales y nacionales en los que ha participado. La relación entre cambios, relatos y concursos es detallada en la tercera sección.

## 2.1. Carnaval Wapululos de Lampa, carnaval de Lampa y wapululo lampeño: situación actual y cambios

El Carnaval Wapululos de Lampa es una expresión practicada por varios miles de personas de diferentes grupos sociales. Si bien se encuentra presente en todo el distrito de Lampa, se ha evidenciado también su existencia en distritos aledaños. Debido a esto, la práctica del Carnaval Wapululos de Lampa es bastante heterogénea. A nivel local, se asigna diferentes niveles de importancia a las diferencias presentes en cada aspecto de la expresión. Asimismo, si bien existen algunos supuestos compartidos por la totalidad de lampeños, no existe un único discurso sobre el Carnaval Wapululos. De hecho, el panorama es bastante similar a lo que Adell (2015) denominaría “polifonía”; distintas formas de entender la expresión coexisten dentro de un mismo espacio geográfico, e incluso dentro de un mismo grupo social. Estas formas de entender varían ligeramente entre sí, pero en ciertos aspectos pueden ser completamente opuestas. De hecho, la misma denominación de la expresión sigue siendo objeto de debate.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el término *Carnaval Wapululos de Lampa* no existía antes de la declaratoria, sino que fue creado por la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura. El término más cercano era *Wapululos Carnaval de Lampa*, denominación que adquirió el conjunto que participaba bailando wapululos en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria. Según el Informe N°000047-2018/DPI/DGPC/VMPCIC/MC, en el cual la Dirección de Patrimonio Inmaterial recomienda que la expresión a ser declarada se denomine Carnaval Wapululos de Lampa, ésta “aborda el contexto festivo del *Carnaval de Lampa*

así como la música y danza de los *Wapululos de Lampa*, recurriendo a la denominación de *Carnaval Wapululos de Lampa* para hacer referencia conjunta tanto a lo primero como a la segunda de forma coherente” (Ministerio de Cultura 2018a:1). De esta manera, los funcionarios de esta dirección realizan una *operación metacultural* (Kirshenblatt-Gimblett 2006). Interpretan la expresión y modifican su significado por medio de la introducción de un nuevo término. Esta operación no solo respondió a la necesidad de entender la expresión de forma coherente *para los funcionarios*, sino al interés que ellos tenían de incluir en el reconocimiento tanto a la danza como a su contexto de ejecución. Esto se explicará con mayor detalle en el capítulo 3.

A nivel local no se usa el término *Carnaval Wapululos de Lampa*. Al igual que la Dirección de Patrimonio Inmaterial, las personas con las que se ha conversado en el trabajo de campo reconocen una estrecha relación entre la danza *wapululos* y el contexto festivo en que tradicionalmente se ejecuta, es decir, el carnaval de Lampa. Estas expresiones son, hasta cierto punto, inseparables. Sin embargo, la forma exacta de entender esta relación varía. Algunas personas (entre ellas comuneros, miembros y ex miembros de la FPFCL, intelectuales y vecinos del pueblo) entienden al *wapululo* como una danza que se baila en el contexto de los carnavales:

En sí es una danza, una danza carnavalesca que practican en diferentes lugares de la provincia de Lampa, llámese distritos (...) son bailados por diferentes comparsas de diferentes comunidades, y específicamente de los barrios de la provincia de Lampa (...) esta danza es muy milenaria, es muy hermosa (ex directivo de la FPFCL)<sup>34</sup>.

Otras personas (vecinos de Lampa, intelectuales) más bien consideran que el *wapululo* es todo el carnaval, contexto en el cual se ejecuta una danza del mismo nombre:

Por eso te decía que el Wapululo no es una danza, es un hecho histórico ¿no? Es diferente. Es un proceso prácticamente de todo el servicio a la Pachamama que le da el hombre andino de Lampa a la Madre

---

<sup>34</sup> Las citas escogidas a modo de ejemplo son aquellas que expresan más claramente las posturas presentadas en el informe.



Tierra por el agradecimiento de las cementeras que le da, de las crías de ganado y de las posibles crías del ser humano (profesional lampeño).

Para fines de la investigación, y con el objetivo de poder distinguir entre ambos, se denominará *wapululo* a la danza que se baila tradicionalmente en el carnaval, y *carnaval de Lampa* al contexto de ejecución de la misma, es decir, el carnaval en sí. Ambos términos son diferentes de *Carnaval Wapululos de Lampa*, término que se utilizará en el trabajo para designar a la forma como se ha declarado a la expresión como Patrimonio Cultural de la Nación. Si bien hay una relación muy estrecha entre el *wapululo* y el carnaval de Lampa, es importante tener en cuenta que hay otras danzas que también son practicadas en este contexto festivo.

Por otro lado, dentro del *wapululo lampeño* es posible identificar varios aspectos o elementos. Los más importantes son la danza, la música y la vestimenta de los participantes. Este último aspecto del *wapululo* es especialmente relevante, y en torno a él se desarrollan distintos *relatos de autenticidad* que influyen en la forma como se relacionan las personas alrededor de la expresión.

#### 2.1.1. El Carnaval Wapululos de Lampa en la bibliografía regional

Existen una serie de libros y artículos a nivel regional y local que mencionan algunos rasgos del *wapululo lampeño*, a manera de una descripción general. Estos textos, que han sido mencionados en el estado de la cuestión, parecen en general entender el *wapululo* como una danza que baila en el contexto de los carnavales y está íntimamente ligada a ellos. Prueba de ello es que solo describen la danza mencionando que es parte del carnaval (Vizcarra 1957, Cuentas 1995, Patrón 1999, Gobierno Regional Puno 2005, Palacios 2008, Valencia 2007), o la describen junto al carnaval, pero usando el término *wapululo* solo para la danza (Quisocala 2004).

Se puede encontrar ciertas afirmaciones sobre el *wapululo lampeño* en todas las fuentes bibliográficas identificadas, mientras que en otros aspectos las fuentes muestran cierta discrepancia. De esta manera, mientras que los autores puneños señalan que se trata de una danza de la provincia de Lampa (Cuentas

1995, Gobierno Regional Puno 2005, Valencia 2007, Palacios 2008), Quisocala (1997) señala que es propia del distrito de Lampa. Para Quisocala (2004) y Vilca y Zea (2018) la danza tiene un origen ancestral, mientras que la publicación del Gobierno Regional Puno (2005) establece sus orígenes en la cultura Pukará; en ambos casos se la considera una danza muy antigua, de origen prehispánico. Además, los autores puneños la clasifican como una danza autóctona o etnodanza.

Varios textos señalan que el término “wapululos” significa “joven valiente” (Cuentas 1995, Patrón 1999, Quisocala 2004, Ramos 2012, Vilca y Zea 2018), aunque difieren al señalar si se hace referencia a las mujeres o a los hombres. La danza representaría la contienda entre los machos de dos rebaños de camélidos andinos (Cuentas 1995, Quisocala 2004, Valencia 2007, Ramos 2012, Vilca y Zea 2018), es decir, alpacas (Vizcarra 1957, Cuentas 1995, Ramos 2012), vicuñas (Quisocala 1997, Palacios 2008) o ambos (Valencia 2007, Vilca y Zea 2018). También representaría el cortejo de los hombres a las mujeres (Valencia 2007, Vilca y Zea 2018). El personaje masculino sería el *jañacho*, que representa al macho de este rebaño. Para varios autores (Cuentas 1995, Quisocala 1997, Valencia 2007, Ramos 2012, Vilca y Zea 2018) el traje de los *jañachos* incluiría un pantalón y una camisa de bayeta, además de un sombrero de color blanco o negro y una *waraca* o *wichiwichi*.

En cambio, hay posturas diferentes en cuanto al personaje femenino de la “manzana”, que alternativamente es señalado como una manzana bíblica (Patrón 1999:121), una representación del movimiento del hilado (Valencia 2007), o sencillamente como una doncella o joven; esta última versión es mantenida por autores lampeños (Quisocala 1997, Ramos 2012, Vilca y Zea 2018). Todos los autores coinciden al señalar que visten un saco o chaqueta de bayeta ribeteada con seda, montera, lliclla, dos *waracas* o *wichiwichis*, una pollera ribeteada con seda y faja. Mientras que Ramos (2012) señala que la seda de estas prendas combina solo colores rojo y blanco y azul y blanco, Quisocala (2004) también afirma que se combina verde y blanco, y Cuentas (1995) menciona el uso del color amarillo.

La música, según estos autores, sería interpretada por un conjunto de instrumentos aerófonos de dos tamaños, denominados *pinkillos* y *machuquenas*, acompañados por uno o más bombos y tambores. Esta comparsa interpretaría diferentes canciones o “mudanzas” (Palacios 2008), con significados particulares (Vilca y Zea 2018). La música sería acompañada por cantos dialogados y amorosos entre hombres y mujeres (Cuentas 1995, Quisocala 1997, Valencia 2007, Palacios 2008, Ramos 2012, Vilca y Zea 2018).

Si bien todos señalan que el wapululo se danza en la semana de carnavales, los autores no coinciden respecto al tamaño que tendrían las comparsas durante la semana. Palacios (2008) señala que comprenderían cerca de una veintena de jañachos y cerca de sesenta manzanas, mientras que Cuentas (1995) señala que “suelen llegar a más de 100 mujeres y a 30 a 40 varones” (Cuentas 1995:122). Los autores lampeños afirman que las comparsas son mucho más grandes los días viernes y sábado de tentación, pudiendo llegar a las 500 parejas (Quisocala 1997, Ramos 2012). Ambos autores señalan los logros que ha tenido la danza del wapululo a nivel nacional, y Ramos (2012) afirma que estos hacen a la danza merecedora del reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación. La mención de estos logros muestra no solo la importancia que la danza ha adquirido a nivel local, sino también el orgullo que los autores sienten por los reconocimientos que ha obtenido la danza.

De esta manera, se puede observar que la bibliografía existente mantiene un discurso más o menos homogéneo sobre el wapululo lampeño. Aunque existen ciertas diferencias entre lo afirmado por los autores de Puno y los de Lampa, su descripción de la danza es, en términos generales, bastante similar. Este discurso plantea, entre otras cosas, el carácter ancestral del wapululo y que este representa a rebaños de camélidos andinos. En cuanto a la vestimenta, afirma que el traje del personaje masculino o *jañacho* es elaborado con bayeta, y que el de la mujer o *manzana* incluye prendas que combinan la bayeta con tela de seda; como se verá más adelante en este capítulo, estas afirmaciones son en realidad objeto de debate a nivel local. Por otro lado, es interesante constatar que la bibliografía no es precisa en cuanto a lo que

representa el personaje de la *manzana*, así como a los colores de tela de seda que en su traje se combinan.

En contraste, el carnaval de Lampa como festividad es descrito por una cantidad mucho menor de autores (Frisancho s/f, Ramos 1962, Quisocala 2004, Riquelme 2008), todos ellos relacionados con el distrito. Frisancho (S/f) y Quisocala (2004) realizan una breve descripción de las cosas que ocurren en cada día de la semana de carnavales, identificando una serie de actos rituales, pero también de concursos de *wapululos*. Riquelme (2008), en cambio, se centra en un análisis más profundo de las ceremonias de pago a la tierra que se dan durante la semana.

En las siguientes secciones describo lo observado en Lampa y lo señalado por informantes del distrito, que permite ver una versión ligeramente diferente de lo que es el *wapululo*.

#### 2.1.2. Danza del *wapululo* lampeño

La danza que se baila tradicionalmente en el carnaval de Lampa es llamada alternativamente *wapululo*, *wapululu*, *huapululu*, *púkllanchay* y *carnaval lampeño*. El término *wapululo* no es el que se usa en quechua para describir la danza (el término que se usaba para denominar al carnaval es *pukllanchay*)<sup>35</sup>, y su significado no está completamente esclarecido inclusive a nivel local. Algunos informantes señalan que el término proviene del puquina, idioma que antiguamente se habría hablado en la provincia; en cambio, otros afirman que se trata de una palabra proveniente del aimara o incluso del mismo quechua. El vocablo “wapu” haría referencia a lo valiente (o bravo) y a lo bonito (o guapo); mientras que “lulu” o “luli” se referiría a los jóvenes, a las mujeres o a un picaflor (cuya forma de volar estaría relacionada a la coreografía de las mujeres). De esta manera, “wapululu” significaría “joven valiente”, “mujer valiente” o “mujer

---

<sup>35</sup> En todo caso, el término ya existía para 1957 (Vizcarra 1957) y fue posteriormente popularizado por intelectuales lampeños como Zacarías Puntaca y Arturo Vizcarra. Hoy en día, se ha consolidado como el término más usado para nombrar la danza.

bella”<sup>36</sup> <sup>37</sup>. Si bien las opiniones son más heterogéneas que las plasmadas en publicaciones escritas, en todos estos casos el término hace alusión a los ejecutantes de la danza más que a la música o a su contexto de ejecución.

No se conoce con exactitud cuándo comenzó a bailarse el wapululo. En general, los lampeños consideran que es una danza muy antigua. Quisocala (2004, 2013) señala que el origen de esta danza se encuentra en la observación de los rebaños de vicuñas por parte de los antiguos lampeños, aunque esta versión es criticada por algunos informantes. Actualmente, la danza es practicada por la gran mayoría de hombres y mujeres del pueblo de Lampa y las comunidades campesinas del distrito<sup>38</sup>. Los informantes lampeños la identifican como una danza propia exclusivamente de su distrito. Sin embargo, el wapululo también se bailarían en contadas comunidades cercanas al distrito, como Néstor Cáceres en el distrito de Cabanilla. Además, se ha podido constatar que es practicado en las comunidades de Central Umpuco, Ruelas y Musuktika en el distrito de Palca. Se trata de comunidades cercanas al distrito de Lampa y conectadas históricamente a él<sup>39</sup>, donde “se ha masificado (...) desde la época de la hacienda para el *t'inkachi* de sus ganados” (Vilca y Zea 2018:108). Según los informantes, la introducción del wapululo en comunidades aledañas al distrito sería producto de la acción de los mismos lampeños<sup>40</sup>.

El significado que los informantes atribuyen a la danza es similar al reflejado en las publicaciones escritas. Muchos señalan que la danza representaría el enfrentamiento entre los machos de dos rebaños de auquénidos sudamericanos (vicuñas o alpacas). Debido a esto, y a que antiguamente las

---

<sup>36</sup> Sin embargo, algunas personas manifestaron que el término significaba “engreír mucho” o “joven (hombre) bravo”.

<sup>37</sup> El Ministerio de Cultura no hace más que replicar el punto de vista de fuentes locales (Ministerio de Cultura 2018a:2). Es, además, una versión similar a la del grueso de bibliografía sobre la danza.

<sup>38</sup> Algunas personas durante el trabajo de campo señalaron que no todas las comunidades campesinas bailan el wapululo, sino que hay algunas más alejadas que tienen sus propias tradiciones. No se ha podido corroborar esta afirmación.

<sup>39</sup> De hecho, estas tres comunidades formaron parte del antiguo sector Umpuco de la hacienda Palca, que tras la reforma agraria pasó a conformar la CAP Micaela Bastidas junto con cerca de una decena de comunidades actuales del distrito de Lampa (Vilca y Zea 2018:65).

<sup>40</sup> Según un distinguido profesor lampeño, habrían sido antiguamente haciendas propiedad de lampeños, que introdujeron la tradición. Otros informantes señalan que, en el caso de Palca, la danza habría sido introducida por los *yernos* de la comunidad.

comparsas de wapululo de diferentes barrios y comunidades se peleaban entre ellas, algunos la consideran una “danza guerrera”, del mismo modo que lo hace Quisocala (2013). Esta interpretación de la danza se centra en el rol que en ella tienen los varones. Otros informantes enfatizan que el wapululo es una danza en la que se celebra el enamoramiento y en que los jóvenes juegan entre sí buscando pareja. Esto se manifiesta en algunas características de la danza. Además, se señala que el wapululo es una danza rural relacionada a las labores agropecuarias del campesino. Mientras que el *jañacho* está vinculado al ganado auquénido, algunos elementos del traje de la *manzana* hacen alusión a las flores. El wapululo; en ese sentido, también está vinculado a la fertilidad.

Solo existen dos roles en la danza, de acuerdo al género<sup>41</sup>. Existe en Lampa un consenso respecto a que los hombres, que bailan como *jañacho*, representan a machos jóvenes de un rebaño de alpacas de la variedad denominada *suri*.

Hoy en día los trajes del *jañacho* no son homogéneos, como podría suponerse tras revisar la bibliografía. En realidad, existen dos versiones de la vestimenta del *jañacho*. En una, prima la tela *drill* o la tela *poliseda*, también llamada *seda* por los lampeños. Esta tela no es elaborada a nivel local. Los *jañachos* visten camisa y pantalón blancos de estos colores, y llevan zapatos o zapatillas blancas. La otra versión del traje es a base de la tela *bayeta*, elaborada en base a la lana de oveja. En ella los hombres usan almilla, pantalón remangado hasta la rodilla, faja o *chuspi* y ojotas, además de sombreros hechos a base de lana de oveja. En el distrito de Lampa, de hecho, el traje a base de seda es usado por una mayor cantidad de personas. En los concursos del año 2019<sup>42</sup>, todas las urbanizaciones, tres barrios y 18 comunidades (de un total de 31 participantes) usaron esta versión del traje<sup>43</sup>. Sin embargo, el traje de bayeta es usado también por importantes comunidades campesinas del distrito y por el conjunto

---

<sup>41</sup> Existía el término genérico *astillo* para los hombres que no bailaban como *jañachos*.

<sup>42</sup> El uso de una versión del traje se uniformiza sobre todo en los concursos donde las bases así lo soliciten.

<sup>43</sup> En esta edición del concurso, las comunidades de Enrique Torres Belón y Orccohuayta usaron el traje de *jañacho* a base de bayeta, al igual que en años anteriores. Sutuca Urinsaya hizo uso del traje de seda.

“Wapululos Carnaval de Lampa” que participa en la festividad de la Virgen de la Candelaria.

Imágenes 1 y 2: jañachos de la comunidad Enrique Torres Belón usando trajes de bayeta (izquierda), y jañacho del Asentamiento Humano Juan Velasco Alvarado usando traje de seda (derecha).



Fuente: Elaboración propia.

En ambos casos, los jañachos usan un sombrero blanco o negro, una *lliclla* amarrada a la espalda, un silbato y una honda denominada *wichiwichi*. El *wichiwichi* tradicionalmente es trenzado a mano en Lampa a base de lana de alpaca y oveja, e incluye figuras de rombos concatenados por medio de una técnica llamada *coqueado*. Al centro del *wichiwichi* se incluía un alambre, y en un extremo se le colocaban cerdas, de tal manera que sonaba al chocar con el suelo; hoy en día también existen *wichiwichis* sin ambos elementos. La *lliclla* es más bien una prenda multicolor unisex que se lleva en la espalda, que era tejida a mano en telares *aguanas*, a base de lana de oveja o alpaca, y que debía hacer juego con el resto del traje. En general, el vestuario del jañacho es relativamente fácil de elaborar, lo que se refleja en el bajo costo de venta y alquiler de mismo.

Al igual que en la bibliografía, en Lampa no hay una única forma de entender el personaje femenino de la *manzana*<sup>44</sup>. Para la mayoría representa a la mujer joven, o a las hembras de un rebaño de alpacas o vicuñas. Sin embargo, en realidad existen dos versiones diferentes del traje usadas en la actualidad.

Casi la totalidad de mujeres actualmente usan un traje denominado *raso*, en el que se combina tela bayeta (elaborada a mano a base de lana de oveja) o *bayetilla* (similar a la bayeta, pero más ligera y comprada fuera de Lampa) de color negro con una tela brillante sintética denominada *raso* o seda, que combina el blanco con otro color. Este mayormente es rojo o azul, pero algunas mujeres también se usan verde, amarillo, rosado o morado; no existe una única versión sobre el significado de los colores en el traje<sup>45</sup>. El traje raso consiste en varias *ukunchas* o polleras interiores de colores diversos, sobre las cuales va una pollera negra en medio de la cual hay una franja de color. Sobre una blusa o chaquetas interiores diversas, las mujeres llevan una chaqueta negra o *qeshwasqa* con bordes de color. En la espalda llevan un phullu, manta pequeña cuyos bordes son de raso y cuyo centro es de lana de oveja marrón o gris; encima de esta llevan una llijlla multicolor del mismo tipo que la usada por los jañachos. En la cabeza, el traje puede incluir una montera negra, con bordes de colores y flecos dorados (en caso el borde sea rojo) o plateados (en caso sea azul); otras mujeres usan el sombrero bombín. Además, las manzanas usan faja multicolor y ojotas o sandalias. El traje se completa con dos *huaracas* trenzadas a mano y con pompones, en las cuales se solía colocar duraznos, manzanas o membrillos, a veces con ayuda de alambres. Debido a estas características, se pueden identificar algunas semejanzas entre el traje raso y algunos trajes

---

<sup>44</sup> El motivo del uso de este término no queda claro. Sin embargo, tanto a los hombres como a las mujeres se los denomina haciendo alusión a frutas (los hombres en general también son llamados *duraznos*).

<sup>45</sup> El rosado haría alusión a la “ciudad rosada”, título que ostenta Lampa por el color de sus casonas y monumentos arquitectónicos. El amarillo estaría relacionado a la comunidad de Quello Quello, que en quechua significa “amarillo amarillo”. Para algunos, el verde hace alusión a los campos de cultivo en Lampa. En cambio, los significados atribuidos a los colores rojo y azul son enormemente diversos.



femeninos de danzas de carnaval en distritos altiplánicos de habla quecha en la región, como los k'ajchas de Orurillo (descritos en Cruz 2015)<sup>46</sup>.

Imágenes 3 y 4: Manzanas usando trajes de raso (izquierda) y usando el traje alternativo (derecha).



Fuente: Elaboración propia

Además, el phullu y la chaqueta de las manzanas tienen bordados de hilo blanco. Los diseños son variados, y pueden incluir plantas (flores, plantas en macetas, hojas) en alusión al florecimiento de los cultivos, aves (colibríes, patos, palomas, etc.), estrellas, alusiones simbólicas al pago a la tierra y escudos del Perú, entre otros. Todo esto hace al traje raso sumamente complicado de elaborar. Solamente es confeccionado por costureras especializadas locales, quienes demoran varios días en hacerlo. La tela raso se coloca sobre la bayeta o bayetilla negra, y después se realiza el bordado a mano o con máquina a pedal. El traje puede ser pedido a alguna persona cercana, comprado o alquilado a

<sup>46</sup> También se pueden establecer algunos paralelos con vestimenta de la región Cusco. En cambio, en los carnavales de distritos ubicados en la zona cordillerana de la provincia de Lampa (Paratía, Palca), las mujeres usan trajes marcadamente diferentes. Por su parte, la versión del traje de jañacho a base de bayeta también comparte algunas características con trajes de los k'ajchas de Orurillo (Cruz 2015) y de otros carnavales de distritos altiplánicos quechuas de Puno.

algunas personas del pueblo de Lampa. El costo de un raso asciende a más de 500 soles.

El traje de raso de los colores rojo y azul es usado por prácticamente todas las manzanas en los distintos concursos en los que participan agrupaciones de wapululos. En la totalidad de concursos observados durante la investigación (ver anexo 6), solo se observó dos comunidades en las que las mujeres usaban sombrero bombín, y solo algunas niñas pequeñas usaban trajes rasos de colores diferentes. Sin embargo, también existe una versión alternativa del traje, que incluye polleras de un color variable (amarillo, verde, rojo, naranja, granate), una chaqueta o saco, lliclla multicolor, sombrero bombín (con las alas movidas hacia abajo) y ojotas, además de las dos huaracas. Este traje, mucho más sencillo, es similar al que algunas mujeres usan cotidianamente, y al traje usado para otras danzas. Sin embargo, al igual que los trajes rasos de colores amarillo, verde y rosado, es usado en contextos diferentes a los concursos.

La coreografía, por otro lado, varía ligeramente dependiendo de su contexto de ejecución. Las *manzanas* bailan dando entre dos y cinco vueltas hacia una dirección, para luego permanecer paradas unos instantes moviendo las huaracas, y comenzar a dar vueltas hacia la otra, siguiendo el ritmo de la música. Los *jañachos* bailan dando saltos rítmicos mientras que se encorvan ligeramente, moviendo su *wichiwichi* de diferentes formas. Existen varios pasos diferentes para *jañachos*, todos los cuales cumplen con este patrón. También acompañan la música con sus silbatos o dando guapidos. Se ubican alrededor o delante de las manzanas. Además, en ciertos contextos *jañachos* y manzanas bailan en parejas, agarrándose de las manos y moviéndose de un lado a otro de forma similar a como se hace en otras danzas de la región (*sikuri*, *pandilla puneña*). Anteriormente había momentos de juego en los que las manzanas golpeaban a los hombres con sus huaracas con frutas, y éstos tenían que soportar e intentar morder las frutas para conquistarlas. Las mujeres cuyas frutas eran mordidas eran llamadas *manzana qachusqa*, es decir, manzanas “mordidas” (conquistadas, tocadas).

La música del wapululo es tocada por comparsas de un número variable de músicos dirigidos por un guía musical o jalador, según algunos informantes. Éstos tocan dos tipos de instrumentos aerófonos de soplo sin pico, similares a las queñas, y hechos de caña. Uno es el *pinkillo*<sup>47</sup>, instrumento de cerca de 50 cm de largo que cuenta con 6 orificios. Emite un sonido agudo, que es la base de la melodía y con el que algunos ejecutantes realizan arreglos musicales. El otro es la *machuquena*<sup>48</sup>, instrumento de entre 80 y 90 cm y 4 orificios que emite un sonido grave que acompaña la melodía del pinkillo. El ritmo es marcado por instrumentos membranófonos: el bombo y la tarola o tambor. Los músicos pueden usar un vestuario similar al de los jañachos, pero usan pantalón negro en vez de uno blanco. Sin embargo, no hay material específico con el que se elabore el traje de los músicos, existiendo más apertura en ese sentido.

Imágenes 5 y 6: pinkillos (pequeños) y machuquenas (grandes) (izquierda). músico ejecutando el pinkillo (derecha).



Fuente: Elaboración propia.

<sup>47</sup> No se trata del instrumento denominado comúnmente *pinkillo* en la región Puno, que cuenta con un pico como canal de insuflación. Por otro lado, este instrumento está comenzando a elaborarse con tubos de PBC, de forma alternativa a la caña.

<sup>48</sup> Similar al *toqoro* que se toca en la zona aymara de la región Puno. Tanto *pinkillos* como *machuquenas* varían ligeramente en su largo, grosor y sonido; y son pintadas de colores vivos y variados.

Tal como señala Palacios (2008), la música del wapululo está compuesta por melodías cantadas o *versos*. A diferencia de lo planteado por este autor, sin embargo, existen decenas de versos en el wapululo<sup>49</sup>. Algunos, como *lunes carnaval*, están relacionados a días específicos de la semana; otros, como *tarinakuy* (relacionado al encuentro, de jóvenes o comparsas), *mistura* (relacionado al juego entre jóvenes), *cacharpari* (fin de fiesta), *haku haku pasasun* (melodía de despedida de reuniones y pasacalle) y *visitakuy* (visita a familiares y amigos), más bien se vinculan a actos específicos que se realizan durante la semana de carnaval. Por último, algunas comunidades campesinas tienen sus propios versos, como en el caso del verso *huayteñito*. Las melodías son acompañadas por versos cantados por los bailarines en quechua, compuestos por varias estrofas y en los que se repite la palabra *puqllanchay* en alusión al carnaval. Incluyen diálogos pícaros y de doble sentido entre hombres y mujeres. En principio, los versos deben ser cantados por los jóvenes a modo de un diálogo pícaro, en el que las mujeres responden a los hombres y viceversa; es posible que danzantes más experimentados improvisen. Sin embargo, durante el trabajo de campo fue más frecuente observar que los versos no se cantaran, o que los cantaran solo las manzanas.

Destaca la existencia de roles de género bien marcados en las comparsas. Además de la diferenciación entre *jañachos* y *manzanas*, los músicos son casi exclusivamente hombres. Si bien en algunos casos excepcionales las mujeres pueden tocar bombo o tambor, varios informantes señalan que no está permitido que ellas toquen *pinkillo* o *machuquena*. Estos roles de género no son cuestionados actualmente, inclusive por los más jóvenes. Sin embargo, no parecen conducir a una situación de desigualdad, en tanto que durante la ejecución del wapululo ambos personajes tienen protagonismo, y ambos tenían agencia en las dinámicas de enamoramiento que antes se daban.

---

<sup>49</sup> Mientras que Palacios (2008) hace referencia solamente a 4 “mudanzas”, algunas personas en Lampa señalan que hay 14 versos. Otras, inclusive, señalan que hay más de cien, aunque la mayoría ya no se tocan o bailan.

El tamaño de las comparsas de wapululos y la coreografía que llevan a cabo varía mucho. De forma similar a lo señalado por algunos autores, las comparsas pueden tener 20 integrantes solamente, como tener más de 500. Estas personas pueden llevar su traje completo, parte de él o solamente ropa de uso cotidiano. Pueden no tener coreografía, como desarrollar una muy elaborada. Esto depende del contexto en el que la danza es representada durante la semana de carnavales<sup>50</sup>.

Existen numerosas representaciones de *jañachos* y *manzanas* en Lampa. Estatuas de estos personajes existen en la calle peatonal 28 de Julio, a dos cuadras de la plaza. También aparecen en un mural en el primer piso del municipio que representa danzas de Lampa, y en la base de la fuente de la plaza Grau, donde se encuentran figuras de cuatro danzas representativas. Además, las mujeres artesanas de Lampa elaboran y venden muñecos de *jañachos* y *manzanas*, *wichiwichis*, huaracas y llaveritos en forma de monteras. Personas vestidas de *jañachos* y *manzanas* aparecen en actos proselitistas, así como en eventos formales organizados por las instituciones educativas o el municipio. La cantidad de representaciones del wapululo existentes en Lampa evidencia que, en la actualidad, la danza es bastante característica de la capital provincial<sup>51</sup>.

### 2.1.3. Carnaval de Lampa

El contexto festivo en el que se baila el wapululo es el carnaval de Lampa, también llamado *pukllanchay* o *pukllay* (juego) en quechua. La celebración está muy relacionada con las actividades agrícolas y pecuarias. Para los informantes, se trata de una festividad en la que se agradece a la Pachamama por la producción agrícola y ganadera; también se le pide que haya una buena cosecha y que el ganado se reproduzca. Se celebra en todo el distrito de Lampa en fechas variables entre los meses de enero y marzo, en el momento

---

<sup>50</sup> La cantidad de hombres bailando es menor a la de las mujeres, pues una proporción de los hombres se dedica a tocar música.

<sup>51</sup> Curiosamente, existen una mayor cantidad de monumentos alusivos a la danza de los ayarachis del distrito de Paratía. Esta danza, cuya práctica ha sido conocida y valorada por la intelectualidad puneña desde por lo menos la primera mitad del siglo XX (La Serna 2018), es actualmente representativa del distrito de Lampa.

más fuerte de la temporada de lluvias<sup>52</sup>, cuando los cultivos están floreciendo y los animales están en época de apareamiento. Podría vincularse con esto que, además, los lampeños asocian al carnaval con el enamoramiento y emparejamiento de los jóvenes. En efecto, durante toda la semana de carnaval hombres y mujeres juegan tirando a las personas del sexo opuesto agua, espuma, serpentina, globos y polvos de mistura. Antiguamente, había inclusive raptos a las mujeres.

El carnaval de Lampa está compuesto por una serie de fechas diferenciadas. Las principales actividades se llevan a cabo durante una semana, antes de las cuales hay una serie de eventos festivos. Estos eventos no se dan de la misma forma en todo el distrito, sino que sufren variaciones en algunos casos significativas.

La primera actividad previa al carnaval es la fiesta de San Sebastián, también llamada *carnaval chico* o *uchuy carnaval*, el 20 de enero. Esta fecha es celebrada de forma independiente por cada barrio o comunidad; en cada uno de ellos es organizado y financiado dentro de cada barrio o comunidad por uno o más alferados<sup>53</sup> con apoyo de la junta directiva. En horas de la mañana o en la noche de la víspera,<sup>54</sup> decenas de personas de cada institución se dirigen a la cima del cerro Calvario<sup>55</sup> o a otros lugares cercanos a cada localidad bailando y tocando wapululos, para realizar un pago a la Pachamama. El pago es en

---

<sup>52</sup> En el distrito de Lampa, aproximadamente entre diciembre y abril se da una temporada de lluvias abundantes. Entre mayo y setiembre se da más bien una temporada seca con heladas. Los meses de octubre y noviembre conforman una temporada intermedia en la que se alternan lluvias ocasionales y cielo despejado.

<sup>53</sup> Término usado en la región Puno para designar a un cargo similar al de *mayordomo*. En los carnavales, un alferado se encarga de dar comida y cerveza a los asistentes, así como de proporcionar todos los recursos para la realización de un determinado evento. Lo organizan junto con la directiva barrial o comunal, que ayuda a convocar a los comuneros o vecinos. Los alferados pueden recibir de otras personas *apajatas*, o donaciones de cerveza, agua, gaseosa o dinero en efectivo. En comunidades como Orcohuayta y Sutuca Urinsaya, por otro lado, hay seis alferados en carnaval chico, denominados capitán, sargento, teniente, tinkero, cohetero y banderero; los primeros tres son los que tienen más importancia.

<sup>54</sup> Sutuca Urinsaya y otras comunidades realizan su pago en la noche del 19 de enero, y celebran hasta la mañana del 20. En carnaval chico ellos también suelen celebrar una misa. Algunas comunidades, asimismo, no celebran el carnaval chico, como sucedió este año con Enrique Torres Belón.

<sup>55</sup> Cerro ubicado en las afueras de Lampa, más allá de Barrio Arriba.

realidad una ofrenda, compartir o servir a la Pachamama<sup>56</sup> y a los apus más importantes de la localidad<sup>57</sup>; también es llamado *pagachi* o *churakuy*. Tiene la finalidad de agradecer a la tierra por todo lo que ofrece, esperando que otorgue una buena producción (tanto agrícola como ganadera), además de pedir permiso para la realización de las fiestas. Por medio de este ritual se actualiza el vínculo entre los participantes y la Pachamama; y en él un especialista puede predecir la producción del año venidero<sup>58</sup>. Debido a ello, el *pagachi* es uno de los rituales más significativos e importantes de los carnavales de Lampa. Acto seguido, se comen algunos platos propios de la fiesta como el asado o *kankacho* de oveja o alpaca, junto con sandía, cerveza y licores. Luego de ello, los barrios tradicionales realizan un pasacalle por Lampa, visitan el municipio y se retiran a seguir celebrando en locales. En las dos semanas previas al carnaval se dan los *jueves de compadres* y *jueves de comadres*, en los que algunas personas visitan a sus compadres y comadres con obsequios. Afuera de las casas de éstos echan flores y mistura.<sup>59</sup> Antiguamente, los días anteriores al carnaval (incluyendo carnaval chico) salían en pasacalle las comparsas de wapululos de los dos barrios tradicionales (Barrio Arriba y Barrio Abajo) para enfrentarse entre sí. En

<sup>56</sup> Varios informantes señalaron que en realidad no debería ser llamado *pago*. En efecto, el término hace referencia a una relación mercantil que no se da entre los lampeños y la Pachamama.

<sup>57</sup> Por otro lado, los apus más importantes en el distrito de Lampa son el Coachico y el Pilinco, ambos ubicados en la cordillera aledaña. Otros cerros mencionados en algunos pagos son el Calvario, el Pirhuani y el Tacamani, entre otros.

<sup>58</sup> Todo pago es oficiado por un especialista, también llamado *paco* o *jila*, con apoyo de un ayudante. Sobre una lliclla, el oficiante coloca dos *qipiñas* o *unkuñas*, una o dos hojas de papel sobre ellas, bebidas alcohólicas (vino, anisado y cerveza), copas o conchas marinas, y coca. En algunos *pagachis* de las comunidades, se colocan pequeñas estatuillas de piedra llamadas *colla*, *illas* o *mullus* (ver Riquelme 2008). En carnavales, los pagos incluyen una planta especial llamada *wallata chaki*. Tras el armado de la *mesa*, se realiza un acto ritual en el que el *jila* entrega a todos los presentes *untu* o cebo de llama (a veces también cebo de oveja, o mezclado con una planta llamada *wira colla*); cada persona debe poner el *untu* en la mesa, en pequeños montones (normalmente 12), pidiendo por sus deseos, por la multiplicación de los productos y dando su aliento. Inmediatamente después se realiza un acto similar con hojas de coca, poniendo en este caso 3 hojas de coca en cada montón tras mojar sus bases con pisco y vino. Después del acto ritual, el *jila* termina de armar la *mesa* con fetos de llama u oveja, golosinas y pequeñas figuras. Todo lo que se encuentra sobre la *unkuña* es envuelto en ella y pasado a los asistentes, quienes tienen que “perdonarse” (soplar suavemente sobre ella tres veces pidiendo perdón a la Pachamama). Luego, la ofrenda es quemada en un fuego encendido con bosta. Hay una versión más sencilla del pago a la tierra llamada *coca kintu*, donde la cantidad de montones de coca es mucho menor y se omite el uso de *untu* y de las pequeñas figuras. Algunos informantes han señalado también una tercera modalidad de pago, en la que se sacrifica una oveja y se sirve su sangre a la tierra. Este acto ritual con pasos claramente establecidos es muy rico en significados; sin embargo, analizarlo a profundidad excede los objetivos de la presente investigación.

<sup>59</sup> El jueves de comadres observado durante el trabajo de campo fue celebrado por pocas personas, y solamente durante las primeras horas de la mañana.

estos encuentros se rompían los *pinkillos* y *machuquenas*, y el objetivo era romper el bombo del otro barrio. Hasta la actualidad, un conjunto de wapululos sale la noche de ambos jueves en pasacalle hasta el centro de la plaza, aunque sin protagonizar pelea alguna.

Aunque el sábado las familias rurales comienzan algunos preparativos, la semana de carnavales comienza el *domingo de carnavales*. Ese día, las personas de las comunidades se trasladan a Lampa a comprar todo lo necesario para la semana (flores, plantas, comida, licores, insumos para el pagachi, instrumentos y prendas de wapululo). Durante la tarde en el pueblo de Lampa se da un concurso de carros alegóricos por la entrada de *Ño Carnavalón* (representación del carnaval). En él, barrios, urbanizaciones y algunas instituciones presentan carros alegóricos acompañados de comparsas de danzas de diferentes carnavales de Puno y del Perú. El concurso es organizado por una comisión de la Municipalidad Provincial de Lampa, organismo que define las bases del mismo y participa en calidad de exhibición. Durante los años 2018 y 2019, la presentación de las instituciones incluyó un carro alegórico acompañado por una comparsa de wapululos (de acuerdo a lo estipulado en las bases), y uno acompañado por una banda de tarkada.

En la madrugada del lunes se realiza el *aya taripaq* o visita a los difuntos en el cementerio. Personas solas, grupos pequeños de personas, familias nucleares y grandes comparsas familiares van al cementerio tocando wapululo o acompañados de bandas de tarkada (en el caso de varios grupos familiares grandes)<sup>60</sup>, adornan las tumbas de sus difuntos con serpentinas, mistura y flores específicas, tomando licor junto a ellas. Luego se retiran a sus estancias en el campo.

---

<sup>60</sup> La *tarkada* es un género musical proveniente de la zona aymara de la región Puno (y de Bolivia), que en la actualidad ha ganado popularidad en toda la región. Los conjuntos de *tarkada* incluyen bombos, platillos, tarolas y *tarkas*, flautas de madera con pico que tienen dos tamaños y tienen un sonido estridente. Pueden adaptar e interpretar huayños pandilleros y melodías tradicionales. A diferencia de las comparsas de wapululos, los conjuntos de *tarkada* son contratados por los alferados. La vestimenta de quienes bailan *tarkada* es similar a la de la pandilla puneña.



En principio, los días lunes, martes y miércoles de carnaval están destinados al campo; en estos días cada familia celebraría a los animales y los cultivos en sus propias estancias, en actos denominados *t'inkachi* o *challachi*. Sin embargo, la representación que la bibliografía (Frisancho s/f, Ministerio de Cultura 2018, Quisocala 2004) y los informantes de Lampa brindan es diferente a como estos tres días se celebran en la actualidad. Bibliografía e informantes señalan una división en las funciones de cada uno de los tres días, que serían celebrados a nivel de familia nuclear o extensa. El lunes estaría destinado a *t'inkar* al ganado ovino, en un acto que también se denomina *san Juanito taripakuy* (San Juan es el patrón del ganado ovino). En las estancias se come kankacho y sandía y se realiza un pago a la tierra destinado a los ovinos. Luego de éste se saca a las ovejas del corral y se les marca o decora, echándoles sandía, manzanas, *lujmas* (membrillo), mistura y serpentina<sup>61</sup>. Durante todo este acto ritual los miembros del círculo familiar y otros invitados bailan wapululos. Al anochecer y durante la noche las familias del pueblo regresan a éste bailando wapululos en pasacalle, y siguen celebrando en sus casas. El martes tiene una estructura similar, pero está destinado a las vacas o *ch'urus*, animales bajo la protección de San Marcos. Este día, además de practicar wapululos, hacer un pagachi y almorzar en el campo, se arrea a las vacas, se les pone collares con frutas y se les adorna<sup>62</sup>. El miércoles es el *chacra taripay*, cuando se realiza un pago por los productos de la chacra (cuyo patrón es San Isidro Labrador). Consiste en la misma dinámica que días anteriores; en el campo humean y adornan las chacras con serpentina, retiran los plantones de papa más maduros y, a cambio, siembran manzanas y luqmas. En la noche del día miércoles o jueves las familias realizan el *visitakuy* o visita a amigos y familiares, acompañados de la música del wapululo; en la casa de la persona visitada se comparten comida y bebidas alcohólicas. También se realizan *t'inkachis* a las

---

<sup>61</sup> En algunas comunidades se realiza un *matrimonio* entre dos ovejas jóvenes adornadas con mistura y serpentina. Luego, según un informante los comuneros les cortaban las colas y bebían algo de su sangre mezclada en vino. En otros casos, algunas personas realizan *ayni* y apoyan en el *t'inkachi* de otra familia. Por otro lado, el lunes a primera hora los comuneros adornan sus casas.

<sup>62</sup> Según algunas personas, que una de estas frutas se incrusta en los cuernos del ganado es un buen augurio. Otro señala que se le hacía una herida a un toro joven y se tomaba su sangre.

casas y a los auquénidos, aunque los informantes no coinciden en una fecha exacta.<sup>63</sup>

En la práctica, sin embargo, la celebración de estos tres días es mucho más flexible, adaptándose a la situación de cada familia. En muchos casos, las familias no pueden celebrar los tres días por una serie de compromisos laborales o limitaciones económicas, por lo que la celebración se realiza un solo día (lunes, martes o miércoles). De hecho, hay algunas familias que están compuestas principalmente por profesionales con un horario de trabajo establecido, en algunos casos fuera de Lampa. Estas familias adelantan todas las celebraciones relacionadas a la tierra, o parte de ellas, al sábado o domingo de carnavales. En este único día quienes cuentan con cultivos o ganado realizan todas las celebraciones a la vez, mientras que quienes no los tienen, pero sí cuentan con propiedades rurales, solo realizan un pago a la tierra y una celebración. Las familias extensas cuentan con uno o dos alferados, encargados de ese día. Algunas de ellas contratan bandas de tarkada, con las que celebran y realizan el pasacalle en el pueblo. Por otro lado, algunas familias realizan el visitakuy el día lunes, martes o miércoles, después de celebrar en sus campos.

A la vez, la celebración de los t'inkachi o taripakuy se ha convertido también en una práctica institucionalizada. Y es que la Municipalidad Provincial de Lampa, varias instituciones educativas locales y algunas comunidades campesinas en conjunto realizan pagos a la tierra y pasacalles en la plaza de Lampa con wapululos, el día miércoles de carnaval. Estos eventos festivos son organizados por alferados o comisiones organizadoras, y en ellos participan los trabajadores de cada institución (y en algunas instituciones educativas los estudiantes)<sup>64</sup>. Si bien de esta manera la celebración se aleja del carácter

---

<sup>63</sup> El t'inkachi al ganado auquénido se realizaría el lunes, el miércoles o el jueves de comadres (en las zonas altas); y el t'inkachi a los edificios, el día jueves. Las familias deben adecuar su calendario si es que, además, son de otros distritos pero tienen terrenos en Lampa o viceversa.

<sup>64</sup> Los trabajadores no reciben remuneración adicional por participar en los t'inkachi y pasacalles de sus instituciones. En el caso del municipio, casi la totalidad de los trabajadores dejan sus labores cotidianas y deben participar de las ceremonias de carnaval; es la institución la que proporciona, por medio de una comisión organizadora, transporte y comida. Muchos trabajadores (y docentes, en el caso de las instituciones educativas) se encuentran motivados a participar de estas actividades.

netamente familiar que tenía, se sigue la misma secuencia que en los t'inkachi descritos en el párrafo anterior.

Durante los lunes, martes y miércoles de carnaval, las comparsas de *wapululos* suelen estar compuestas por decenas de integrantes. Dependiendo de la comparsa, la mayor parte de las mujeres se visten con trajes *raso* de distintos colores, o con el traje alternativo. En cambio, la mayoría de los hombres no usan el traje de *wapululos* completo, aunque varios llevan lliclla, sombrero y *wichiwichi*. Muy pocos o ninguno bailan como *jañacho*; la mayoría se dedican a ejecutar la música. En el campo, los miembros de cada comparsa familiar o institucional bailan de forma libre, mientras que cuando entran al pueblo en pasacalle lo hacen improvisando columnas. En ese sentido, en estos días el *wapululo* se asemeja más a lo que Bueno (2013) identifica como *baile*, ya que no tiene una coreografía establecida

Imagen 7: Comparsa familiar de *wapululos* el lunes de carnaval.



Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, el día martes o miércoles se realiza en el pueblo el *chiuchico*. En él, un grupo de personas se reúnen a las 4 de la mañana, toman caldo y licor y salen a la calle. Antes, entraban a las casas, despertaban a los vecinos y vecinas y los sacaban a la calle tal como los encontraban. Los montaban en el burro por un tiempo y les ponían serpentina y mistura. Con el tiempo la tradición ha cambiado, y actualmente las comparsas de *chiuchico* salen con bandas de instrumentos de estudiantina a visitar las principales instituciones

del pueblo de Lampa, así como las casas de algunos vecinos. En cada una permanecen un tiempo, saludan a las autoridades, comen y toman bebidas alcohólicas antes de proseguir. Actualmente, existen solamente dos comparsas de chiuchico.

En la segunda mitad de la semana cobran más importancia las actividades en el pueblo de Lampa, sobre todo los concursos de wapululos. El jueves de carnaval las comunidades ensayan wapululos, participan de concursos fuera del distrito de Lampa bailando wapululo o descansan. En el pueblo, desde la tarde se realiza el concurso de pandilla puneña<sup>65</sup>, organizado por el municipio. En él, participan instituciones del pueblo y conjuntos pandilleros de la provincia. Luego de terminado el concurso, los conjuntos salen en pasacalle hacia la plaza. Antes, según los informantes, la pandilla se bailaba desde el jueves hasta el domingo. Los jóvenes del pueblo iban durante la mañana a la zona conocida como Huayna Pata, a los pies del Calvario, donde comían sandía y otros platos y jugaban entre sí. Luego, al atardecer y durante la noche, bailaban pandilla en la plaza o en los clubes de los conjuntos de traje de luces del pueblo.

El viernes de cuaresma se realiza el concurso de wapululos inter comunidades campesinas del distrito de Lampa en el estadio. El sábado se realiza el concurso de wapululos inter barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos, de dinámica similar. En ambos concursos participa masivamente la población de Lampa. Desde las primeras horas de la mañana, la plaza y las principales calles del pueblo son invadidas por conjuntos de wapululos de cientos de músicos y danzantes uniformemente ataviados. Es en estos eventos que los conjuntos de wapululos son más grandes, llegando a contar con más de 500 participantes. En muchas ocasiones las personas participan en ambos concursos. En cada barrio o comunidad, la participación es organizada por la junta directiva o comité de folclore, apoyados por coreógrafos; mientras que un

---

<sup>65</sup> La pandilla puneña es un género musical practicado en toda la región Puno. Puede ser tocado por bandas de metales o por conjuntos de *estudiantina* (con cantantes y guitarras, violines, trompetas, charangos, chilladores, acordeones, quenas y mandolinas, entre otros instrumentos). Estos conjuntos tocan temas de marinera puneña y huayños pandilleros. El baile es elegante y en pareja. Los hombres visten mayormente de negro, con saco, corbata y sombrero. Las mujeres visten el traje característico de la *cholita* puneña, consistente en polleras, blusa, chal, botas blancas y sombrero bombín.

alferado asume los gastos de transporte, comida y bebida. Luego de terminado el concurso, los conjuntos salen en pasacalle hacia la plaza, para luego seguir celebrando en una casa o local. En estos días, además, conjuntos aislados de pandilla puneña salen en pasacalle hacia la plaza Grau, y se realizan eventos privados (de ingreso libre) con bandas y orquestas musicales.

Hoy en día, el domingo de tentación ya no se realiza ninguna celebración en el pueblo de Lampa. Hasta hace un par de décadas se realizaba un *cacharpari* o *despedida a Ño Carnavalón*, organizada por el barrio ganador del concurso del día anterior. Ellos elaboraban un muñeco a base de serpentinas que representaba a Ño Carnavalón, que era trasladado en un burro, acompañado con música, para luego ser quemado o botado por el río Lampa<sup>66</sup>. Este último acto representaba el fin del carnaval. En la noche también se presentaban estudiantinas y bailarines de pandilla. En cambio, hoy en día algunas personas o comunidades campesinas asisten a concursos de menor envergadura, como el realizado en PIAS Huayta Túpac Amaru o el del distrito de Palca. Otras comunidades, barrios y urbanizaciones tienen *cacharparis* o fines de fiesta, en los que se realizan cortamontes y pasacalles; y se presentan agrupaciones musicales, conjuntos de tarkada y bandas. En la comunidad de Orcohuayta este *cacharpari* se realiza el día lunes de cuaresma.

Cuadro 3: Principales eventos realizados en los carnavales.

<i>Día de carnaval</i>	<i>Actividades</i>
<i>20 de enero (carnaval chico)</i>	<i>Pago a la tierra a cargo de un alferado</i> <i>Ejecución del wapululo</i>
<i>Jueves de compadres</i> <i>Jueves de comadres</i>	<i>Visitas a compadres y comadres</i>
<i>Domingo de carnaval</i>	<i>(Comunidades) Compra de artículos necesarios para la semana de carnaval</i> <i>(Pueblo) Concurso de carros alegóricos o entrada de Ño Carnavalón</i>

<sup>66</sup> Algunos informantes señalan que, además, este personaje era llamado Judas y antes de ser quemado se leía un supuesto testamento suyo.

<i>Lunes de carnaval</i>	<i>Aya taripay (visita a los muertos)</i> <i>T'inkachi (pago y celebración), destinado originalmente a las ovejas</i> <i>Entrada con wapululo al pueblo (comparsas familiares)</i>
<i>Martes de carnaval</i>	<i>(Pueblo) Chiuchico</i> <i>T'inkachi (pago y celebración), destinado originalmente a las vacas</i> <i>Entrada con wapululo al pueblo (comparsas familiares)</i>
<i>Miércoles de carnaval</i>	<i>(Pueblo) Chiuchico</i> <i>T'inkachi (pago y celebración), destinado originalmente a los cultivos. Celebración de t'inkachis por instituciones.</i> <i>Entrada con wapululo al pueblo (comparsas familiares e institucionales)</i>
<i>Jueves de carnaval</i>	<i>(Pueblo) Concurso de pandilla puneña</i> <i>(Comunidades) Participación en concursos de carnavales de otros distritos</i>
<i>Viernes de carnaval</i>	<i>Concurso de wapululos inter comunidades campesinas</i> <i>(Pueblo) Ingreso de comparsas de pandilla puneña a la plaza Grau</i>
<i>Sábado de carnaval</i>	<i>Concurso de wapululos inter barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos</i> <i>(Pueblo) Ingreso de comparsas de pandilla puneña a la plaza Grau</i>
<i>Domingo de amarguras</i>	<i>(Pueblo) Cacharpari o despedida a Ño Carnavalón</i> <i>(Comunidades) Cacharparis propios, con concurso en algunas comunidades</i> <i>(Comunidades) Concursos en PIAS Huayta Túpac Amaru y Palca</i>
<i>Lunes de amarguras</i>	<i>(Comunidades) Concurso y cacharpari en Orccohuayta</i>

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede apreciar, el carnaval de Lampa incluye una extensa serie de eventos y actos rituales relacionados entre sí, e incluye un entramado complejo de significados. Analizar estos elementos y sus significados a profundidad va más allá de los objetivos de la presente investigación. Sin

embargo, es evidente que el carnaval en su conjunto es una celebración vinculada al calendario agrícola andino, con elementos de juego y enamoramiento entre los jóvenes. Lo mismo sucede con la danza del wapululo lampeño. Más allá de ser o no una danza guerrera, está relacionada al enamoramiento entre los jóvenes. Además, no solamente las letras de los versos evocan temas relacionados a la producción agrícola, sino que los mismos personajes pueden vincularse a la producción agrícola (manzanas) o ganadera (jañacho). Estos significados cobran especial importancia al considerar que, como se señaló en el capítulo anterior, Lampa es un distrito eminentemente agrícola y ganadero.

Aunque en la danza del wapululo hay roles de género claramente marcados, estos no lo son tanto durante el carnaval. Si bien hay algunos roles que solamente pueden ser cumplidos por hombres (como el rol de jila y de su ayudante), hay otros que pueden ser asumidos tanto por hombres como por mujeres, como por ambos (el de alferado o encargado de la comisión organizadora, además de los cargos que conforman las juntas directivas).

Por otro lado, si bien hay muchos elementos del carnaval que podrían tener origen prehispánico, en la actualidad se caracteriza por su sincretismo y por incorporar elementos de distintos tipos y orígenes. Algunos, como los pagachis, los t'inkachis y el mismo wapululo, están muy relacionados a las actividades agropecuarias del campo, y manifiestan elementos propios de la religiosidad andina, algunos relacionados al catolicismo (como los santos patronos a los que se alude los días de t'inkachi). Otros, como la pandilla puneña y el chiuchico, están más relacionados a dinámicas y costumbres propias del pueblo de Lampa y tienen un origen mestizo. Estas expresiones también se practican en otros distritos y provincias de la región Puno, al igual que los pagachis. Por último, hay una serie de elementos del carnaval que han sido introducidos recientemente, y que provienen de otras provincias o regiones, como la tarkada (proveniente de la zona aymara de la región) y el cortamonte (proveniente de la sierra central). Por otro lado, hay eventos festivos que son de carácter familiar (como los t'inkachis) y medianamente flexibles, mientras que

una serie de actos han sido más institucionalizados, en tanto que siguen una secuencia fija y son asumidos por instituciones. Entre estos podemos contar los t'inkachi institucionales, así como los concursos de carros alegóricos, pandilla puneña y wapululos.

#### 2.1.4. Cambios y modificaciones en el Carnaval Wapululos de Lampa

Algo que también queda claro, al revisar las características del carnaval de Lampa, es que se trata de una festividad que se encuentra en constante cambio, y que ha sufrido transformaciones importantes en las últimas décadas. Lo mismo sucede con la danza del wapululo lampeño. Con la información disponible<sup>67</sup>, es posible enumerar los cambios que se llevaron a cabo, en algunos casos señalando la década en que se realizaron. Los motivos de algunos de estos cambios pueden estar relacionados con intentos de apropiación de ciertos *capitales* por parte de sectores de la población local, así como con cambios sociales en el distrito de Lampa.

##### a) Cambios en el carnaval de Lampa

Para comenzar, es importante señalar que no todos celebran el carnaval de la misma forma, sino que la forma de hacerlo varía ligeramente dependiendo de la clase social, es decir, de la cantidad de recursos o capitales a los que accede cada grupo de personas. Esta diferencia era más notoria a mediados del siglo XX, cuando todas las familias de hacendados mistis permanecían en Lampa, y a la diferenciación social se sumaba una marcada diferenciación étnica (ver capítulo 1). La pandilla puneña, tocada por estudiantina, era el género musical de carnaval más popular entre los miembros de las familias notables y los pequeños propietarios del pueblo (llamados por un informante la mozada), organizados en varios clubes de acuerdo a divisiones sociales internas. Eran estas familias las que bailaban pandilla en las noches, participaban en un evento social de miércoles de carnaval denominado baile de mascaritas<sup>68</sup>, en el

<sup>67</sup> Nuevamente, al no haber registro escrito o visual detallado sobre estos cambios, esta sección se basa en los relatos de los informantes en Lampa, a las fotos antiguas que pude recopilar durante el trabajo de campo y, cuando es posible, a los textos de Flores (1928), Ramos (1962) y Vizcarra (1957). No se ha obtenido información sobre los cambios acontecidos a inicios del siglo XX o fechas anteriores.

<sup>68</sup> Se han recopilado pocos testimonios sobre este evento. Era organizado por los clubes de vecinos, e incluía interpretaciones de personajes como Pierrot y Colombina. En él participaban orquestas traídas de Arequipa.



concurso de carros alegóricos<sup>69</sup> y en el chiuchico. Para la década de 1960 estas dos últimas actividades, así como los concursos de wapululos, eran organizadas y promovidas por el Club Estudiantil José Frisancho, conformado por jóvenes vecinos del pueblo. Algunos vecinos y otras familias del pueblo bailaban wapululo y participaban en las peleas entre los dos barrios tradicionales. De hecho, según el artículo periodístico del Diario Los Andes de 1957, en el concurso de wapululos ya participaban comparsas barriales compuestas por “unas cuatrocientas mujeres con otros tantos varones (...) por lo que afluyen bastantes visitantes” (Vizcarra 1957). Sin embargo, la práctica del wapululo y los pagos a la tierra eran mucho más fuertes entre los campesinos de la zona rural de Lampa. Ramos Núñez (1962) parece reafirmar esto al señalar que “el elemento aborígen con sus bombos, queñas, entonaban “la wifala” [wapululo], cuya música data de años atrás” (Ramos 1962:37). Se podría afirmar, por lo tanto, que en aquel entonces el sistema de diferenciación étnica y social del distrito se manifestaba, en el discurso (y la práctica), en la asociación entre danzas y grupos sociales específicos, como sucede en otros casos (Mendoza 2000; Salas 2006).

Con el paso de los años, la forma de celebrar el carnaval de Lampa varió. Quizá donde se han realizado cambios más radicales es en las actividades festivas propias del pueblo, incluyendo aquellas de la élite misti. Aunque algunos clubes subsisten hasta la actualidad, estos ya no tienen comparsas de pandilla. El baile de mascaritas desapareció hace décadas, al igual que las peleas de comparsas de wapululos; y el cacharpari dejó de practicarse en el presente siglo, aparentemente por falta de motivación de los conjuntos barriales de Lampa. El chiuchico, como se ha explicado, pasó a practicarse de una forma totalmente diferente. Las prácticas realizadas en el campo también han cambiado en el presente siglo. Como se detalló anteriormente, muchas familias han dejado de practicar el tradicional pago a la tierra o comienzan a realizar dos o tres tipos de t'inkachi en un mismo día, por motivos laborales o económicos. Otras tradiciones

---

<sup>69</sup> Según Ramos (1962:36), antes los domingos se realizaba una “entrada” de carnavales, donde las personas disfrazadas bailaban al ritmo de comparsas musicales.

son practicadas por menos personas actualmente, como los jueves de comadres y compadres, o el visitakuy. Las comunidades han comenzado a realizar concursos y cacharparis cuando antes no los había. Además, en cacharparis y carnaval chico han comenzado a practicar el cortamonte. Otro cambio de importancia es que el municipio ha asumido la realización de los concursos de wapululos y de carros alegóricos, así como el más reciente de pandilla puneña. De esta manera, la Municipalidad Provincial de Lampa comienza a ganar importancia en las últimas décadas como un actor local en el carnaval, en un proceso similar al señalado por Diez (2016).

Resulta interesante analizar la evolución de la popularidad de los géneros musicales bailados en el carnaval. A partir de la década de 1960, la pandilla puneña comienza a ganar aceptación e importancia, en paralelo a la aparición en Lampa de conjuntos de danzas catalogadas como “mestizas” en la región Puno (morenada, diablada, llamerada, caporales). Las estudiantinas fueron reemplazadas por bandas de metales contratadas por los conjuntos de danzas mestizas. La aparición de estas bandas y comparsas puede ser entendida como una “modernización” musical, tal como lo hace La Serna en Puno (2018:128). En cada grupo pandillero llegaron a bailar varios cientos de parejas, conformadas por jóvenes del pueblo y comunidades campesinas, además de migrantes que regresaban para la fiesta, aunque no por los miembros de la élite misti<sup>70</sup>. El sonido estridente de las bandas impedía que se escuchara la música tocada por pinkillos y machuqenas, y la cantidad de personas que bailaban wapululo se redujo de forma importante.

---

<sup>70</sup> Los antiguos mistis siguieron bailando pandilla al ritmo de estudiantina, en celebraciones diferentes.

Imagen 8: Conjunto pandillero del hospital Antonio Barrionuevo de Lampa en concurso de pandillas.



Fuente: Elaboración propia.

A partir de la década de 1990 la pandilla perdió popularidad entre los lampeños, y su práctica quedó reducida a unas pocas salidas nocturnas y a un concurso de pandillas de origen reciente<sup>71</sup>. Paralelamente, el wapululo cobró importancia hasta convertirse en el género representativo en los carnavales de Lampa, y terminó siendo practicado por miembros de todos los grupos sociales del distrito. Sin embargo, en la presente década algunas familias han comenzado a contratar grupos de tarkada provenientes de la ciudad de Juliaca, y a bailar este género musical al regresar al pueblo en los días de t'inkachi<sup>72</sup>. La popularidad de este género musical se incrementó rápidamente, a tal punto que para el año 2015 era bailada por la mayoría de familias en el carnaval. Contrariamente, la cantidad y el tamaño de las comparsas familiares de

<sup>71</sup> No quedan claras para los informantes las causas de la desaparición de las celebraciones masivas de pandilla puneña. Entre las causas identificadas están el alto costo de las bandas, que los migrantes dejaron de regresar, y la pérdida de interés en la costumbre de parte de los lampeños.

<sup>72</sup> Conjuntos de tarkada ya habían aparecido de forma esporádica años anteriores.

wapululos en estos días se redujo, en especial el número de músicos; esta tendencia se ha reducido en los últimos años a raíz de una serie de esfuerzos por promover la práctica de esta danza. La reducción de las comparsas estaría relacionada con la falta de interés de los jóvenes. Sin embargo, es importante considerar que la popularidad de la tarkada no implica que el wapululo se deje de practicar en otros momentos de la semana del carnaval, especialmente durante los días de concursos.

Es importante considerar que los cambios en la forma de celebrar el carnaval de Lampa no son hechos aislados, sino que la mayoría de ellos pueden ser asociados con los cambios sociales acontecidos en el pueblo, mencionados en el capítulo 1. La transformación y creciente emigración de la antigua clase social misti puede ser asociada a la desaparición o radical transformación de antiguas celebraciones del pueblo. Paralelamente, el cambio en la celebración de los t'inkachi se puede asociar con la creciente inserción al mercado y profesionalización de la población de origen campesino, ambos procesos que facilitan la contratación de comparsas de tarkada<sup>73</sup>. En cuanto a los géneros musicales, el aumento de popularidad de la pandilla puneña y surgimiento de conjuntos de danzas mestizas se comienza a dar poco antes de la Reforma Agraria, y con el surgimiento de nuevos grupos sociales<sup>74</sup>. En cambio, el wapululo gana relevancia pocos años después de la institucionalización y reconocimiento de la mayoría de comunidades campesinas del distrito de Lampa, algunas de las cuales tendrían un papel clave en su difusión. De esta manera, la relación entre danzas y grupos sociales más o menos diferenciados se mantuvo a través del tiempo hasta la actualidad, aunque la forma que adquirió esta relación varió. En cambio, se puede notar que los géneros de carnaval más

---

<sup>73</sup> Nótese en ese sentido que, mientras que los músicos de wapululos asistían a las celebraciones de *t'inkachi* respondiendo a vínculos de parentesco, los conjuntos de tarkada responden a contratos y sus miembros no están necesariamente vinculados por parentesco a quienes les contratan.

<sup>74</sup> En ese sentido, la creación de conjuntos de trajes de luces en Lampa es casi contemporánea a la creación de este mismo tipo de conjuntos en la ciudad de Puno. En el caso de Puno este proceso estuvo asociado a la aparición y ascenso social de una clase mestiza de origen migrante (Almonte 2015).

practicados en Lampa en los últimos años (wapululos y tarkada) están vinculados a poblaciones campesinas quechuas o aymaras.

#### b) Cambios en la danza del wapululo

También existe cierta asociación entre cambios sociales y cambios en la danza del wapululo en la segunda mitad del siglo XX. De hecho, las transformaciones más relevantes y más discutidas se dieron en el vestuario de jañachos y manzanas a partir de la década de 1980, en paralelo al aumento de importancia del wapululo y del reconocimiento y organización de las actuales comunidades campesinas.

Hasta la década de 1980, la gran mayoría de manzanas usaban el traje alternativo, más similar al de uso cotidiano. En cambio, el traje raso solo era usado por mujeres de familias notables, aquellas que asumían la mayor parte de los cargos en la festividad<sup>75</sup>. Según algunos informantes, los trajes raso fueron elaborados tomando como inspiración trajes que antiguamente las mujeres usaban en el distrito de Lampa<sup>76</sup>. Dado que el traje era costoso, solamente las familias adineradas podían acceder a él. En la mayor parte de los casos, la montera era reemplazada por el sombrero bombín, que habría predominado en el distrito durante las décadas de 1970 y 1980. A partir de esta última década, sin embargo, el traje raso comenzó a difundirse, primero en el pueblo de Lampa y luego en las comunidades campesinas. Un hito importante fue la participación de la comunidad campesina Enrique Torres Belón en el concurso de danzas autóctonas de la festividad en honor a la Virgen de la Candelaria por primera vez, en 1997. Las manzanas de esta comunidad elaboraron todas sus trajes raso, reintroduciendo el uso de la montera. En los años siguientes el traje raso (específicamente aquel de colores azul y rojo) y la montera (a la que se le han

---

<sup>75</sup> No existe una única versión respecto del color de tela *raso* usado a mediados del siglo XX. La mayoría de informantes señala que solo se usaban telas de color rojo o azul. Mientras que algunos señalan que el traje verde también se usaba desde aquellos tiempos, otros señalan que ha sido introducido recientemente. En cambio, en las fotos de las décadas de 1960 y 1970 que se pudo encontrar durante la investigación se observa que, si bien la mayoría de *rasos* eran rojos o azules, también se usaban colores como el amarillo o el rosado.

<sup>76</sup> Algunos informantes señalan que también se habrían inspirado en el traje negro que hasta entonces usaban las mujeres en la danza *Inti Tusuq* (baile del sol) en Lenzora (que luego sería comunidad campesina). Estos trajes incluían el uso de monteras.

añadido flecos) se han popularizado, a tal punto que son usados por casi la totalidad de las mujeres durante los concursos. También se ha comenzado a reemplazar a la bayeta con bayetilla en este tipo de trajes.

Imagen 9: Comparsa de wapululos en Puno. Década de 1960



. Fuente: Archivo fotográfico de Marcelino Salazar.

Por otro lado, por lo menos desde mediados del siglo XX hasta mediados de la década de 1990 los jañachos solamente bailaban con un traje a base de polidril o seda, con ciertas variaciones respecto del actual<sup>77</sup>. Sin embargo, en 1997 la comunidad Enrique Torres Belón también confeccionó trajes a base de bayeta para sus jañachos, reinterpretando un traje que, señalaban, existía antiguamente y reivindicando el uso tradicional de prendas de bayeta en comunidades campesinas. En los años siguientes el traje de bayeta comenzó a usarse en el pueblo y, sobre todo, en algunas comunidades campesinas; esta tendencia se ha invertido en la presente década, en la que varias personas han retornado al uso de trajes de seda. En la actualidad, se usan tanto el traje de seda como el de bayeta.

<sup>77</sup> Los informantes señalan que existían trajes con pantalones bombachos con líneas rojas y sombreros diferentes, que en algunos casos eran reemplazados por cascos.

También se han identificado cambios a los que no se les asigna la misma importancia que a los antes mencionados. Por lo menos en los concursos de danzas se ha tendido a una uniformización no solamente de los trajes, sino también de la coreografía. Este cambio ha venido acompañado por cambios en la coreografía, como el aumento de los giros que realiza la manzana. Los pinkillos comenzaron a ser elaborados con tubos de plástico; tanto estos como las machuquenas comenzaron a ser pintados con motivos geométricos multicolores. Décadas atrás, por último, las comparsas pasaron de tener un solo bombo a tener varios.

Como se puede apreciar, varios de los cambios en la danza de los wapululos están relacionados a la participación en concursos fuera de la semana de carnavales a partir de 1997. Esta participación, iniciada por la comunidad campesina Enrique Torres Belón, es resultado del aumento de popularidad de la danza y de la mayor capacidad organizativa adquirida por esta y otras comunidades campesinas a partir de la década anterior. Como se verá más adelante, los concursos adquirieron una importancia crucial en la asignación de valor a la expresión a nivel local, y también se constituyeron en espacios de negociación de las distintas formas de practicar el wapululo existentes actualmente.

Como se puede apreciar, el término “Carnaval Wapululos de Lampa”, acuñado por el Ministerio de Cultura, hace referencia a una celebración sumamente compleja que se lleva a cabo en varias fechas durante los primeros meses del año. En estas fechas se suceden ofrendas a la Pachamama y otros actos rituales, pero también momentos festivos y concursos; en las últimas décadas, varios de estos eventos han sido institucionalizados por la Municipalidad Provincial de Lampa e instituciones educativas. Durante la fiesta del carnaval se baila tradicionalmente la danza del wapululo, propia del distrito de Lampa y algunas comunidades aledañas. También se practican otros géneros

musicales, entre los que destaca la pandilla puneña y la recientemente introducida tarkada.

En conjunto, el significado atribuido a la mayoría de expresiones que conforman el carnaval de Lampa está relacionado al enamoramiento, a la reproducción del ganado y al florecimiento de los cultivos. La danza del wapululo lampeño es rica en alusiones a estos tres elementos, tanto en los personajes como en la vestimenta y en los versos cantados. El carnaval también incluye una serie de actos rituales en los que se actualiza y reafirma el vínculo entre los lampeños, la Pachamama y los apus. Estas expresiones siguen siendo practicadas hasta el día de hoy; su vigencia puede asociarse a la importancia que tienen la agricultura y la ganadería entre las actividades económicas de los lampeños. Por otro lado, es claro que en el Carnaval Wapululos de Lampa hay una división de ciertos roles de acuerdo al género, asignando a hombres y mujeres papeles concretos en el wapululo y en actos rituales. Hasta el día de hoy no solamente no hay mujeres que asuman el rol masculino del jañacho<sup>78</sup>. Además, durante el trabajo de campo se pudo observar que los roles de músico y oficiante de ofrendas a la tierra son asumidos únicamente por hombres.

La forma en que es celebrado el carnaval de Lampa muestra cierta variación a nivel local; un factor relacionado con esta variación son las diferencias étnicas y de clase social. Expresiones como el wapululo lampeño eran antiguamente practicadas sobre todo por la población campesina quechua del distrito, si bien actualmente son practicadas por la población en general. En cambio, algunas prácticas (como la pandilla puneña y el chiuchico) están más asociadas con la población mestiza del pueblo; también hay expresiones de origen foráneo e introducción reciente (cortamontes, tarkada). Todas estas expresiones se practican más o menos en simultáneo durante los carnavales; la forma en que son practicadas y la importancia asignada a cada una de éstas varía por cada familia.

---

<sup>78</sup> Esto sí sucede en otras danzas practicadas masivamente en la región, como los caporales y el sikuri.



Además, el Carnaval Wapululos de Lampa no es una expresión estática, sino que su práctica ha variado a través de tiempo. A través del análisis de estos cambios se puede asociar danzas con grupos sociales específicos, tal como hacen otros estudios (Mendoza 2000, Salas 2006, Tito 2012, Almonte 2015). En conjunto, estos autores muestran que la práctica de estas danzas implica la afirmación de cierta identidad cultural. Así, el carnaval en Lampa ha estado relacionado al campo social y a las divisiones sociales en Lampa. Siguiendo los planteamientos de Bourdieu (1998), se puede sugerir la existencia de un campo de producción y consumo de bienes culturales (música y danza) relacionados al carnaval en Lampa, con una estructura asociada a las jerarquías sociales existentes.

Teniendo en cuenta esto, se puede proponer que la popularización de la pandilla puneña fue una dinámica de *distinción* o de “apropiación de propiedades distintivas” que acercó a grupos emergentes al estilo de vida de la clase dominante en un contexto de cambio social acelerado. La aparición de la tarkada y otros géneros foráneos en el carnaval<sup>79</sup>, relacionada por algunos informantes con el deseo de mostrar poder adquisitivo o experiencias urbanas en otras localidades, se puede entender como otro mecanismo de distinción. De manera similar, durante el trabajo de campo pude apreciar que las comparsas de tarkada acompañaron a familias con mayor poder adquisitivo y a grupos empresariales, mientras que entre los promotores del wapululo se destacaron docentes e intelectuales locales que promovían la participación de sus instituciones educativas.

En un contexto en que grupos populares y campesinos comienzan a ganar importancia en Lampa, los grupos con mayor capital económico o cultural también reivindican *ciertas* prácticas populares. Si bien la tarkada puede ser vinculada a la ciudad de Juliaca, no deja de ser una expresión de origen campesino que se ha popularizado por motivos que no pueden ser explicados

---

<sup>79</sup> Durante el trabajo de campo se pudo observar bandas de metales tocando huayños puneños y una comparsa de moseñada de Juli (Puno), ambas durante los días lunes y martes de carnaval.

exclusivamente por el deseo de distinción<sup>80</sup>. El wapululo lampeño es, como ya se ha explicado, una danza de origen popular que ha adquirido una especial valoración en las últimas décadas. Ambas danzas – tarkada y wapululo – son actualmente populares en el contexto del carnaval de Lampa.

Algo similar se puede decir de los cambios identificados en la danza del wapululo lampeño. La apropiación del traje *raso* puede ser entendida como la apropiación de un producto cultural antes perteneciente a la clase dominante, con el que las mujeres obtuvieron capital simbólico y sus familias y comunidades o barrios una mejor posición dentro del campo de los bienes culturales del carnaval<sup>81</sup>. Sin embargo, los trajes *raso* fueron elaborados por miembros de la clase dominante inspirados en vestidos antiguos de origen campesino.

## 2.2. Relatos de autenticidad en el Carnaval Wapululos de Lampa

El campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa y las expresiones que éste incluye han cambiado a través del tiempo, y hoy en día siguen atravesando procesos de cambio. Sin embargo, estos cambios no pueden ser explicados solamente por procesos de apropiación de aquel capital simbólico que es propiedad del grupo dominante. También se dan “luchas por la definición de las propiedades que merecen ser apropiadas y del modo de apropiación legítima” (Bourdieu 1998 :248), es decir, disputas por el valor que cada recurso tiene dentro del campo.

---

<sup>80</sup> Los informantes atribuyen la popularidad de la tarkada a varias causas. La mayoría consideran que las familias han optado por bailar tarkada porque es un ritmo “bailable”. Por las características mismas del instrumento que ejecutan, estos conjuntos pueden adaptar huayños pandilleros y otros ritmos de moda en la región, cosa que los pinkillos y machuquenas no pueden hacer. Otras personas consideran que se ha acudido a la tarkada por necesidad, ante la falta de personas interesadas en tocar wapululo.

<sup>81</sup> De esta forma se podría entender también los intentos de innovación en los colores del raso, incluyendo tela raso de color fucsia, rosado, amarillo o verde. Las continuas críticas al uso de estos colores, les resta valor simbólico frente a otras versiones del traje.

A raíz del trabajo de campo se han podido identificar algunos factores, relacionados entre sí, que influyen en la asignación desigual de *capital simbólico* (entendido como diferencia reconocida, como prestigio o crédito conseguido de forma aparentemente desinteresada) a las prácticas que forman parte del carnaval lampeño. Uno de estos factores son los discursos existentes sobre el carnaval a nivel local, por los cuales los individuos asignan significado a cada expresión. Estos discursos se manifiestan de distintas maneras en las interacciones cotidianas entre individuos, y pueden ser entendidos como *relatos de autenticidad*. Y es que, siguiendo la lógica de la autenticidad, tienen connotaciones esencialistas y establecen relaciones dicotómicas de oposición. Actualmente existen varios *relatos* de este tipo en Lampa, incluyendo inclusive postulados opuestos frente a temas como el de la vestimenta de *jañachos* y *manzanas*. De esta forma, tienen “simultaneidad” (Theodossopoulos 2013). Además, las oposiciones inherentes a estos relatos generan formas de unidad y de exclusión dentro del distrito de Lampa, asignando *capital simbólico* de forma desigual entre sus habitantes.

La siguiente sección explora los relatos de autenticidad identificados durante el trabajo de campo, señalando algunos rasgos de los mismos que informaron el proceso de declaratoria. Es importante tener en cuenta que los informantes señalan en muchos casos características de las expresiones que ya han sido mencionadas en la sección anterior, pero asignándoles una valoración particular. Esta revisión no agota las perspectivas existentes en el distrito de Lampa, y que fue realizada en un contexto específico.

#### 2.2.1. “Nuestra danza”: Carnaval, wapululos, identidad y ancestralidad

Como se mencionó en la sección anterior, al ser preguntados por el significado del carnaval de Lampa, tanto comuneros como intelectuales del pueblo señalaron que se trata de una celebración del ganado y los cultivos; de esta forma, explican la importancia que tiene la festividad en la actualidad. El carnaval es relacionado a elementos de religiosidad andina entre los que destaca el culto a la tierra o Pachamama, a la que se agradece y se le da un servicio para que la producción sea grande en el año venidero. Además, algunos informantes

dieron un mayor valor a estos festejos relacionados a la tierra, señalando que se practican desde tiempos inmemoriales:

Llegan los carnavales. Ellos ¿por qué festejaban carnavales? Porque anteriormente los antepasados cuando había buena cosecha por eso festejaban. Y buena cosecha para que haya se ponía a la tierra, a la Santa Tierra se ponía su pagachi, entonces de ahí es lo que se ha llevado esas danzas del Wapululo (artesana de Lampa).

Tal como en la cita anterior, varios lampeños asocian el wapululo con los festejos a la tierra, entendiéndolo como una danza practicada en el distrito desde el tiempo de sus abuelos e incluso antes. Un grupo de docentes relaciona la danza (y también el carnaval) primariamente con el pasado prehispánico y milenario del distrito de Lampa<sup>82</sup>. Otros vecinos del pueblo de Lampa consideran que el wapululo en sí tiene un origen republicano; algunas personas inclusive identifican de forma reflexiva algunos elementos mestizos dentro de la danza. En ambos casos, la antigüedad de la danza es motivo de una valoración positiva.

Asociado a esto, uno de los valores más importantes asignados al wapululo es que se trata de algo propio de los lampeños, que tuvo su origen en Lampa y ha recibido pocas o ninguna influencia externa. No solo es para varios una expresión practicada por los lampeños de todos los estratos sociales en el pueblo y todas las comunidades del distrito. Además, casi la mitad de los informantes enfatizaron en que bailada solamente en Lampa. Este carácter excepcional distingue al carnaval lampeño del resto de celebraciones carnalescas en la región, y hace que se le asigne al wapululo una valoración particular frente a las demás danzas:

El Wapululo lampeño representa para nuestra tierra la expresión viva de nuestro folclor lampeño, nativo, tradicional, sin ninguna clase de influencias de otras danzas de la región Puno o a nivel del Perú (intelectual lampeño).

En virtud de su vinculación a los festejos a la tierra, a su antigüedad y, especialmente, a su excepcionalidad, el wapululo lampeño constituye, en el

---

<sup>82</sup> La vinculación con lo prehispánico no quiere decir que estas personas nieguen la existencia de elementos mestizos o recientes en la danza; sino que los elementos más importante de la misma tienen un origen prehispánico

marco de un *relato de autenticidad*, lo auténtico y esencial dentro Carnaval Wapululos de Lampa. Es importante tener en cuenta que parte del valor de la danza asignado por los lampeños en general radica en su vinculación al campo y a los campesinos quechuas, y no en oposición a ellos.

Frente a este conjunto de expresiones auténticas se establece una primera oposición, aquella que opone al wapululo a otras prácticas y expresiones en el carnaval de origen mestizo o foráneo<sup>83</sup>. Para algunos informantes, prácticas como el chiuchico, el concurso de carros alegóricos y la pandilla puneña son algo totalmente diferente. Se trata de expresiones con un carácter mestizo, que no son practicadas únicamente en Lampa, sino que son comunes a buena parte de la región Puno. Inclusive, algunos señalan que no son tradiciones propias de Lampa<sup>84</sup>:

Lo que ya puedo decirle, la situación del concurso de carros alegóricos y del concurso de pandillas, ya son ya, cómo le puedo decir, actividades que se llevan a cabo a nivel nacional, y las pandillas en la región Puno. Entonces no son propios de Lampa (intelectual lampeño).

El género con el que más se contrasta al wapululo es la tarkada. Muchos docentes y vecinos del pueblo de Lampa, se muestran muy críticas con la introducción de este género musical. Para ellos, la popularización de la tarkada distorsiona el carnaval lampeño, introduciendo un elemento de origen aymara que no es propio del distrito de Lampa. También hace peligrar la práctica del wapululo, reemplazándolo y generando que los mismos lampeños dejen de interesarse en su danza<sup>8586</sup>:

“Entonces por culpa de esas danzas que de repente ahorita ha malogrado, ha distorsionado, que ha malogrado, hay mucha gente que

---

<sup>83</sup> En general las oposiciones no son planteadas por la totalidad de lampeños, sino solo por algunos. Quienes más las realizaban entre los informantes eran algunos profesionales intelectuales del pueblo, muchos de los cuales están relacionados con la FPFCL. Las oposiciones de este tipo (salvo las relacionadas a los trajes de wapululo) no eran enunciadas por los informantes de origen campesino.

<sup>84</sup> En cambio, unos pocos docentes y profesionales señalaron que Lampa sería una de los lugares donde se originó la pandilla puneña, junto con las ciudades de Puno y Ayaviri.

<sup>85</sup> Aunque durante el trabajo de campo no se ha profundizado en el tema, muy probablemente también haya críticos a la introducción del cortamonte, que es visto como algo foráneo tanto en el pueblo como en las comunidades.

<sup>86</sup> De hecho, muchos de los integrantes de las comparsas de tarkada son jóvenes o adolescentes, hecho que es señalado por algunos críticos.

está vinculado, que no sabe. Y por eso de repente aquí en Lampa se está trayéndose, se está ensayando los que son las tarkadas, lo que son otros instrumentos que no es eso (...) Como le digo, esa música es de zona aymara (...) ellos ejecutan. Y nosotros que hemos traído acá es menospreciando a nuestro carnaval, no es tan agradable que digamos. Entonces, por eso digo que ojalá tengamos autoridades que de repente recuperen nuestro carnaval, y practicar y de seguir ejecutando nuestro carnaval de Lampa, que es muy lindo, que es muy bonito” (funcionario municipal).

Sin embargo, y pese a las críticas, hay una cantidad significativa de personas que siguen bailando estos géneros musicales. Y es que, si bien todos los informantes reconocen el valor simbólico del wapululo relacionado a su excepcionalidad, las oposiciones con otros géneros son aún motivo de debate. Más allá del importante factor del gusto por la tarkada, para varias personas esta expresión no se contrapone al wapululo, danza que siguen practicando en momentos diferentes durante las celebraciones del carnaval. Debido a ello, la tarkada no estaría realmente generando una transformación significativa en la festividad<sup>87</sup>:

“Dice que siempre tocaban nuestros abuelos tarkada, por eso mi papá también puede tocar su tarkadita, también el pinkillo de wapululos puede también. Entonces nada más eso, pero la diferencia no hay nada, igual seguimos siendo como lampeños o lampeñas tocando los carnavales (...) al final si tarkada bailamos solamente por sus versiones nomás bailamos, nos da ganas de bailar más, con tarkada más” (vecina de Lampa).

De esta manera, la valoración de danzas distintas al wapululo es aun objeto de un debate que, en algunas ocasiones, se traduce en acaloradas discusiones y esfuerzos por garantizar espacios para la práctica del wapululo (y no de la tarkada).

---

<sup>87</sup> Este argumento es esgrimido por miembros de conjuntos lampeños de tarkada, los cuales también pueden ejecutar melodías de wapululo durante sus contratos.

Imagen 9: Banda de tarkada acompañando a familia extensa hacia sus campos en lunes de carnaval.



Fuente: Elaboración propia.

### 2.2.2. Wapululo en peligro: distorsión, extinción, recuperación

Un segundo nivel de oposición es el que se establece entre la forma percibida como *auténtica* de practicar las expresiones consideradas *auténticas*, y los cambios en éstas que las alteran de forma significativa. Una importante proporción de informantes (de todos los grupos sociales) señaló uno o más de estos cambios, que son entendidos como elementos que malogran, desvirtúan o distorsionan el carnaval, haciendo que deje de ser como debería ser. Es decir, pierde parte importante de su autenticidad y deja de ser lo que era antes. Algunos cambios de este tipo son la realización de todos los tipos de t'inkachi en un solo día, y la introducción de la tarkada durante el carnaval.

A nivel del wapululo, hay dos cambios que destacan. El primero son una serie de modificaciones en la coreografía, como la uniformización, la aparición de formaciones de danzantes en figuras geométricas (similares a las de los

concursos de la Candelaria) y el aumento en el número de vueltas que tiene que dar una manzana. El segundo es la aparición de nuevos colores en los trajes raso de las manzanas, que tiene muchos detractores. Los comentarios respecto a estos colores son similares al siguiente:

“Y lo que también a veces un poquito, ha sido un poquito malo, que se han introducido unos colores que no son los tradicionales (...) peor si es un verde un poco fosforescente, un poco muy verde (...) y el amarillo tirando para anaranjado (...) y eso pero está distorsionando. Pero felizmente, felizmente no ha entrado con fuerza” (intelectual lampeño).

Expresiones foráneas y cambios distorsionadores coexisten con el wapululo y el carnaval auténticos, y a veces pueden ser percibidos como más populares. Es por esto que varios informantes señalaron que el wapululo y las ceremonias de t'inkachi, claves en la celebración del carnaval lampeño, son vulnerables y se encuentran en peligro. Estarían bajo la amenaza constante de desaparecer o cambiar a tal punto que pierdan su esencia. De hecho, algunos informantes señalan que el wapululo casi desaparece años atrás, haciendo alusión a los años en que la pandilla puneña tuvo más popularidad. Existen afirmaciones similares con respecto a la tarkada, como se mencionó anteriormente. Asimismo, otro factor que amenaza a estas expresiones es la percibida falta de interés de la población, especialmente de los jóvenes. Este hecho fue señalado por una proporción importante de informantes adultos<sup>88</sup>. Producto de estas percepciones, algunos informantes (mayormente docentes) utilizan el término “extinción” para indicar que el peligro de que el wapululo desaparezca como tal es muy fuerte:

“Estaba, porque en la etimología se está perdiendo, está en extinción. El traje y no es como de antes, como, ya no es, entonces ya está en extinción. Entonces volver a lo de antes, ojalá que la nueva

---

<sup>88</sup> La gran mayoría de informantes durante el trabajo de campo durante la investigación fueron personas mayores de 40 años, por lo que no se puede afirmar que esta preocupación exista entre los jóvenes o que ellos realmente no estén interesados. Por otro lado, durante el trabajo de campo se pudo constatar que una cantidad importante de jóvenes sí participan activamente en la práctica del wapululo y en los t'inkachis, incentivados por sus amigos, padres y profesores. De hecho, algunas familias han optado por nombrar a jóvenes estudiantes o profesionales como alferados de días de t'inkachi; algunos jóvenes inclusive comparten las celebraciones del carnaval por páginas creadas en redes sociales. Sin embargo, se observó también a grupos de jóvenes con poco o nulo interés en la celebración.



Federación, los integrantes tengan que rescatar esa... ese meollo que tiene pues la danza” (ex directivo de la FPFCL).

Debido al peligro que afronta el wapululo, las iniciativas que buscan promover su práctica entre adultos y jóvenes son bien vistas. Iniciativas como los concursos de wapululos en Lampa, participación en concursos fuera del distrito, elaboración de artesanías que hacen alusión al wapululo, realización de investigaciones y talleres para niños son señalados como formas de revalorar, reflotar, preservar y conservar la danza. Los lampeños esperan que las autoridades locales, en especial la Municipalidad Provincial de Lampa, apoyen de alguna forma este tipo de iniciativas, y las critican si el apoyo no se da o es muy limitado.

Si bien no se cuestiona la existencia de algunos cambios negativos en el wapululo y el carnaval lampeño, cuáles serían estos y la importancia que tendrían sigue siendo objeto de debate. Algunos lampeños cuestionan la afirmación de que el wapululo está en peligro de extinción, argumentando que aún se practica y que la población del distrito sí está interesada en la danza, si bien es cierto que el interés podría ser aún mayor<sup>89</sup>. Varios docentes e intelectuales también señalan ciertos cuestionamientos, afirmando que es normal que las expresiones cambien con el tiempo. De hecho, cambios contados en la danza son entendidos como formas de *mejorarla* y tienen una connotación positiva, contribuyendo a hacerla más auténtica. Así como hay personas que critican el uso de colores diferentes en los trajes de raso y la coreografía uniformizada que se presenta en los concursos, una cantidad menor de informantes defiende estos cambios y los considera positivos.

### 2.2.3. Disputas en torno a los trajes de wapululo

Más allá de los puntos en común y de los debates sobre el valor de ciertas expresiones dentro del carnaval de Lampa, existen diferencias entre los lampeños al señalar qué formas de bailar el wapululo son auténticas o válidas y cuáles no. Estas variaciones, aunque puedan parecer detalles mínimos, son muy

---

<sup>89</sup> Comparan la situación de la danza con la de otras danzas de comunidades campesinas, que ya no se bailan en ningún espacio y que estarían realmente en situación de extinción.

significativas a nivel local e incluso regional. En la sección anterior se han mencionado los debates en torno a las modificaciones en la coreografía de la danza. En esta sección nos referiremos exclusivamente a los debates en torno a la vestimenta, dado que es el aspecto más discutido de la práctica del wapululo a nivel local, y la discusión que más entró a tallar en el proceso de declaratoria<sup>90</sup>.

A nivel de vestimenta, lo más debatido durante el trabajo de campo fue el valor de las dos versiones del traje de los jañachos. Si bien existen posturas que validan ambos trajes, se han podido identificar dos *relatos de autenticidad*, uno que considera como auténtico al traje de seda y otro más bien al traje de bayeta. Cada relato es apoyado por grupos importantes de personas en el distrito de Lampa.

La autenticidad del traje de seda es defendida por una gran cantidad de vecinos de Lampa, así como por comuneros, algunos docentes y los actuales directivos de la FPFCL con los que se pudo contactar. Estas personas consideran que el traje de *jañacho* era en sus inicios de seda. Hacen alusión a su propia vivencia señalando que ellos de niños solo veían el traje de seda; y consideran que incluso las personas mayores solamente han visto este traje cuando eran jóvenes. En cambio, el traje de bayeta de oveja es una invención que ellos han visto solo recientemente, que habría sido creada para participar en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Algunos vecinos matizan un poco esta afirmación señalando que es posible que en tiempos muy antiguos el carnaval haya incluido trajes a base de bayeta, y que la seda no es un material propio de Lampa. Sin embargo, estas personas afirman que en el wapululo como tal los hombres danzan con seda, debido al origen republicano y al carácter mestizo de la danza<sup>91</sup>. Otro argumento utilizado es que la tela seda brillante representa el pelaje blanco, fino y brillante de los machos de un rebaño de alpacas, motivo por el cual esta tela se habría usado desde años atrás:

---

<sup>90</sup> La música es el aspecto menos debatido del wapululo lampeño. Es interesante notar que, en comparación a aspectos como la vestimenta y la coreografía, en la música no se han operado muchos cambios en las últimas décadas.

<sup>91</sup> En la provincia de Lampa hay otras danzas originadas en tiempos de la República cuyos trajes son hechos a base de seda brillante. Es el caso, por ejemplo, de los turcos de Cabanilla.

“Siempre se usaba el raso, lo que llaman para los jañachos (...) pero esa ropa dice siempre era de raso, no era de bayeta. Como los jañachos les llamamos nosotros a los alpacas machos, a las llamas machos les decimos jañachos. Entonces esas alpaquitas total bonito lana, fino tienen, está brillando todavía. Entonces a eso dice se decidía, se basaba la ropa de los varones, de los jañachos ¿no?” (comunera de Sutuca Urinsaya).

La tela bayeta, más opaca y a base de lana de oveja, relacionaría más bien a los *jañachos* con las ovejas, abundantes en las comunidades bajas de Lampa<sup>92</sup>. Adicionalmente, algunos defensores de este relato de autenticidad argumentan que el grueso de la población en Lampa desea usar este traje, valorando de esta manera su uso<sup>93</sup>.

La autenticidad del traje a base de bayeta es defendida también por docentes y comuneros, así como por una menor cantidad de vecinos, ex directivos de la FPFCL y autoridades provinciales. Entre sus defensores, destacan miembros de dos instituciones relacionadas al concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria: la comunidad campesina Enrique Torres Belón (la primera institución en participar y aquella que introdujo los trajes de bayeta) y el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa (institución que actualmente participa; estas personas, pese a vivir en el pueblo, tenían vínculos de parentesco con comunidades campesinas). Ellos argumentan, por un lado, que el traje de bayeta existía antes del traje de seda. Los lampeños más antiguos o ellos mismos habrían visto el traje de bayeta o *móntar* en su niñez, y que los mayores de aquella época decían que el traje antiguo era de bayeta. El traje de seda habría sido introducido hacia mediados del siglo XX, durante las primeras oleadas de migraciones de lampeños a Lima y Arequipa. Estas personas habrían comenzado a usar el nuevo traje para

---

<sup>92</sup> Algunas personas dirían incluso, en tono despectivo, que los jañachos no son borregos como para andar usando trajes de bayeta.

<sup>93</sup> Un informante argumentó a favor de la postura a favor del traje en base a seda que en realidad el jañacho sería un personaje inventado en el siglo XX por un miembro de la hacienda Huayta, quien le habría asignado el traje de seda. Esta sería una posibilidad, en tanto Ramos (1962) parece señalar al jañacho como un personaje introducido recientemente en el carnaval y varios informantes señalan que antiguamente los hombres mayormente tocaban. En posteriores investigaciones, sería relevante ahondar en torno al origen del personaje del jañacho.

diferenciarse del resto, y la costumbre se habría expandido con el tiempo<sup>94</sup>. Visto de esta forma, la introducción de la bayeta por la comunidad de Enrique Torres Belón no sería más que una recuperación (reapropiación) del traje antiguo:

“Anteriormente solo era en la vestimenta nomás. Era de bayeta, pura bayeta la ropa de los wapululos. De ahí era la seda, la seda, la seda. De ahí ahora de nuevo ha llegado a ser también los trajes anteriormente de la bayetilla es ahora. Anteriormente las bayetas lo tejían los mismos nativos de su comunidad, la misma gente hacía su traje, y siempre lo confecciona naturalmente la gente” (autoridad provincial).

Cuadro 4: Argumentos sostenidos en los *relatos de autenticidad* sobre el uso de los trajes de seda y bayeta.

<b>Argumentos a favor del traje de seda en jañachos</b>	<b>Argumentos a favor del uso del traje de bayeta en jañachos</b>
<i>Es el traje que se usaba desde que eran niños, e incluso antes</i>	<i>Se usaba antes que el traje de seda</i>
<i>El traje de bayeta es un invento reciente</i>	<i>El traje de seda es una invención de personas que emigraban de Lampa</i>
<i>Es un elemento foráneo incorporado en una danza mestiza de origen republicano</i>	<i>La bayeta es un material “ancestral”</i>
<i>Representa el pelaje fino y brillante de la alpaca</i>	<i>Está relacionado al campo y al campesino</i>
<i>La bayeta representa a la oveja, no a la alpaca</i>	<i>La seda es un material foráneo de origen occidental</i>
<i>Es el traje que desea usar el pueblo de Lampa</i>	<i>La bayeta es un material autóctono</i>

Fuente: Elaboración propia.

Muchas de estas personas asocian la bayeta con lo ancestral, pero también con el campo y el estilo de vida antiguo del campesinado. Y es que décadas atrás la bayeta era el material con el que contaban los campesinos pobres, con el que elaboraban sus prendas cotidianas y también aquellas para eventos especiales. Es elaborada a base de oveja, animal que ellos siguen criando en grandes cantidades hasta la actualidad. Desde esta perspectiva, cobra sentido que el traje de *jañacho* haya sido elaborado con bayeta porque era el material con que contaban los campesinos; y su recuperación fortalece y

<sup>94</sup> Es posible que el traje de seda se haya introducido de esta forma. De ser este el caso, se trataría de otra dinámica de *distinción* y apropiación de *capital simbólico*, primero por migrantes que habían ganado status, y luego por los lampeños en general.

revalora las tradiciones del campo. En contraste, la seda sería un material occidental, de origen español y foráneo, y en ese sentido es menos valioso y menos auténtico que el traje de bayeta.

La autenticidad de los trajes de las manzanas es mucho menos debatida que la de los jañachos, debido a que la mayoría de mujeres en el distrito de Lampa actualmente usa los trajes raso. Uno de los cambios más debatidos en el traje de las manzanas es, como ya se mencionó, la introducción de nuevos colores, la cual es considerada por algunos docentes y vecinos del pueblo como un cambio negativo o distorsión, a la vez que otros informantes la señalan como un cambio positivo o mejora. Sin embargo, existen argumentos enunciados por algunos lampeños a favor y en contra del uso actual del traje raso, si bien no se trata de un abierto debate.

Intelectuales y miembros de la comunidad Enrique Torres Belón señalan, por ejemplo, que el raso se ha diseñado en base al traje típico que las mujeres campesinas de Lampa usaban antiguamente. Hacen referencia a antiguos registros fotográficos del pueblo inicios del siglo XX, y relatos de comuneros ya fallecidos. Visto desde esta perspectiva, el traje raso es también una recuperación del traje auténtico de los lampeños:

“El Wapululo, yo estoy segurísimo y muchos dicen que es así, de que ha nacido su traje, el que es usado actualmente, porque era el traje antiguo lampeño, de la gente andina, era el traje antiguo (...) eso por ejemplo muestran algunas fotografías, y de ahí se ha recreado, se ha recreado para que se convierta en el traje del carnaval netamente” (intelectual lampeño).

Otras personas señalan, sin mencionar su origen, que el traje raso es una mejora dentro del wapululo. Para ellos, por lo tanto, se trata de un cambio que no puso en peligro la autenticidad de la danza. Inclusive, hay personas que justifican el uso del traje raso señalando que siempre se ha usado.

Contadas personas, vecinos de Lampa, critican la forma como actualmente se usa el traje raso y parecen indicar que el traje más auténtico es el de polleras de colores. Estas personas señalan en su mayoría que el carnaval de Lampa es mistura de colores, y que esta mistura era representada en la

variedad de colores de las polleras de las manzanas. La mistura del carnaval se habría perdido con la llegada del traje raso, con el que se habrían uniformizado los colores. Además, algunos señalan que era imposible que todas las mujeres antiguamente usaran el raso porque esta tela era inaccesible. En realidad, el raso sería un traje de origen mestizo y reciente, creado por las mujeres de familias notables. Otras personas aluden a este hecho para señalar que en realidad el traje raso representa jerarquía, significado que se estaría perdiendo actualmente<sup>95</sup>.

Cuadro 5: Argumentos sostenidos en los *relatos de autenticidad* sobre el uso de los trajes *raso* y de polleras multicolores.

<b>Argumentos a favor del uso del traje raso</b>	<b>Argumentos a favor del uso del traje de polleras multicolores</b>
<i>Es una readaptación del traje típico de las mujeres lampeñas de inicios del siglo XX</i>	<i>Los colores representan a la mistura del carnaval</i>
<i>Siempre se ha usado traje raso</i>	<i>El traje raso tiene un origen mestizo y reciente</i>
<i>Es una “mejora” en la danza</i>	<i>Solamente algunas personas de jerarquía deberían usar el raso</i>

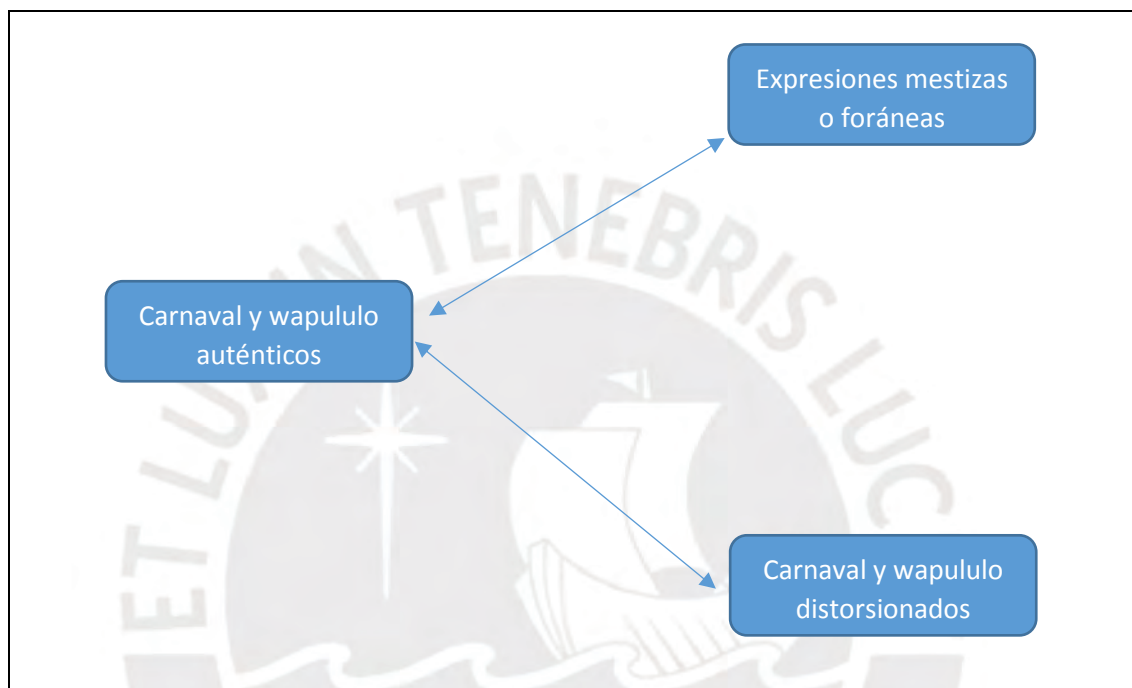
Fuente: Elaboración propia.

En suma, los *relatos de autenticidad* sobre el carnaval de Lampa tienen en común que establecen dos tipos de oposiciones dicotómicas. Una de éstas es la que se establece entre las expresiones auténticas del carnaval, entre las que se encuentra el wapululo, y otras expresiones que, aunque se practican en el carnaval, tienen un origen foráneo o mestizo. El segundo tipo opone las expresiones auténticas con versiones de ellas mismas que se encuentran distorsionadas y han perdido su autenticidad. Como resultado de estas oposiciones, las expresiones auténticas obtienen legitimidad (*capital simbólico*)

<sup>95</sup> Una persona indicó que el traje de polleras multicolores está relacionado al origen republicano y mestizo de la danza, mientras que otra señaló que el color de las polleras estaba relacionado a las frutas.

y son objeto de esfuerzos para promover y perpetuar su práctica a través del tiempo.

Gráfico 1: Oposiciones en los relatos de autenticidad sobre el Carnaval Wapululos.



Fuente: Elaboración propia.

Como se ha podido apreciar a lo largo de la sección, en Lampa existen una serie de discursos que pueden ser catalogados como relatos de autenticidad. Estos relatos otorgan valor simbólico al wapululo (y, por ende, capital simbólico a quienes lo practican). También realizan oposiciones dicotómicas (Theodossopoulos 2013) entre expresiones auténticas e inauténticas. Estos rasgos compartidos por todos los relatos de autenticidad son parte de las reglas aceptadas por todos los que forman parte del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa.

Detrás de los relatos de autenticidad hay un sistema de valor relacionado a autenticidad, al que se acude para otorgar mayor o menor valor simbólico a ciertas formas de practicar el Carnaval Wapululos de Lampa. En primer lugar, resulta interesante constatar que algunas formas consideradas inauténticas, como la tarkada o los nuevos colores de los trajes raso de las manzanas, son

entendidas por sus detractores como formas intencionales y erróneas de buscar reconocimiento social. En cambio, las prácticas consideradas auténticas se realizarían de forma desinteresada en tanto no buscarían intereses personales. De esta manera, la valoración de las prácticas dentro del Carnaval Wapululos de Lampa tiene una dimensión moral, asociada a qué tan auténtica es considerada cada práctica.

Existen otras estrategias para otorgar valor simbólico y mostrar como más auténtica a una forma de practicar el Carnaval Wapululos de Lampa. Como se ha visto, algunos argumentos aluden a la relación entre una versión del traje de wapululos y el significado de la danza. Mucha importancia se le atribuye a la antigüedad de cada práctica en sí misma y en comparación a otras. Asimismo, tiene un peso importante la vinculación de una práctica con el campo, el campesinado o las clases populares de Lampa. Una parte importante del valor asignado al wapululo radica también en su excepcionalidad y exclusividad, al estar su práctica restringida a una población específica.

La existencia de este sistema de valor ayuda a entender en parte por qué el wapululo se siguió practicando y ganó popularidad pese a no tener origen en la antigua clase dominante en Lampa. El valor de esta expresión (y otras, como el t'inkachi) reside en es entendida como auténtica en tanto es de inspiración popular quechua, telúrica, originaria de Lampa y ancestral, en oposición a manifestaciones consideradas foráneas, descontextualizadas y recientes. Así, por medio de los relatos de autenticidad se explora a nivel ideológico una identidad lampeña, que es afirmada por medio de la práctica del wapululo. Como en el caso estudiado por Mendoza (2000) se exploran categorías étnico/raciales y la vinculación del aspecto ideológico de esta identidad con la práctica.

Sin embargo, más allá de estos puntos en común, los relatos de autenticidad que existen simultáneamente (Theodossopoulos 2013) dentro del distrito de Lampa son heterogéneos. Existen posturas diferentes y hasta opuestas respecto de lo que es auténtico o no en el carnaval y, especialmente,



en el wapululo lampeño. También se evalúa de formas diferentes la introducción de elementos considerados nuevos o foráneos dentro del carnaval y el wapululo.

Las tensiones y los debates presentados en esta sección son el resultado de la existencia simultánea de relatos de autenticidad diferentes, en un contexto en el que tanto la festividad como la danza se encuentran en constante cambio y se practican de forma heterogénea. Las distintas aristas de la discusión sobre el carnaval de Lampa están relacionadas a la definición de lo auténtico y a la forma como elementos inauténticos pueden (o no) incorporarse. En ese sentido, la discusión va más allá de la problematización del uso de elementos foráneos como una muestra de estatus. En ella está en juego la valoración de los diferentes elementos que actualmente forman parte del carnaval y de la danza del wapululo (por ende, el capital simbólico que pueden asignar). También se pone en cuestión la permisividad del uso de prácticas consideradas inauténticas en los diferentes espacios que conforman el carnaval, o la asignación de algunos de estos espacios exclusivamente a ciertas prácticas. Todo esto, además, con miras a asegurar la transmisión intergeneracional (la salvaguardia) de *ciertas* formas de practicar el Carnaval Wapululos de Lampa.

La centralidad que tiene la autenticidad en la valoración de las diferentes prácticas en el carnaval otorga importancia dentro del campo a quienes tienen el capital cultural suficiente como para discernir qué es auténtico y qué no: docentes, intelectuales y algunos cultores de wapululo experimentados. Como veremos más adelante, estas personas pueden acceder a instancias en las cuales su opinión es escuchada y puede ser determinante en la asignación de reconocimiento y recursos más materiales. Por lo demás, en tanto relatos de autenticidad similares son mantenidos por personas de grupos sociales diferentes, la actual configuración del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa no perjudica a ningún estrato social en particular.

Quienes sí se ven ligeramente beneficiados, considerando que unánimemente se valora la danza del wapululo lampeño, son quienes conducen

iniciativas relacionadas a la práctica de esta danza en una versión considerada lo suficientemente auténtica. Como ha sucedido con el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa (ver siguiente sección), los elencos de wapululos e iniciativas relacionadas a la danza no solamente tienen la posibilidad de recibir la aprobación (e, inclusive, el apoyo) del grueso de la población de Lampa. Además, pueden recibir apoyo político, logístico y monetario de instituciones públicas como la Municipalidad Provincial de Lampa, si bien a veces se critica que este apoyo es aún insuficiente. Instituciones públicas locales y población en general también aseguran que haya espacios y momentos dentro de las celebraciones del carnaval en los que se practique el wapululo lampeño. En cambio, quienes practican expresiones cuya autenticidad es puesta en cuestión tienen menos posibilidades de conseguir apoyo institucional, siendo criticados o hasta censurados por un sector de la población.

Por ende, el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa es contingente. Su sistema de valores y sus mismos principios son continuamente reafirmados y, a la vez, puestos en cuestión parcialmente (sin cuestionar la centralidad del wapululo lampeño en el carnaval). El debate conduce también a una reafirmación y redefinición constantes de lo que el Carnaval Wapululos de Lampa es, y de una identidad étnico-racial específica del distrito de Lampa. Asimismo, como en dicho caso, la presencia de debates en torno a lo auténtico conduce a una constante redefinición de identidades y diferencias en la localidad. De este modo, también, el valor simbólico de las distintas formas de practicar el wapululo se encuentra en continuo debate dentro del campo.

Se debe considerar que, tal como se plantea desde el enfoque de instituciones habitadas, los significados atribuidos a las expresiones en el carnaval son portados por personas, aquellas que refuerzan o modifican constantemente los relatos por medio de interacciones. Las posturas sobre las distintas versiones de los trajes no están relacionadas fuertemente con un criterio de clase social. En el caso del traje de los jañachos, en cambio, una mayor proporción de vecinos del pueblo prefirieron el traje de seda, mientras que

quienes defienden el traje de bayeta con más fuerza pertenecen a ciertas comunidades campesinas (Enrique Torres Belón) o al conjunto que anualmente se presenta en la festividad de la Virgen de la Candelaria.

### 2.3. Concursos como espacios de recuperación y disputa

Hasta el momento, el análisis realizado en el presente capítulo deja algunos cabos sueltos. No explica por qué el wapululo comenzó a ganar tanta importancia, y señala los relatos de autenticidad (el capital simbólico) como la única forma por la cual se reproduce su centralidad en el carnaval a través del tiempo. Sin embargo, estos relatos y los sistemas de valor subyacentes son influidos por algunas instancias y factores. Uno de estos factores es la presencia de concursos<sup>96</sup>.

Comparsas de wapululo lampeño<sup>97</sup> participan en varios concursos tanto dentro como fuera del distrito de Lampa. La importancia de los concursos no solamente radica en otorgar capital económico y reconocimiento a las comparsas participantes. El interés por obtener estos capitales incentiva a la participación de barrios y comunidades y contribuye a promover la práctica del wapululo, siendo un factor importante en la importancia que tiene la expresión dentro del carnaval hoy en día. Además, estos concursos contribuyen a legitimar

---

<sup>96</sup> Esto no quiere decir que los temas presentados en el presente capítulo sean los únicos que puedan explicar la importancia actual del wapululo. Por ejemplo, se puede observar que a partir de la década de 1960 los jóvenes de las familias de clases dominantes comenzaron a dar más importancia al wapululo, y con el tiempo lo adoptaron como propio. Como resultado de este cambio de mentalidad se creó y mantuvo el concurso de wapululos del pueblo de Lampa, y el Unión Barrio Abajo grabó el primer disco de música de wapululos en 1971. El cambio de mentalidad no está relacionado únicamente a intereses económicos y tuvo un papel importante. Otro posible factor es la migración de una parte importante de los miembros de la antigua clase de vecinos notables mestizos, y la aparición de profesionales de origen campesino que adquirieron un importante poder económico, proceso que se viene dando desde los años de la Reforma Agraria. Sin embargo, este capítulo solo busca enumerar los elementos de contexto que tienen relevancia actual para entender el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa.

<sup>97</sup> Me refiero únicamente a las comparsas de wapululo que son integradas íntegramente por lampeños. Es posible que existan otros elencos que interpreten wapululos fuera de la ciudad, como las creadas por residentes lampeños en Lima.

y reproducir ciertos discursos de autenticidad, contribuyendo a definir ciertas formas de bailar y tocar el wapululo.

### 2.3.1. Concursos de wapululos en el distrito de Lampa

Existen varios concursos exclusivamente de wapululos realizados a nivel local. Por ejemplo, como se mencionó anteriormente, existe un concurso en el distrito de Palca, y las comunidades de PIAS Huayta, Huayta Central y Orccohuayta realizan concursos en los días de *cacharpari*. Se trata de concursos pequeños, a los que asisten solo algunas comunidades vecinas ubicadas en la margen derecha del río Lampa. Son organizados y financiados completamente por las comunidades campesinas, y no se llevan a cabo de forma continua<sup>98</sup>. Sin embargo, actualmente<sup>99</sup> el concurso más importante es el “Tradicional Concurso de Wapululos Carnaval Lampeño”<sup>100</sup> llevado a cabo en el pueblo de Lampa los días viernes y sábado de carnaval. En esta sección se profundizará sobre el funcionamiento e implicancias de este concurso, debido a que involucra casi a la totalidad de cultores de wapululo.

El concurso recibe el apelativo de “tradicional” debido a que se ha realizado de forma continua por décadas. Lo comenzó a realizar el Club Estudiantil José Frisancho en la década de 1950<sup>101</sup>, en la plaza del pueblo e incluyendo solamente a los barrios tradicionales. A principios de la década de 1970, la Municipalidad Provincial de Lampa comienza a asumir la organización

<sup>98</sup> Por ejemplo, el concurso de la comunidad campesina de Orccohuayta comenzó a realizarse en 1988 y fue dejado de lado en esta década. Era organizado por la junta directiva de la comunidad y el comité de folclor y cultura de la misma, y financiado con el apoyo de padrinos, personas notables y pudientes de la comunidad y el distrito. A los conjuntos ganadores se les da como premio productos relacionados a la agricultura o animales de raza, debido a que las actividades principales de los participantes son la agricultura y la ganadería. Luego del concurso se da un gran *cacharpari* con alferados, en el que se realiza cortamonte y se presentan artistas populares; este evento se sigue realizando hasta la fecha. Se trata de único concurso y *cacharpari* realizado el día lunes posterior a los carnavales.

<sup>99</sup> Anteriormente se han llevado a cabo otros concursos que incluían la práctica del wapululo. Es el caso del concurso inter instituciones educativas mencionado por el Diario Los Andes en 1957 (Vizcarra 1957). La Serna (2018:134), por su parte, menciona la realización de un gran concurso en Lampa en 1961, convocado por el Instituto Americano de Arte, de Puno.

<sup>100</sup> Al concurso se le da esta denominación en sus bases (Municipalidad Provincial de Lampa 2019a, 2019b).

<sup>101</sup> La mayoría de informantes señalaban únicamente que el concurso existe desde que ellos tienen memoria, lo que habla de su antigüedad y tradicionalidad. Sin embargo, el artículo del Diario Los Andes de 1957 ya menciona la existencia del concurso (Vizcarra 1957); el club, por su parte, fue creado el año anterior. Según un antiguo miembro del Club Estudiantil, el concurso fue creado con la finalidad de promover la práctica del wapululo en un contexto en que la pandilla ya estaba comenzando a ganar varios adeptos.

del concurso, que con los años fue creciendo en importancia; hacia la década de 1990 el concurso se trasladó al estadio de Lampa y comenzó a incluir a comunidades campesinas. En la actualidad, el concurso se realiza en dos días sucesivos y está dividido en 4 categorías. El viernes de carnaval se presentan entre 20 y 30 comunidades campesinas divididas en dos categorías: comunidades de la margen izquierda del río Lampa y comunidades de la margen derecha<sup>102</sup>. El sábado se presentan los cuatro barrios (categoría A), las urbanizaciones y el asentamiento humano (categoría B). La participación en el concurso incluye en todos los casos una presentación en el estadio Fernando Romero Carreón (antes en la plaza Grau) y un pasacalle por las principales calles de la ciudad.

Este concurso es realizado bajo la lógica compartida por todos los relatos de autenticidad. Según las bases del concurso inter comunidades del año 2019, el carnaval tiene como objetivos “recuperar las costumbres ancestrales del carnaval lampeño (...) en estrecha relación y agradecimiento a la pachamama” y “revalorar y promover nuestra identidad y valores ancestrales andinos” (Municipalidad Provincial de Lampa 2019b:1), además de “promocionar y difundir nuestros wapululos” (Municipalidad Provincial de Lampa 2019a:1)<sup>103</sup>. Así, también el municipio está interesado en difundir el wapululo lampeño en virtud de su autenticidad, en tanto que expresión ancestral relacionada a la tierra y al legado andino. Otros objetivos son promocionar al wapululo con miras al turismo y generar lazos de solidaridad entre los lampeños (Municipalidad Provincial de Lampa 2018:1).

Es la Municipalidad Provincial de Lampa la que organiza y financia íntegramente los concursos. Dentro de ella, se conforma una comisión general para la organización del carnaval lampeño y comisiones para cada concurso y

---

<sup>102</sup> La diferenciación por márgenes estaría relacionada a que las comunidades de la margen derecha practicaban más el wapululo y siempre ganaban el concurso. Con este cambio, se buscó promover la participación de las comunidades de la margen izquierda.

<sup>103</sup> Las bases del concurso inter barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos no hacen mención a lo andino, enfocando sus objetivos en la difusión y mencionando el turismo. Los informantes coincidieron con que el objetivo del concurso es incentivar la práctica del wapululo.

evento; encabezadas por autoridades superiores, las comisiones involucran a funcionarios de distintos órganos institucionales<sup>104</sup>. Se asigna un presupuesto de decenas de miles de soles a la organización del carnaval en general. Es la comisión encargada de cada concurso la que realiza el sorteo del orden de presentación de los conjuntos y realiza reuniones con representantes de cada agrupación que participa del concurso. La Municipalidad entrega un premio monetario considerable a los tres primeros puestos de cada categoría, y un incentivo monetario a los demás participantes<sup>105</sup>. El concurso de comunidades de la margen derecha suele ser ganado por comunidades como Enrique Torres Belón, Orccohuayta y Central Huayta. En la margen izquierda tiende a ganar la comunidad de Sutuca Urinsaya y la de Sutuca Anansaya<sup>106</sup>.

Los concursos de wapululos organizados por la MPL cumplen con su objetivo de promover la práctica de esta expresión a nivel distrital. Durante los concursos, los espectadores llenan por completo las tribunas del estadio, y cada comparsa tiene cientos de integrantes<sup>107</sup>. En algunas comunidades, inclusive, cada familia debe proporcionar obligatoriamente un cierto número de músicos o danzantes. Muchas de las comparsas se esfuerzan para conseguir una presentación que cumpla con las expectativas del jurado calificador y que les permita conseguir uno de los primeros lugares. Es por esto que el concurso es percibido como muy reñido. Uno de los motivos de este entusiasmo es la posibilidad de conseguir un ingreso económico considerable, que puede ser

---

<sup>104</sup> Dentro de este esquema, la organización varía un poco. En 2018, los informantes del municipio destacaron la acción de los regidores, la Sub Gerencia de Desarrollo Económico y la Sub Gerencia de Desarrollo Social. En 2019, en cambio, participaron miembros de más órganos internos del municipio.

<sup>105</sup> En 2019 se entregó el día sábado premios de 3000 soles para los primeros lugares, 2000 para los segundos y 1500 para los terceros. A las comunidades que ganaron el primer lugar se les otorgó 2000 soles, a las segundas 1500 y a las terceras 1300. Los montos fueron casi idénticos el año anterior. La diferencia en el monto entregado a grupos urbanos y rurales hace pensar en la redistribución inequitativa de ingresos entre conjuntos de luces y autóctonos en la fiesta de la Candelaria (Almonte 2015:210). Sin embargo, años atrás los incentivos y premios podían ser no monetarios, incluyendo ganado de raza, instrumentos y herramientas.

<sup>106</sup> En 2019, entre las comunidades de la margen derecha del río, obtuvo el primer lugar la comunidad Central Huayta, Orccohuayta obtuvo el segundo y Huaytapata el tercero. En la margen izquierda estas posiciones las obtuvieron Sutuca Anansaya, Sutuca Urinsaya y Ccatacha, respectivamente. En cuanto a los barrios, estas posiciones fueron ocupadas por Unión Barrio Abajo, Unión Barrio Arriba (Barrio Arriba) y Auténtico Barrio Abajo, respectivamente.

<sup>107</sup> En 2019, por ejemplo, participaron todos los barrios y urbanizaciones, además de 31 de las 37 comunidades campesinas del distrito.

repartido entre los participantes o ingresar a un fondo comunal o barrial. Para algunos informantes, es este interés el que motiva la práctica del wapululo en los días de concurso.

Sin embargo, ganar un concurso también otorga a la comunidad o barrio un prestigio especial. Algunos informantes señalan que la ejecución del wapululo de estas agrupaciones sería mejor que la de las demás. Este *capital simbólico* solo se conserva si es que el conjunto gana constantemente el concurso:

“No siempre uno se iguala, porque un solo nuestro Wapululo que tocan, pero un poco diferencian los temas, pero aquí todito es por igual. Pero nuestro traje es muy diferente, en nuestro traje no nos pueden igualar las comunidades, hasta ni el barrio. Porque nosotros somos uno solo. Bien con los rojos, todito con rojo y su *wichi wichi* también todito es rojo. Para los azules también puro azul, la montera también es azul (...) en los *jañachos* que decimos también nuestro traje es uno solo” (comunero de Enrique Torres Belón).

De esta forma, los concursos de wapululos del pueblo de Lampa no solo se basan en los presupuestos del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa, sino que también los reproducen. Reafirman la centralidad de la danza del wapululo dentro del carnaval, otorgando además un premio económico y simbólico (una mejor posición dentro del campo) a los ganadores del concurso. Se puede asumir que esta dinámica es uno de los motivos por los cuales el wapululo pasó, de ser una expresión subalterna y marginada dentro de carnaval, a tener la importancia que actualmente tienen. Del mismo modo, los concursos fueron creciendo en importancia progresivamente desde su creación, hasta convertirse en los eventos más importantes en la segunda mitad de la semana de carnaval.

Imagen 10: Participación de urbanización en el concurso de wapululos inter barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos 2019



Fuente: Archivo personal.

Pero, además, la importancia de los concursos es tal que ha creado alrededor de ellos nuevas organizaciones. No solamente al interior del municipio se ha creado un sistema de comisiones rotativas, sino que barrios<sup>108</sup> y comunidades han pasado a organizarse como elencos de danzas<sup>109110</sup> para los concursos de carnaval. Estos elencos tienen una organización propia conocida por los lampeños, que involucra al sistema de cargos tradicionales y a las autoridades políticas de barrio o comunidad. El aspecto logístico de la organización para la participación es asumido por la junta directiva de cada barrio

<sup>108</sup> Usaré el término “barrios” para referirme a los 4 barrios, 4 urbanizaciones y al asentamiento humano del pueblo de Lampa.

<sup>109</sup> Bueno (2013) propone este concepto para denominar a las agrupaciones que ejecutan una danza. Opone este concepto al de comparsa, “agrupación de personas que realizan movimientos individuales al ritmo de la música popular, ataviados con vestuario de diario” (Bueno 2013:95) y que improvisan movimientos al ritmo de la música en vez de tener una coreografía previamente establecida. La organización del elenco permite la realización de coreografías organizadas con vestuario uniforme para eventos específicos.

<sup>110</sup> Antiguamente, en las peleas que se daban antes de la semana de carnavales, existían las comparsas del Barrio Arriba y el Barrio Abajo. Fuera de ellas, el wapululo solo era practicado a nivel familiar.



o comunidad, con apoyo del teniente gobernador y del comité de folclor (en las comunidades en que existe)<sup>111</sup>. La coordinación con el municipio recae en los presidentes o en un delegado designado. Los gastos que implica la participación son financiados por uno o varios alferados específicos para el concurso, quienes proporcionan comidas, bebidas, transporte y mistura para los danzantes, además de apoyar en el tema logístico. Además, varios elencos cuentan con un coreógrafo y todos tienen varios guías (uno o dos para *jañachos*, para *manzanas* y para los músicos de *pinkillos* y *machuquenas*) que organizan, dirigen y enseñan a músicos y danzantes de wapululo.

La organización de comunidades y barrios como elencos de danza corresponde a una forma de practicar el wapululo que se realiza únicamente a raíz del concurso<sup>112</sup>. Se trata de la práctica masiva del wapululo, con comparsas de cientos de integrantes que comparten en su mayoría la pertenencia a un mismo barrio o comunidad. Es distinto a las tradicionales comparsas familiares de decenas de personas unidas por vínculos de parentesco o amistad, organizadas de forma espontánea en los días de *t'inkachi*. En los concursos, a diferencia de en otros momentos del carnaval, se espera que la vestimenta y los pasos del wapululo sean uniformes, y que exista una coreografía compleja en la que se formen filas o figuras geométricas, tal como sucede en concursos más grandes en la región.

Esta forma de practicar el wapululo no es impuesta por la Municipalidad Provincial de Lampa, sino que es negociada y reafirmada por medio de las bases y la calificación en el concurso. Ambos existen desde la creación del concurso y son parte indispensable del mismo, pues son el mecanismo por el cual se determina cuáles son las mejores comparsas de wapululos y quiénes reciben el prestigio e incentivo económico. Las bases de los concursos del día viernes son casi idénticas a las del día sábado, y a lo largo de los años solo sufren pequeños

---

<sup>111</sup> Previamente, las instituciones tienen asambleas en las que deciden cosas como las fechas de ensayos y la cantidad de personas que deben participar en el concurso por familia o socio comunero.

<sup>112</sup> A diferencia de lo que se puede opinar sobre otros concursos, considero que no se trata de una representación de la forma supuestamente más tradicional de practicar la expresión. Más bien, es una práctica considerada actualmente como tradicional, que tiene importancia y validez por sí misma, y que para algunas personas en el mismo distrito de Lampa puede tener más relevancia que las demás.

(pero significativos) cambios. Son elaboradas por la comisión organizadora de la Municipalidad Provincial de Lampa. Aunque antes las bases eran impuestas por el municipio, actualmente son ratificadas y complementadas en las reuniones de la comisión con los presidentes o delegados de cada barrio y comunidad participante. Barrios y comunidades obtienen, de esta forma, cierto poder de negociación ante las normas propuestas por la Municipalidad Provincial de Lampa; por medio de esta interacción se reproducen, pero también modifican, los significados y valores compartidos por estas instituciones. Cabe resaltar que los funcionarios municipales, quienes plantean las bases de los concursos y la forma de negociación con los representantes, son en su mayoría profesionales (ingenieros o profesores), quienes además pertenecen a un grupo social acomodado y tienen la posibilidad de manejar cantidades importantes de capital económico (presupuesto municipal).

Las bases consensuadas imponen como obligatoria la forma de practicar el wapululo en los concursos descrita anteriormente; forma que, como se observó en la sección anterior, sigue siendo objeto de debate en aspectos como la coreografía y la vestimenta. En ellas se determina la existencia de un pasacalle y las calles por las que todas las comparsas deben pasar, pero además que las comparsas deben tener como mínimo 80 integrantes y bailar unos pocos minutos en el estadio. Quienes no cumplan con estas disposiciones son descalificados, perdiendo toda posibilidad de obtener capital económico o simbólico. Además, las bases abordan los aspectos de la vestimenta sobre los que hay disputa, otorgando legitimidad a ciertas vestimentas por encima de otras. Las bases del concurso de barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos del año 2019 indican a este respecto que los trajes deben ser:

“\*Manzanas razos, rojo y azul colores tradicionales del Carnaval de Lampa.

\*Jañachos por este año, se aceptará un traje definido por su Barrio, Urbanización y AA.HH. (puede ser seda espejo o bayeta), por ningún motivo un conjunto podrá bailar con dos trajes; serán Automáticamente Descalificados. (...).

\*Los músicos vestirán sombrero negro, camisa blanca, pantalón negro, faja multicolor, lliclla multicolores awayo y su honda multicolores.” (Municipalidad Provincial de Lampa 2019a:3).

De esta forma, prohíben y niegan el valor que podrían tener trajes como el raso de otros colores en virtud de una vinculación con la tradición o lo ancestral<sup>113</sup>. A este respecto, las bases citadas son similares a las del concurso de comunidades y a las de los concursos del año 2018. Respecto del traje de los jañachos, las bases validan tanto al traje en base a seda como el traje de bayeta. En esto las bases se diferencian a las del año anterior<sup>114</sup>, producto de una serie de negociaciones y disputas en los últimos años (ver capítulo 4).

Otro mecanismo para legitimar ciertas formas de practicar el wapululo dentro del concurso, con menor negociación, es la calificación. Los criterios de calificación son determinados en las bases, y por lo tanto consensuados. Estas consideran la puntualidad, vestimenta (y originalidad), música y coreografía tanto en el pasacalle como en la presentación del estadio, y asignan el puntaje máximo que se puede tener en cada criterio bajo un total de 100 puntos. Dentro de estos parámetros, los puntajes de cada concurso son determinados por un jurado calificador, compuesto por tres personas. Los jurados son designados por la comisión organizadora de la MPL, que escoge alternativamente a profesores de Juliaca o a intelectuales lampeños de distinguida trayectoria y reconocidos como conocedores del wapululo<sup>115</sup>. En este último caso, se trata de personas que también tienen *capital cultural incorporado* (conocimiento legitimado sobre el wapululo), *capital cultural institucionalizado* (la mayoría de jurados son docentes) y *capital simbólico* (se los reconoce por su esfuerzo desinteresado a favor del wapululo). También se trata usualmente de personas del pueblo, pertenecientes a un grupo relativamente acomodado de profesionales. Estas personas asignan

<sup>113</sup> A este nivel las bases son seguidas, permitiendo ciertas excepciones. Si bien prácticamente la totalidad de manzanas el año 2019 llevaban trajes raso de color rojo o azul, algunas niñas llevaban trajes de otros colores o versiones del traje alternativo.

<sup>114</sup> Las bases del concurso de barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos del año 2018 permitían solamente el uso del traje a base de seda (Municipalidad Provincial de Lampa 2018), mientras que admitían también el traje de bayeta para las comunidades campesinas.

<sup>115</sup> En 2019 se designó a jurados juliaqueños para conseguir una mayor neutralidad. Esto generó la crítica de varios lampeños.

los puntajes, dentro de los parámetros impuestos por las bases, de acuerdo a lo que ellos consideran la mejor ejecución del wapululo<sup>116</sup>. Es decir, asignan el capital económico y simbólico de los premios a quienes cumplen con ciertos estándares y practican el wapululo de una forma que coincida con los relatos de autenticidad que ellos manejan, en contraposición con otras formas de ejecutar la danza.

Esta dinámica genera que, con el transcurso de los años, se generen cambios en las presentaciones de wapululos para adecuarlas a las bases, así como a los criterios y relatos del jurado. Del mismo modo, bases y jurados del concurso de wapululos son importantes en la aceptación o rechazo de cambios en la ejecución de la danza. Por ejemplo, en el caso de los trajes de manzanas algunos informantes señalan cómo, por ejemplo, los jurados daban una mejor puntuación a lo conjuntos que tenían una mayor cantidad de trajes raso, y bajaban puntos a quienes salían con rasos de colores distintos al rojo y al azul. A la larga, esto ha contribuido a que las manzanas se presenten en los concursos con rasos de estos dos colores y dejen de lado formas alternativas del traje, lo cual, a su vez, ha pasado a ser una obligación dispuesta en las bases. En cambio, y en virtud de su vinculación a la población campesina y a su atribuida antigüedad, el traje de jañachos a base de bayeta fue bien valorado por los jurados, facilitando su uso.

De esta forma, los concursos de wapululos organizados por la MPL los viernes y sábados de carnaval no solo contribuyen a reproducir los presupuestos aceptados por todos en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. También constituyen una instancia fundamental para otorgar un importante capital simbólico a ciertos grupos de cultores (posicionándolos mejor dentro del campo) y un mayor valor simbólico a ciertas formas de practicar el wapululo, asentadas en relatos de autenticidad, dejando de lado otras. El concurso ha sido fundamental en la aparición de

---

<sup>116</sup> No se trata, sin embargo, de criterios aislados, sino que tienen que ser compartidos por una parte importante del resto de lampeños. De no existir este consenso, las comparsas pueden elevar reclamos sobre la calificación.

grandes comparsas de wapululos, y en la expansión del traje *raso* a costa del traje de polleras multicolores. El mecanismo de asignación de valor simbólico requiere actualmente el consenso de la mayoría de lampeños, representados por sus autoridades barriales y comunales. Sin embargo, las personas que tienen mayor injerencia en el mismo tienen un mayor capital cultural y, por lo tanto, una mejor posición en el campo.

### 2.3.2. Concursos fuera de Lampa

Comparsas de wapululo lampeño participan en varios concursos fuera de Lampa, e incluso fuera de la región Puno. Sin embargo, el único concurso en que tienen una participación ininterrumpida, y el que tiene más implicancias dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa, es el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno.

La festividad de la Virgen de la Candelaria es la fiesta patronal de la ciudad de Puno, y la celebración más grande de toda la región. Incluye una serie de actos religiosos, pero también actividades culturales en las que participan agrupaciones de música y danza de la región. Las más importantes son el concurso de danzas autóctonas, que se realiza el domingo más cercano al 2 de febrero (día central de la fiesta); el concurso de danzas con trajes de luces, que se realiza el domingo siguiente; y el pasacalle de danzas con trajes de luces de los días posteriores<sup>117</sup>. Los concursos se realizan en el estadio Enrique Torres Belón de la ciudad de Puno, y en él participan centenares de conjuntos de las 13 provincias de la región Puno. Tan solo en el concurso de danzas autóctonas del 2019 participaron un total de 112 conjuntos. Por otro lado, la festividad ha sido reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación el año 2003, y el año 2015 fue incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Debido a la importancia que ha adquirido la festividad, ha sido objeto de una gran cantidad de estudios de parte de investigadores, algunos de

---

<sup>117</sup> El pasacalle solía darse el día siguiente del concurso de traje de luces. Sin embargo, desde 2018 se realiza en dos días debido a la cantidad de grupos participantes.

ellos citados en el capítulo anterior (Tito 2012; Portilla 2014; Almonte 2015; La Serna 2015, 2018; Rodríguez 2015; Guerrero 2016).

La participación masiva de conjuntos de toda la región en los concursos muestra la importancia que tiene la festividad como un evento que articula a una proporción importante de las expresiones de música y danza en la región Puno. Los conjuntos que practican estas expresiones participan también de varios otros concursos de alcance regional en el transcurso del año; forman parte de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP) y de las federaciones que puedan existir en sus provincias o distritos (articuladas, a su vez, a la FRFCP). Las expresiones de música y danza de la región son abordadas en estudios académicos e inventarios de alcance regional elaborados en Puno; se puede afirmar que varios de estos estudios reflejan un “marco epistemológico” regional construido desde la capital (Almonte 2015)<sup>118</sup>. Por todo esto, se puede asumir la existencia de lo que podríamos denominar el campo de producción y consumo de música y danza tradicionales de la región Puno, articulado en torno a eventos, publicaciones e instituciones centralizados en la ciudad de Puno<sup>119</sup>.

Cerca de media docena de conjuntos del distrito de Lampa suelen participar en los concursos de la Candelaria<sup>120</sup> lo que la convierte, según algunos informantes, en una provincia bien posicionada dentro del campo regional. En el concurso de danzas autóctonas, el Carnaval Wapululos de Lampa se presenta de forma ininterrumpida desde el año 1997. Ese año, la comunidad Enrique Torres Belón llevó por primera vez el wapululo a la Candelaria, obteniendo el

---

<sup>118</sup> Sin embargo, varios especialistas de la región consideran que la bibliografía existente es aún limitada, siendo necesarias más estudios de caso especializados.

<sup>119</sup> Ciudades importantes de la región pueden intentar destacar y responder a la centralidad de Puno dentro de este campo, tal como afirma Almonte (2015:199).

<sup>120</sup> En el concurso de danzas autóctonas del 2019 participaron, aparte del Conjunto Folklórico “Wapululos Carnaval de Lampa”, el Conjunto Papa Tarpuy de la Comunidad Campesina de Alto Catacha – Lampa y el conjunto los Llameritos de Cantería. En el de traje de luces participó Conjunto Folklórico del Club Juvenil Andino – la Llamerada de Lampa. En total fueron 4 grupos del distrito de Lampa, además de otros 9 del resto de la provincia (7 en danzas autóctonas y 2 en traje de luces).

segundo lugar en el concurso al año siguiente<sup>121</sup>. A partir del año 2000, la comunidad fue reemplazada por el Conjunto de Danzas Autóctonas Virgen Inmaculada Concepción, que luego tomó el nombre de Wapululos Carnaval de Lampa. Creado en 1998 por personas relacionadas a la comunidad campesina de Cantería, en sus dos primeros años de creación se presentó en varios concursos con la danza de los llameritos de esa comunidad. Sin embargo, con el paso del tiempo ha pasado a convertirse en el grupo por excelencia que representa al wapululo en la fiesta de la Candelaria. Su organización también cambió, pasando con los años a incluir a miembros de todos los conjuntos de wapululos de Lampa. El conjunto Wapululos Carnaval de Lampa obtuvo el tercer lugar del concurso de danzas autóctonas de la fiesta de la Virgen de la Candelaria el año 2004, y el primer puesto el 2007. Hasta hace poco, la junta directiva del conjunto se encargaba de financiar su participación en Candelaria. Sin embargo, el año 2016 se entregó la presidencia al alcalde para que este asigne una partida presupuestal a la participación del conjunto en la Candelaria. Luego de eso, en 2019, el conjunto obtuvo el segundo lugar en el concurso de la Candelaria.

Hoy en día, el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa se ha convertido en la instancia alrededor de la cual representantes de los lampeños negocian la forma en que el wapululo se presenta en la festividad de la Candelaria<sup>122</sup>. Es la Municipalidad Provincial de Lampa la encargada de financiar y liderar la organización del conjunto, bajo la figura del alcalde provincial, quien es apoyado por los regidores de cultura y deporte y otros funcionarios municipales. La coordinación con la FRFCP, entidad que organiza el concurso, recae en un delegado del conjunto. Personas vinculadas a la antigua directiva del conjunto, con conocimiento mayormente reconocido sobre la danza (es decir, capital cultural incorporado) y reconocimiento por su labor (capital simbólico), siguen teniendo injerencia en la organización del mismo. Entre ellas destaca la

---

<sup>121</sup> La comunidad ya se había presentado de forma organizada en otros concursos fuera de Lampa. La participación en la festividad de la Candelaria, decidida por los socios fundadores de la comunidad, implicó la elaboración de nuevos trajes.

<sup>122</sup> De hecho, la única actividad en la que participa en conjunto es la festividad de la Virgen de la Candelaria.

fundadora del conjunto y delegada 2019 ante la FRFCP, quien además es ex presidenta de la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa. Por otro lado, el conjunto cuenta con un coreógrafo contratado, quien organiza los ensayos y designa guías y contraguías para jañachos y manzanas. Todos estos personajes tienen un papel importante en la toma de decisiones respecto de la presentación, y se mantienen en constante comunicación.

En los últimos años, ha sido frecuente que los elencos ganadores de los concursos de wapululos participen en la organización de la presentación en el concurso de Puno<sup>123</sup>. Además, la MPL convoca a representantes de los barrios y comunidades campesinas, invitando a personas de cada localidad a formar parte de la presentación por medio de invitaciones personales y medios de comunicación locales. De esta forma, se conforma un elenco de varios cientos de personas. Los detalles de la presentación suelen ser coordinados en reuniones en las que también participaban representantes de barrios y comunidades; estos detalles también son comunicados a los participantes con anticipación. Así, personas con una mejor posición dentro del campo local (y los relatos de autenticidad que ellas sostienen) tienen una mayor injerencia en la definición de la forma de ejecutar el wapululo en Puno. Sin embargo, los representantes del resto de lampeños en circunstancias determinadas pueden imponer relatos de autenticidad alternativos. Esto sucedió cuando se decidió que los *jañachos* se presentaran con traje de seda el año 2017, como se verá en el capítulo 4.

La participación del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa en la festividad de la Virgen de la Candelaria responde a la posibilidad de obtener capital simbólico, al igual que en el concurso local, pero en mayor escala. Los ganadores del concurso recibían como premio obras de infraestructura

---

<sup>123</sup> Varios informantes durante 2018 señalaron que se solía incluir a estos elencos. Sin embargo, esta figura no se dio en el 2019 como producto de la tensión generada por una serie de discusiones, que se detallará en el capítulo 4. La participación fue completamente organizada por el municipio, junto con la delegada y el coreógrafo. Para el año 2020, las bases del concurso de wapululos estipulan que “El barrio que ocupe el primer lugar en el presente año 2019 será responsable para el Concurso de la Candelaria Trajes Originarios o Autóctonos 2020 con autonomía total” (Municipalidad Provincial de Lampa 2019a:5).



gestionadas por el Gobierno Regional Puno como por la Municipalidad Provincial de Puno (Guerrero 2016:84). Cuando el conjunto obtuvo el primer lugar, obtuvo como premio bienes: una res de raza y la construcción de catorce aulas en la primaria mixta Simón Bolívar de Lampa. Sin embargo, en 2019 solo recibieron una copa por obtener el segundo lugar. Más importante es el capital simbólico, es decir, el reconocimiento que obtiene el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa y, por extensión, el wapululo de Lampa en general. Y es que, en opinión de los lampeños, quedar entre los primeros puestos hace que el wapululo y el distrito de Lampa sean más conocidos y valorados en la región, y entre los visitantes de otras regiones que asisten a Puno para ver el concurso. Este es el motivo por el cual el municipio de Lampa ha aceptado tomar la organización del conjunto:

“Con la finalidad de estar presentes en Puno con dos motivos. Uno, la fe y la devoción que nos lleva la Virgen de la Candelaria. Y el otro motivo demostrar a la región Puno y al Perú entero de que Lampa tiene su danza que es el wapululo, y que solamente a través de nuestras danzas demostramos el nivel cultural, el nivel folclórico de Lampa (...) no solamente a nivel regional” (funcionario municipal).

En otras palabras, gracias a su participación en la festividad, el wapululo en general obtendría una importancia particular dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. La participación en este concurso puede ayudar a explicar por qué a partir de fines de la década de 1990, a la vez que la comunidad Enrique Torres Belón comenzó a participar en el concurso de danzas autóctonas, el wapululo se convirtió en el género musical más importante en el carnaval.

Además, los lampeños que practican el wapululo obtienen capital simbólico frente a quienes practican otras danzas de la región, en el campo de producción y consumo de música y danza tradicionales de Puno. En general, las agrupaciones que participan del concurso de danzas autóctonas participan de manera estratégica para visibilizar a sus localidades y crear una red de conexiones (Almonte 2015:213). La mayoría de ellas habrían pasado por un proceso de semi profesionalización (Almonte 2015:214) similar al que afrontó el

conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Sin embargo, no solamente se usa la festividad de manera instrumental, sino que hay un componente afectivo en la participación del conjunto de Lampa en el concurso.

Por otro lado, para participar en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria y en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales en la región Puno, el wapululo tiene que cambiar y adecuarse a las lógicas inherentes a ambos. En buena medida, estas lógicas han sido elaboradas de acuerdo a las perspectivas de una élite puneña mestiza urbana que concentra el capital económico, influida por los postulados de grupos indigenistas (Almonte 2015:219; La Serna 2018:117)<sup>124</sup>.

Si bien hay instancias de validación y debate de estas lógicas, la participación sigue siendo desigual<sup>125</sup> y los lampeños tienen muy poca injerencia en ellos. Actualmente, los concursos de la fiesta de la Candelaria son organizados de forma privada por la FRFCP. Esta institución independiente ha adquirido un considerable valor social y político dentro del campo y decide en base a su criterio sobre las danzas (Almonte 2015:206). Cuenta con una junta directiva y una asamblea general en la que se toman decisiones sobre los concursos, en la que deberían participar cerca de doscientos conjuntos afiliados por medio de presidentes y delegados. Pese a ello, en las asambleas de la FRFCP muchas veces los conjuntos de localidades distintas a Puno se encuentran subrepresentados<sup>126</sup>. Se debe tener en cuenta menos de veinte

<sup>124</sup> En base a la información proporcionada por antropólogos especialistas de Puno es posible afirmar que en la práctica existen puntos de vista heterogéneos sobre las danzas autóctonas. Frecuentemente se diferencia la perspectiva de los cultores de danzas autóctonas del punto de vista manejado por los mismos especialistas – quienes además difieren ligeramente en su forma de entender la incorporación de cambios en las danzas -. Los directivos de la FRFCP y conjuntos de danzas de traje de luces tienen también su propia perspectiva particular. Autores como Almonte (2015) y Guerrero (2016) también notan la existencia de heterogeneidad de puntos de vista. Al igual que en Lampa, estos puntos de vista comparten algunos rasgos, algunos de los cuales son señalados en la presente sección.

<sup>125</sup> Esta desigualdad se da entre miembros de la élite puneña y los miembros de los demás elencos de danza, muchos de ellos catalogados como autóctonos (Almonte 2015). Sin embargo, varios criterios de aquellos que concentran el poder económico y político se oponen a los de intelectuales y científicos sociales de Puno, quienes solo a veces son consultados por la FRFCP (Almonte 2015:169). Esto hace pensar nuevamente en la oposición planteada por Bourdieu (1998:251) entre miembros de la clase dominante que controlan el capital económico y aquellos que poseen más capital cultural.

<sup>126</sup> Según algunos informantes, a las asambleas asisten menos de la mitad del total de representantes de los conjuntos afiliados. La mayoría de los representantes presentes pertenecen a conjuntos de Puno. Debido a

conjuntos pertenecen a la provincia de Lampa y la mayor proporción pertenecen a la provincia de Puno.

El sistema de calificación del concurso de danzas autóctonas es similar al de los concursos de wapululos, pero muestra las diferencias existentes en los relatos de autenticidad que existen en Lampa y en Puno. Al igual que en Lampa, existen unas bases que incluyen disposiciones sobre la vestimenta, obligan a que los conjuntos se presenten con un mínimo de 80 integrantes, participen en un pasacalle y se presenten solo por un tiempo breve en el estadio. En los criterios de calificación la FRFCP considera expresamente la “auténtica expresión del contenido o temática de la danza” (Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno 2018:3); es decir, considera que la presentación de cada conjunto se acomode al relato de autenticidad manejado por la institución<sup>127</sup>. En cuanto a la autenticidad de la vestimenta, señala que ésta debe ser “de confección tradicional de la zona que proviene (cuero, bayeta, bayetilla, castilla, lana y fibra), cuyo criterio será de exclusividad propia de los jurados” (Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno 2018:3) y que se descalificará a los conjuntos que usen “vestuario ajeno a la zona donde tradicionalmente se ejecuta la danza en concurso (vestimenta sintética, aditamentos, etc.)” (Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno 2018:4). Así, se asocia lo auténtico a los trajes en base a bayeta y el uso de este material se hace obligatorio; de no usarlo, el conjunto podría ser descalificado y desafiliado de la FRFCP, perdiendo así su capital simbólico adquirido y su participación en este espacio tan relevante. Los nueve jurados del concurso, divididos en tres categorías (coreografía, vestimenta, música), son personas consideradas concedoras de las danzas autóctonas (es decir, con capital cultural incorporado reconocido en el campo

---

esta falta de participación, en muchos casos la Junta Directiva de la FRFCP asume la mayor parte de la responsabilidad. Esta sería solo una de una serie de debilidades orgánicas de una institución cuyo funcionamiento es constantemente cuestionado por numerosos participantes de la festividad de la Virgen de la Candelaria.

<sup>127</sup> Es importante tener en cuenta que las bases elaboradas por la FRFCP se basan en el punto de vista de algunos directivos de conjuntos de danzas de traje de luces y danzas autóctonas. No suelen contar con asesoramiento de otros cultores o de los especialistas en danzas de la región.

regional); también vigilan que la performance de los grupos sea similar a como perciben que es la ejecución de cada danza en su contexto local.

Y es que, del mismo modo que en el campo de Lampa, en el campo regional el valor de las danzas autóctonas reside en que son auténticas, en su vinculación al campo, al campesinado y a lo ancestral, así como a la percepción de que son danzas propias de la región, con poca influencia externa. Por ende, se promueve su preservación y se limitan sus cambios, sancionándose aquellos vistos como transgresores por los grupos dominantes del campo (Almonte 2015:196). En ese sentido, estas danzas se oponen en una relación desigual a las danzas mestizas de carácter urbano, en las que se valora y permite la creatividad (Tito 2012, Almonte 2015, La Serna 2018)<sup>128</sup>.

Sin embargo, la participación en el concurso de danzas autóctonas genera cambios en la forma de practicar las danzas. En el caso del wapululo, estos cambios refuerzan la forma de practicar la danza ya manifestada en el concurso local. Entre los cambios mencionados por los informantes se encuentran la uniformización de los pasos de baile y el vestuario, la aparición de elencos de cientos de personas, la condensación del baile en una presentación de pocos minutos y la introducción de una coreografía colectiva. La principal diferencia con el concurso local es que, en virtud de lo que los grupos dominantes en el campo regional consideran como auténtico, los *jañachos* en los wapululos tienen que usar el traje de bayeta (y no el de seda) para obtener una buena calificación.

Se podría decir que sobre el wapululo se realiza una *operación metacultural* (Kirshenblatt-Gimblett 2006), que añade a la expresión significaciones adicionales relacionadas a la categoría de “autéctono”. Sin embargo, y a diferencia de la forma como Kirshenblatt-Gimblett (2006) plantea el término, el *instrumento metacultural* construido de esta manera no respondió, por lo menos en un primer momento, a la lógica de UNESCO. Más bien,

---

<sup>128</sup> Como resultado de esta oposición, el sentimiento hacia las danzas autóctonas se vuelve ambivalente. Los grupos dominantes en el campo regional, que practican danzas mestizas, valoran las danzas autóctonas pero a la vez se distinguen de ellas y sus cultores (Almonte 2015:205).

responde a la lógica y objetivos propios de los grupos mejor ubicados (intelectuales, autoridades, representantes de la provincia de Puno en la FRFCP) en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno<sup>129</sup>.

Los wapululos de Lampa, respondiendo a los requerimientos de las bases y el campo regional, han participado todos los años con trajes de jañachos a base de bayeta, a excepción del año 2017. La decisión de participar con este traje ha sido tomada de forma estratégica por quienes tenían mayor injerencia en las decisiones (la comunidad Enrique Torres Belón primero, luego los directivos del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa). De esta manera, la aplicación de la lógica de los grupos relacionados a la festividad de la Candelaria en los wapululos también tuvo una dimensión *esocultural* (Foster 2015a). La decisión de optar por estos trajes respondió, según algunos informantes, a la percepción de que en Puno no se iba a aceptar el traje a base de seda. Estas opiniones reflejan cierto efecto de *desfamiliarización* (Foster 2011) con respecto al wapululo, en tanto algunos lampeños comienzan a ver su danza bajo el punto de vista imaginado de los jurados de Puno<sup>130</sup>. Además, las disposiciones de la FRFCP al respecto son incorporadas por quienes están a favor del uso del traje a base de bayeta como un argumento adicional que refuerza su relato de autenticidad. A la vez, quienes están a favor del traje a base de seda cuestionan estas medidas a partir de su propio relato. Estas opiniones serán desarrolladas en el capítulo 4.

Fuera del distrito de Lampa, comparsas de wapululo lampeño han participado en una numerosa cantidad de concursos. Es el caso, por ejemplo, del Concurso de Danzas Autóctonas y Festival Nacional e Internacional de Tinajani (provincia de Melgar, Puno), el Gran Remate de Carnaval en Tacna y el

---

<sup>129</sup> Se puede proponer que en la festividad de la Candelaria los wapululos proyectan una imagen más vinculada a las prácticas consideradas propias de sectores campesinos quechuas de Puno. En efecto, no solo el traje raso de manzana es ligeramente similar al de otras danzas de carnaval de la zona sino que, además, los defensores del traje de jañacho a base de bayeta enfatizan su vinculación con la vida campesina.

<sup>130</sup> Esto no quiere decir que estos puntos de vista imaginados no tengan un sustento real. Algunos de quienes los imaginaban se basaban en las bases del concurso, en las reuniones de representantes de conjuntos afiliados a la FRFCP a las que asistían, o incluso a sus experiencias como directivos de la FRFCP.

Pukllay de carnaval realizado en Andahuaylas (Apurímac). En todos estos concursos ha ganado el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, obteniendo por ello prestigio y una cantidad considerable de dinero que asciende a los miles de soles. Como se verá posteriormente, el capital simbólico obtenido por la danza fue un antecedente crucial para la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación.

Como se puede apreciar, los concursos de danzas son instancias importantes en la dinámica del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa, por varios motivos. Estos espacios reproducen los presupuestos compartidos del campo, es decir, el valor simbólico que tiene el wapululo en sí. Tanto en los concursos de wapululos en carnavales como en el concurso de danzas autóctonas de la Virgen de la Candelaria se valora al wapululo en virtud de su autenticidad, en tanto expresión propia, campesina y ancestral. Sin embargo, también son espacios contenciosos. Por medio de las bases y del criterio del jurado, se afirma o cuestiona el valor y la validez que tienen ciertas formas de bailar y, especialmente, ciertos trajes. Además, la calificación otorga capital económico y (sobre todo) simbólico a grupos de cultores de wapululos, reconocido a nivel del campo local (concurso de wapululos) o regional (concurso de Candelaria). La participación de cientos o miles de lampeños habla de la aceptación que tienen ambas instancias<sup>131</sup>.

En general, los concursos promueven y validan una forma particular de practicar el wapululo en elencos organizados, conformados por cientos de personas. Estos elencos se caracterizan por realizar coreografías con pasos y vestimenta uniformes, contrastando con la forma como se danza en otros espacios. Esta forma de bailar ya existía antes de las primeras participaciones en el concurso de danzas autóctonas en homenaje a la Virgen de la Candelaria. En cambio, la participación en éste acentuó la “semi profesionalización” (Almonte

---

<sup>131</sup> Aun así, como se detallará en el capítulo 4, varios informantes en Lampa y Puno cuestionaron la validez del concurso de Candelaria tal como está planteado actualmente.

2015:214), conduciendo a la creación de un conjunto que intenta representar a todo el distrito, que es organizado desde la Municipalidad Provincial de Lampa y que cuenta con una partida presupuestal considerable.

Las diferencias en el rol jugado por ambos concursos están relacionadas a su vinculación con campos diferentes. El concurso de wapululos está ligado al campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. Debido a que solo tiene un alcance distrital, en él participa una mayor cantidad de actores del campo. En cambio, el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria forma parte del campo más amplio de producción y consumo de música y danzas tradicionales en la región Puno. En él, solo participa un conjunto de wapululos, y solo dos representantes de éste participan en alguna instancia de toma de decisiones (la asamblea de la FRFCP). La limitada injerencia de los lampeños no solo está relacionada a la gran cantidad de participantes en el concurso, sino también a que se trata de un campo con una mayor desigualdad, en el que una élite mestiza que reside en la capital regional participa más en la toma de decisiones (Almonte 2015)<sup>132</sup>. Esta élite no solamente ha desarrollado un proyecto identitario regional (La Serna 2018), sino que realizan una diferenciación étnica y reproducen sus propios relatos de autenticidad por medio del concepto de “danzas autóctonas” (Tito 2012, Almonte 2015). El wapululo lampeño se adapta a esta lógica, aplicándose sobre él una operación metacultural<sup>133</sup>.

En este análisis es importante considerar el enfoque de instituciones habitadas (Hallett y Ventresca 2006). Y es que las decisiones sobre la forma en que se presenta el wapululo, las bases y la calificación son resultado de una serie de interacciones entre individuos. Estos individuos están ubicados desigualmente dentro de cada campo, y no todas las interacciones tienen la

---

<sup>132</sup> Esto no quiere decir que no existan espacios en los que lampeños y otros representantes de conjuntos de danzas autóctonas se puedan expresar, o que estos no influyan en las decisiones tomadas respecto del concurso.

<sup>133</sup> Se pueden establecer algunos paralelos entre esta situación y lo señalado por algunos estudios críticos del patrimonio (Lacarrieu 2008, Kuutma 2013). Y es que a este nivel un grupo reducido de personas, en coordinación con cultores locales, realiza una gestión de la alteridad, privilegiando algunas expresiones. Algunas de estas acciones son motivadas por la preocupación ante la posible desaparición de las danzas.

misma importancia en la toma de decisiones. En la calificación y asignación de capital simbólico a los conjuntos destaca el papel jugado por los jurados, personas con capital cultural incorporado reconocido dentro de su campo. En la definición de las bases, tienen mayor injerencia personas relacionadas a las instituciones organizadoras (MPL, FRFCP), pero también los presidentes o delegados de los conjuntos participantes.

#### 2.4. Conclusión

A lo largo del capítulo, se han analizado los elementos del contexto local de Lampa que informaron la decisión de llevar a cabo el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa y la forma que este proceso tomó. Para entender mejor la lógica detrás de estos elementos de contexto se ha hecho uso, en primer lugar, de la teoría de campos y capitales de Pierre Bourdieu, y se ha propuesto la existencia de un campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. Dentro de este campo, una práctica que es especialmente importante es el wapululo.

Existen varios motivos para suponer la existencia de este campo. Por un lado, existen presupuestos compartidos por la totalidad de personas que conforman este campo, equiparables a las leyes del juego y al reconocimiento de lo que está en juego (Bourdieu 1990:126, 1997:247). Estos presupuestos siguen la lógica dicotómica, esencialista y de asignación de valor propia de la autenticidad (Ochoa 2002; Theodossopoulos 2013). Están relacionados a un sistema de asignación de valor que otorga un valor especial al wapululo y a los días de t'inkachi por su autenticidad, en oposición a expresiones mestizas o foráneas y versiones tergiversadas de las mismas. En el campo se reconoce como capital cultural incorporado al conocimiento sobre el wapululo. La práctica del mismo de forma auténtica y los esfuerzos por expandir su práctica otorgan legitimidad y crédito, es decir, capital simbólico. Por medio de esto relatos de autenticidad, los lampeños también exploran a un nivel ideológico y práctico



categorías étnico raciales, tal como sucede en casos mencionados en el estado de la cuestión (Mendoza 2000, Salas 2006). La autenticidad asignada al wapululo está relacionada de este modo a su vinculación al campesinado y a una herencia quechua ancestral. La aplicación de los postulados de Bourdieu (1997) tiene aquí un límite, debido a que expresiones populares son celebradas, y no se construye distinción en oposición a ellas<sup>134</sup>.

La práctica del carnaval y del wapululo lampeño ha cambiado a lo largo de los años. Esto ha estado relacionado a los cambios sociales en Lampa, así como a cambios en los relatos de autenticidad. Hoy en día se siguen suscitando cambios en la expresión, y el valor de formas específicas de practicar el wapululo es aún objeto de debate, producto de la simultaneidad de varios relatos de autenticidad contrapuestos. Estos puntos de vista interpretan de formas diferentes las variaciones en el wapululo; toman en cuenta los valores asociados a lo auténtico, la memoria que existe sobre la práctica de la expresión en el pasado y el significado atribuido a la danza. Como resultado, es posible decir que el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa es un campo contingente. Los relatos de autenticidad manejados por grupos diferentes permiten constantemente la posibilidad de cambiar la distribución del capital simbólico por medio de estrategias de conservación y subversión parcial (Bourdieu 1990:137).

Un tipo de instancias que forman parte del campo y están relacionadas únicamente al wapululo son los concursos, los más importantes de los cuales son los concursos de wapululos de la semana de carnavales y el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno. Estos son espacios por excelencia en los cuales los presupuestos del campo se reproducen continuamente, aumentando el valor atribuido al wapululo lampeño. Además, es la arena en la cual entran en disputa diferentes relatos de

---

<sup>134</sup> Esta limitación podría deberse a que el campo estudiado es muy diferente al estudiado por Bourdieu (1997). El campo de Lampa está relacionado a una población mucho más pequeña con una menor desigualdad, al menos al nivel de los gustos. Además, se debe considerar que tanto en Lampa como en la región Puno existen relatos de autenticidad que valoran las expresiones populares desde hace décadas (La Serna 2018).

autenticidad y determinadas agrupaciones pueden obtener capital económico y capital simbólico (reconocimiento y legitimidad), que les permiten distinguirse de otras. En los últimos años, esta instancia ha favorecido y legitimado el uso del traje raso de las manzanas. El concurso de la Virgen de la Candelaria, al contrario, da legitimidad al uso “autóctono” del traje de bayeta de los jañachos. Este último concurso, además, conecta al wapululo con el campo más grande de producción y consumo de música y danza tradicionales de la región Puno<sup>135</sup>, haciéndolo coincidir con su lógica por medio de una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006) asimilada por los lampeños.

Es importante tener en cuenta que el campo está compuesto en último término por personas. Tal como se plantea desde la perspectiva de instituciones habitadas (Hallett y Ventresca 2006), es a través de las interacciones entre individuos que los significados presentes en el campo se reproducen y modifican; son también las personas quienes deciden seguir practicando el wapululo e introducir modificaciones en él. Estas personas, articuladas en un tejido de interacciones, tienen diferentes agendas, intereses, repertorios y recursos, tal como sucede en el caso de otras expresiones de patrimonio cultural inmaterial (Cánepa 2009; Chocano 2016, 2018a). Por lo mismo, estos individuos se encuentran en diferentes posiciones dentro del campo y poseen diferentes cantidades de los capitales disponibles en él.

Los individuos con una posición semejante pueden ser agrupados en categorías, algunas de las cuales han sido mencionadas a lo largo del capítulo. Por un lado, están los individuos con cargos importantes<sup>136</sup> dentro de la Municipalidad Provincial de Lampa, la entidad gubernamental encargada de organizar los concursos de wapululos a nivel distrital y la participación de los wapululos en Puno. Esta institución posee y asigna la mayor parte de capital

---

<sup>135</sup> Las semejanzas dentro de los supuestos inherentes a ambos campos, en la forma de organización de concursos y de algunas instituciones (por ejemplo, la Federación Provincial y la Federación Regional), así como el vínculo entre instituciones e individuos de Lampa y de Puno, permiten sugerir que el campo local es un sub-campo (Bourdieu y Wacquant 2005:159) del campo regional, con sus propios actores y reglas.

<sup>136</sup> Los trabajadores municipales de menor rango tienen puntos de vista diferentes respecto del Carnaval Wapululos de Lampa.

económico en juego en el campo, y tiene mayor injerencia en determinar qué formas de practicar el wapululo son válidas. También están bien ubicados dentro del campo los intelectuales concededores del wapululo, todos ellos docentes, quienes poseen capital cultural incorporado, capital cultural institucionalizado y capital simbólico. Esto los hace figuras reconocidas a nivel local, por lo que tienen más injerencia en la toma de decisiones respecto al wapululo y participan como jurados en el concurso local.

El resto de cultores, organizados en comparsas de barrios, urbanizaciones, asentamientos humanos y comunidades campesinas, tienen posiciones variables en el campo que dependen de la performance de sus agrupaciones en los concursos y su propia performance durante otros días de carnaval en comparsas familiares. Quienes tienen más injerencia en la toma de decisiones son las autoridades de barrios y comunidades (junta directiva, comités de folklore, tenientes gobernadores), instituciones organizadas como elencos. Algunos elencos han obtenido crédito y reconocimiento (capital simbólico) por sus continuas victorias en el concurso local. Entre estos se encuentra la comunidad Enrique Torres Belón, que introdujo el traje de jañacho a base de bayeta y participó en el concurso de danzas autóctonas de Puno. Un elenco particular es el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, que actualmente se presenta en la festividad de la Virgen de la Candelaria representando a la totalidad de lampeños. Aunque actualmente es organizado, un grupo de docentes que han estado vinculados a su manejo han obtenido capital cultural incorporado y capital simbólico. El mayor peso que tienen las autoridades hace que comience a adquirir relevancia qué tanto estas *representan* las perspectivas que existen entre el resto de cultores.

Los relatos de autenticidad vinculados al traje de los *jañachos* están desigualmente distribuidos en estos cuatro grupos. Los principales promotores del traje de bayeta son las personas relacionadas al conjunto Wapululos Carnaval de Lampa y algunas comunidades campesinas, como Enrique Torres Belón, quienes también conocen de primera mano el *relato de autenticidad*

manejado en Puno. Al contrario, el traje de seda parece ser más apoyado por vecinos del pueblo.

El proceso de declaratoria se informa dentro de este contexto. En él participan, de forma desigual, los actores antes mencionados. La forma como se reconoce al carnaval cumple con los presupuestos propios del campo. Además, la declaratoria toma una posición respecto a los distintos *relatos de autenticidad* que se manejan sobre las formas de practicar el wapululo. Sin embargo, para llegar a este texto final, los actores han tenido que pasar por una serie de negociaciones e instancias, como se verá a continuación.



### CAPÍTULO 3: DECLARATORIA DEL CARNAVAL WAPULULOS DE LAMPA COMO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

Tanto el carnaval de Lampa como el wapululo lampeño, bajo la denominación de Carnaval Wapululos de Lampa, han sido reconocidos como Patrimonio Cultural de la Nación por el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, por medio de la Resolución Viceministerial 020-2018-VMPCIC-MC, emitida el 31 de enero de 2018. El reconocimiento fue entregado en Puno a representantes lampeños. Esta declaratoria fue resultado del esfuerzo y la participación de una serie de actores lampeños y foráneos en lo que para fines de la investigación se denomina proceso de declaratoria.

En el presente capítulo, se describe y analiza el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa. Se entiende como “proceso de declaratoria” a los hechos relacionados directamente a la declaratoria. Temporalmente, comprende desde el primer contacto entre la población local y el Ministerio de Cultura con miras a declarar la expresión como Patrimonio Cultural de la Nación, hasta el acto de entrega del reconocimiento a la población local<sup>137</sup>. El proceso de declaratoria, entendido de esta manera, abarca mucho más que el “procedimiento para la declaratoria de patrimonio inmaterial” tal como lo define la Directiva 003-2015-MC, que norma las declaratorias de manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial.

A diferencia del procedimiento de declaratoria, que comienza con la elaboración de un informe técnico de parte de la Dirección de Patrimonio Inmaterial (DPI), el término proceso de declaratoria permite captar y analizar las dinámicas locales que determinan que la declaratoria sea viable e influyen en los

---

<sup>137</sup> Esta delimitación temporal no necesariamente aplica a casos distintos al Wapululos Carnaval de Lampa. Como se verá más adelante, algunos grupos de cultores no tuvieron contacto alguno con el Ministerio de Cultura hasta la entrega del expediente.

términos en los que se da la misma. Estas dinámicas se dan en el marco de un régimen de patrimonio (Bendix, Eggert, y Peselmann 2013) que determina un conjunto de reglas generales, que son aplicadas no solo por la DPI, sino también por la Dirección Desconcentrada de Cultura Puno (DDC Puno). La forma particular en que se llevan a cabo estas políticas está relacionada también a las perspectivas y agencias de los funcionarios que trabajan directamente con el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) (Chocano 2018a). Este marco será abordado en la primera sección del capítulo.

El proceso de declaratoria incluye una serie de actos formales, como reuniones ampliadas, y coordinaciones entre las personas más directamente involucradas en él. También implica la elaboración de una serie de documentos (oficios, informes, expedientes, resoluciones) de importancia variable. Algunos de estos, como el expediente y la resolución viceministerial, tienen una importancia crucial en los términos en que se da la declaratoria y la forma como ésta es apropiada a nivel local. En el proceso de declaratoria, además, se dan una serie de procedimientos estipulados por la reglamentación del Ministerio de Cultura u otras instituciones. Una segunda sección del capítulo analizará más a profundidad cómo se presentaron todos estos elementos en el proceso, siguiendo un orden cronológico.

Por último, los agentes<sup>138</sup> locales que participaron en el proceso de declaratoria están relacionados de una u otra forma al campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa que se delimitó en el capítulo anterior, en el que existen consensos y debates en torno a la autenticidad de determinadas formas de practicar el wapululo y el carnaval de Lampa. La forma en que estos grupos participaron en el proceso está relacionada a la posición que cada una de estas personas u organizaciones tiene dentro del campo en cuestión, que les da sin embargo cierto margen de acción. La participación de estos agentes y la forma como su posición relativa dentro del

---

<sup>138</sup> En el presente capítulo preferiré usar esta palabra frente al término de *actores* en tanto estos grupos de personas sí tuvieron una agencia efectiva en el proceso, dentro de las limitaciones impuestas por el proceso de declaratoria y por el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa.

campo cambió después del proceso de declaratoria son analizados en las últimas dos secciones del capítulo.

### 3.1. Las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación en la región Puno

Para analizar el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, es importante tener en cuenta que éste es un caso de reconocimiento de una expresión como Patrimonio Cultural de la Nación (PCN). Este tipo de reconocimientos son una de las acciones o políticas llevadas a cabo en nuestro país por el Estado, a través de Ministerio de Cultura, en busca de la salvaguardia del PCI nacional. Las declaratorias son, en ese sentido, una política de gestión social y cultural por medio de la cual una entidad estatal y quienes a ella pertenecen (profesionales y gestores de la cultura) seleccionan algunas expresiones y operan sobre ellas. Todo proceso de declaratoria se encuentra reglamentado y manejado por el Ministerio de Cultura, aunque solo parcialmente. En la forma como se llevan a cabo estos procesos también influyen las experiencias y perspectivas de aquellos funcionarios que trabajan directamente el tema de Patrimonio Cultural Inmaterial. Para entender la forma como se llevó a cabo el proceso de declaratoria, es imprescindible tomar en cuenta estos dos aspectos.

La forma de aplicar esta política de gestión cultural toma matices particulares en la región Puno. Esto se debe a las particularidades de la dependencia del Ministerio de Cultura en esta región (la DDC Puno) y a que ésta debe lidiar con grupos de cultores ubicados dentro del campo de producción y consumo de música y danza tradicionales de la región Puno, y con las lógicas propias de este campo.

#### 3.1.1. Patrimonio Cultural de la Nación en el Perú

La declaratoria de expresiones como Patrimonio Cultural de la Nación es una política cultural de origen reciente. Aunque existen declaratorias desde 1986, las declaratorias recién se comenzaron a realizar de forma sistemática

desde el año 2003<sup>139</sup> y a reglamentar desde el 2004<sup>140</sup>. Ese año se emitió la Directiva N°002-2004-INC, que proporcionó la primera definición institucional de PCI y reglamentaba por primera vez el proceso de declaratoria, asignando esta responsabilidad al Instituto Nacional de Cultura (INC) (Ministerio de Cultura 2016). Dos años después se promulgó la Ley 28296, Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación<sup>141</sup>, que se refiere someramente a los bienes inmateriales como propiedad de la Nación, que debe ser registrada en un inventario y ser objeto de acciones de protección. Una vez creado el Ministerio de Cultura, el año 2011 esta entidad emitió la Directiva N°001-2011/MC que reemplazó a la anterior; en ella se asignó la responsabilidad de las declaratorias al Viceministerio de Patrimonio Inmaterial e Industrias Culturales (VMPCIC). El 22 de setiembre de 2015, por medio de Resolución Ministerial 338-2015-MC, se emitió la directiva N° 003-2015-MC, en la que se reglamentó con más detalle los procedimientos de declaratoria y se añadieron importantes requisitos para su realización.

En la actualidad, las acciones de reconocimiento y salvaguardia de PCI ejecutadas por el VMPCIC<sup>142</sup> se realizan tomando en cuenta la Convención 2003 de UNESCO, la Ley General de Patrimonio Cultural y la directiva N° 003-2015-MC. De acuerdo a lo indicado por esta directiva, la realización de declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación es responsabilidad de las Direcciones

---

<sup>139</sup> El año 1986 el Ministerio de Educación declaró a la marinera como PCN. Antes del 2003 también se declaró al pisco, al tondero, al caballo de paso y al cajón peruano (para este caso, ver León 2009). Estas declaratorias no cumplieron buena parte de los parámetros manejados actualmente por el Ministerio de Cultura. La primera expresión declarada en la región Puno fue la festividad de la Virgen de la Candelaria, el año 2003.

<sup>140</sup> La Constitución Política del Perú de 1993 solo considera como patrimonio cultural de la Nación distintas formas de patrimonio cultural material mueble e inmueble, obviando al patrimonio inmaterial y al patrimonio natural.

<sup>141</sup> Para el Estado, el Patrimonio Cultural Inmaterial no es la única forma de Patrimonio Cultural de la Nación. Esta categoría también incluye patrimonio material mueble e inmueble. Sin embargo, en la presente investigación se hace uso del término para designar únicamente a las expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial que han sido declaradas.

<sup>142</sup> Si se toma en cuenta la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial mencionada en el marco teórico de la presente investigación, se puede afirmar que varios organismos estatales trabajan con expresiones de PCI. Es probable que muchos funcionarios y directivas de estos organismos respondan a lógicas diferentes a las presentadas a continuación, tal como señala Alfaro (2005). La presente investigación analiza únicamente el funcionamiento de aquellas dependencias del Ministerio de Cultura relacionadas directamente con las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación, y las afirmaciones de la presente sección deben entenderse como referidas únicamente a estas dependencias.



Desconcentradas de Cultura de cada región<sup>143</sup> y de la Dirección de Patrimonio Inmaterial (DPI). Esta última forma parte de la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC), a su vez dependencia del VPCIC (Ministerio de Cultura 2015:2). Tiene como objetivo la salvaguardia de expresiones de PCI a nivel nacional, y realiza labores de sensibilización, investigación, registro, reconocimiento, promoción y difusión del mismo<sup>144</sup>.

A partir del análisis de la normativa y del funcionamiento de los organismos mencionados es posible entender a grandes rasgos el *régimen de patrimonio* (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) que organiza las prácticas estatales respecto al PCI. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el régimen de patrimonio nacional, como cualquier régimen, es el resultado de la negociación entre una serie de actores estatales y no estatales (Bendix, Eggert y Peselmann 2013).

Tal como se adelantó en el capítulo 1, la UNESCO es una de las instituciones que ha influido de forma decisiva en las características que ha adoptado el régimen de patrimonio nacional. Desde la aparición de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el año 2003, fue considerada como una importante referencia por los funcionarios del entonces INC. Luego, en el año 2005, la Convención fue ratificada a nivel nacional por medio del Decreto Supremo N° 059-2005-RE. Así, el Estado Peruano se responsabilizó de “identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio” (UNESCO 2003:6), de elaborar inventarios de PCI y reportar su situación periódicamente a la UNESCO, así como de “adoptar una política general encaminada a realzar la función del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad y a integrar su salvaguardia en

---

<sup>143</sup> Las Direcciones Desconcentradas de Cultura (DDC) son órganos descentralizados que actúan representando al Ministerio de Cultura en cada región. La estructura, cantidad de personal, presupuesto y autonomía de cada DDC varía dependiendo de la región.

<sup>144</sup> Las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación son solo una de las varias acciones que realiza la DPI. Entre las más importantes se puede contar las postulaciones de declaratorias de reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad ante la UNESCO, la realización y publicación de trabajos de investigación sobre expresiones de PCI, la realización de eventos de sensibilización y difusión del PCI y la feria artesanal Ruraq Maki.

programas de planificación” (UNESCO 2003:6). Entre las medidas solicitadas por UNESCO con miras a la salvaguardia del PCI se encuentran fomentar estudios científicos, generar documentación, garantizar el acceso al PCI, informar sobre él y realizar programas educativos. Todo esto mediante una “participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio” (UNESCO 2003:7).

La lógica de la Convención de la UNESCO se manifiesta de varias maneras en el trabajo actual del Ministerio de Cultura. La ley General de Patrimonio Cultural de la Nación define al PCI de forma similar a la UNESCO<sup>145</sup>, dispone la creación de un inventario o registro<sup>146</sup>, y señala que el patrimonio es objeto de protección, que “comprende su identificación, documentación, registro, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización” (Ministerio de Cultura 2016:18)<sup>147</sup><sup>148</sup>. La Convención forma parte también de la base legal de la directiva N°003-2015-MC. Por otro lado, las labores de la DPI mencionadas anteriormente corresponden a las exigencias de UNESCO respecto de la difusión, registro, sensibilización e investigación sobre PCI. Los funcionarios de dicha oficina, además, toman en cuenta la Convención como una importante referencia para sus propias definiciones de PCI y durante los procesos de declaratoria. A raíz de esto se puede afirmar que las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación son parte del fenómeno metacultural señalado por Kirshenblatt-Gimblett (2006); en tanto que los

---

<sup>145</sup> Para esta ley, el Patrimonio Cultural Inmaterial son “las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente” (Ministerio de Cultura 2016:10).

<sup>146</sup> En la ley se lo denomina Registro Nacional de Folclore y Cultura Popular, parte integrante del Registro Nacional de Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura 2016:16). Actualmente, la lista que maneja el Ministerio de Cultura se denomina, según la directiva 003-2015-MC, “registro de las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación” (Ministerio de Cultura 2015:5).

<sup>147</sup> Todas estas son medidas mencionadas en la Convención y que conforman la “salvaguardia” para la UNESCO. La definición de salvaguardia de esta entidad es muy parecida a la que maneja el Ministerio de Cultura actualmente (Ministerio de Cultura 2017).

<sup>148</sup> Estas medidas coinciden con lo que los lampeños deseaban hacer con la danza del wapululo, considerando su autenticidad y centralidad, e independientemente de la declaratoria.

objetivos, estándares y valores manifestados en la Convención de UNESCO se manifiestan en las políticas llevadas a cabo en el VMPCIC. No sorprende que, al igual que UNESCO (Kirshenblatt-Gimblett 2006), las declaratorias nacionales abarquen principalmente expresiones pertenecientes a comunidades locales, a las cuales les daría un carácter supralocal o translocal (Kirshenblatt-Gimblett 2006:170). El procedimiento de declaratoria también guarda algunas similitudes con el realizado por UNESCO para la inclusión de expresiones en la lista representativa del patrimonio cultural de la humanidad<sup>149</sup>.

Sin embargo, no se puede afirmar que la forma actual de las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación responde únicamente a UNESCO. La Convención del año 2003 solo da lineamientos generales, y da cabida a interpretaciones y variaciones de parte de cada Estado, tal como señalan Bendix, Eggert y Peselmann (2013). En el caso peruano, por ejemplo, el hecho de que el PCN sea propiedad de la Nación no es estipulado directamente en la Convención<sup>150</sup>. Detalles específicos de la forma de definir el Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú también han sido determinados por el Estado. Sucede lo mismo con muchos aspectos del procedimiento de declaratoria de expresiones como Patrimonio Cultural de la Nación.

Estas particularidades, no directamente vinculadas a la lógica UNESCO, están relacionadas más bien a las opiniones, agendas y experiencias de los funcionarios que ejecutan las políticas de salvaguardia. Para cumplir sus objetivos, la DPI cuenta con más de una docena de servidores públicos, entre personal contratado y terceros, quienes son asignados a tareas específicas. Una parte importante de ellos ha recibido formación antropológica en universidades

---

<sup>149</sup> Como se señaló en el primer capítulo, la creación de esta lista es uno de los aspectos más debatidos de la Convención del año 2003 de UNESCO.

<sup>150</sup> Tanto la directiva N° 003-2015-MC como la Ley General de Patrimonio Cultural señalan que el patrimonio es propiedad de la Nación, y que el Estado y la sociedad tienen la responsabilidad de protegerlo (Ministerio de Cultura 2015, 2016). Contrariamente a lo afirmado por Kirshenblatt-Gimblett (2006:190) para el caso del patrimonio de la humanidad planteado por la UNESCO, se puede afirmar que tanto en la legislación como en la práctica las políticas llevadas a cabo por el VMPCIC reafirman el vínculo entre la ciudadanía, el Estado y la Nación.

de Lima<sup>151</sup>. Son estos funcionarios quienes aplican directamente lo estipulado en la legislación nacional y en la Convención de UNESCO. Su labor también implica comunicación con las DDC y directamente con las comunidades de portadores (aquellas que practican la expresión). En ese sentido, esta burocracia es equiparable a la analizada por Chocano (2018b) por medio del concepto “Street-level UNESCO”.

Los funcionarios de la DPI definen el patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia del mismo modo que UNESCO, haciendo énfasis en que no se trata de “reducir la velocidad del cambio” (Kirshenblatt-Gimblett 2006:180, la traducción es mía), sino de asegurar las condiciones que permitan la práctica del patrimonio inmaterial. Sin embargo, la opinión que mantienen sobre las declaratorias como PCN va más allá de lo dispuesto por la entidad internacional<sup>152</sup>. Y es que, si bien contribuyen a cumplir con la labor de identificación y registro de expresiones de PCI estipulada en la Convención del año 2003, la importancia asignada por los funcionarios a las declaratorias nacionales radica también en que se trata a la vez de acciones de salvaguardia de una expresión y de empoderamiento de sus portadores<sup>153</sup>. No solamente se busca que el procedimiento de declaratoria de por sí implique la organización y reflexión de los actores que conforman la comunidad local respecto de su expresión. Además, algunos funcionarios consideran que el reconocimiento es una valoración especial que los portadores pueden usar como recurso:

Quando se da la declaratoria tenemos una herramienta, que es la propia declaratoria, que reconoce con un valor cultural aquella expresión, lo cual puede significar un resguardo, una protección para la expresión cultural frente a una amenaza externa, pero además es una herramienta que puede ser útil para conseguir fondos, por ejemplo, para hacer investigación, etc. Salvaguardia, etc., sobre la expresión cultural, porque

---

<sup>151</sup> Este personal está encargado de las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación, del envío de solicitudes de declaratoria como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad ante UNESCO, de investigaciones y de proyectos específicos.

<sup>152</sup> Es importante considerar, de todas maneras, que cada funcionario tiene una perspectiva particular, poniendo más énfasis a algunos de los puntos expuestos a continuación.

<sup>153</sup> Además, estas personas señalan que las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación permiten el establecimiento de vínculos con comunidades de portadores, y tienen un importante alcance mediático. Por todos estos motivos, las declaratorias son entendidas como una de las labores más importantes de la DPI.

ya está declarada Patrimonio Cultural de la Nación (Funcionario de la DPI).

Así, los funcionarios no solo remarcan la centralidad de la agencia de las comunidades de portadores, sino que aceptan que el patrimonio puede ser entendido a nivel local como un bien social (Barthel-Bouchier 2013). Además, se entiende que las declaratorias se dan en un campo contencioso con múltiples actores en disputa. En éste, los actores tienen visiones heterogéneas sobre la expresión, y pueden estar opuestos a organismos como municipios o empresas (entre ellas, las mineras). La participación de la DPI en estos contextos implica asumir una postura, que es susceptible de críticas, pero que no busca afectar seriamente la agencia de las poblaciones locales. Estos aspectos, en vez de ser considerados como falencias, son asimilados y valorados en las opiniones de los funcionarios. Ellos, si bien tienen críticas respecto de las políticas nacionales y de UNESCO, hacen uso de ellas teniendo en cuenta sus propias perspectivas y agendas, de forma muy similar a como señala Chocano (2018b:6).

Los funcionarios de la DPI inclusive han llegado a plasmar sus perspectivas en la legislación nacional sobre Patrimonio Cultural de la Nación, especialmente en la directiva N° 003-2015-MC. Por ejemplo, las subcategorías de PCI<sup>154</sup> especificadas en esta directiva y en el registro de expresiones de PCI declaradas Patrimonio Cultural de la Nación han sido planteadas por los funcionarios a falta de tipologías aplicables a la diversidad de expresiones culturales del país. Otras propuestas de los funcionarios son la inclusión como requisitos para el inicio de un procedimiento de declaratoria de un plan de salvaguardia elaborado a nivel local y una muestra de la participación de la comunidad en la elaboración del expediente. Estas se vinculan a sus objetivos (la salvaguardia de la expresión y el empoderamiento de los portadores). Sin embargo, también responden a una visión crítica de su propio trabajo con

---

<sup>154</sup> Las subcategorías son lenguas y tradiciones orales, fiestas y celebraciones rituales, música y danzas, expresiones artísticas plásticas, costumbres y normativas tradicionales, formas de organización y de autoridades tradicionales, prácticas y tecnologías productivas, conocimientos como la medicina tradicional y la gastronomía; y espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales.

procesos de declaratoria, que implica reconocer la existencia de errores y la búsqueda de soluciones para los mismos.

De esta manera, el régimen de patrimonio nacional es producto de la confluencia de varios agentes y perspectivas. Como resultado, la reglamentación no es estática, sino que se realizan cambios en el procedimiento de declaratoria a lo largo del tiempo. Es indiscutible la influencia de UNESCO, que genera que el régimen nacional sea parte de un aparato metacultural supranacional. Sin embargo, también influyen otros actores, entre los que destacan los funcionarios que forman parte del “Street-level UNESCO” (Chocano 2018b). Ellos han asumido la lógica de UNESCO, pero también usan las declaratorias como un medio para conseguir sus objetivos, que no están limitados a la salvaguardia (Chocano 2018b:6)<sup>155</sup>. Como resultado, el régimen de patrimonio adquiere particularidades a nivel nacional (Bendix, Eggert y Peselmann 2013).

### 3.1.2. Procedimiento de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación

Resultado de la configuración del régimen de patrimonio nacional es el *procedimiento de declaratoria*, que actualmente pone ciertos parámetros a la forma de participación de cada agente en el proceso de declaratoria. Es reglamentado en la directiva 003-2015-MC; algunos detalles no están reglamentados oficialmente, pero son mencionados en una guía de declaratorias elaborada por el MC (Ministerio de Cultura 2017). Algunos aspectos de este procedimiento están basados en los lineamientos de UNESCO, mientras que otros responden a la perspectiva y agendas de los funcionarios de la DPI. En relación a ellos resulta de suma importancia el énfasis puesto en los últimos años en la participación (y, por ende, en el empoderamiento) de la población local<sup>156</sup>.

Para iniciar el procedimiento, la DPI o alguna DDC debe recibir una solicitud de declaratoria, acompañado de un compilado de documentos denominado *expediente*. Aunque éste puede ser elaborado de oficio por una de

---

<sup>155</sup> Según Chocano (2018b:6), el reconocimiento y visibilización de minorías es un objetivo que, además, mantienen funcionarios de Bolivia y Chile.

<sup>156</sup> El énfasis en este punto responde también a errores concretos en declaratorias anteriores, vinculados a la falta de participación y que fueron perjudiciales en las relaciones institucionales de la DPI con grupos de portadores.

estas dependencias del Ministerio de Cultura, actualmente las solicitudes suelen ser enviadas a nombre de organizaciones representativas de las comunidades de portadores<sup>157</sup>. El expediente debe contener un estudio de la expresión que se desea declarar en el que se señale su importancia y valor. Este informe debe ir acompañado de bibliografía y fotografías. Desde el año 2015 se solicita, además, sustento documental (actas, compromisos) que muestre que la comunidad ha participado en la elaboración del expediente y un documento de compromiso de los portadores para elaborar cada cinco años un informe sobre el estado de la expresión. La guía plantea, por último, un *plan de salvaguardia*, documento que debe identificar “las amenazas a la viabilidad de la manifestación cultural y consignar (...) las medidas que la comunidad, los grupos y en algunos casos los individuos tomarán para mitigarlas” (Ministerio de Cultura 2017:22)<sup>158</sup>. De esta forma, aunque el Ministerio de Cultura establece algunos parámetros sobre el expediente y su elaboración, no determina específicamente la forma como debe ser elaborado ni su tamaño<sup>159</sup>. Si bien los especialistas de la DPI o de alguna DDC pueden brindar asesoría, el Ministerio de Cultura no fiscaliza la forma como se elabora el expediente, dejando un margen bastante grande para la acción de los diversos agentes locales.

Una vez la DPI recibe el expediente inicia el procedimiento de declaratoria. La DPI debe, primero, determinar si el expediente incluye todos los documentos solicitados y si la expresión puede ser declarada. De no tenerlos, el expediente es devuelto con observaciones y, si no es mucho lo faltante, se lo incluye en una lista de expedientes observados<sup>160</sup>. Cuando el expediente es

---

<sup>157</sup> Hay algunos casos en que la comunidad de portadores es muy pequeña, como sucedió en la declaratoria de los Ilipi pulis de la comunidad de Ccapalla (Ácora). En este caso, se apoyan en una institución distrital (en el caso de los Ilipi pulis fue con apoyo de la Federación Distrital de Folklore y Cultura de Ácora que se logró enviar el expediente de declaratoria).

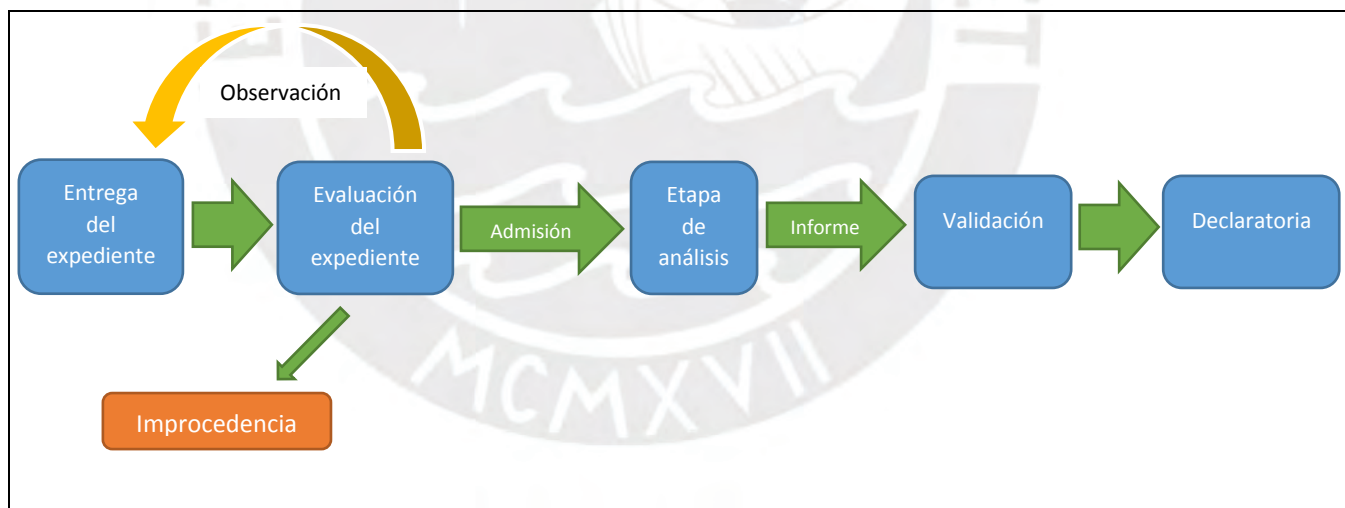
<sup>158</sup> El plan de salvaguardia se ha elaborado tomando como base el solicitado por UNESCO para las declaratorias como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

<sup>159</sup> En esto, el procedimiento nacional es radicalmente diferente al de UNESCO, cuyo formato pone un límite de palabras por tema y genera expedientes más concisos. De esta manera, la DPI busca tener un inventario más detallado de las expresiones de PCI en el Perú, además de generar un debate sobre la expresión a nivel local.

<sup>160</sup> Un expediente solo puede permanecer en la lista de expedientes observados por cerca de un año. Si durante este lapso de tiempo no hay respuesta de los portadores de la expresión, el expediente es devuelto.

admitido, se acusa recibo del mismo y se lo coloca en una lista de espera. Luego, se pasa a una etapa de análisis por un especialista de la DPI, que recopila información adicional (por medio de revisiones bibliográficas y consultas a los portadores) y elabora un informe técnico corto<sup>161</sup>. La Dirección opta por validar el informe, consultando directamente a los portadores si están conformes con el nombre y la descripción de la expresión. Este mecanismo participativo no está contemplado en la reglamentación, y tiene la finalidad de evitar posteriores desacuerdos de la comunidad de portadores<sup>162</sup>. Una vez validado, el informe técnico es elevado al VMPCIC, encargado de realizar la declaratoria por medio de Resolución Viceministerial. La declaratoria es publicada en el diario El Peruano y la manifestación incluida en el registro del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura 2015). En algunos casos, la resolución es presentada en un evento público.

Gráfico 2: Etapas del procedimiento de declaratoria.



Fuente: Elaboración propia.

En la reglamentación nacional, la declaratoria de una expresión como Patrimonio Cultural de la Nación es el final del procedimiento. La falta de acciones posteriores que den continuidad a la salvaguardia de la expresión es

<sup>161</sup> Los informes técnicos tienen una extensión de cerca de 5 páginas y describen a grandes rasgos la expresión y algunos aspectos de su contexto de ejecución. Se evita una descripción muy detallada para facilitar la existencia de cierta variación en cada expresión.

<sup>162</sup> En caso los haya después de emitida la declaratoria, los desacuerdos pueden ser solucionados por medio de rectificaciones. Estas pasarían por el mismo procedimiento que las declaratorias.



un problema que ha sido identificado por algunos funcionarios del Ministerio. Es por ello que, desde el año 2015, se espera que después de la declaratoria los portadores apliquen el plan de salvaguardia que han elaborado e informen cada 5 años de la situación de su expresión, con la finalidad de actualizar el registro<sup>163</sup>.

Como resultado de estos parámetros generales, en cada proceso de declaratoria los diferentes agentes manifiestan sus perspectivas, criterios y agendas. Por un lado, los funcionarios de la DPI asignados hacen uso de sus nociones y perspectivas durante la evaluación del expediente y la etapa de análisis. En la primera, los funcionarios evalúan si la expresión es, desde su perspectiva, PCI. Para ello, debe ser lo suficientemente antigua<sup>164</sup> y estar enraizada en la comunidad local, además de no atentarse contra los derechos humanos o el maltrato animal. Si no se cumple con estos parámetros, el expediente es rechazado. Si bien los funcionarios no asumen como criterio la autenticidad<sup>165</sup>, sí toman en cuenta la *unicidad*, que es usada como argumento en relatos de autenticidad (tal como se señaló para el caso de Lampa en el capítulo 2). Se evalúa si la expresión que se desea declarar es diferente a la practicada en localidades cercanas. Si es muy parecida o idéntica a la de otros grupos de personas, se opta por abarcarlos en la declaratoria; en la misma línea, se evita que el nombre de la expresión sea el mismo que el de un conjunto específico.

Como se puede apreciar, los funcionarios de la DPI manejan sus propios criterios, que pueden ser diferentes o incluso contrarios en ciertos aspectos a los de quienes realizan la solicitud de declaratoria. En algunos casos, estas

---

<sup>163</sup> Se afirma desde la DPI que esta medida no busca limitar o fiscalizar los cambios, sino solamente realizar un seguimiento. Aunque no hay un reglamento al respecto, se ha encargado a las DDC solicitar y recibir informes de las comunidades de portadores de expresiones declaradas antes del 2015. Aunque no todas estas comunidades han cumplido, no se aplica ninguna sanción por considerarse contraproducente.

<sup>164</sup> No está claro cuál es la antigüedad mínima que debe tener una expresión de PCI. Se han declarado expresiones de hasta poco menos de un siglo de antigüedad que cumplen con el resto de criterios. Es el caso de los negritos de Ingenio (Junín), cuyo origen data de inicios del siglo XX según funcionarios de la DPI. La expresión puede haber cambiado en el transcurso de su existencia, sin que esto afecte en su antigüedad.

<sup>165</sup> La no inclusión de este criterio responde, según los funcionarios de la DPI, a que puede encubrir reivindicaciones localistas. Considerar estas categorías dicotómicas podría conllevar a la exclusión de otros grupos de personas, yendo en contra de los objetivos de la Dirección.

diferencias son irreconciliables y conducen al rechazo de la solicitud. Esto sucede, por ejemplo, cuando la comunidad de portadores valora una expresión pero los funcionarios de la DPI no la consideran lo suficientemente antigua. Según algunos funcionarios, esto sucede en el caso de expresiones originadas a mediados del siglo XX o años más recientes. En el caso de violaciones a los derechos humanos o de actos de maltrato animal, a las diferencias de criterios se suma la prohibición por ley de la declaratoria de este tipo de expresiones. En otros casos, las diferencias de criterios conducen a una modificación de los términos en los que se plantea la declaratoria, que no está libre de tensiones. Se da el caso cuando un conjunto o localidad considera que su expresión es única y solo ésta debe ser reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación; mientras que los funcionarios consideran que el reconocimiento debe ser ampliado a la totalidad de un contexto festivo o a manifestaciones artísticas similares<sup>166</sup>.

Sin embargo, los portadores tienen una participación considerable durante el proceso de declaratoria. Son agentes locales los que en la mayor parte de los casos elaboran el expediente, proponiendo la expresión a declarar y los términos en que se daría la declaratoria. También participan en el procedimiento de declaratoria gracias al mecanismo de validación y a la constante comunicación que se mantiene con la DPI (por intermedio de la correspondiente DDC). Dado que los funcionarios de esta dependencia son conscientes de la existencia de visiones heterogéneas entre los portadores, procuran el concurso de la población en general. Sin embargo, tienen mayor participación en un proceso de declaratoria ciertos *representantes*, normalmente autoridades de organismos importantes en la localidad (municipios, comunidades, asociaciones

---

<sup>166</sup> Existen numerosos ejemplos de este tipo en la región Puno, además del caso del Carnaval Wapululos de Lampa. Por ejemplo, la declaratoria de la danza de Qashwa de Machuaychas y Chiñipilcos de la fiesta de San Sebastián de Juliaca fue planteada en un principio para reconocer únicamente a los Machuaychas. Del mismo modo, el expediente de declaratoria de la expresión denominada finalmente como “música y danza del k’ajelo de las provincias de Puno, El Collao y Chucuito” solo planteaba el reconocimiento del k’ajelo del distrito de Pichacani-Laraqeri. En ambos casos, los funcionarios de la DPI extendieron el alcance de la declaratoria, considerando que otras comunidades de portadores practicaban expresiones muy parecidas (k’ajelo) o que formaban parte del mismo contexto festivo (Machuaychas y Chiñipilcos). Estos cambios, si bien generaron críticas a nivel local, fueron aceptados finalmente por los solicitantes de la declaratoria.

culturales o de migrantes) que se hacen responsables de la elaboración y envío del expediente<sup>167</sup>.

Como se puede apreciar, un proceso de declaratoria tiene varias etapas, algunas de las cuales (elaboración de expediente, validación) están poco reglamentadas. Esto genera también que los procesos duren meses o inclusive años. Como resultado de la reglamentación y de las prácticas de los funcionarios de la DPI, en todo proceso de declaratoria participan actores de entidades nacionales (DPI), regionales (DDC) y locales, en el marco de un sistema general de gobernanza global (Bendix, Eggert y Peselmann 2013). Sin embargo, en algunas circunstancias la DPI puede tomar decisiones en base a las opiniones de sus funcionarios.

### 3.1.3. Particularidades de los procesos de declaratoria en la región Puno

Dentro de este esquema general, se pueden identificar ciertas diferencias en los procesos de declaratoria de cada región. Esto se manifiesta en la cantidad y el tipo de expresiones que han sido declaradas en cada región como Patrimonio Cultural de la Nación. Para fines del año 2019, la región Puno contaba con 28 declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación<sup>168</sup>. De todas estas expresiones, la mayoría (17) habían sido catalogadas por el Ministerio de Cultura como “música y danzas”, y 7 como “fiestas y celebraciones rituales” (en las que música y danza tienen un papel central)<sup>169</sup>. Entre las declaratorias de Puno, 15 habían sido emitidas después de la aprobación de la directiva 003-2015-MC, en la que se comienzan a solicitar pruebas de la participación de la comunidad. El proceso de declaratoria de estas 15 expresiones ha tenido, además, características comunes que no se encuentran estipuladas por el Ministerio de Cultura.

---

<sup>167</sup> Algunos funcionarios mantienen una visión crítica de este mecanismo de participación, asegurando que solo en pocos casos permite considerar todos los puntos de vista presentes en una población.

<sup>168</sup> Esto convertía a Puno en la segunda región con más expresiones declaradas a nivel nacional, solo detrás de Cusco.

<sup>169</sup> A nivel nacional, es en estas dos categorías que se concentra la mayor cantidad de expresiones declaradas. Sin embargo, para setiembre de 2019, de 299 expresiones declaradas solo 101 eran catalogadas por el Ministerio como “música y danza”, mientras que 111 formaban parte de la categoría “fiestas y celebraciones rituales”.

La centralidad de las declaratorias de expresiones catalogadas como música y danza y la forma como estas se han dado está relacionada con las particularidades del campo de producción y consumo de música y danza tradicionales de Puno. Como se mencionó en el capítulo 2, música y danza son piezas claves en un discurso identitario elaborado por la élite mestiza regional (Almonte 2015, La Serna 2018). Muchas danzas son valoradas por sus portadores, además de ser un mecanismo para obtener capital simbólico a nivel local y regional. Son este tipo de expresiones las que las poblaciones locales están interesadas en declarar; las declaratorias de otras categorías han sido incentivadas en un primer momento por la DDC Puno<sup>170</sup>. En base a estas danzas se han formado elencos organizados (Almonte 2015), varios de los cuales están articulados en federaciones. La más importante es la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP). La presencia de este entramado de organizaciones relacionadas a música y danza es una particularidad de la región Puno que facilita la realización de declaratorias, en opinión de los funcionarios de la DPI.

Además, es interesante notar que casi la totalidad de las danzas declaradas PCN cuentan con conjuntos que las representan en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno, y varios han ganado el concurso en años recientes<sup>171</sup>. Es decir, las expresiones que los grupos de portadores buscan declarar son en su mayoría aquellas que han obtenido cierto valor simbólico en el campo por medio de su participación en la festividad. Del mismo modo, quienes realizan exitosamente procesos de declaratoria son personas que han obtenido suficiente capital simbólico (reconocimiento, legitimidad) y capital social (a raíz de vínculos en Puno y con directivos de la Federación Regional) por medio de la participación en el

---

<sup>170</sup> De las 4 declaratorias de la región que no son catalogadas como “música y danza” ni como “fiestas y celebraciones rituales”, 2 han sido declaradas antes del 2015 y no requirieron participación de la comunidad.

<sup>171</sup> Es el caso de los wapululos, pero también de los chunchos de Esquilaya Ayapata, los chacareros o lawa kumus, de la wifala San Francisco Javier de Muñani y de la wifala San Antonio de Putina.

concurso. Inclusive, esta era mencionada por algunos informantes como un requisito para conseguir una declaratoria<sup>172</sup>:

Tú sabes que para ser reconocidos como patrimonio teníamos que haber cumplido muchos requisitos. Y uno de ellos ha sido que hayamos participado y dado a conocer en festividades importantes del país esta danza, y lo hemos hecho con mucho cariño (autoridad provincial).

Como resultado de esta valoración, los expedientes de declaratoria incluyen en varios casos constancias y registros de participación en los concursos de Puno. Además, genera que la FRFCP, a solicitud de las personas interesadas, emita constancias de participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria y envíe oficios a la DDC Puno solicitando la declaratoria de expresiones como Patrimonio Cultural de la Nación. Es así que esta institución extralocal forma parte de procesos de declaratoria, si bien de forma puntual y limitada.

Por otro lado, la declaratoria de una expresión le otorga un valor simbólico especial dentro del campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales en la región Puno. También brinda un capital simbólico a las agrupaciones que practican la expresión, que se presentan en los concursos de Puno destacando su reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación<sup>173</sup>. El prestigio que otorga la declaratoria genera interés de organizaciones y autoridades y, en consecuencia, una disputa o carrera por la declaratoria de expresiones (y la apropiación del capital simbólico que implica):

Quieren, ellos [los directivos y cultores de danzas autóctonas que participan en concurso de la Virgen de la Candelaria] quisieran declarar como Patrimonio Cultural. Y también es contagioso ¿no? Ahorita están por ejemplo viendo que Lampa, los Unkakus han sido declarados “¿y por qué nuestra expresión no? Nosotros también queremos nuestra expresión”. En ese plan también de disputa, como participan de la

---

<sup>172</sup> Los funcionarios del Ministerio de Cultura que participan en los procesos de declaratoria de la región no consideran que este sea un requisito. De hecho, también han declarado algunas danzas de la región que no han participado del concurso.

<sup>173</sup> Sin embargo, varios informantes en Puno y Lampa criticaron que las declaratorias se quedaban en un mero reconocimiento, y no conducían a esfuerzos concretos de salvaguardia de la expresión. Ni el gobierno central ni entidades estatales locales asignaban presupuesto o personal al tema.

festividad de la Virgen de la Candelaria, se contagian (funcionario de la DDC Puno).

La forma en que se dan los procesos de declaratoria en la región Puno también está relacionada con las particularidades de la DDC Puno. Aunque se rigen por las mismas normativas, la estructura y cantidad de personal de las DDC varían. La Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno cuenta con pocos recursos económicos y una cantidad muy limitada de personal, debido a lo cual un funcionario se encarga de varias áreas. El encargado de casi la totalidad de acciones relacionadas a Patrimonio Cultural Inmaterial es el responsable del Área de Museos y Bienes Muebles, que también se encarga del registro de bienes arqueológicos e histórico artísticos. Gracias a que ha trabajado en esta dependencia por varios años, cuenta con experiencia en procesos de declaratoria. Las labores que actualmente realiza en estos van más allá de la mera recepción de expedientes y entrega de subsanaciones estipulada en la directiva 003-2015-MC.

Buena parte de la labor de la DDC Puno se realiza durante el proceso de elaboración del expediente. El funcionario encargado asesora a los portadores interesados sobre la forma de elaborar el documento y hace seguimiento a esta etapa del proceso. Además, al inicio de éste realiza una o más reuniones ampliadas en las localidades donde se practica cada expresión, con la participación de representantes de la comunidad de portadores (autoridades e individuos sin cargos). En las reuniones, el funcionario explica la noción de Patrimonio Cultural de la Nación, la importancia de declarar expresiones con esta denominación y el procedimiento de declaratoria<sup>174</sup>. Se solicita expresamente que haya un consenso entre los portadores de declarar la expresión como Patrimonio Cultural de la Nación para poder proseguir con el proceso. Estas reuniones derivan en discusiones sobre la expresión, que se pueden extender por varias sesiones; son los temas relacionados a la auténtica forma de una expresión los que generan más debate. Así, la DDC Puno espera

---

<sup>174</sup> Esta etapa de sensibilización también es mencionada por Guerrero (2016.154) en el caso de la declaratoria de la festividad de la Virgen de la Candelaria como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

que se llegue a un consenso sobre los términos en los que se va a realizar la declaratoria, es decir, que los distintos relatos de autenticidad den paso a algo similar a una novela monográfica (Adell 2015) o a un relato patrimonial, entendido como “una versión consensuada de la práctica, representativa para sus portadores y alejada de cualquier interpretación que se acerque al desacuerdo” (Guerrero 2016:162). Se espera también que estas reuniones queden registradas en actas, para que sean una prueba de la participación de la comunidad que pueda ir en el expediente. Una vez logrado el consenso, se prosigue con el proceso de declaratoria<sup>175</sup>.

Luego de la entrega de este documento, el apoyo de la DDC Puno al proceso de declaratoria continúa. El funcionario encargado se informa sobre la expresión y revisa si su expediente cuenta con todos los documentos necesarios, antes de enviarlo a Lima. Como parte de la validación del informe elaborado en la capital, se realiza una reunión ampliada o conversaciones con las personas que llevan a cabo el proceso a nivel local, con la finalidad de corroborar si el nombre con el que se declarará la expresión es el correcto<sup>176</sup>. A raíz de las particularidades de la labor de la DDC Puno, esta entidad gubernamental se convierte en un agente activo en el proceso, con capacidad de definir características del mismo independientemente de las oficinas del Ministerio de Cultura en Lima<sup>177</sup>. La perspectiva del funcionario encargado queda plasmada también en el expediente final.

---

<sup>175</sup> El funcionario encargado señala que la discusión sobre estos temas puede durar más de 10 reuniones. Las poblaciones de la zona aymara de Puno son las que realizan más cuestionamientos durante las reuniones. Las de la zona quechua llegarían a un consenso más rápidamente.

<sup>176</sup> Luego de terminado el proceso de declaratoria, la DDC Puno puede recibir directivas de la DPI sobre determinadas expresiones declaradas. Sin embargo, la comunicación con las comunidades de portadores se hace más débil en la mayoría de los casos. Si bien se ha solicitado informes de las expresiones declaradas hace más de 5 años, la DDC ha recibido muy pocos.

<sup>177</sup> En ese sentido, el actuar de la DDC en procesos de declaratoria como PCN se asemeja a como actuó en el proceso de declaratoria de la festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO. Al igual que en este caso, la DDC plantea y dirige reuniones ampliadas (Guerrero 2016). Sin embargo, en las declaratorias nacionales el rol de la DDC se relaciona más al asesoramiento, sin dirigir la toma de decisiones.

El proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa se dio en el marco de un complejo régimen de patrimonio nacional, que determinó la forma que tomó. Una de las acciones más importantes de este régimen es la realización de declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación, pese a que incluye varias políticas más o menos diferenciadas. Aun así, un proceso de declaratoria solo es definido parcialmente por la reglamentación nacional vigente, siendo también importante la práctica de aquellos funcionarios y portadores que llevaron a cabo proceso. Tal como señalan Bendix, Eggert y Peselmann (2013), la particularidad del régimen de patrimonio radica (en parte) en el aparato burocrático relacionado, pero también en la inclusión de regímenes de valoración de patrimonio previos, como el existente en Puno (Guerrero 2016). Por esto mismo, los objetivos perseguidos con las declaratorias están relacionados con otros objetivos aparte de la salvaguardia (Bendix, Eggert y Peselmann 2013:18); entre estos destacan el empoderamiento y la obtención de capital simbólico.

Claramente, en el régimen de declaratoria es central el rol del Estado Peruano, por medio del Ministerio de Cultura. Centrándose en este papel, un proceso de declaratoria puede ser entendido como una forma de gestión de las diferencias culturales por parte de un grupo de funcionarios (Lacarrieu 2008, Kuutma 2013) portadores de un discurso patrimonial específico. Además, el accionar del Estado en un proceso de declaratoria está vinculado con las directivas de UNESCO, a las que tiene que responder. Debido a ello, el régimen de patrimonio puede ser entendido como parte de un régimen global de carácter metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006).

En un sentido, se puede decir que el régimen de declaratoria nacional es una forma de gubernamentalidad neoliberal. Como en la gubernamentalidad descrita por Foucault (2006) se puede entender esta serie de medidas como una forma de control de la población – en este caso, de su diferencia cultural (Kuutma 2013, Lacarrieu 2008) – con la finalidad de proveer bienestar y de facilitar (salvaguardar) una serie de “fenómenos” poblacionales existentes independientemente del Estado (en este caso, las manifestaciones de PCI). Estas políticas están asociadas a cierto conocimiento científico (antropológico,



así como el conocimiento de la reglamentación de UNESCO) y al uso de técnicas de poder (reglamentación, pero también compromisos firmados por la población). Así, es posible manejar y gobernar poblaciones subalternas (Kuutma 2013). La presencia de la UNESCO en este régimen hace pensar en una forma de gubernamentalidad neoliberal (Ferguson y Gupta 2017) en la que participan el Estado y entidades no gubernamentales a la vez, articulados en un sistema de gobernanza global.

Hay algunas limitaciones, sin embargo, en la aplicación de este concepto. Por un lado, en el régimen de patrimonio descrito las acciones directas de la UNESCO son mínimas (las declaratorias como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, que son mediadas por el Estado). Esta entidad participa del régimen nacional de forma indirecta y a través del Ministerio de Cultura, por medio de la suscripción de la Convención del año 2003. Por otro lado, si bien no se elimina del todo la imagen de “abarcamiento vertical” (Ferguson y Gupta 2017) del Estado, desde el Ministerio de Cultura se promueven una serie de mecanismos participativos gracias a los cuales las poblaciones locales también forman parte de la definición de las declaratorias (si bien no de la definición de la estructura del proceso). Es posible que las agendas y los relatos de autenticidad de los cultores se manifiesten en las declaratorias, si bien parcialmente y mediados por el Estado. Asimismo, los funcionarios de dependencias nacionales y regionales encargados de los procesos de declaratoria aportan su propia perspectiva (no idéntica a la de UNESCO) en las declaratorias.

Por ende, el régimen de declaratoria nacional en el que se dio el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa no tiene solamente un carácter metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). En él también son relevantes la perspectiva esocultural (Foster 2015a) de los portadores de una expresión, así como la de aquellos funcionarios que forman parte del “Street-level UNESCO” (Chocano 2018b). Esto explica no solo las particularidades nacionales del régimen, sino también las diferencias que tiene en la región Puno, producto de

su incorporación en el campo de producción y consumo de música y danza en la región Puno.

Finalmente, es importante tener en cuenta que los procesos de declaratoria llevados a cabo en la región Puno están compuestos por una serie de instancias participativas, en las que participan individuos específicos. Como resultado de estas instancias se elaboran una serie de documentos. Particularmente importante resulta el expediente de declaratoria, un informe largo en el que se describe y presenta desde un punto de vista local la expresión de PCI. Se espera que esta descripción sea respaldada por la comunidad de portadores, constituyendo un relato patrimonial (Adell 2015; Guerrero 2016). Otro documento importante es la resolución, que plantea una denominación y una descripción de la expresión que son (en principio) respaldadas tanto por el Estado como por la comunidad de portadores.

El Estado es representado durante un proceso de declaratorias por un grupo de funcionarios de la DPI y de la DDC. De la comunidad de portadores destaca la participación de algunas personas, autoridades o miembros de organizaciones representativas, que son quienes solicitan el expediente y quienes son consultados por el Ministerio de Cultura. De ellos se espera que representen a los portadores. Todos estos actores participan en una serie de instancias de deliberación, gracias a las cuales pueden plasmar en la declaratoria parte de sus perspectivas y agendas. Tal como en el enfoque de instituciones habitadas, las interacciones entre estos agentes (y otros del ámbito local) dentro y fuera de estas instancias de deliberación adquieren importancia con relación a los términos en los que finalmente se da una declaratoria.

### 3.2. Proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación<sup>178</sup>

Directivas de UNESCO, reglamentación nacional, particularidades regionales y el contexto del distrito de Lampa (el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa que se ha mencionado en el capítulo 2) dieron lugar al proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. El proceso duró dos años, desde los primeros oficios enviados a la DDC Puno (11 de enero de 2016) hasta la emisión de la resolución viceministerial que oficializó la declaratoria (31 de enero de 2018) y la entrega de la resolución a los lampeños en la festividad de la Virgen de la Candelaria (febrero de 2018).

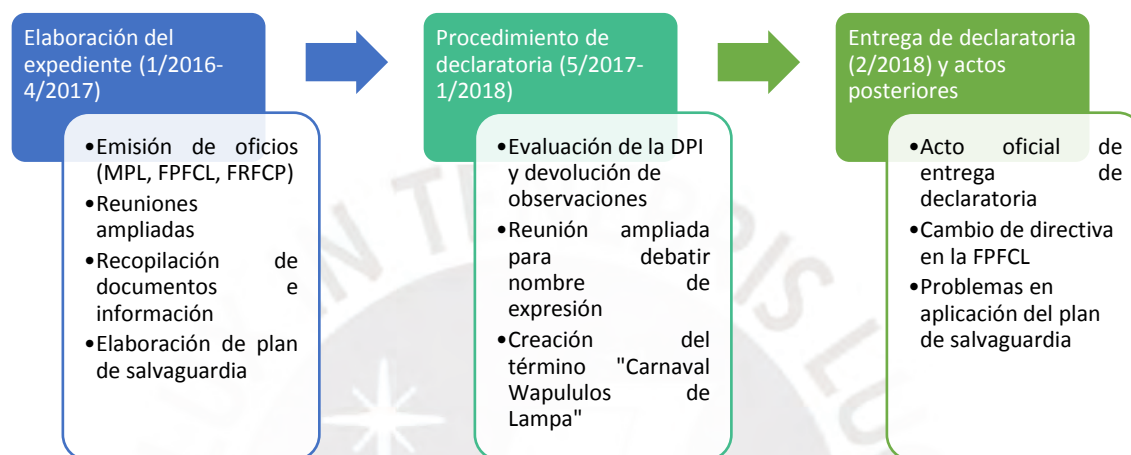
El proceso estuvo constituido de una serie de actos, eventos y documentos realizados a lo largo del tiempo, y que tuvieron importancia variable en la forma que finalmente tomó la declaratoria. Para facilitar el análisis, es dividido en tres etapas. La primera comprende todos los esfuerzos realizados durante la elaboración del expediente de declaratoria. Fue la etapa más larga del proceso, durando hasta abril de 2017; y en ella tuvieron protagonismo agentes locales, con apoyo de la DDC Puno. La segunda etapa del proceso es lo que el Ministerio de Cultura denomina procedimiento de declaratoria, es decir, la evaluación, admisión y emisión de la declaratoria, que duró hasta enero de 2018. En esta etapa tuvieron mayor participación los funcionarios de la DPI, aunque sin dejar de consultar a los agentes locales. Fue en este momento que se acuñó el término “Carnaval Wapululos de Lampa”, incluyendo tanto a la música y danza del wapululo como al carnaval de Lampa, contexto en que se practican. Un tercer momento de la declaratoria sería la promulgación oficial de la misma y su entrega a los lampeños en un acto público. En esta etapa se incluyen los

---

<sup>178</sup> El investigador no presenció directamente el proceso de declaratoria. Éste fue reconstruido con la ayuda de documentos y de los relatos de decenas de informantes.

sucesos posteriores a la declaratoria que, si bien no son parte de ella, influyen en el impacto que tiene a nivel local.

Gráfico 3: Etapas del proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa



Fuente: Elaboración propia.

### 3.2.1. Antecedentes

La iniciativa de declarar el Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación está vinculada con la participación de los portadores en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales a nivel regional. En primer lugar, es importante señalar que el Carnaval Wapululos de Lampa no es la primera expresión de la provincia de Lampa en ser declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Antes fue declarado el *ayarachi*<sup>179</sup>, expresión que tiene un amplio reconocimiento dentro del campo y en el ámbito regional. Esta danza es, en este ámbito, tan o más representativa de la provincia de Lampa que el *wapululo*<sup>180</sup>. Fue declarada como Patrimonio Cultural de la Nación el año 2004, siendo una de las primeras expresiones

<sup>179</sup> Con el término *ayarachi* se designa un género musical y de danza practicado en los distritos de Paratía y Palca en la provincia de Lampa. Similar al sikuri, los hombres visten ropa tradicional del distrito y grandes tocados de plumas de *suri*, y tocan zampoñas de distintos tamaños de forma dialogada. Las mujeres, vestidas con ropa típica del distrito, bailan alrededor de los hombres.

<sup>180</sup> El *ayarachi* es mencionado por prácticamente todas las publicaciones compilatorias de danzas de la región Puno, publicadas en la capital de la región (ver capítulo 1). En el mismo pueblo de Lampa, hay más monumentos de *ayarachis* que de *wapululos*.

declaradas de la región; su proceso de declaratoria fue completamente diferente al del wapululo<sup>181</sup>.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la danza del wapululo comenzó a participar en la festividad de la Virgen de la Candelaria en el año 1997. A raíz de estas participaciones, se realizaron cambios en el wapululo y se reforzaron otros ya existentes. Además, comenzó a entender la danza desde la óptica de quienes la verían en Puno (reflejando cierto efecto de desfamiliarización. Desde 1999 participó en la festividad el Conjunto Folklórico Virgen Inmaculada Concepción, que pronto cambió de denominación a “Wapululos Carnaval de Lampa”. Desde entonces, el Conjunto obtuvo los siguientes logros:

- 2000: Primer lugar en el Gran Remate de Carnaval organizado por la Municipalidad Provincial de Tacna
- 2000: Primer lugar en el Concurso de Danzas Autóctonas y Festival Nacional e Internacional de Tinajani (provincia de Melgar, Puno)
- 2004: Tercer lugar en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria
- 2004: Primer lugar en el Carnaval Pukllay de Andahuaylas
- 2007: Primer lugar en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria

Hasta la actualidad, el wapululo suele obtener buenos resultados en el concurso de danzas autóctonas. Como sucede con otras expresiones dentro del campo de producción y consumo de música y danza tradicionales en la región Puno, esto otorga valor simbólico a la expresión, tanto a nivel regional como a nivel local. El expediente de declaratoria recoge esta valoración, señalando que:

---

<sup>181</sup> El proceso de declaratoria del ayarachi fue llevado a cabo íntegramente por el consejero regional electo en aquel entonces por la provincia de Lampa, quien además es catedrático de ciencias sociales en la UNA. Esta persona contaba con el conocimiento (capital cultural incorporado) necesario para elaborar el expediente, y el dinero (capital económico) y contactos (capital social) para viajar a Lima y hacer seguimiento a la declaratoria. Si bien se realizó trabajo de campo, no hubo ninguna participación de los cultores del ayarachi, quienes recibieron en un acto público la declaratoria.

“En el transcurso de su trayectoria la danza Wapululos Carnaval de Lampa, ha obtenido una trascendencia positiva tanto a nivel local, regional y nacional. Su constante participación en diversos eventos fuera de la ciudad de Lampa, han convertido a esta danza en uno de los símbolos identitarios más significativos de la región de Puno” (FPFCL 2017)<sup>182</sup>.

Desde este documento se entiende que el reconocimiento de la danza dentro del campo regional solo se da por medio de y es equiparable al reconocimiento del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Este y sus integrantes también han obtenido capital simbólico en forma de prestigio. Tanto la Municipalidad de Ácora<sup>183</sup> como la FRFCP y la UGEL Lampa emitieron documentos formales reconociendo y felicitando la labor de la junta directiva e integrantes del Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Estos documentos han sido añadidos al expediente de declaratoria. Nótese, por otro lado, que estos reconocimientos están relacionados al wapululo como danza y música, y no al carnaval lampeño en general.

Así, la iniciativa de declarar al wapululo como Patrimonio Cultural de la Nación es resultado del proceso de valoración de la danza a nivel local (y regional), que se dio en paralelo a los cambios descritos en el capítulo 2. A partir de la década de 1990 el wapululo se consolidó como la danza más importante del carnaval de Lampa, y elencos de wapululos comenzaron a participar y a obtener reconocimientos en concursos fuera de Lampa. En paralelo, se comenzó a describir al wapululo en publicaciones escritas. Un componente esencial de este proceso es la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno, encabezada actualmente por el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. El interés de declarar la expresión era una idea ya presente en algunos intelectuales lampeños desde años atrás del inicio del proceso de declaratoria. Así lo demuestra, por ejemplo, que Ramos (2012:15) mencione al “Carnaval de Lampa “Wapululus”” con el subtítulo de “Patrimonio Cultural de la Nación”. Algunos comentarios durante las entrevistas muestran que la idea de declarar

---

<sup>182</sup> La importancia del wapululo y gestiones realizadas por una anterior directiva del APROFOL condujeron también a la emisión de un episodio del programa televisivo “Costumbres” sobre el carnaval de Lampa a inicios de la presente década.

<sup>183</sup> El concurso de danzas autóctonas del año 2007 se llevó a cabo en este distrito.

también se basaba en la valoración del wapululo a nivel local (lo que implica al capital simbólico de sus portadores) frente a otras danzas declaradas (en el contexto de una pugna por reconocer música y danzas como la que se ha detallado en la sección anterior):

Tanto la Federación como el municipio provincial lucharon bastante para que el Wapululo sea reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación, con bastante justicia como a usted le consta. Porque hay muchas danzas que de repente no son tan trascendentales como el Wapululo lampeño y están reconocidas ya como Patrimonio (intelectual lampeño).

En una oportunidad, un grupo de intelectuales lampeños intentó sin éxito llevar a cabo un proceso de declaratoria. Esta iniciativa fue recogida por la primera junta directiva de la recientemente creada Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa (FPFCL), que comenzó a recopilar información sobre el wapululo y cuyos miembros comenzaron a informarse sobre el proceso para declarar a una expresión como PCN.

### 3.2.2. Elaboración del expediente (2016-2017)

El 11 de enero del 2016, la entonces presidenta de la FPFCL envió un primer oficio a la DDC Puno, en que solicitaba que se declare como Patrimonio Cultural de la Nación al wapululo, al Inti Tusuj de Lenzora y a los Llameritos de Cantería. Las tres danzas del distrito de Lampa se iban a presentar en la festividad de la Candelaria de aquél año<sup>184</sup>. En conversaciones posteriores, la DDC Puno señaló que solo se podía trabajar una declaratoria a la vez. Es por esto que la FPFCL opta por comenzar con la declaratoria del wapululo que, como se ha podido constatar en el capítulo 2, es considerado la danza más representativa del carnaval y del distrito:

En Puno también dijeron el señor presidente del Ministerio de Cultura primero trabajemos con wapululo, porque es un poco difícil, no es fácil. Entonces posterior que haces reconocer después haces reconocerse el llameritos y el inti tusuq (...) [ya que el wapululo es] más representativo de Lampa a nivel del distrito. Todos practicamos, sus comunidades, todos practicamos (ex directivo de la FPFCL).

<sup>184</sup> Este hecho reafirma la importancia que tiene la participación en el concurso de danzas autóctonas como un paso previo a un proceso de declaratoria.

A partir de esa fecha se llevaron a cabo una serie de acciones con la finalidad de reunir los documentos necesarios para el expediente de declaratoria. En ese entonces, los lampeños que participaban del proceso buscaban únicamente que se declare patrimonio a la danza, a la que se denominaba “Wapululos Carnaval de Lampa”. Una parte clave de casi todas las acciones en esta etapa fue la elaboración de documentos, como oficios y actas, que terminaron siendo incorporados en el expediente. La importancia de estos documentos en el proceso de declaratoria es variable, aunque algunos van más allá del proceso burocrático mismo.

Los actos respondieron a los requisitos establecidos por el régimen de patrimonio peruano, pero también a las particularidades regionales de la burocracia de la DDC Puno. Sin embargo, los agentes locales tuvieron una mayor importancia en esta etapa, pues elaboraron la totalidad del expediente, y realizaron todas las acciones. En estas siempre participó la junta directiva de la FPFCL (especialmente su presidenta). Dentro del marco establecido por el régimen de patrimonio en su versión regional, los agentes locales pudieron determinar el contenido del expediente, es decir, los términos en los que se solicitaba la declaratoria.

Cuadro 6: Hechos y documentos realizados durante la elaboración del expediente.

<b>Fecha</b>	<b>Acciones en el proceso de declaratoria</b>	<b>Documentos emitidos</b>
11/1/2016	Envío de oficio a la DDC Puno	Oficio
12/1/2016	Primera reunión ampliada	Acta
2016	FPFCP emite constancias	Constancias de participación y afiliación
20/11/2016	Segunda reunión ampliada y firma de acta de compromiso	Acta de compromiso
23/1/2017	Envío de oficios a la DDC Puno	Oficios
16/2/2017	Tercera reunión ampliada y firma de memorial	Acta, memorial
24/4/2017	Entrega de expediente	Expediente, formato de inicio de trámite

Fuente: Elaboración propia.

En total, el proceso de elaboración del expediente duró más de un año. En este periodo se estableció una comunicación constante entre la presidenta de la FPFCL y el encargado de Patrimonio Inmaterial de la DDC Puno; la



comunicación continuó durante el resto del proceso de declaratoria. El orden cronológico en que se llevaron a cabo los hechos, y los documentos elaborados a partir de éstos, se puede encontrar en el cuadro 6; en él también se puede observar que hubo varios meses de inactividad<sup>185</sup>. Entre las acciones llevadas a cabo se puede enumerar las siguientes:

a) Reuniones ampliadas

Se trató de reuniones multisectoriales formales llevadas a cabo en el pueblo de Lampa, convocadas por la FPFCL con el apoyo de la Municipalidad Provincial de Lampa (MPL) y la Subprefectura Provincial de Lampa (SPL). Las discusiones y acuerdos de cada una de estas reuniones están registrados en el libro de actas de la FPFCL, y las actas se añadieron al expediente como forma de sustentar la participación de la comunidad. En total, según el libro de actas, cerca de 200 personas participaron al menos en una de las reuniones, pero solo 5 (tres directivos de la FPFCL y dos vecinos del pueblo) estuvieron en todas. Entre los participantes se encontraban directivos de la FPFCL; representantes de la MPL, la SPL y la UGEL Lampa; y autoridades barriales y comunales (aunque no todas las comunidades se encontraban representadas en las reuniones)<sup>186</sup>. También participaron personas sin cargo alguno; entre los vecinos participantes se encontraban intelectuales reconocidos por su trayectoria y conocimiento del wapululo.

Como se puede apreciar en el cuadro 7, no todos los grupos de personas mencionados estuvieron igualmente representados en las reuniones ampliadas. Además de la presencia de las autoridades (en algunos casos intermitente), resalta la gran cantidad de vecinos de barrios y autoridades comunales asistentes en 2016 y 2017 respectivamente<sup>187</sup>. Los directivos de la FPFCL

---

<sup>185</sup> Durante la segunda mitad del 2016 casi no hubo actividad al respecto, debido a falta de disponibilidad de los directivos de la FPFCL.

<sup>186</sup> Dada la imposibilidad de reunir a la totalidad de portadores de la expresión, por tratarse de una comunidad de portadores de miles de personas, se optó por hacer que en las reuniones participen representantes de las organizaciones de cultores (barrios y comunidades campesinas).

<sup>187</sup> La muy reducida presencia de vecinos de urbanizaciones y asentamiento humano puede explicarse parcialmente debido a que, como se mencionó en el capítulo 1, varios de ellos son también comuneros de comunidades campesinas específicas.

siempre estuvieron representados. A todas las reuniones de esta etapa del proceso asistieron decenas de personas; sin embargo, la cantidad de asistentes se fue reduciendo con el paso del tiempo.

Cuadro 7: Cantidad de participantes en reuniones por reuniones a las que asistieron.

Institución	N° Participantes	N° actas firmadas			Actas firmadas				
		1	2	3 o más	Acta 12/1/2016	Acta 26/11/2016	Acta 16/02/2017	Memorial 16/02/2017	Acta 3/9/2017
DDC Puno	1	-	1	-	-	-	1	-	1
FPFCL	6	-	-	6	6	6	3	1	5
Municipalidad Provincial	5	2	2	1	3	-	2	4	-
Subprefectura Lampa	2	1	1	-	1	-	1	1	-
UGEL	2	1	-	1	1	1	1	1	-
Autoridades* barriales	6	3	1	2	3	2	3	2	2
Autoridades urbanización	8	1	7	-	1	-	4	4	-
Autoridades comunales	46	31	15	-	3	1	22	35	-
Vecinos de barrios	69	18	47	4	65	51	3	2	2
Vecinos urbanización	3	1	2	-	3	2	-	-	-
Comuneros	16	8	8	-	10	8	3	3	-
Otros**	40	31	9	-	12	22	-	4	12
<b>Total</b>	<b>204</b>	<b>97</b>	<b>93</b>	<b>14</b>	<b>108</b>	<b>93</b>	<b>43</b>	<b>61</b>	<b>22</b>

\*Presidentes y tenientes gobernadores

\*\*Personas que no señalaron su institución, barrio o comunidad de procedencia.

Fuente: Elaboración propia

En total hubo tres reuniones en esta etapa del proceso de declaratoria. La primera, al día siguiente del envío del primer oficio a la DDC. En esta reunión, la presidenta de la FPFCL presentó los avances en el proceso de declaratoria, indicando que la DDC Puno se comprometió a apoyar en el proceso; el alcalde y el subprefecto de Lampa saludaron la iniciativa. Una segunda reunión se llevó a cabo en noviembre de 2016. Los presentes firmaron el acta de compromiso solicitada por el Ministerio de Cultura, comprometiéndose a informar cada 5 años a la DDC Puno sobre la situación del wapululo, y dando fe que el expediente estaba siendo elaborado con la participación de la “comunidad de portadores”.

Una tercera reunión ampliada se llevó a cabo en febrero de 2017, y contó con la presencia del encargado de Patrimonio Inmaterial de la DDC Puno. Tal

como esta dirección suele operar, en esta oportunidad el funcionario realizó un taller de sensibilización en el que explicó qué es el PCN, su importancia, su marco legal y el proceso de declaratoria. Así, los asistentes fueron informados sobre la Convención de la UNESCO; tomaron contacto con la lógica de esta entidad supranacional y las variaciones realizadas por el Ministerio de Cultura peruano. Una vez terminado el taller, se debatió en torno a la música y la danza del wapululo. Un elemento que generó discusión fue el material de la vestimenta de los jañachos, pues algunos de los asistentes consideraban que el traje original era de bayeta y otros consideraban que era de seda. El debate, que es el más relevante actualmente en torno al wapululo, duró poco debido a que varios participantes temían que, de haber mayores discrepancias, el Ministerio de Cultura no iba a apoyar la declaratoria. Tal como señala un informante:

Inclusive se indicó que delante de Puno, eso no se podía discutir dentro de la ciudad de Puno. Si había discrepancias en cuanto a la vestimenta del jañacho eso debería solucionarse aquí en Lampa, y no delante de los funcionarios que venían de Puno (...) podían decir que no se ponen de acuerdo, que no es la ropa tradicional, por lo tanto no se puede reconocer como Patrimonio Cultural de la Nación (intelectual lampeño).<sup>188</sup>

Por ende, la forma como estos participantes interpretaron la postura (imaginada) del Ministerio de Cultura condujo a la decisión de dejar de lado la discusión. No se planteó ningún acuerdo al respecto. Según el libro de actas de la FPFCL, “se tuvo más participación en la que coinciden para que se tome conciencia y se respete la tradición y costumbres respetando la identidad” (FPFCL 2017). Este detalle muestra que las discrepancias entre relatos de autenticidad del wapululo no se presentaron en el proceso de elaboración del expediente en forma de amplias discusiones. En esto, el caso estudiado se diferencia del estudiado por Guerrero (2016) o de otras declaratorias como PCN en la región. El relato patrimonial monográfico (Adell 2015, Guerrero 2016) que se estaba construyendo en la reunión no implicó un consenso respecto de los

---

<sup>188</sup> En contraste, el funcionario encargado de la DDC Puno recuerda haber señalado que no es competencia del Ministerio de Cultura definir la autenticidad de ciertos trajes, y que estos temas debían ser incluidos en el plan de salvaguardia.

trajes, tema que fue evitado de forma estratégica respondiendo a la forma como se entendía el proceso de declaratoria a nivel local. Terminando esta reunión ampliada, el representante de la DDC Puno se comprometió a apoyar en el proceso de declaratoria, y los presentes firmaron un memorial solicitando al Ministro de Cultura la declaratoria del “Wapululos Carnaval de Lampa”, que sería adjuntado en el expediente como documento probatorio de la participación de la comunidad.

b) Solicitud de constancias

Para demostrar la importancia de la expresión, representantes de la FPFCL solicitaron a la FRFCP durante el 2016 la emisión de una constancia de participación del Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa, y una constancia de su afiliación a la FRFCP. Estos documentos fueron emitidos y adjuntados al expediente para demostrar el valor y la importancia de la expresión a nivel regional. La solicitud de constancias y el involucramiento de la FRFCP muestran nuevamente la importancia que tiene la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria dentro del campo de producción y consumo de música y danza tradicionales en Puno. Por otro lado, resulta curioso que solamente se haya solicitado constancia de participación del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, y no de la comunidad Enrique Torres Belón, que participó anteriormente en la festividad.

c) Envío de oficios

En dos oportunidades, en enero de 2016 y enero de 2017, la FPFCL envió oficios a la DDC Puno solicitando la declaratoria de la música y danza “Wapululos Carnaval de Lampa”. Para que el pedido tenga más acogida en la Dirección, la entonces presidenta de la FPFCL buscó aliados en la Municipalidad Provincial de Lampa y en la FRFCP. Estas dos entidades también enviaron oficios solicitando la declaratoria de la expresión en enero de 2017. Nuevamente, destaca la relevancia que tiene la Federación Regional a nivel de Puno.

d) Elaboración del plan de salvaguardia

El expediente incluye un plan de salvaguardia de 6 páginas, que identifica los riesgos que corre el wapululo y propone la implementación de una cantidad numerosa de medidas para evitarlos. Entre estas medidas se encuentran la realización de talleres (sobre danza, música, textilería), registros audiovisuales del carnaval, trabajos de investigación, registro de conocimientos de adultos mayores, difusión de la expresión por medios de comunicación y el rescate de las “canciones originales” y la vestimenta “antigua”. El plan de salvaguardia es firmado por cuatro directivos de la FPFCL, y parece haber sido elaborado por ellos. Sin embargo, no ha tenido mayor trascendencia y no fue conocido por la siguiente directiva de la Federación.

El plan de salvaguardia, por un lado, recoge lo solicitado por el encargado de la DDC Puno, quien exigió la inclusión de talleres y de trabajo con la data histórica de la danza. Por otro, toma una postura en base a los relatos de autenticidad existentes en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Así, el plan de salvaguardia señala que la expresión “en la actualidad ha estado sujeta y expuesta a tergiversaciones y permanentes influencias nocivas que afectan su autenticidad” (FPFCL 2017), reflejando el consenso sobre la existencia de cambios negativos. También considera como uno de los riesgos “la pérdida de originalidad de la indumentaria” y propone como solución “recuperar el traje de varones de bayeta” (FPFCL 2017). Otras medidas propuestas son la realización de talleres de “textilería antigua” de bayeta, y sobre la elaboración de telares (FPFCL 2017). Por ende, en el plan de salvaguardia se observa una presencia muy marcada del relato que justifica la autenticidad del traje de bayeta de los jañachos.

e) Visitas a cultores

Antes de entregar el expediente, los directivos de la FPFCL realizaron visitas a comunidades, para conversar con las autoridades comunales y con personas mayores conocedoras del wapululo. Estas visitas buscaban, por un lado, sensibilizar y convencer a las personas de apoyar la declaratoria de la expresión como PCN. Por otro, tenían la finalidad de buscar información. Según un

informante, sin la información recolectada por medio de este trabajo de campo no hubiera sido posible terminar de elaborar el expediente de declaratoria<sup>189</sup>.

f) Redacción y ensamblaje del expediente

Desde el 20 de enero de 2016, la directiva de la FPFCL (en coordinación con la MPL) también se avocó a la redacción y armado del expediente de declaratoria. Ellos mismos realizaron un registro fotográfico de los carnavales y del wapululo, y comenzaron a recolectar afiches y publicaciones escritas sobre la expresión. También comunicaron y solicitaron a todos los que tuvieran información, escritos o fotografías que los den a conocer, para poder incluirlos en el expediente. Se solicitó explícitamente a unos pocos intelectuales expertos en el wapululo que enviaran información sobre la expresión; entre estos intelectuales se encontraban Roberto Quisocala y Rubén Frisancho, quienes ya habían escrito artículos (mencionados en el estado de la cuestión). La información proporcionada por estas personas fue plasmada en el informe que se incluye en el expediente; reflejando la lógica y los relatos de autenticidad que ellos manejaban. La redacción final y ensamblaje el informe fue llevado a cabo por unas pocas personas entre directivos de la FPFCL y familiares suyos expertos en la materia; el texto final también refleja sus perspectivas de la expresión.

El expediente final tiene más de 150 páginas de extensión. La primera parte es un estudio detallado sobre el wapululo, que incluye información sobre el contexto e historia de Lampa, el carnaval de Lampa, la música y danza de los wapululos y la trayectoria del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Se basa en la información proporcionada por los intelectuales locales y aquella manejada por los directivos de la FPFCL, recogiendo sus puntos de vista sobre el wapululo. Es por ello que, respecto a la vestimenta, el estudio refleja el relato de autenticidad favorable al traje de bayeta del jañacho. Señala que “antiguamente (...) los varones vestían trajes de bayeta confeccionados por ellos, con sombrero de lana de cordero” (FPFCL 2017); y que la seda fue introducida por los

---

<sup>189</sup> Un miembro de la comunidad Enrique Torres Belón aseguró que el encargado de la DDC Puno también realizó visitas de campo para recolectar información.

lampeños que migraron a Arequipa. Este punto de vista fue mantenido por algunos de los autores del expediente. Respecto de las manzanas (personajes femeninos de la danza del wapululo), señala que el traje antiguo es el de las polleras multicolores y que el raso antiguamente era exclusivo de las mestizas de la ciudad (FPFCL 2017). El expediente, además, incluye todos los documentos solicitados por el Ministerio de Cultura, copias de artículos periodísticos o de revistas sobre el wapululo y el carnaval, reconocimientos otorgados al conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, afiches y descripciones del wapululo ejecutado por los barrios y urbanizaciones del pueblo (mas no de las comunidades) en el marco de los concursos.

Tal como se desprende de la descripción del régimen de patrimonio nacional y de los procesos de declaratoria, el expediente tuvo una importancia fundamental en la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa y la información plasmada en él también se expresa en la resolución viceministerial que oficializa la declaratoria. La inclusión de las actas y el memorial permitió mostrar el apoyo de la comunidad de portadores al desarrollo del proceso. Sin embargo, las reuniones fueron solo una de las varias formas (más o menos participativas) como los directivos de la FPFCL articularon la elaboración de un único relato patrimonial orientado a conseguir la declaratoria, y paralelo a la multiplicidad de miradas existentes en el campo local (Adell 2015, Guerrero 2016).

### 3.2.3. Procedimiento de declaratoria (2017)

Cuadro 8: Acciones y documentos realizados durante la elaboración del expediente.

<b>Fecha</b>	<b>Acciones en el proceso de declaratoria</b>	<b>Documentos emitidos</b>
12/5/2017	Envío del expediente a la DPI	Memorando de la DDC Puno
26/5/2017	Realización de observaciones al expediente	Informe de la DPI
3/9/2017	Reunión ampliada para debatir el nombre de la expresión	Acta, oficio
11/9/2017	Envío de las aclaraciones a la DPI	Memorando e informe de la DDC Puno
30/1/2018	Publicación de informe técnico de la DPI	Informe Técnico

Fuente: Elaboración propia

El expediente de declaratoria fue entregado a la DDC Puno en abril de 2017, y a principios de mayo era enviado a Lima para ser revisado por la Dirección de Patrimonio Inmaterial. De esta forma, se dio inicio al procedimiento de declaratoria del Wapululos Carnaval de Lampa. El procedimiento incluyó una serie de revisiones y observaciones al expediente, con miras a la elaboración de un informe técnico por parte de la DPI. En esta etapa la DPI se comunicó con los directivos de la FRFCP; en el caso de comunicaciones formales (oficios, memorandos) la DDC Puno tuvo el rol de intermediaria entre ambos<sup>190</sup>. Además, brindó cierto acompañamiento a los directivos de la FRFCP.

La solicitud de declaratoria pudo pasar una primera etapa de evaluación y fue admitida por la DPI. Esto se debió a que se presentó la documentación requerida y a que la expresión cumple con todas las características de lo que los funcionarios de la dirección entienden como PCI. En efecto, tal como se detalló en el capítulo 2, el wapululo es una danza que forma parte de la identidad de sus portadores y que es única del distrito de Lampa<sup>191</sup>; el expediente también enfatiza estos puntos. Como resultado, un antropólogo de la DPI se encargó de revisar el expediente, realizar observaciones, recolectar información adicional y elaborar un informe preliminar.

El cambio más relevante operado en esta etapa del proceso fue el cambio de denominación de la expresión, que pasó de llamarse “Wapululos Carnaval de Lampa” a ser “Carnaval Wapululos de Lampa”. Durante el mes de mayo, la DPI revisó el expediente de declaratoria, y respondió a la DDC Puno señalando que se debía aclarar si la solicitud de declaratoria hacía referencia a la expresión de música y danza o a todo el carnaval.

Las observaciones fueron remitidas por la DDC Puno a la FPFCL. Ésta última realizó una reunión ampliada a inicios de setiembre. Aunque se contó con la presencia del encargado de la DDC, participó una cantidad de personas

---

<sup>190</sup> Sin embargo, los directivos de la FPFCL también establecieron contacto directo con la directora de la DPI, e inclusive viajaron a Lima.

<sup>191</sup> Debido a esto, además, el wapululo y el carnava de Lampa son patrimonio cultural inmaterial de acuerdo a la definición presentada en el marco teórico de la presente investigación.



mucho menor que en ocasiones anteriores, y no estuvieron presentes la mayoría de autoridades locales. En la reunión se presentaron los avances en el proceso de declaratoria y se debatió la observación de la DPI. Se decidió ratificar la solicitud de declaratoria de la expresión con el nombre de “música y danza Wapululos Carnaval de Lampa”, decisión que fue comunicada por la FPFCL a la DDC Puno por medio de un oficio. Esto implicó gastos adicionales para los directivos de la Federación y, según un informante, uno de los directivos viajó a la ciudad de Lima para subsanar. En conjunto, estas acciones conformaron la etapa de validación de la declaratoria por la comunidad de portadores, que en este caso estuvo representada principalmente por los directivos de la FPFCL.

Con la recepción de la subsanación, el procedimiento de declaratoria pasó a la etapa de análisis. Sin embargo, y pese a la información proporcionada por Puno, la DPI consideró necesario que la declaratoria incluyera también al carnaval de Lampa. El funcionario asignado por esta oficina decide crear el término Carnaval Wapululos de Lampa para hacer referencia tanto a la música y danza de wapululos como al contexto festivo del carnaval. La motivación de este cambio es doble. Por un lado, en base a lo señalado en el expediente de declaratoria, la DPI toma “en cuenta que dicha danza [el wapululo] forma parte de las celebraciones de los carnavales de Lampa y que estos también son descritos en el expediente que respalda la solicitud” (Ministerio de Cultura 2018a:1). De esta manera, se buscó declarar tanto a la danza como a su contexto tradicional de ejecución los cuales, como se mencionó en el capítulo 2, están íntimamente relacionados y no completamente diferenciados a nivel local. Por otro lado, el cambio de denominación buscó que la declaratoria de la expresión no sea únicamente un reconocimiento al conjunto que participa en el concurso de danzas autóctonas de Puno:

En el expediente había varias denominaciones. Había wapululos carnaval de Lampa, había carnaval de Lampa, había wapululos de Lampa. Entonces, era indistinto el nombre que se utilizaba, y además también, de alguna manera el término wapululos respondía a un conjunto de danza en particular. Entonces, creo que lo que tratamos de hacer ahí fue apelar a una denominación que hiciese referencia a una expresión pero que no necesariamente se equiparase con una asociación o con un conjunto en

específico (...) en todo caso lo que tratamos de decir fue que esto en principio es un carnaval. Entonces, lo que estamos declarando es una danza que se lleva a cabo en el marco de carnavales. Entonces, le pusimos más bien Carnaval Wapululos de Lampa, en vez de Wapululos Carnaval de Lampa (funcionario de la DPI).

La creación del término Carnaval Wapululos de Lampa puede ser entendida como una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006), puesto que opera sobre la expresión y le da no solo un nuevo significado, sino un nombre que responde a los criterios de un funcionario de la DPI, informados parcialmente por los planteamientos de UNESCO. La creación de este término rompe la estrecha vinculación entre la danza y el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa que la FPFCL había establecido durante la elaboración del expediente. El hecho de que se opte por el cambio pese a que en la validación los portadores consultados ratificaron el nombre Wapululos Carnaval de Lampa muestra que la DPI, si bien procuró respetar las nociones plasmadas en el expediente, terminó optando por el criterio del funcionario encargado. El texto de declaratoria fue apropiado luego por los lampeños (ver capítulo 4) y el cambio de nombre no generó mayor debate. Sin embargo, el concepto no es usado por los lampeños incluso en la actualidad; ellos siguen refiriéndose a sus expresiones con los términos de wapululo y carnaval de Lampa, y al conjunto que se presenta en Puno como Wapululos Carnaval de Lampa. No presentaría, en ese sentido, una dimensión esocultural (Foster 2015a).

En paralelo al procedimiento de declaratoria, los lampeños más involucrados en el proceso siguieron realizando algunas acciones para justificar que la DPI realice la declaratoria. La más importante de estas acciones fue la elaboración de un afiche de la festividad de la Virgen Inmaculada Concepción de Lampa (la fiesta patronal del pueblo de Lampa) en el que se presenta un músico de wapululo y una manzana en primer plano. La acción fue coordinada entre la MPL y la FPFCL y, según algunos informantes, respondería a demostrar el valor y la importancia que el wapululo tiene a nivel local. Estas autoridades se ponían en el punto de vista (imaginado) del Ministerio de Cultura, buscando brindar más evidencia que conduzca al reconocimiento. Sin embargo, en el distrito de Lampa

el afiche fue objeto de numerosas críticas, porque el wapululo solo se toca y baila en carnavales, y no en la fiesta de la Inmaculada Concepción<sup>192</sup>.

#### 3.2.4. Declaratoria y sucesos posteriores (2018-2019)

Como resultado de la etapa de análisis, la Dirección de Patrimonio Inmaterial emitió el informe técnico N° 00047-2018/DPI/DGPC/VMPCIC/MC a fines de enero de 2018. Al día siguiente, 31 de enero de 2018, el VMPCIC emitió la Resolución Viceministerial N°020-2018-VMPCIC-MC que declaraba al Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. Este documento no solo presenta el marco legal. Además, en él hay una descripción del carnaval y de la danza del wapululo, que abarca la mayoría de las páginas y es muy similar a la presentada en el informe técnico. De esta manera se argumenta la importancia de la expresión en la identidad local, y la presencia de elementos del catolicismo andino en ella. La Resolución fue publicada en el Diario El Peruano, y una copia de la misma fue enviada con un oficio a la entonces ex presidenta de la FPFCL (ya para entonces se había escogido a la nueva directiva para el periodo 2018-2019).

La declaratoria fue entregada por el ministro de cultura a una delegación de directivos de la FPFCL y otras autoridades lampeñas en Puno durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria, en un acto público que incluyó la ejecución de la danza. Para que el acto se realizara en Puno, y no en Lima<sup>193</sup>, la ex presidenta de la FPFCL tuvo que comunicarse telefónicamente con los funcionarios del Ministerio de Cultura en Lima. En el acto público, entre los lampeños tuvo más protagonismo la ya entonces ex directiva de la FPFCL, quienes argumentaban que fueron los que realizaron el proceso de declaratoria. Representantes del municipio y de la nueva directiva de la Federación Provincial también estuvieron

---

<sup>192</sup> La fiesta de la Virgen Inmaculada Concepción incluye presentaciones de los conjuntos de danzas de traje de luces de Lampa. Adicionalmente, por esas fechas se vienen realizando concursos de sikuris entre instituciones educativas.

<sup>193</sup> Según los ex directivos de la FPFCL, trasladar a Lima a las autoridades y a un grupo de personas que bailen y toquen el wapululo implicaba un gasto que no era posible solventar. La MPL en una oportunidad ya les había negado a los directivos la asignación e un presupuesto para enviar una delegación a Lima, y lo volvió a hacer durante el 2018 (en el marco de la presentación de la festividad de la Virgen de la Candelaria).

presentes. Algunos informantes criticaron la centralidad de la ex directiva en el acto, considerando que buscaron obtener protagonismo deliberadamente<sup>194</sup>.

Este fue tan solo uno de una serie de impases y tensiones que se dieron entre la directiva saliente y la directiva entrante de la FPFCL<sup>195</sup>. Algunos nuevos directivos señalan que el libro de actas que les fue entregado pertenecía al “Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa”, y no a la FPFCL<sup>196</sup>. Sin presupuesto, y sin un acta de la FPFCL que formalice la elección de la nueva directiva, hasta octubre de 2018 ésta no pudo ser reconocida formalmente por un notario. Este detalle documental va más allá del trámite burocrático en sí, para convertirse en un problema relevante a nivel local. Sería por esto que la directiva de la FPFCL no convocó a reunión alguna hasta fines de octubre, que pudieron transcribir las actas en un nuevo libro que fue firmado por todos los miembros de la FPFCL. Como resultado de estos problemas, también se generó cierto recelo entre los miembros de ambas directivas.

Debido a las tensiones y a otros factores, para marzo de 2019 la declaratoria y los compromisos adquiridos por los lampeños aún no habían sido discutidos por la nueva directiva de la FPFCL. La antigua directiva tampoco pudo hacer entrega formal de la declaratoria al saliente alcalde de Lampa, debido a su ausencia en las fechas festivas más importantes del distrito. Como resultado, no se ha llevado a cabo en Lampa ninguna acción concreta a raíz de la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa. Existe un plan de salvaguardia y, según la Resolución Viceministerial, los lampeños deben informar cada cinco años de la situación de la expresión declarada. Sin embargo, ninguna autoridad ha asumido estas responsabilidades.

Esto no quiere decir que se haya dejado de lado al wapululo después de la declaratoria. De hecho, en 2019 el conjunto Carnaval Wapululos de Lampa obtuvo el segundo lugar en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de

---

<sup>194</sup> En la delegación destacaban las *manzanas* con traje *raso* verde, color que muchas personas en Lampa consideran una *tergiversación* del traje.

<sup>195</sup> Según funcionarios de la DDC Puno, los conflictos entre directivas son comunes en Puno, y son el principal problema que afrontan las expresiones declaradas como PCN.

<sup>196</sup> Es este libro de actas el que es adjuntado en el expediente de declaratoria.

la Virgen de la Candelaria. Entre otros factores, esto fue posible gracias al apoyo de la nueva gestión municipal y al buen desempeño del coreógrafo designado. En julio de ese mismo año, el conjunto se presentó en Lima, en la inauguración de los Juegos Panamericanos Lima 2019. Fue importante el apoyo del municipio pero, además, el de la FPFCL y el de la FRFCP. Ambas participaciones son importantes logros del conjunto, y a través de ellos el wapululo ha obtenido un mayor valor simbólico en el campo local y en el campo regional. Sin embargo, estas acciones no son consecuencia de la declaratoria ni responden directamente a ella.

Como se puede apreciar, en términos generales el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa estuvo compuesto de una serie de actos concretos articulados entre sí. Todos ellos estuvieron enmarcados en el régimen de patrimonio nacional y en las particularidades que éste adquiere en la región Puno. Algunas acciones (como la redacción del expediente de declaratoria o el cambio de nombre de la expresión) fueron realizadas por unas pocas personas de una sola institución. Sin embargo, durante todo el proceso se mantuvo comunicación oficial (intercambio de oficios) e informal (conversación y asesoría) entre miembros de diferentes organismos locales, regionales y nacionales. Inclusive se llevaron a cabo mecanismos de consulta en los que participaron miembros de la comunidad de portadores sin cargo alguno (reuniones ampliadas, mecanismo de validación, consulta a concedores de wapululo). Por todo esto, el proceso de declaratoria es un fenómeno complejo, producto de la interacción entre actores y puntos de vista heterogéneos, que de ninguna manera puede ser entendido como una imposición unilateral de puntos de vista. Por supuesto, la participación en el proceso de declaratoria fue desigual a nivel local, debido a la importancia que tienen los representantes en el régimen de patrimonio nacional y a las dificultades logísticas de convocar a un grupo de cultores tan amplio.

Por otro lado, cada acción realizada durante el proceso de declaratoria resultó en la elaboración de uno o más documentos, todos ellos de carácter oficial y formal. Por ejemplo, las comunicaciones entre organismos se dieron por medio de oficios, memorandos o informes, y las reuniones ampliadas fueron formalizadas en actas firmadas por todos los asistentes. Quizá los dos documentos más importantes fueron el expediente de declaratoria enviado a Lima por la FPFCL y la Resolución Viceministerial N°020-2018-VMPCIC-MC. Varias instancias participativas y documentos de menor relevancia estuvieron articulados en torno a la elaboración de ambos documentos. En ambos casos, empero, el documento propiamente dicho fue elaborado por unas pocas personas de una institución, que mediaron las diferentes instancias participativas. Asimismo, en estos dos documentos la heterogeneidad de puntos de vista (y relatos de autenticidad) existentes dieron paso, de forma más o menos consensuada, a una novela monográfica con apariencia de realidad (Adell 2015), en la que se presenta un relato unificado sobre la expresión (Guerrero 2016).

El expediente de declaratoria no solamente es el documento gracias al cual la solicitud de declaratoria fue admitida en Lima, sino que fue un insumo clave en la elaboración de la Resolución Viceministerial. La versión final del expediente fue elaborada por algunas personas cercanas a la FPFCL, pero articula una serie de acciones e instancias en las que participaron sobre todo agentes del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Estas personas tuvieron cierto conocimiento del régimen de declaratoria nacional y de la noción de PCI manejada por el Estado y la UNESCO; gracias al taller y las asesorías del funcionario encargado de la DDC Puno. Sin embargo, en el expediente prima una perspectiva local sobre la expresión, informada por relatos de autenticidad locales y una perspectiva esocultural (Foster 2015a) del proceso de declaratoria.

La Resolución Viceministerial es el resultado de todo el proceso de declaratoria y tiene una serie de implicancias a nivel local, tal como se detallará en el capítulo 4. Es casi idéntico al informe técnico escrito por un funcionario de la DPI. Este informe fue elaborado a partir del expediente de declaratoria, pero

además requirió la realización de una serie de acciones posteriores. Recoge el punto de vista de los cultores respecto a su expresión. Sin embargo, por medio del procedimiento de declaratoria, estas visiones, así como la propia expresión, fueron interpretados desde la lógica manejada por los funcionarios de la DPI. Para adaptarse a esta lógica, se cambió la denominación de la expresión y se la incluyó en la categoría “música y danzas”, en lo que podría interpretarse como una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006).

### 3.3. Agentes en el proceso de declaratoria

Como se ha podido constatar, en el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa participaron una importante cantidad de organizaciones y grupos de personas. Todos ellos tuvieron cierto nivel de agencia en el proceso de declaratoria; influyeron en la forma que tomó el proceso y en la forma de entender la expresión reflejada en el texto final de la Resolución.

Cuadro 8: Agentes que participaron del proceso de declaratoria.

<b>Agentes locales</b>	<b>Agentes externos a Lampa</b>
<u>Papel protagónico en el proceso:</u> Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa (FPFCL)	<u>Papel protagónico en el proceso:</u> Dirección Desconcentrada de Cultura Puno (DDC Puno) Dirección de Patrimonio Inmaterial (DPI)
<u>Otros actores:</u> Municipalidad Provincial de Lampa (MPL) Subprefectura de Lampa (SPL) Unidad de Gestión Educativa Local Lampa (UGEL Lampa) Autoridades de barrios y comunidades campesinas (presidentes, tenientes) Profesionales conocedores del wapululo (docentes) Vecinos del pueblo y comuneros de Lampa	<u>Otros actores</u> Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FPFCL)

Fuente: Elaboración propia.

La mayoría de los agentes pertenecen al ámbito local del distrito de Lampa. La forma como participaron estuvo mediada por su pertenencia al campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de

Lampa, por la ubicación de estos actores en el campo y por los supuestos y relatos de autenticidad que en él se manejan. Otro grupo de agentes más bien son externos al distrito de Lampa. La forma en que participaron en el proceso de declaratoria fue definida en buena medida por su ubicación dentro de la versión regional del régimen de patrimonio existente en el Perú.

Hablar de agentes organizacionales y grupales no significa que los individuos no tengan importancia en el proceso. De hecho, hablar de agentes es hablar de individuos particulares, que son los que realizaron las acciones y emitieron los documentos del proceso de declaratoria, y que “habitan” (Hallett y Ventresca 2006) las organizaciones. Solo a través de las interacciones entre individuos es que se realizó la participación organizacional en el proceso. Algunas personas fueron especialmente importantes. En las acciones de los individuos están incrustados los conocimientos (presupuestos) propios de cada campo y las funciones atribuidas a cada actor (Hallett y Ventresca 2006). Sin embargo, en algunos casos los individuos cambiaron la relación entre los agentes organizacionales durante el proceso de declaratoria. Por otro lado, siguiendo la propuesta de Noyes (2003), se considera que estos individuos establecen entre sí relaciones de mayor o menor intensidad. Entre un grupo de personas muy relacionadas entre sí se conforma lo que Noyes llama un cluster (Noyes 2003).

Es justamente un cluster de personas altamente relacionadas el que tuvo más injerencia sobre el proceso de declaratoria a nivel local. Se trata de unas pocas personas, vinculadas a la organización del Conjunto Folclórico Wapululos Carnaval de Lampa desde su creación. Están, además, unidas por vínculos de parentesco, conformando dos familias relacionadas entre sí. El parentesco los vincula a ciertas comunidades campesinas, entre las que destacan Cantería y Enrique Torres Belón. Estas personas mantienen una perspectiva similar sobre el Carnaval Wapululos de Lampa. Durante el proceso de declaratoria, algunos miembros de este cluster participaron como intelectuales, y otros como directivos de la FPFCL.



A continuación, detallo la forma como cada agente participó del proceso de declaratoria, identificando sus agendas, recursos y vínculos con otros agentes.

### 3.3.1. Federación Provincial del Folklore y Cultura de Lampa (FPFCL)

La Federación Provincial del Folklore y Cultura de Lampa es una institución de reciente creación, que tuvo un papel central en el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa. Reemplazó a la antigua Asociación Provincial de Folklore de Lampa (APROFOL), una institución creada en 1978 por docentes del distrito de Lampa. La APROFOL tenía como objetivo realizar de forma mucho más organizada la presentación de danzas en la festividad de la Virgen Inmaculada Concepción de Lampa, y comenzaron a obtener un lugar en la organización de la festividad. Estaban afiliadas a la APROFOL cerca de una veintena de agrupaciones de danzas de traje de luces<sup>197</sup>. Fueron algunos representantes de estas agrupaciones quienes sugirieron el cambio de denominación de la APROFOL; según la SUNARP, la institución comenzó a operar con el nuevo nombre el 10 de noviembre de 2012. Actualmente, la FPFCL como tal solo ha tenido dos juntas directivas electas. La primera de ellas dirigió la Federación por dos periodos (2014-2017). Fue durante su segundo periodo que se llevó a cabo el proceso de declaratoria<sup>198</sup>.

Actualmente, la FPFCL cuenta con 24 conjuntos afiliados. La mayoría de estos son conjuntos de danzas de traje de luces del distrito de Lampa que participan de la fiesta de la Virgen Inmaculada Concepción y que ya formaban parte de APROFOL. Después del cambio de denominación los directivos buscaron ampliar la cobertura de la Federación, consiguiendo la afiliación de

---

<sup>197</sup> Las danzas de *traje de luces* (llamadas por algunos autores *danzas mestizas*) son una serie de danzas practicadas en toda la región Puno y en Bolivia, que destacan por sus trajes coloridos y costosos. La música de estas danzas es ejecutada por grandes bandas de metales. Entre estas danzas se encuentran los caporales, la morenada, la diablada, el tinku, la wakawaka y la llamerada. Algunas personas en Puno consideran a los sikuris dentro de las danzas de traje de luces por su popularidad en toda la región Puno.

<sup>198</sup> La relación entre la FPFCL y la FRFCP no está completamente esclarecida. Mientras que en Lampa se considera que la Federación Provincial es una filial de la Federación Regional que tiene autonomía, para algunos funcionarios de la FRFCP se trata de dos instituciones independientes. En cualquier caso, una no tiene injerencia sobre la otra y viceversa. Los conjuntos de Lampa que participan en la festividad de la Virgen de la Candelaria son el vínculo entre ambas instituciones, pues son apoyados por la Federación Provincial y están afiliados a la Federación Regional.

conjuntos de ayarachis de los distritos de Palca y Paratía, y de sikuris de los distritos de Calapuja y Santa Lucía<sup>199</sup>. Los presidentes y delegados de cada uno de los conjuntos afiliados a la FPFCL conforman una asamblea general que se reúne varias veces al año. Cada dos años, la asamblea escoge entre sus miembros a una junta directiva, conformada por un presidente, un vicepresidente, un secretario, un tesorero, un secretario de imagen institucional y un vocal. Además, la directiva cuenta con un fiscal (el presidente de la gestión saliente) y un asesor legal. En parte debido a su origen, todos los presidentes de APROFOL han sido docentes con conocimiento de música y danzas tradicionales y experiencia en el manejo de conjuntos. La FPFCL actual sigue siendo una institución asociada a este grupo de intelectuales locales (descendientes tanto de los antiguos vecinos del pueblo como de comuneros), si bien en ella también participan otras personas<sup>200</sup>.

El cambio de denominación de la FPFCL vino acompañado también de una ampliación de sus funciones y objetivos, que van más allá de la organización de la festividad de la Virgen Inmaculada de Lampa. Según su ficha registral en SUNARP, actualmente tiene como objetivo “investigar, reivindicar, promover, desarrollar y difundir” (SUNARP 2014:1) todas las actividades del calendario festivo de Lampa, y la música y danzas que se practican en ellas; además de “contribuir en el turismo mediante la organización de eventos folklóricos y culturales” (SUNARP 2014:1)<sup>201</sup>. Por otro lado, la FPFCL tiene como fin ser una “institución rectora en cuanto a la patentización y autenticidad de las danzas autóctonas, disfraces y otros atuendos, así mismo de la música, ejecución, y coreografías” (SUNARP 2014:1). En otras palabras, la Federación busca ser una entidad clave en la promoción y manejo de música y danzas tradicionales, teniendo injerencia en su “patentización”, que está relacionada con su

---

<sup>199</sup> Aunque algunos ex directivos de la FPFCL señalan que los conjuntos que participan en la festividad de la Virgen de la Candelaria están automáticamente afiliados a la FRFCP, eran muy pocos los que aparecían en la lista de conjuntos afiliados a la que se pudo acceder durante la investigación.

<sup>200</sup> Recién en la gestión 2018-2019 el presidente electo no ha sido docente.

<sup>201</sup> Otros objetivos de la FPFCL generar confraternidad entre todos los lampeños, fortalecer la organización de los conjuntos afiliados y apoyar a aquellos conjuntos que se presenten en la festividad de la Virgen de la Candelaria.

declaratoria como PCN. La FPFCL amplió efectivamente sus actividades, pero no llegó a cumplir totalmente con este rol. La directiva 2014-2017 de la Federación plasmó esta ampliación de objetivos en una serie de actividades y proyectos (entre los que destacaban talleres y concursos) que no se llegaron a realizar por falta de apoyo de otros organismos.

Actualmente, la FPFCL realiza de forma constante únicamente dos actividades puntuales. Su principal actividad sigue consistiendo en organizar la parte secular de la festividad de la Virgen Inmaculada Concepción de Lampa. Esta incluye un concurso de traje de luces, una parada folklórica y un concurso de bandas, eventos en los que participan las organizaciones afiliadas. Además, algunos años ha apoyado en la coordinación de la participación de conjuntos de la provincia de Lampa en la festividad de la Virgen de la Candelaria. El presupuesto de la FPFCL está destinado a estas actividades puntuales. La festividad de la Virgen Inmaculada es financiada con el apoyo del municipio, la UGEL Lampa (que regala folders y afiches), varios padrinos conseguidos por los directivos, empresas locales, representantes de grandes empresas (como la cervecera Backus y Coca Cola) y con el alquiler de espacios para la instalación de tribunas el día de la parada<sup>202</sup>. Los directivos de la FPFCL, en su calidad de gestores de ambas actividades tienen que coordinar con todas estas organizaciones y con emisoras radiales que promocionen los eventos<sup>203</sup>. Pese a este manejo de presupuesto, el trabajo de los directivos de la FPFCL no es remunerado.

Hasta el inicio del proceso de declaratoria, la FPFCL no tenía ningún rol en los carnavales de Lampa. La institución como tal no pertenecía, por lo tanto, al campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Sin embargo, desde su creación la FPFCL contemplaba eventualmente ingresar al campo y “planificar y organizar el concurso de pandilla puneña y wapululos con motivo de carnavales” (SUNARP 2014:4). En cambio,

---

<sup>202</sup> El dinero obtenido en el marco de la festividad de la Virgen Inmaculada Concepción es repartido entre la totalidad de instituciones participantes de la parada.

<sup>203</sup> Los directivos de la FPFCL también se hacen presentes en los eventos festivos y concursos que se llevan a cabo en la provincia de Lampa.

los miembros de la directiva individualmente sí participaban en el campo local. Varios miembros de la junta directiva que participó en el proceso de declaratoria son docentes lampeños con un conocimiento bastante amplio sobre los wapululos y el carnaval, experiencia en el campo de la organización de eventos culturales y en el manejo de conjuntos. Ambas cosas pueden ser entendidas como capital cultural incorporado válido dentro del campo y relevante en el proceso de declaratoria. Además, estos directivos ya habían establecido contactos con autoridades de la MPL y con otras organizaciones, es decir, contaban con capital social. El acceso a estos capitales puede asociarse a que algunos miembros de la junta directiva han trabajado con el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa por varios años. Debido a ello, estos directivos se encontraban ya desde antes del proceso de declaratoria al centro de una amplia red relacionada a la práctica del wapululo dentro del distrito.

Es en el marco de esta ampliación de funciones de la FPFCL, y respondiendo al interés de algunos de los directivos, que esta institución asume el liderazgo a nivel local durante todo el proceso de declaratoria<sup>204</sup>. Solicitaron apoyo a la MPL, organizaron las reuniones ampliadas, sensibilizaron a la población a través de los medios de comunicación y coordinaron con la DDC Puno. La FPFCL se convirtió, por lo tanto, en la institución en torno a la cual se articularon el resto de agentes durante la elaboración del expediente. Son estos directivos los que se encargaron también de recolectar documentos sobre el wapululo, realizar visitas a comunidades campesinas y elaborar la versión final del expediente. De esta forma, no solamente dirigieron la recolección de información y documentos requeridos para la elaboración del expediente; además, interpretaron la información recolectada desde su propia perspectiva en la escritura del documento presentado a la DDC Puno. Se podría decir, por ende, que los directivos de la FPFCL fueron los agentes cuyo punto de vista sobre la expresión influyó más en el texto final del proceso de declaratoria.

---

<sup>204</sup> Los miembros de la ex directiva de la FPFCL son también quienes recuerdan con más claridad todas las etapas del proceso de declaratoria, y los informantes que más información proporcionaron sobre el tema.

Los directivos son también los agentes locales que más invirtieron en el proceso de declaratoria. Estas personas gastaron su propio capital económico para viajar a la ciudad de Puno o a las comunidades campesinas de Lampa. Hicieron uso de sus conocimientos (capital cultural incorporado) para elaborar el expediente y para gestionar la participación de los demás actores locales.

Entre los directivos de la FPFCL, quien tuvo mayor importancia durante el proceso de declaratoria fue la profesora que se desempeñó como presidenta. Nacida en la comunidad campesina de Cantería, completó sus estudios como profesora de educación física. Fue la fundadora del Conjunto Folklórico Virgen Inmaculada Concepción en 1998, del que ha sido presidenta o delegada en numerosas oportunidades, en varias de las cuales el conjunto ha obtenido premios en concursos. Cuando comenzaron a bailar wapululos, la profesora fue una de las que promovió el uso del traje de raso entre las manzanas, y quien introdujo con más fuerza el uso del raso de color verde. También promovió y ayudó a consolidar el uso del traje de jañacho a base de bayeta introducido por la comunidad Enrique Torres Belón. Su participación en la Federación Regional como autoridad y los logros de su agrupación le hicieron ganar cierto reconocimiento en el campo de producción y consumo de música y danzas de la región Puno, lo que le permitió ser parte de la junta directiva de esa institución entre el 2010 y 2011. Con la experiencia de haber formado parte de esta institución, ejerció el cargo de vicepresidenta de APROFOL durante la gestión 2012-2013. Fue ella quien propuso el cambio de denominación a FPFCL y quien luego lo formalizaría por medio de una inscripción en Registros Públicos. El año 2014 fue escogida presidenta de la Federación, siendo la primera mujer en asumir el cargo desde la fundación de APROFOL; fue ratificada en este cargo para el periodo 2016-2017. Actualmente, la profesora también alquila trajes de jañachos de bayeta y trajes raso de manzanas.

Gracias a su larga trayectoria vinculada al manejo del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, la ex presidenta de la FPFCL, se había convertido en una figura importante en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Además de poseer los

mismos capitales que el resto de directivos, tiene vínculos con personajes de importancia en el campo de producción y consumo de música y danza tradicionales de la región Puno. Esto le convierte en una de los intermediarios entre el campo local y el campo regional, y le otorga un capital social adicional. Además, su trayectoria le brinda cierto reconocimiento (capital simbólico) a nivel local. También le hace ser blanco de críticas, relacionadas especialmente al alquiler de trajes de wapululo<sup>205</sup>.

La participación de la presidenta de la FPFCL fue fundamental en el proceso de declaratoria. Buena parte de los informantes lampeños, así como funcionarios de la DDC y la DPI, reconocieron su centralidad en el proceso:

La profesora era muy activa. Entonces ella ha buscado aliados para reforzar su expediente. Ha habido oficios de la Federación Folklórica de aquí de la región Puno, después oficios del Municipio de Lampa también. O sea, reforzando para que sea declarado como Patrimonio Cultural de la Nación el Carnaval Wapululos de Lampa (...) la profesora ha comenzado a trabajar por diferentes ámbitos también, no se quedaba tanto, exigía. Siempre estaba atrás (funcionario de la DDC Puno).

La profesora fue la persona que tuvo la iniciativa de llevar a cabo el proceso de declaratoria, conversando con el resto de su directiva para iniciar el proceso. Fue también quien mantuvo una comunicación constante con los representantes de la DDC Puno, realizando constantemente viajes a Puno. En esta ciudad consiguió el apoyo de la FRFCP, institución en la que participaba como delegada del Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Incluso llegó a contactarse con la directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, a la que obsequió algunas prendas de la manzana. A nivel local, fue quien coordinó más con el alcalde y con la subprefecta provincial de Lampa. También fue quien organizó a la directiva de la FPFCL y quien presentó los avances en el proceso de declaratoria en las reuniones ampliadas que se llevaron a cabo.

---

<sup>205</sup> Varios informantes critican este aspecto de su labor. En un contexto como el del campo local, en el que (como se mencionó en el capítulo 2) las acciones o cambios no desinteresados son objeto de críticas, es lógico que lo que más se critique del alquiler de trajes sea la búsqueda de beneficio personal (obtención de capital económico). Algunas personas también se manifiestan en contra de que los trajes alquilados en el caso de los jañachos sean trajes de bayeta.

De esta forma, fue la persona que más capital económico invirtió en el proceso de declaratoria. También hizo uso de su capital social por medio de sus contactos en Puno, que contribuyeron a que el pedido de declaratoria tuviera acogida en dicha ciudad. Durante el proceso de declaratoria, contó con el apoyo de trabajadores de la UGEL Lampa<sup>206</sup>.

### 3.3.2. Autoridades locales: municipio, subprefectura, presidentes, tenientes, UGEL Lampa

Luego de la FPFCL, la institución a la que más lampeños le asignan un papel importante en el proceso de declaratoria es la Municipalidad Provincial de Lampa. Como se señaló en el capítulo anterior, se trata de una institución fundamental dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. La Municipalidad es, por un lado, la que organiza y financia los concursos locales de wapululos, definiendo las bases y seleccionando a los jurados. También es quien organiza y financia actualmente la participación del Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa en el concurso de la festividad de la Virgen de la Candelaria, asignándole a esta presentación un monto de su presupuesto. En otras palabras, las autoridades municipales tienen a su disposición un importante monto del capital económico usado en el campo, además de capital social. En virtud de su rol, aquellos que se encargan del wapululo dentro del municipio tienen la última palabra a la hora de validar determinados relatos de autenticidad respecto al wapululo. También por ello se espera que esta institución apoye las iniciativas que surjan respecto a la práctica de la danza. Por otro lado, existe un vínculo previo entre la FPFCL y el municipio, institución que les brinda un pequeño local y que aporta un presupuesto para sus diversas actividades.

El municipio hizo uso de su legitimidad y autoridad en el campo durante el proceso de declaratoria, a pedido de los directivos de la FPFCL. El alcalde o

---

<sup>206</sup> Otra persona que fue importante en el proceso, después de la ex presidenta, fue el encargado de relaciones públicas de la FPFCL. Este profesor contribuyó con las visitas de campo a comunidades. Por otro lado, el esposo de la ex presidenta está vinculado por parentesco a la comunidad Enrique Torres Belón.

los regidores de la comisión de educación, cultura y deporte<sup>207</sup> estuvieron presentes en las reuniones ampliadas, que se realizaron en el salón consistorial del municipio o en el local cedido a la Federación. También contribuyó a realizar las convocatorias a las reuniones a cultores de wapululos, intelectuales y autoridades barriales y comunales. Asimismo, envió un oficio a la DDC Puno solicitando la declaratoria del wapululo. En paralelo, el municipio publica libros sobre el pueblo de Lampa, como el de Cornejo (2015) y el de Ramos (2016). Al realizar estas actividades, la MPL cumple con lo que se entiende como su responsabilidad dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales en el carnaval de Lampa (los presupuestos asumidos sobre el rol de la institución en el campo). Además, quienes entonces eran autoridades municipales señalan un interés en difundir y obtener más reconocimientos (capital simbólico) para la danza. Sin embargo, la MPL no tuvo mayor iniciativa en el proceso de declaratoria; es decir, todas las acciones las realizaron a solicitud de los directivos de la FPFCL y en contacto con ellos<sup>208</sup>. Si bien varios informantes (entre ellos personas que participaron en el proceso de declaratoria) señalan al municipio como una de las entidades más importantes en el proceso (junto con la FPFCL), quienes entonces eran autoridades municipales reconocen que la declaratoria fue dirigida por la Federación:

Ha participado bastante en eventos supongo que se han hecho eventos digamos, algunos talleres, eventos, simposios, todo eso ha hecho. La Municipalidad ha organizado todo eso ¿no? Pero bajo el liderazgo de la Federación, la Federación Provincial de Folklore es la que ha liderado. Pero ahí la Municipalidad como ente responsable, la municipalidad ha tenido que apoyar. Es su, de la Municipalidad es su función, es su deber. Entonces, en el apoyo logístico sobre todo la Municipalidad ha apoyado (funcionario municipal).

El apoyo del municipio no cumplió con las expectativas de los directivos, basada en su forma de entender el campo de producción y consumo de bienes relacionados al carnaval en Lampa. Eso se debió a que no asignó presupuesto

---

<sup>207</sup> Los regidores de la Municipalidad Provincial de Lampa se organizan anualmente en varias comisiones, que tratan temas diferentes relacionados a las funciones del municipio. Una de estas comisiones es la de educación, cultura y deporte, conformada por dos regidores.

<sup>208</sup> La única excepción sería la elaboración del afiche de la festividad de la Virgen Inmaculada Concepción del año 2017.



para las acciones del proceso de declaratoria. A nivel presupuestal, el municipio contribuyó con el traslado de la delegación de lampeños que recibió la declaratoria, pero porque el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa se iba a presentar en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Cuando se solicitó presupuesto para el traslado de un grupo de wapululos a Lima, éste fue negado. El alcalde tampoco estuvo presente en los momentos claves del proceso de declaratoria:

Y de repente económicamente no nos ha apoyado la municipalidad, eso también. El mismo alcalde casi no estaba en las reuniones, en el viaje de reconocimiento igualmente ya tenía viajes programados y ya no podía, solamente siempre lo ha delegado. Ahora, en la entrega igual (ex directivo de la FPFCL).

Otras autoridades tuvieron más bien un papel secundario del proceso de declaratoria. La Subprefectura Provincial de Lampa, por ejemplo. Esta entidad gubernamental apoya la organización de festividades tradicionales de Lampa, coordinando con otras autoridades como parte de un comité multisectorial. También convoca a los tenientes gobernadores de barrios y comunidades para invitar a los lampeños a participar en la presentación del Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Fuera del campo de los carnavales, la subprefectura de Lampa trabaja con todos los tenientes gobernadores del distrito, con quienes se comunica permanentemente. El subprefecto de Lampa<sup>209</sup> estuvo presente en todas las reuniones ampliadas que se llevaron a cabo en Lampa. También ayudó a convocar a los tenientes gobernadores para su participación en las reuniones ampliadas. Esta participación fue motivada por el rol de nexo con los tenientes gobernadores (y, a través de ellos, con barrios y comunidades) que tiene la institución.

Un representante de la UGEL Lampa también participó en las reuniones ampliadas llevadas a cabo durante la elaboración del expediente. Esta entidad promueve la realización de concursos de danzas tradicionales entre los colegios, en los que se baila wapululo. También colabora con la FPFCL en el marco de la

---

<sup>209</sup> La subprefecta recibe el apoyo de un asistente administrativo del Ministerio del Interior, quien no participó en el proceso de declaratoria.

fiesta de la Virgen Inmaculada, y realiza el concurso escolar provincial de sikuris. Por ello, juega algún papel en el campo de producción y consumo de bienes relacionados al carnaval de Lampa, y ya tenía cierto vínculo con la Federación<sup>210</sup>.

En las reuniones ampliadas, la gran mayoría de lampeños eran representados por los presidentes y tenientes gobernadores de barrios, urbanizaciones, asentamientos humanos y comunidades campesinas. Como se mencionó en el capítulo anterior, estas autoridades tienen cierta relevancia en el campo local en tanto son parte de la organización de la presentación de sus barrios y comunidades en los concursos de wapululos, y porque participan en las reuniones organizadas por el municipio. Además, son los representantes más directos de la mayoría de cultores de wapululos<sup>211</sup>. En su mayor parte, estas autoridades fueron convocadas a las instancias participativas de elaboración del expediente por la SPL (tenientes gobernadores) o la MPL (presidentes). Mientras que autoridades del Barrio Arriba y del Barrio Central firmaron en el acta de todas las reuniones ampliadas convocadas, la mayoría del resto de autoridades asistió solamente a la reunión en la que se firmó el memorial (febrero de 2017)<sup>212</sup>.

Con excepción del municipio, la participación de las autoridades y representantes mencionados parece estar limitada a las reuniones ampliadas. En ellas se habría informado a las autoridades locales sobre el proceso de declaratoria y los términos en que se llevaba a cabo<sup>213</sup>. También se les solicitó que firmaran las actas, el memorial y el acta de compromiso que fueron adjuntados en el expediente. Es decir, se consultó a estas autoridades, representativas del resto de cultores de wapululos, si estaban de acuerdo con lo

---

<sup>210</sup> Uno de los directivos de la PPFCL y el esposo de la presidenta son ambos trabajadores de la UGEL Lampa. Si bien no representaron a la UGEL, ellos fueron intermediarios en la comunicación entre ambas instituciones durante el proceso de declaratoria.

<sup>211</sup> Almonte (2015:74) señala que en la región Puno los tenientes gobernadores son los representantes de las comunidades campesinas y parcialidades que tienen “el mayor consenso”.

<sup>212</sup> Excepciones son las autoridades de las urbanizaciones y de las comunidades Enrique Torres Belón, Central Huayta y Sutuca Urinsaya, que asistieron a más reuniones. Como se mencionó en el capítulo 2, estas comunidades son reconocidas por sus buenos resultados en los concursos de wapululos. Por otro lado, no se han encontrado en las actas de reuniones firmas de representantes de las comunidades de Lenzora y Puca Cuesta.

<sup>213</sup> Sin embargo, quienes eran autoridades en aquel entonces y fueron entrevistados no tenían mucho conocimiento de la forma como se había llevado a cabo el proceso de declaratoria.

discutido en las reuniones ampliadas y con los compromisos adquiridos. Al hacerlo, se otorgó a estos actores cierta agencia en la toma de decisiones del proceso de declaratoria. Sin embargo, la influencia de estas autoridades fue limitada (pese a haber tenido la posibilidad de colaborar con la FPFCL), pues no participaron de otra forma en el proceso. Algunas de estas autoridades se manifestaron durante las reuniones ampliadas, expresando su conformidad con la declaratoria o cuestionando los términos en que se declaraba la vestimenta. Sin embargo, las intervenciones de las autoridades durante las reuniones (incluyendo a las autoridades municipales) fueron limitadas.

### 3.3.3. Lampeños: intelectuales, docentes, vecinos, comuneros

Entre los lampeños que tuvieron mayor importancia en el proceso de declaratoria se puede contar a algunos docentes que puede ser catalogados como intelectuales locales. Tienen un conocimiento extenso y reconocido sobre el wapululo y el carnaval, que constituye su capital cultural incorporado. Su trayectoria e iniciativas relacionadas al wapululo<sup>214</sup> son reconocidas por el resto de lampeños, constituyendo su capital simbólico. Debido a esta trayectoria muchas veces son jurados de los concursos locales de wapululos, teniendo la posibilidad de validar y otorgar un mayor valor a ciertas formas de practicar el wapululo y los relatos de autenticidad vinculados a ellas (ver capítulo 2). Además, varios han sido directivos de APROFOL, o tienen programas radiales. Así, aquellos que en los años en que se llevó a cabo el proceso de declaratoria no tenían cargo alguno, se encontraban de todas maneras en una buena posición dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa.

Algunos miembros de este grupo de docentes participaron en el proceso de declaratoria, de varias maneras. Por un lado, asistieron a las reuniones ampliadas, en algunas de las cuales brindaron su punto de vista (por ejemplo, respecto a la forma tradicional de bailar el wapululo durante la tercera reunión

---

<sup>214</sup> Varios profesores han enseñado e incentivado en sus alumnos la práctica del wapululo y el carnaval. También han participado en comparsas de wapululos y otras danzas tradicionales, llegando a encabezarlas en algunos casos.

ampliada). Asimismo, se pidió apoyo a algunos de estos docentes, solicitándoles que enviaran un texto escrito sobre el wapululo. Este texto, junto con las publicaciones que ellos ya habían realizado, fueron insumos para la elaboración del estudio incluido dentro del expediente de declaratoria. Los docentes a los que se les pidió esto estaban asociados a la junta directiva de la Federación<sup>215</sup>. De esta forma, si bien estas personas no tuvieron mucha iniciativa en el proceso de declaratoria, sí invirtieron y compartieron con los directivos de la FPFCL su capital cultural incorporado. A diferencia de lo que sucedió con las autoridades, sus puntos de vista y relatos de autenticidad influyeron en la redacción del expediente y, por ende, quedaron plasmados en buena parte del texto final de la declaratoria.

La directiva de la FPFCL también coordinó con algunos profesionales que contaban con programas radiales. Estas personas en algunos casos participaron en reuniones ampliadas, y en otros no tuvieron mayor injerencia en el proceso. Sin embargo, sí dieron espacio en sus programas, haciendo uso de su reconocimiento y popularidad (capital simbólico), para transmitir algunos mensajes de la FPFCL acerca del proceso de declaratoria.

Por último, cerca de un centenar de vecinos y comuneros llegaron a participar de una, dos o hasta tres reuniones ampliadas del proceso de declaratoria sin ostentar ningún cargo o ser intelectuales reconocidos. En algunos casos se trata de personas que tienen vínculos de parentesco con la directiva de la FPFCL; en otros, pareciera tratarse más bien de conocidos suyos. Estas personas firmaron el acta de compromiso, el memorial y las actas de reunión, que se elaboraron en el marco del proceso de declaratoria, manifestando su conformidad con la forma como se llevaba a cabo el proceso y con las decisiones tomadas en el mismo. En ese sentido, a estas personas se les otorgó un cierto nivel de agencia dentro del proceso de declaratoria.

---

<sup>215</sup> Estos intelectuales son, además, los únicos que han escrito sobre el wapululo y sobre el carnaval. Sin embargo, existen otras personas con un amplio conocimiento reconocido sobre el wapululo en el pueblo de Lampa, que ni siquiera tuvieron conocimiento del proceso hasta que la declaratoria fue emitida y entregada a los representantes lampeños.

Entre los cultores sin cargo, la mayor cantidad pertenecían al Barrio Central, al Barrio Arriba o al Auténtico Barrio Abajo (en ese orden). Esto puede estar relacionado a que los barrios tradicionales tienen una importancia especial dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Por ejemplo, no solo son los barrios los que desde tiempos más antiguos participan en los concursos de wapululos, sino que también son actualmente los que obtienen un mayor puntaje general entre los participantes de todas las categorías. También puede vincularse a que los miembros de la directiva de la FPFCL viven en estos barrios. Entre las comunidades, la que tuvo mayor presencia en las reuniones fue la comunidad campesina de Cantería, comunidad a la que pertenece la presidenta de la FPFCL. Esta comunidad no destaca especialmente entre las comparsas de wapululos que participan en el concurso. En contraste, resalta la participación limitada de comunidades reconocidas por sus buenos resultados, como Enrique Torres Belón y Sutuca Urinsaya.

La mayor parte de las personas que practican wapululos no participó del proceso de declaratoria, ni tuvo conocimiento de la forma en que se llevaba a cabo. De hecho, varias personas en Lampa manifestaron haber tomado conocimiento de la declaratoria solo a raíz del acto de entrega de la misma en la ciudad de Puno. Como se mencionó anteriormente, la falta de participación de la mayoría de personas está relacionada a la imposibilidad logística de convocar a todos los cultores; en cierto modo, fue suplida con la participación de sus representantes directos.

Al nivel de los lampeños sin cargo alguno se evidencia la importancia de las redes establecidas entre individuos (Noyes 2003). Los intelectuales y grupos de cultores que tienen mayor participación en el proceso no lo tienen únicamente por su buena ubicación dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. Más bien, quienes participaron más en el proceso son las personas y grupos cuyas relaciones los acercan más al cluster de personas que dirigieron el proceso de declaratoria. Por ejemplo, uno de los intelectuales que tuvo más importancia en el proceso fue un reconocido

profesor retirado que forma parte de este cluster, y que es el padre de uno de los entonces directivos de la FPFCL.

#### 3.3.4. Organismos externos: DDC Puno, FRFCP, DPI

Fuera del contexto local de Lampa, los agentes que tuvieron una mayor relevancia en el proceso de declaratoria fueron las dependencias del Ministerio de Cultura: la Dirección de Patrimonio Inmaterial (DPI) y la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno (DDC Puno). La forma como operaron está especialmente enmarcada en el régimen de patrimonio (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) de nuestro país, con las ligeras variaciones que obtiene en la región Puno.

La DDC Puno, siguiendo el rol que se le asigna en este régimen, acompañó a los impulsores locales del proceso y fue la entidad que directamente se comunicó con las entidades de Lima, siendo un nexo entre ambos grupos. En efecto, fue la DDC Puno la que recibió y envió el expediente y la subsanación de las observaciones en éste a la DPI; comunicando las observaciones a la FPFCL. Tal como sucede en los procesos de declaratoria de la región Puno, el encargado de PCI dentro de la DDC mantuvo una estrecha relación con los directivos de la FPFCL. Estableció así un vínculo entre ambos organismos que fue especialmente fuerte durante la elaboración del expediente. El funcionario brindó asesoría constante a los directivos y estuvo presente en las reuniones ampliadas. Fue de esta forma que dio a conocer la noción de PCI manejada por el Ministerio de Cultura (y UNESCO) y los parámetros del proceso de declaratoria nacional, siendo fundamental en su aplicación. Por medio de sugerencias también transmitió su propia perspectiva sobre el patrimonio y su salvaguardia (por ejemplo, la importancia de los talleres educativos para proteger el PCI), que indirectamente llegó a estar plasmada en el expediente y el plan de salvaguardia. El vínculo con este funcionario fue reforzado porque él es lampeño, conocía y mantenía inclusive lazos de amistad con algunos directivos de la FPFCL antes del proceso.

Como se mencionó anteriormente, la Dirección de Patrimonio Inmaterial tuvo un rol clave durante el procedimiento de declaratoria. El expediente fue asignado a un especialista que no tuvo mayor vinculación con los agentes locales, y que interpretó el expediente bajo su propia lógica, bajo la cual también se elaboró el informe técnico que fue la base de la Resolución Viceministerial. La comunicación que hubo entre la DPI y los cultores locales durante la etapa de validación y en el procedimiento de declaratoria se dio sobre todo por intermedio de la DDC.

Un último actor externo que influyó en el proceso de declaratoria fue la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Los directivos de la FPFCL le solicitaron a esta Institución la emisión de constancias y el envío de oficios a la DDC Puno; esto se logró gracias a la amistad entre las presidentas de ambas federaciones. El aporte puntual de la FRFCP fue relevante debido a su centralidad en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales en la región Puno, como ya se ha mencionado. Sin embargo, fuera de estos aportes puntuales no ha tenido mayor participación en el proceso.

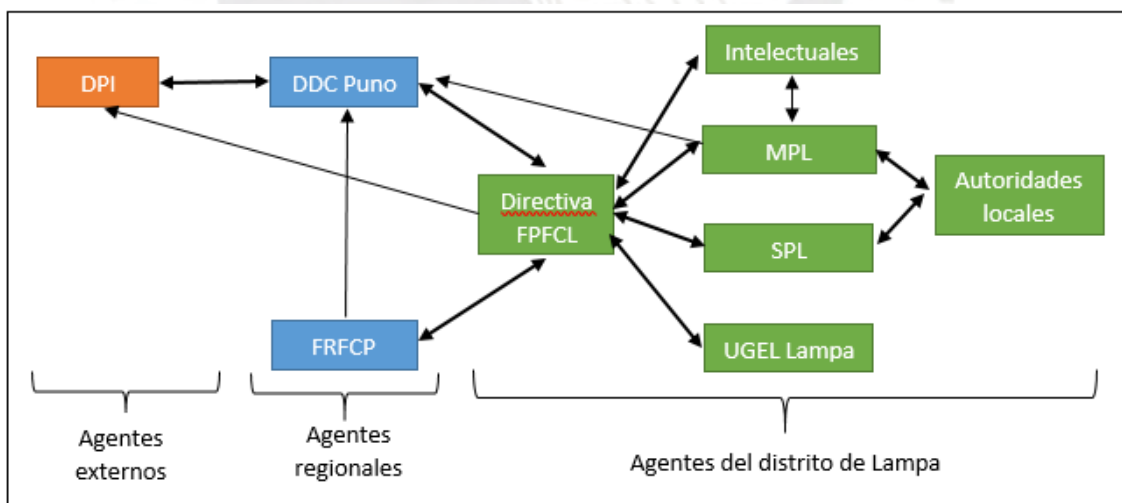
La red de relaciones establecidas entre los agentes en el proceso de declaratoria puede observarse en el gráfico 3. En él se puede constatar que, como en otros casos estudiados de gestión de patrimonio inmaterial (Cánepa 2009; Chocano 2016, 2018a), la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa se dio gracias a la colaboración de agentes heterogéneos con recursos, perspectivas y agendas diferentes. Estos agentes están interconectados en una “compleja red de interacciones en y a través de grupos internamente fragmentados de personas” (Chocano 2018a, la traducción es mía).

Fuera del ámbito local, los agentes del proceso de declaratoria se encuentran mucho más inconexos, y entre los miembros de distintas organizaciones existen pocos vínculos. Destaca la participación de las dependencias del Ministerio de Cultura, por medio de funcionarios que forman

parte del “street-level UNESCO” (Chocano 2018a). La DDC Puno como nexo entre la Dirección de Patrimonio Inmaterial de Lima y la FPFCL.

En contraste, los agentes pertenecientes al campo de producción y consumo de bienes relacionados al carnaval de Lampa participaban en una densa red de relaciones que en buena medida ya existía previamente. Los lampeños que participaron en el proceso están relacionados entre sí por vínculos de mayor o menor intensidad, y en ocasiones por relaciones de parentesco; conformando una red (Noyes 2003) de vínculos más o menos fuertes. En ese sentido, se podría afirmar que el proceso de declaratoria atravesó el conjunto del tejido social (Cánepa 2009) del distrito de Lampa. En él participaron personas que poseen relatos de autenticidad muy heterogéneos los cuales, sin embargo, no se vieron equitativamente plasmados en el documento final de declaratoria (ver capítulo 4).

Gráfico 3: Relaciones entre los agentes durante el proceso de declaratoria.



Fuente:Elaboración propia<sup>216</sup>.

Las organizaciones y agentes locales estuvieron articulados en torno a la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa. La directiva de esta

<sup>216</sup> En el gráfico se señalan solamente las relaciones existentes entre los agentes a raíz del proceso de declaratoria o en relación al carnaval y a los wapululos. En el gráfico no se incluye a los vecinos y comuneros de Lampa, quienes están relacionados de una u otra forma con todas las instituciones a nivel local, salvo la FPFCL.



institución fue la que dirigió el proceso de declaratoria a nivel local, para lo cual recurrió a vínculos y mecanismos participativos (convocatoria de autoridades barriales y comunales por medio de MPL y SPL) previamente existentes. La otra institución que articuló a los agentes locales que participaron en el proceso fue la Municipalidad Provincial de Lampa, que actuó bajo el liderazgo de la Federación.

Como ya se adelantó, la participación de los individuos y organizaciones es claramente desigual. Mientras que la directiva de la FPFCL fue un agente importante durante todo el proceso de declaratoria, la participación de la mayoría de agentes locales (SPL, UGEL, autoridades locales, otros cultores) se dio sobre todo en las reuniones ampliadas<sup>217</sup>. De hecho, muchas personas no llegaron a participar del proceso. Las diferencias en la participación están vinculadas a la voluntad e interés de los agentes, pero también a los capitales que poseen en el campo local y a su ubicación dentro de la red.

Las cualidades poseídas por aquellos que participaron en el proceso de declaratoria son semejantes a los *atributos* que Chocano (2016) menciona en el caso de la participación en un festival musical criollo. Por ejemplo, si bien los informantes no profundizaron en este tema, se puede afirmar que las autoridades barriales y comunales y el municipio son autoridades representativas del resto de lampeños y de sus elencos de wapululos<sup>218</sup>. En virtud de su vínculo con el resto de cultores de wapululo, se puede afirmar que adquieren cierta legitimidad (capital simbólico). El municipio también cuenta con capital económico y capacidad logística (en menor medida, la subprefectura), cualidad por la que se buscó su apoyo. Por otro lado, la participación de intelectuales locales se vincula a su conocimiento reconocido sobre la expresión, que les proporciona tanto capital cultural como simbólico. Un último atributo que

---

<sup>217</sup> En la reunión de validación posterior a la entrega de la declaratoria participaron algunas autoridades barriales, intelectuales y conocedores de wapululos sin cargo alguno. El acta no fue firmada por las autoridades.

<sup>218</sup> Como se señaló en el capítulo 2, barrios y comunidades tienen sus propios elencos, que participan en el concurso de wapululos local y que son dirigidos por presidentes y tenientes, con apoyo de alferados. El municipio, por su parte, encabeza actualmente el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa.

explica la mayor participación de ciertos intelectuales y cultores sin cargo es su ubicación en una red de contactos. Es interesante notar que la FPFCL concentró todas estas cualidades. La institución, que representa conjuntos de música y danzas de Puno, busca ser rectora en cuanto a danzas autóctonas de la provincia; cuenta con cierta capacidad logística y un pequeño presupuesto. Quienes entonces eran directivos no solo tienen una trayectoria reconocida en la práctica del wapululo, sino que forman parte de una red que los conecta no solo con los cultores locales, sino también con organizaciones de Puno (como la FRFCP).

Estos atributos han tenido un mayor peso en la participación de los agentes locales que el género o la etnicidad. Respecto al primero, es interesante constatar que no solamente algunas autoridades dentro (presidentas, tenientas, subprefecta) y fuera del ámbito local (presidenta de FRFCP, directora de DPI) eran mujeres, sino que la principal impulsora de la declaratoria a nivel local fue la presidenta de la FPFCL. Sus voces y perspectivas fueron tomadas en cuenta durante el proceso. Por otro lado, como ya se mencionó, el cluster de personas que tuvo más participación en el proceso de declaratoria tenía vínculos de parentesco con sectores campesinos quechuas. Sin embargo, otros intelectuales y agentes locales que tuvieron menor participación en el proceso estaban vinculados a otros grupos.

Aun así, y aunque no constituyan un actor unido y homogéneo, es importante señalar que los directivos de la FPFCL, los de la UGEL, los regidores municipales y los intelectuales locales que participaron en el proceso de declaratoria son todos docentes. Un grupo de los profesores conocedores sobre música y danzas tradicionales de la región Lampa (no todos) son, a fin de cuentas, quienes han tenido más peso a nivel local durante el proceso de declaratoria, y los únicos (a excepción del alcalde y la subprefecta de Lampa) cuya participación ha ido más allá de la simple aceptación de los términos en que se elaboró el expediente. Esto tiene correspondencia con la buena ubicación de este tipo de docentes (en general) en el campo de producción y consumo de

bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa<sup>219</sup>. Algunos de estos docentes tienen un conocimiento reconocido sobre el wapululo, han escrito libros o son jurados de los concursos. En general, estos docentes incentivan a los niños a aprender el wapululo y otras danzas por medio de concursos y otras dinámicas; en virtud de su labor y trayectoria, han establecido vínculos con cultores de wapululos de extracción popular. Todo esto les otorga, además de un capital cultural incorporado y reconocido como importante, un importante capital simbólico dentro del campo. Debido a este reconocimiento y crédito, este grupo de docentes suele obtener cargos dentro de agrupaciones como el Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa y de organizaciones como la FPFCL.

#### 3.4. Implicancias del proceso de declaratoria

Cuando se pregunta en Lampa por las implicancias de la declaratoria, las personas hacen referencia a distintos niveles o tipos de consecuencias. Un tipo de implicancias son las acciones concretas realizadas sobre el wapululo y el carnaval de Lampa a raíz de la declaratoria. A este nivel, las personas señalan que la declaratoria no ha traído ninguna clase de consecuencia:

Las consecuencias para mí que no tiene, y continuar pues ¿no? Con lo que es nuestra danza y cultura y costumbres, y tradiciones de acá de la cosmovisión andina (directivo de la FPFCL).

En efecto, como se mencionó anteriormente, una serie de problemas después del proceso de declaratoria han generado que ninguna autoridad local se encargue de aplicar las acciones estipuladas en el plan de salvaguardia o en el acta de compromiso de la comunidad. En tanto que hay personas interesadas en traer el tema a colación, es probable que a futuro se comiencen a tomar

---

<sup>219</sup> La importancia de los docentes en la investigación, práctica y enseñanza de prácticas tradicionales es un fenómeno general en toda la región Puno. Esto se debe, por un lado, a que son los únicos profesionales que tienen una gran cantidad de plazas de trabajo en pueblos como Lampa. Según los mismos docentes, esto también se debe a su formación y a las características de su labor en las escuelas y colegios. En efecto, los profesores son el único grupo profesional que vive en Lampa que tiene que conocer a profundidad expresiones tradicionales, con el objetivo de enseñárselas a sus estudiantes.

medidas. Sin embargo, en la actualidad no se ha operado ningún cambio sobre los aspectos tangibles de la práctica de la danza y del carnaval.

Un segundo nivel de implicancias identificadas por los lampeños son los compromisos adquiridos como resultado de la declaratoria. Y es que, como ya se adelantaba en el acta de compromiso firmada en noviembre de 2016, la Resolución Viceministerial compromete a los portadores a participar en la elaboración de un informe cada cinco años:

“Encargar a la Dirección de Patrimonio Inmaterial en coordinación con la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno y la comunidad de portadores, la elaboración cada cinco (5) años de un informe detallado sobre el estado de la expresión declarada, de modo que el registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos (...) a efectos de realizar el seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso” (Ministerio de Cultura 2018b:7).

Algunas personas en Lampa (entre ellas ex directivos de la FPFCL) señalan e interpretan la existencia de este compromiso. Para estas personas, el compromiso recae sobre la MPL y la FPFCL. Organismos que, además, tienen ahora la obligación de realizar acciones para el fortalecimiento, impulso, preservación o conservación de la danza:

Bueno, la implicancia es que tiene que tener un poco de cuidado tanto la Federación y el municipio de preservar y conservar. Porque hay un acápite en la parte final que todavía esto va a estar como en observación. No es ya está conocida y ya hago lo que quiero. Y eso es lo que me preocupa a mí (intelectual lampeño).

Como se verá en el siguiente capítulo, la meta que se percibe debe tener esta obligación varía ligeramente a nivel local. Por otro lado, además del seguimiento, se espera que los portadores apliquen el plan de salvaguardia elaborado previamente. Si bien la importancia de este plan en el compromiso establecido no es muy mencionada por los informantes en Lampa, sí es considerada por funcionarios del Ministerio de Cultura.

Por lo tanto, la declaratoria implica la adquisición de ciertas responsabilidades de la “comunidad de portadores” para con las entidades del Ministerio de Cultura. Además, como se mencionó líneas arriba, implica que el

Carnaval Wapululos de Lampa es incluido dentro de un registro nacional de expresiones manejado por el Ministerio. En él se lo entiende desde la lógica de los funcionarios de la dependencia (que no excluye otras formas de entender la expresión) y se le hace seguimiento. Así, una vez conseguida la declaratoria, la expresión y sus cultores lampeños siguen estando dentro del régimen de patrimonio, es decir, en una modalidad de manejo del patrimonio (del Carnaval Wapululos de Lampa) que establece relaciones particulares entre grupos y organizaciones (Bendix, Eggert y Peselmann 2013).

El Ministerio de Cultura adquiere, en este régimen, una pequeña injerencia dentro del campo del carnaval de Lampa, por medio de la DDC Puno y la DPI. Si bien después de la declaratoria la comunicación entre estas entidades y los cultores ha sido nula, estas dos direcciones tienen que realizar una vigilancia periódica de la práctica del Carnaval Wapululos y elaborar un informe al respecto, en algo que podría ser entendido como un “dispositivo de seguridad” (Foucault 2007:137) para asegurar la “salvaguardia” de la expresión. A su vez, esta acción puede ser entendida como la manifestación de un sistema de gubernamentalidad neoliberal, en tanto que es un mecanismo de control de las expresiones de la población, invisibilizado como una cuestión administrativa que facilita un fenómeno existente independientemente del Estado (Foucault 2007).

La entrada del Carnaval Wapululos de Lampa dentro del régimen de patrimonio peruano implica que este concepto, íntimamente relacionado a la expresión a la que designa, comienza a ser un instrumento metacultural, vinculándose al Ministerio de Cultura en varios sentidos. La misma definición de este término se basa parcialmente en el criterio de funcionarios de la DPI. Por otro lado, es esta entidad la que incluyó la expresión dentro de la categoría “Patrimonio Cultural de la Nación”, equiparándola a expresiones muy diversas existentes a lo largo del territorio nacional y haciéndola formar parte de un marco conceptual y legal específico. Es dentro de este marco que adquiere cierta injerencia sobre la expresión en sí. Por otro lado, En Lampa se comienza a pensar al wapululo y al carnaval no solo desde la perspectiva local esocultural,

sino también en algunas circunstancias desde el punto de vista imaginado del Ministerio de Cultura, en una forma de desfamiliarización (Foster 2011, 2015b; Noyes 2015).

Por supuesto, esto no quiere decir que se nieguen las lógicas propias del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. De hecho, antes del proceso de declaratoria ya se habían realizado algunas operaciones metaculturales. Al contrario, cómo la expresión ha sido introducida en el régimen de patrimonio responde a la forma en que el proceso de declaratoria ha sido manejado a nivel local<sup>220</sup> y a la estructura del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Esta fue hasta cierto punto reproducida en el proceso de declaratoria. Por ejemplo, la FPFCL pidió el apoyo de la Municipalidad Provincial de Lampa, de la SPL, entidades que hicieron uso de atributos y capitales que ya poseían anteriormente. Por otro lado, los docentes concedores del wapululo, que ya eran importantes en el campo, fueron también los que manejaron el proceso de declaratoria a nivel local. Así, las interacciones concretas reafirmaron las relaciones existentes dentro del campo (Hallett y Ventresca 2006). Del mismo modo, los informantes que mencionaron el compromiso con el Ministerio de Cultura esperan que quien se encargue de llevarlo a cabo sea la Municipalidad Provincial de Lampa – entidad que se espera que apoye la práctica del wapululo independientemente de la declaratoria - en coordinación con la FPFCL.

Sin embargo, a raíz del proceso de declaratoria, algunos lampeños realizaron un cambio intencionado en el campo local, siempre teniendo en cuenta los presupuestos del mismo y la forma como funciona. La centralidad de la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa, por ejemplo, fue un esfuerzo deliberado que se dio en el marco de una ampliación de funciones y responsabilidades del antiguo APROFOL. Este proyecto era promovido por los entonces directivos de la FPFCL. Al inicio del proceso de declaratoria, la

---

<sup>220</sup> Los compromisos adquiridos por la comunidad de portadores, aunque están previamente establecidos en el régimen de patrimonio, han sido consensuados con los representantes de los lampeños. Ellos han sido los que elaboraron (en base a su propia perspectiva sobre la expresión) el plan de salvaguardia. Por otro lado, son ellos los que determinan la forma en que finalmente se aplicarán estos compromisos.

Federación no tenía ninguna participación dentro del campo del carnaval. Sin embargo, la declaratoria fue liderada por la FPFCL a nivel local. Los directivos hicieron uso de capital simbólico, cultural y social previamente obtenidos por su labor dentro del Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa, pero ahora representando a la Federación. También hicieron uso de su conocimiento sobre la expresión (capital cultural incorporado) y capital económico. Todo esto en una gran cantidad de acciones y documentos que fueron reforzando y poniendo en práctica la centralidad de esta institución, convirtiéndola en el nexo articulador entre los agentes locales y externos durante todo el proceso. Actualmente, tanto funcionarios de la DDC Puno como algunos lampeños (entre ellos, directivos y ex directivos de la FPFCL) esperan de la Federación que se encargue de cumplir con los compromisos adquiridos. De esta forma, por medio del proceso de declaratoria, la FPFCL comenzó a ingresar dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa<sup>221</sup>.

Como resultado del proceso de declaratoria, además, las personas que tuvieron un papel más importante en el proceso obtuvieron reconocimiento, es decir, capital simbólico. El caso más claro es el de la ex presidenta de la FPFCL, a quien varios de los informantes le atribuyeron el haber logrado la declaratoria<sup>222223</sup>:

Ha sido una brega, más que digamos una situación de reconocimiento. Aquí ha premiado muchísimo la gestión de la señora (...), que es la presidenta de un conjunto de danza que teníamos aquí, los llameritos, que una temporada se cambió para bailar los wapululos. También ella incentivó para que se pueda bailar con raso, esas cositas (intelectual lampeño).

---

<sup>221</sup> Sin embargo, la FPFCL aún no tiene ninguna injerencia en la forma como se lleva a cabo el carnaval de Lampa. La permanencia de esta institución en el campo depende también, actualmente, del trabajo de los actuales directivos.

<sup>222</sup> Un par de informantes se mantienen escépticos respecto a la forma en que participó la ex presidenta. Señalan que no todo el esfuerzo lo hizo ella, pero que obtuvo todo el crédito por su aparición en medios de comunicación y su interés en ser reconocida; es decir, que intentó obtener *capital simbólico* por medios no válidos dentro del campo en cuestión.

<sup>223</sup> Siempre que el investigador preguntaba por quién podía tener más información sobre el proceso de declaratoria, los informantes señalaban que debería entrevistar a esta ex presidenta.

El capital simbólico obtenido de esta manera también le ha proporcionado una mejor posición en otros campos. Debido a su logro, incluso un partido político la invitó a participar como candidata a alcaldesa provincial por Lampa en las elecciones del año 2018, propuesta que ella negó. Además, la ex presidenta es llamada por algunos conjuntos para que los apoye en conversaciones con la FRFCP. Sin embargo, paralelamente, esta persona ha comenzado a recibir críticas a raíz de su trabajo en el proceso de declaratoria (ver capítulo 4).

### 3.5. Conclusión

Así, el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa fue un proceso complejo que duró poco más de dos años. Como se ha podido apreciar (y como se desprendería de un enfoque de instituciones habitadas), en último término el proceso de declaratoria consistió en una serie de interacciones entre individuos enmarcadas en lógicas institucionales, que se dieron en el transcurso de poco más de dos años. A su vez, algunas de estas lógicas forman parte de un *régimen de patrimonio* (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) nacional, que ordena una serie de políticas y normativas aplicadas por un aparato burocrático.

Durante el proceso, los individuos que participaron en él estuvieron vinculados entre sí conformando una red de relaciones de intensidad variable (Noyes 2003). En algunos casos, estos vínculos existían desde antes del proceso de declaratoria. Como en el caso estudiado por Chocano (2018a), los individuos conformaban grupos (organizaciones) internamente fragmentados. La mayoría de estas personas pertenecían al ámbito local y participaban en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa (FPFCL, MPL, SPL, UGEL, autoridades barriales y comunales, intelectuales). Otros participaban primariamente en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de Puno (FRFCP), o formaban parte



de las dependencias del Ministerio de Cultura (funcionarios de DDC y DPI). Estos agentes no participaron del mismo modo en el proceso.

Por otro lado, las interacciones que conforman el proceso de declaratoria han sido agrupadas en dos etapas principales (elaboración del expediente y procedimiento de declaratoria), que pueden ser entendidas como procedimientos. En cada acción se emitieron documentos, y los documentos finales de cada procedimiento (expediente e informe técnico, respectivamente) tuvieron una importancia crucial en la forma como se emitió finalmente la declaratoria. Por medio de estas acciones y documentos se elaboró una *novela monográfica* (Adell 2015), es decir, un documento en el que se presenta un relato patrimonial (Guerrero 2016) unificado.

Tal como señala Guerrero (2016), la imagen armónica de la expresión que se presenta en el relato patrimonial y la Resolución Viceministerial de Declaratoria es el resultado del “encausamiento de miradas e interpretaciones heterogéneas” (Guerrero 2016:143). Fue elaborado por los agentes que participaron del proceso, articulando sus puntos de vista y relatos sobre la expresión. Sin embargo, el relato patrimonial fue resultado de un proceso político que no implicó la resolución de las diferencias y conflictos entre agentes (cada uno de los cuales maneja sus propios criterios y agendas respecto del Carnaval Wapululos de Lampa). De hecho, algunos de ellos hicieron uso de las instancias que conformaron el proceso de declaratoria para favorecer sus agendas e introducir sus perspectivas, con mayor o menos éxito. A la vez, procuraron mantener el consenso y la realización de mecanismos participativos, requisitos indispensables para el éxito del proceso. La forma como se realizaron estas estrategias dentro del proceso es única del caso del Carnaval Wapululos de Lampa, aunque se puede establecer algunos paralelos con otros procesos de declaratoria en la región.

En primer lugar, los hallazgos presentados en el capítulo muestran que el Estado, representado por los funcionarios “street-level UNESCO” (Chocano 2018b) de la Dirección de Patrimonio Inmaterial y la Dirección Desconcentrada

de Cultura, tuvo un papel crucial en el proceso de declaratoria. Al igual que en otros casos en la región Puno, definió en parte las características del proceso mismo e influyó en la forma en que finalmente se presentó la expresión dentro de la Resolución Viceministerial.

Por un lado, esto se debe a que el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa está inserto en un régimen de patrimonio particular (Bendix, Eggert y Peselmann 2013), delimitado por el Estado y sus funcionarios. Este régimen, cuyas disposiciones responden solo parcialmente a las directivas de UNESCO, conlleva una serie de lógicas, impone reglamentos y compromisos que se tienen que cumplir para que una expresión pueda finalmente ser reconocida. Tiene ciertas variaciones a nivel regional, relacionadas en parte al campo de producción y consumo de música y danza tradicionales en la región Puno. Este campo no es estático, y el proceso de declaratoria fue informado por unas disposiciones específicas establecidas desde el 2015 (en esto se diferencia de los estudios anteriormente mencionados). Esto ayuda a explicar por qué el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa se diferencia de otros estudiados anteriormente (León 2009, Matta 2011 Belaúnde 2012, Guerrero 2016)<sup>224</sup>.

Por otro lado, para ser declarada, la expresión tuvo que ser interpretada desde los criterios manejados por los funcionarios del Ministerio de Cultura peruano. De ellos dependió la aprobación del expediente y la elaboración de la Resolución Viceministerial final. Fueron ellos quienes, finalmente, determinaron la forma en que sería denominada la expresión y como sería redactada la Resolución Viceministerial.

---

<sup>224</sup> El caso estudiado por Guerrero (2016) se da dentro del mismo régimen patrimonial que la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa; de hecho, algunos funcionarios participaron de ambos procesos. Sin embargo, la forma como se inserta en el régimen es diferente, pues se trataba de una declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, realizada por UNESCO. No solo esta entidad supranacional tuvo una participación directa, sino que, además, el proceso de declaratoria delimitado por ésta es notoriamente diferente al estudiado en la presente investigación. Por ejemplo, UNESCO establece un límite de palabras en cada sección del expediente de declaratoria, mientras que el Ministerio de Cultura no. Mientras que para declarar a la festividad de la Virgen de la Candelaria fue necesario establecer un consenso sobre el contenido de todas las secciones del expediente, en el caso del Carnaval Wapululos de Lampa solo fue necesario un consenso en la intención de realizar el proceso de declaratoria.

Si el análisis se enfoca en estos factores extralocales, se puede entender el proceso de declaratoria como una forma de gestión de la diferencia cultural – o, mejor dicho, de *ciertas* expresiones culturales consideradas valiosas por sus portadores y que cumplen con ciertos requisitos, como las englobadas en el término Carnaval Wapuluos de Lampa – por parte de un grupo pequeño de especialistas en el Estado (Lacarrieu 2008, Kuutma 2013). Se trata, por otro lado, de una forma de gubernamentalidad neoliberal (Ferguson y Gupta 2017) que opera sobre las expresiones culturales y las poblaciones que los poseen, y en la que el Estado Peruano está ensamblado a entidades supranacionales (Coombe 2013). Al ser objeto de un proceso de declaratoria se realizaron operaciones metaculturales (Kirshenblatt-Gimblett 2006) sobre el carnaval y el wapululo, que pasaron a ser objeto de esta política cultural.

Pese a ello, es importante tener en cuenta que el Estado no se presentó en el proceso de declaratoria como una entidad homogénea. De hecho, tal como señala Chocano (2018b), los funcionarios del “street-level UNESCO” manejaron sus propias agendas y criterios durante el proceso. Estas son parcialmente diferentes a lo establecido por UNESCO o en el marco legal del Ministerio de Cultura. La centralidad del Estado tampoco implica que los lampeños no hayan tenido ninguna injerencia en el proceso de declaratoria. De hecho, tanto el régimen de declaratoria como quienes aplican sus disposiciones solo regulan parte del proceso, permitiendo a los agentes locales ciertas libertades y facilitando una serie de instancias participativas en las cuales sea posible recoger el punto de vista de la comunidad de portadores.

Y es que la forma que tomó el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa también responde a cómo actuaron los numerosos agentes locales, previamente vinculados entre sí por medio de redes. A través de ellos, el proceso de declaratoria se insertó en el contingente campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa, respondiendo a sus lógicas y reglas. Por medio de la participación de estos agentes, las lógicas y presupuestos presentes en el campo también se manifestaron en la declaratoria. Se debe tener en cuenta que todos ellos compartieron el interés en

declarar la danza del wapululo como Patrimonio Cultural de la Nación, dado que es una expresión valorada por la totalidad de individuos del campo. Sin embargo, como se mencionó en el capítulo 2, no comparten las mismas ideas respecto de la versión auténtica de la danza.

Para entender la forma como algunos agentes locales pudieron introducir en la declaratoria sus propias agendas y criterios, se debe tener en cuenta que el nivel de participación de los agentes locales en el proceso de declaratoria fue marcadamente desigual. En la práctica, los principales interlocutores locales durante todo el proceso fueron una proporción muy pequeña de lampeños, con una buena posición dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa.

Tuvieron más participación los agentes que acumularon una serie de atributos específicos, tal como en el caso estudiado por Chocano (2016). Destaca, por un lado, la presencia de agentes individuales, que poseen capital cultural, social y simbólico en el campo. Varias de estas personas tenían vínculos estrechos entre sí antes del proceso de declaratoria. Por otro, la mayoría de quienes participaron a nivel local eran, en ese entonces, representantes del resto de cultores lampeños. En ese sentido, este proceso de declaratoria “se basó en la representatividad de las instituciones” (Guerrero 2016:122). La no participación de la mayoría de lampeños (producto de la misma amplitud del campo y de la imposibilidad logística de abarcar una mayor cantidad de personas) podría, en ese sentido, reproducir una brecha entre la población y las instituciones, que sin embargo no es tan amplia como en el caso estudiado por Guerrero (2016). Por último, se debe tener en cuenta que solo algunos agentes locales promovieron activamente sus agendas a lo largo de todo el proceso. Otros apoyaron los esfuerzos realizados sin un mayor involucramiento, o desconocieron los detalles del proceso. La Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa fue la organización que más claramente cumplió con estos atributos. En efecto, se trata de un organismo representativo cuyos directivos poseían capitales en el campo y promovieron activamente la declaratoria (y sus agendas).

Los agentes más activos buscaron introducir sus propias agendas y criterios en la declaratoria, haciendo uso de interacciones cotidianas y de los mecanismos de negociación establecidos por el régimen de patrimonio. Tuvieron especial cuidado en mantener el consenso sobre la realización de la declaratoria y respetaron en su mayor parte las perspectivas de otros actores<sup>225</sup>. Un claro ejemplo de ello son las acciones realizadas por agentes locales para asegurar el apoyo del Ministerio de Cultura a la declaratoria (que incluyen el establecimiento de comunicación entre la FPFCL, la DDC Puno y la DPI). Esto implicó que varios agentes locales imaginaran el punto de vista de los funcionarios del Ministerio en base a sus propias experiencias y conocimientos. El comenzar a pensar al wapululo desde esta perspectiva puede ser entendido como una forma de desfamiliarización (Foster 2011, 2015b; Noyes 2015).

Por otro lado, los principales agentes buscaron mantener el consenso con la población local por medio de la aplicación de los mecanismos participativos que forman parte de un proceso de declaratoria. Así, los funcionarios del Ministerio de Cultura buscaron obtener el “concurso de la población” por medio de la solicitud de actas de reunión y cartas de compromiso, así como por la aplicación de mecanismos de validación del informe técnico. De esta manera, esperan que su trabajo sea respaldado por la población y evitar posteriores impases con ésta. Los directivos de la FPFCL también buscaron conseguir el apoyo de las autoridades y representantes de la población. Esto, no solo por medio de las reuniones ampliadas, sino también en otras interacciones concretas de carácter cotidiano. También buscaron incluir las perspectivas de algunas personas con un capital cultural reconocido en el campo local, por medio de las visitas a cultores y la solicitud del envío de información sobre la expresión.

Es interesante notar que, con excepción de los últimos dos mecanismos, el consenso estuvo relacionado principalmente a la aprobación de la realización de una declaratoria y, en menor medida, a la denominación de la expresión en

---

<sup>225</sup> Esta es una característica particular del proceso de declaratoria estudiado. Según varios informantes, en otros procesos de declaratoria la población local busca que impere su punto de vista únicamente, y el consenso es más difícil de conseguir. También es posible que el Ministerio de Cultura recomiende cambios de tal magnitud que sea imposible evitar cierta confrontación con la población local.

ella<sup>226</sup>. En cambio, el contenido de la misma no fue un tema muy discutido. En las instancias participativas dispuestas por el proceso de declaratoria, los agentes se inhibieron de hablar sobre este asunto.

Al contrario, fueron los agentes con mayor participación en el proceso de declaratoria (Ministerio de Cultura y FPFCL) quienes definieron finalmente la denominación y la descripción de la expresión que serían plasmadas en la Resolución Viceministerial. Hicieron esto por medio de la redacción de documentos (expediente, informe técnico) por contadas personas. En estas instancias no participativas<sup>227</sup> plasmaron sus perspectivas y agendas. Así, fueron los entonces directivos de la FPFCL quienes finalmente determinaron que en el expediente la expresión fuera denominada Wapululos Carnaval de Lampa (del mismo modo que el conjunto de wapululos que participa en el concurso de la Virgen de la Candelaria), y que se describiera el uso del traje de jañacho en base a bayeta. Del mismo modo, fueron los funcionarios de la DPI quienes determinaron finalmente que la expresión se denomine Carnaval Wapululos de Lampa, en base a sus propios criterios. Este punto será abordado con mayor profundidad en el capítulo 4.

De esta manera, el proceso de declaratoria estuvo conformado por una serie de instancias e interacciones cotidianas, dentro de las cuales un conjunto de actores heterogéneos buscó mantener el consenso y, a la vez, promover sus propios intereses y perspectivas. De esta manera, el proceso es resultado de la existencia de un campo local contingente y heterogéneo, así como de un régimen de patrimonio que permite (hasta cierto punto) la manifestación de diferentes agentes locales. Es por ello que el relato patrimonial resultante no soluciona las diferencias entre los agentes locales y entre ellos y los funcionarios del Ministerio de Cultura. Al contrario, es producto de estas diferencias y las incorpora.

---

<sup>226</sup> En otros procesos de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación en la región Puno la búsqueda de consenso puede abarcar la denominación de la expresión y la forma de describirla. Sin embargo, algunos informantes en Puno criticaron la falta de consulta sobre este tema.

<sup>227</sup> A diferencia del caso estudiado por Guerrero (2016), en los procesos de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación no es necesario que se alcance un consenso sobre la totalidad de puntos del expediente de declaratoria.

Asimismo, por medio del proceso de declaratoria los agentes con mayor protagonismo lograron cambios en la estructura del campo local acordes con sus propias agendas. Así, el cluster de personas que lideraron el proceso de declaratoria también hicieron uso de éste para introducir en el campo a la FPFCL, institución que lideró el proceso de declaratoria y que se encuentra ampliando sus funciones. Asimismo, el proceso de declaratoria condujo al establecimiento de vínculos entre instituciones locales y foráneas. Destaca el hecho que los cultores (especialmente la MPL y la FPFCL) adquirieron una serie de compromisos con el Ministerio de Cultura, que van más allá del proceso.

Una vez realizada fue apropiada e interpretada por todos los lampeños bajo sus propios términos y relatos de autenticidad. A este nivel, la declaratoria también afirmó ciertos presupuestos del campo y, por medio de la afirmación de ciertos relatos de autenticidad, contribuyó al cambio de posiciones entre los agentes en éste, en el marco de una pugna por la autenticidad de formas de practicar el wapululo. Para poder entender esta afirmación, es necesario analizar a profundidad algunos acontecimientos paralelos al proceso y las perspectivas on the Ground (Foster 2015a) de la declaratoria.

#### CAPÍTULO 4: LA DECLARATORIA VISTA DESDE LAMPA: DECLARATORIA Y RELATOS DE AUTENTICIDAD<sup>228</sup>

Como se ha podido observar en el capítulo anterior, el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa implicó el establecimiento o reproducción de relaciones entre distintos agentes en el ámbito local, regional o nacional. Sin embargo, hablar del proceso de declaratoria es hablar también del encuentro e interacción de una serie *de conocimientos* manejados por los agentes. Es decir, de un conjunto de ideas articuladas de formas heterogéneas desde el punto de vista de cada individuo, relacionadas al Carnaval Wapululos de Lampa, al Patrimonio Cultural Inmaterial y al proceso de declaratoria. Estas ideas incluyen capital cultural incorporado, es decir, un conjunto de saberes reconocidos dentro de un campo (en este caso, por ejemplo, el conocimiento detallado del carnaval de Lampa o del proceso de declaratoria). Además, la forma como están articuladas otorga una valoración desigual a los elementos dentro del campo. En ese sentido, algunos de estos saberes son los relatos de autenticidad mencionados en el capítulo 2, que establecen relaciones de oposición con connotaciones esencialistas y tienen simultaneidad, pudiendo existir varios discursos a la vez en un espacio (Ochoa 2002, Theodossopoulos 2013). También se analizan en el presente capítulo las percepciones y nociones existentes a nivel local sobre la declaratoria y otros procesos relacionados con el Carnaval Wapululos de Lampa, que toman en cuenta los relatos de autenticidad manejados por cada agente individual. Esto implica tener en cuenta la perspectiva *on the ground* planteada por Foster (2015a), en la que el discurso de patrimonio (y la declaratoria) es interpretado por los agentes locales de acuerdo a sus propias percepciones e ideas (Foster 2015a).

---

<sup>228</sup> En este capítulo nos referiremos más a la danza wapululos que al carnaval lampeño, puesto que es alrededor de ella en que existe más debate, y a que los informantes se refirieron más a ella.



La interacción entre los distintos agentes que participaron en el proceso de declaratoria, analizada en el capítulo 3, implicó también una interacción y un diálogo entre conocimientos. Por un lado, se dio una interacción entre los conocimientos de agentes pertenecientes al campo del carnaval de Lampa y aquellos de representantes del Ministerio de Cultura<sup>229</sup>. Como se ha adelantado en el capítulo 3, en el marco de la introducción de la expresión y sus portadores en el régimen de patrimonio nacional, ésta fue interpretada por las oficinas del Ministerio que participaron del proceso. La interpretación y posterior categorización del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación implicó la realización de una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). A la inversa, los agentes locales tuvieron la posibilidad (mediada por la DPI) de manifestar en la declaratoria sus propias ideas sobre la expresión, plasmadas en el expediente y en las subsanaciones enviadas a la DPI. Sin embargo, cabría preguntarse cómo es que la declaratoria (tal como fue emitida) responde a la lógica compartida por todos los agentes, es decir, por su carácter esocultural (Foster 2015a).

No todos los lampeños, por otro lado, comparten las mismas ideas sobre los carnavales de Lampa o sobre los wapululos. Como se mencionó en el capítulo 2, dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa existen una serie de supuestos que son compartidos por la gran mayoría de individuos en el campo. Sin embargo, algunos aspectos de la forma de practicar el wapululo se encuentran en discusión, y en torno a ellos se plantean relatos de autenticidad contrapuestos. Como se mencionó en el capítulo 3, no hubo mayor discusión sobre estos temas durante el proceso de declaratoria. Cuando hubo la posibilidad de discutirlos, la necesidad de llegar a un consenso para continuar con el proceso hizo que fueran dejados de lado. Sin embargo, en el expediente de declaratoria se manifestaron relatos de autenticidad sobre los temas en discusión. La consecuente aparición de algunos de estos relatos en el documento final de declaratoria parece tener

---

<sup>229</sup> Como se mencionó en el capítulo anterior, la FRFCP (el único participante en la declaratoria perteneciente únicamente al campo regional) no tuvo mucha participación en el proceso de declaratoria, por lo que no se lo considera en el análisis.

consecuencias dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales del carnaval en Lampa.

En el presente capítulo se analiza la relación entre conocimientos, agentes locales y declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa. De esta manera, se busca profundizar en la forma como las distintas nociones y relatos de autenticidad participaron en el proceso de declaratoria e influyeron en el documento final. Asimismo, se busca ver cómo la declaratoria es interpretada desde los relatos de autenticidad y cómo influye en la valoración de ciertas formas de practicar el wapululo lampeño. El capítulo se enfoca principalmente en las perspectivas y relatos de autenticidad de los agentes locales, en algunos casos contrastadas con las de los funcionarios pertenecientes al “street-level UNESCO” (Chocano 2018b) (ya mencionada en el capítulo 3) y las propuestas de UNESCO.

Es importante tener en cuenta que los relatos de autenticidad no solamente se manifestaron en el proceso de declaratoria, sino en otros eventos y procesos que paralelamente se dieron a cabo en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. Estos procesos y su relación con agentes y relatos de autenticidad locales son importantes para entender mejor el contexto en que se dio la declaratoria, y son detallados en la primera sección del capítulo. Se hace especial énfasis en las opiniones contrapuestas existentes sobre la forma de vestir del personaje del jañacho. Como se mencionó en el capítulo 2, la asignación de valor a ciertas formas de vestir (y, por ende, asignación de capital simbólico a quienes visten de estas maneras) es un tema sobre el que existe un amplio debate. Una segunda sección analiza la dimensión esocultural (Foster 2015a) de la noción de Patrimonio Cultural Inmaterial. Analizando la forma como la declaratoria es entendida a nivel local, se puede entender la relevancia que tiene la misma en relación al valor simbólico del wapululo y de determinadas formas de practicarlo. Por último, la tercera sección del capítulo analiza la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación, desde los relatos de autenticidad. No solamente se ve cómo los relatos se manifiestan en la

declaratoria final, sino los testimonios en los que informantes lampeños interpretan la declaratoria desde sus propios relatos.

#### 4.1. Debates contemporáneos sobre autenticidad en Lampa

Como se ha podido apreciar en el capítulo 2, tanto el carnaval de Lampa como el wapululo lampeño han estado en constante cambio por lo menos desde mediados del siglo XX. Estos cambios se correlacionan con la aparición de relatos de autenticidad, manejados por los lampeños. Los relatos respaldan y justifican las prácticas de quienes los sostienen, asignándoles mayor valor en contraposición a otras formas de practicar el carnaval de Lampa y el wapululo. La simultaneidad (Theodossopoulos 2013) de relatos de autenticidad contrapuestos ha generado que el campo de producción y consumo de bienes culturales en el carnaval de Lampa sea contingente, permitiendo siempre la realización de acciones que cambien la distribución de capital simbólico entre los agentes participantes. El proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa se dio en este campo contingente. Por ende, se dio en un contexto en el que agentes con relatos de autenticidad diferentes buscaban asignar mayor valor simbólico a ciertos elementos por sobre otros.

En los años en que el proceso de declaratoria se llevaba a cabo, el aspecto del wapululo lampeño sobre el que existía mayor debate era el vestuario del jañacho o danzante masculino<sup>230</sup>. Como se explicó con más detalle en el capítulo 2, un grupo de personas (mayormente personas que viven en el pueblo de Lampa) defiende el uso del traje a base de seda. Señalan que este traje está relacionado al pelaje fino de los machos de un rebaño de auquénidos. Otro grupo de personas (miembros de algunas comunidades campesinas y personas relacionadas al Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa) defienden la

---

<sup>230</sup> Otro elemento que generaba debate era la creciente importancia de la tarkada, introducida en el carnaval de Lampa en la década de 2010. El debate sobre la introducción de este género musical, que se dio en instancias diferentes a los concursos, es presentado en el capítulo 2 de la presente investigación.

autenticidad del traje de bayeta, señalando que en realidad éste existía antes que el traje de seda, que está relacionado a la cotidianeidad del campo y que la bayeta es el material que los campesinos de Lampa usaban tradicionalmente. Ambos grupos argumentan que su versión del traje es la más antigua y popular, además de la más asociada al significado de la danza.

Los concursos son instancias importantes en las que se otorga valor simbólico a ciertas formas de practicar el wapululo. En él participan representantes de las diferentes comparsas del distrito de Lampa, pero tienen un papel protagónico los funcionarios municipales y un grupo de intelectuales conocedores del wapululo. Fue en estas instancias que se manifestó el debate sobre el material del traje de los jañachos. Por un lado, la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria genera comentarios positivos y negativos entre los lampeños, muchos de ellos relacionados a la forma como es manejado en Puno. Producto de estas opiniones se comienza a debatir a forma en que el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa participa en el concurso de danzas autóctonas. Este debate alcanza también el concurso local, en el que se comienza a debatir el contenido de las bases y la forma en que cada elenco se presenta. Todos estos debates se dan en las instancias participativas facilitadas por la Municipalidad Provincial de Lampa. Las decisiones tomadas en ellas, como se adelantó en el capítulo 2, cambian la posición relativa de agentes (y relatos de autenticidad) en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa.

#### 4.1.1. Wapululos y trajes en la fiesta de la Candelaria

Tal como se ha señalado en el capítulo 2, desde el año 1997 la danza del wapululo participa en el concurso de danzas autóctonas que se realiza en el marco de la festividad de la Virgen de la Candelaria. Esta instancia del campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de Puno da la posibilidad de obtener visibilidad y capital simbólico a quienes practican el wapululo (especialmente al conjunto que representa a los portadores en la festividad). Sin embargo, para obtener un buen resultado los conjuntos participantes en el concurso de danzas autóctonas tienen que cumplir con

algunos parámetros relacionados con las lógicas de miembros de una élite puneña, mestiza y urbana que concentra el capital económico del campo (Almonte 2015, La Serna 2018).

Uno de estos parámetros es la obligatoriedad del uso de trajes elaborados con materiales considerados tradicionales (autóctonos), entre los que destaca la bayeta. El uso de trajes hechos primariamente con materiales no tradicionales es sancionado o, por lo menos, criticado. La asociación de ciertos materiales con lo autóctono, en contraposición a las danzas mestizas (Almonte 2015), forma parte de un relato de autenticidad compartido por varios participantes en el campo regional. Por ejemplo, esta idea es sostenida por conocidos intelectuales puneños (Almonte 2015:202)<sup>231</sup>. Algunos de ellos, además de tener publicaciones escritas en las que afirman sus puntos de vista, suelen ser jurados de los concursos de danzas autóctonas, por lo que tienen un rol importante en la asignación de capital simbólico dentro del campo:

Para mí que [los vestuarios de los jañachos en el wapululo] son de bayeta, porque nunca se ha utilizado la seda, ellos están utilizando seda. De ahí ya desde el saque ya está mal. Ellos son con sus vestimentas tradicionales. Mejor si se vistieran con su verdadera vestimenta de bayeta, de lana, sería mucho mejor. Pero a veces el prestigio, y Lampa siempre ha sido eso, un lugar donde había los gamonales, donde había rezagos de la colonia (...) entonces ellos ¿qué se van a poner la bayeta? Se ponían seda, por lo menos telas, de algodón, etc. (intelectual puneño).

Tomando esto en cuenta, tal como se mencionó en el capítulo 2, el hecho de que los jañachos usen trajes de bayeta en el concurso de danzas autóctonas puede ser entendido como parte de una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). Esto no quiere decir, sin embargo, que los cultores de wapululos hayan aceptado pasivamente estas disposiciones. Al contrario, la aplicación de la lógica de los grupos relacionados a la festividad de la Candelaria en los

---

<sup>231</sup> Esto no quiere decir que no existen debates en el campo regional. Al contrario, se trata de un campo contingente en el que la forma en la que se lleva a cabo el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria se encuentra en constante cuestionamiento. De hecho, los intelectuales puneños con quienes se conversó durante la investigación relativizaron en mayor o menor medida este rasgo asignado a las danzas autóctonas. Del mismo modo, en el concurso de danzas autóctonas se admiten trajes en los que algunos elementos de los trajes están elaborados con materiales no asociados a lo autóctono.

wapululos también tuvo una dimensión esocultural (Foster 2015a), en tanto que fue asimilada e interpretada por los lampeños de una forma particular.

Todos los años en que el wapululo ha participado en el concurso, salvo el 2017, los jañachos han usado el traje de bayeta. La decisión de optar por estos trajes respondió, según algunos informantes, a la percepción de que en Puno no se iba a aceptar el traje a base de seda. Esta idea era compartida tanto por directivos del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa como por algunas personas no asociadas directamente al conjunto.

Hasta que la comunidad Enrique Torres Belón por primera vez lleva Wapululo hasta la Federación de Puno. Y los de Puno les obliga a que debe ser autóctono, y lo cambian también ese traje de eso a bayeta blanca. Y comienzan a bailar, traen ellos, al año siguiente ya viene. De ahí viene el conjunto [Wapululos Carnaval de Lampa] también ya va, se afilia, de ahí nuevamente con bayeta (intelectual lampeño).

En Puno no nos va a aceptar la seda. Acá en Lampa bailemos, es nuestra casa, bailemos con nuestra seda (ex directivo de la FPFCL).

Estas opiniones reflejan cierto efecto de desfamiliarización (Foster 2011) con respecto al wapululo, en tanto algunos lampeños comienzan a ver su danza bajo el punto de vista imaginado de los jurados de Puno<sup>232</sup>. Estas personas han comenzado a tomar conciencia del papel que cumple su expresión dentro del campo regional, y hacen uso de este conocimiento de forma estratégica para obtener uno de los primeros lugares en el concurso (y el capital simbólico que estas posiciones otorgan). En ese sentido, tal como sucede con otros conjuntos de danzas autóctonas (Almonte 2015:213), los directivos del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa decidieron de forma estratégica presentar su danza de cierta forma, con la finalidad de obtener beneficios (un buen resultado, y el reconocimiento consecuente) del concurso.

La imposición de ciertos requisitos a través de las bases y el relato de autenticidad detrás de éstas fue interpretado y asimilado por los lampeños a través de sus propios relatos de autenticidad. Un factor que influyó en la decisión

---

<sup>232</sup> Esto no quiere decir que estos puntos de vista imaginados no tengan un sustento real. Algunos de quienes los imaginaban se basaban en las bases del concurso, en las reuniones de representantes de conjuntos afiliados a la FRFCP a las que asistían, o incluso a sus experiencias como directivos de la FRFCP.

de hacer uso del traje de jañacho a base de bayeta fue que quienes tenían mayor injerencia en las decisiones (la comunidad Enrique Torres Belón primero, luego los directivos del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa) eran partidarios de la autenticidad de la bayeta. Por otro lado, a nivel local la lógica del concurso de danzas autóctonas es incorporada como un argumento adicional del relato que defiende la autenticidad del traje de jañacho a base de bayeta frente al de seda. De esta forma, algunos informantes (intelectuales y funcionarios municipales) señalan que, dado que el wapululo es una danza autóctona, su traje debería ser a base de bayeta y no de seda<sup>233</sup>:

Como esta danza es catalogada como una danza autóctona, entonces se supone que como es autóctono los jañachos que sus trajes deberían ser a base de la lana de oveja, todas esas cosas. (...) si decimos que es danza autóctono y estamos poniendo la seda entonces como que, un poco que no guarda relación ¿no? Entonces está discusión eso (funcionario municipal).

En cambio, algunos informantes, en vez de apropiarse de la lógica detrás del concurso, la criticaron a partir de sus propios relatos de autenticidad. Es el caso de aquellos que defienden la autenticidad del traje de jañacho a base de seda. Estas personas señalan que la obligatoriedad del uso de trajes de bayeta es contradictoria con la forma como se practicaba el wapululo lampeño antiguamente. Por ello, cuestionan la lógica manejada por las élites del campo regional, en la que la originalidad y autenticidad de una danza autóctona está relacionada al uso de trajes de bayeta. Inclusive, algunos informantes cuestionan que los jurados del concurso tengan conocimiento (capital cultural incorporado) sobre las expresiones que evalúan:

Claro que bayeta es lo natural ¿no? Eso es así, lo natural (...) ese valoran en Puno, seda descalifican. O sea, no tienen, el jurado en ese entonces tiene que ser uno que conoce lo antiguo, lo antiguo, y esos jurados no reconocen pues lo antiguo. De ahora, y califican de ahora. Para los jurados de ese entonces, bayeta es lo natural, claro es así, pero antes no era, seda era (...) mi punto de vista sería que, de cada distrito, de cada provincia que participa debe haber un jurado (comunero de Sutuca Urinsaya).

---

<sup>233</sup> Algunos de estos informantes, de hecho, señalaron la oposición entre danzas autóctonas y danzas de luces.

A estos cuestionamientos, se suman las críticas que algunos intelectuales y cultores lampeños hacen a las lógicas subyacentes al concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria. Entre los aspectos criticados están, además de la obligatoriedad del traje de bayeta, la uniformidad en la coreografía, la competencia de danzas muy diferentes en una misma categoría y la introducción de una coreografía similar a la de las danzas de traje de luces. Para los críticos, las disposiciones que buscan guardar la autenticidad paradójicamente estarían haciendo que esta se pierda<sup>234235</sup>:

Pero cuando era para concurso, para Candelaria, ya nos han obligado de que nosotros tenemos que igualarnos (...) pero a mi parecer ya no es original lo que era más antes el Wapululo. Ahora lo han modificado ya (...) anteriormente no se bailaba así, cada quién se bailaba por su lado. Tú bailabas como quieras para otro lado, el otro también bailaba como quiera para otro lado (comunero de Sutuca Urinsaya).

Así, las disposiciones que enmarcan la participación del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa en el concurso de danzas autóctonas (con jañachos vestidos con trajes a base de bayeta) son interpretadas por los lampeños en base a sus propios relatos de autenticidad. Así como la forma que adquirió el proceso de declaratoria se debió también a la participación de agentes locales, enmarcados en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa; la participación en el concurso de danzas autóctonas bajo condiciones específicas es también el resultado de decisiones estratégicas de agentes locales. Estos agentes no solamente toman en cuenta los parámetros de las élites del campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno (o el punto de vista imaginado de estas

---

<sup>234</sup> Otro aspecto criticado a nivel local son los bajos montos entregados actualmente como premio a los ganadores del concurso de danzas autóctonas.

<sup>235</sup> Críticas similares son hechas por especialistas de la ciudad de Puno, quienes hacen énfasis en la descontextualización de las danzas tradicionales que pasan a responder a parámetros, públicos y escenarios diferentes a aquellos manejados a nivel local. Estos especialistas han mantenido vínculos con los intelectuales críticos de Lampa. Almonte también señala que, como resultado de los concursos de danzas autóctonas, los elencos “se encuentran en un proceso de transformación hacia formas menos indígenas y artificiales que satisfacen las expectativas del público y de los jueces” (Almonte 2015:218). Pese a sostener esta crítica, tanto esta autora como informantes puneños mantienen el relato de autenticidad en el que se asocia lo auténtico al uso de trajes de bayeta u otros materiales considerados tradicionales. Así, señala que “la bayeta y el paño están cediéndole su lugar al rayón, la poliseda y otros materiales sintéticos de lustroso acabado” (Almonte 2015:216).



élites), sino también sus propios relatos de autenticidad y la posibilidad de obtener capital simbólico por medio de la participación en el concurso (tanto en el campo regional como en el campo local, frente a cultores que practican el wapululo de otras maneras).

#### 4.1.2. Debate sobre el traje de los jañachos: posturas e implicancias

Debido a lo afirmado en el párrafo anterior, los debates locales sobre la validez de relatos de autenticidad influyen en la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria, y pueden conducir al planteamiento de nuevas formas en la participación en el concurso de danzas autóctonas. Es lo que sucedió en el año 2017, cuando el tema del traje de los jañachos fue discutido en el marco de la participación del conjunto en la festividad de la Virgen de la Candelaria.

Esta discusión se dio al año siguiente de la entrega del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa al municipio, que asumió la presidencia, la organización y el financiamiento del mismo. Este detalle es importante no solamente porque muestra que se trató de un debate realizado en paralelo a la elaboración del expediente de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa, poco antes del desarrollo de la reunión ampliada en la que se trató (superficialmente) el tema del traje de los jañachos (ver capítulo 3). Además, si bien algunos antiguos directivos del conjunto siguieron asumiendo cargos (como el de delegado ante la FRFCP), otros agentes pudieron acceder a la toma de decisiones respecto a la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Ese año, se invitó a colaborar en el conjunto al barrio, la urbanización y las comunidades ganadoras del concurso de wapululos del año anterior; estos elencos eran reconocidos (es decir, tenían capital simbólico) por sus buenos resultados en los concursos<sup>236</sup>. Mientras que algunos de sus representantes eran partidarios del uso de bayeta en el traje de los jañachos<sup>237</sup>, la mayoría más bien eran favorables al uso de la seda.

---

<sup>236</sup> Según una informante, los representantes de los cuatro elencos (junto con el entonces alcalde) se organizaron en una junta directiva.

<sup>237</sup> Entre quienes participaron en la discusión, por ejemplo, se encontraban representantes de la comunidad Enrique Torres Belón. Como se mencionó en el capítulo 2, esta comunidad apoya firmemente el uso de

Teniendo esto en cuenta, es lógico que uno de los temas más debatidos ese año haya sido el material del traje con el que los jañachos se presentarían en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria. La discusión se dio en más de una reunión ampliada, en la que participaron los directivos del Conjunto, regidores municipales y autoridades barrales y comunales. A diferencia de la discusión en el marco del proceso de declaratoria, en esta instancia participativa hubo una extensa ronda de oradores en la que participaron los defensores de los dos relatos de autenticidad contrapuestos. Luego se pasó a una votación, y por mayoría se optó por el uso de traje de seda; el municipio decidió prestar trajes de seda a quienes no los tuvieran. Como se puede apreciar, en esta instancia las autoridades locales y los representantes de elencos tuvieron aparentemente un nivel mayor de agencia que el proceso de declaratoria. En efecto, fueron las autoridades municipales las que convocaron a reuniones y definieron sus participantes; en el sistema de votación establecido, autoridades y representantes tenían un mayor peso. En cambio, los directivos de la FPFCL asociados al conjunto tuvieron una agencia limitada.

Que se haya tomado esta decisión no significa que se haya llegado a un consenso. De hecho, algunos informantes que defendían el uso de la bayeta en los trajes de jañachos recalcaban que esta decisión fue un desacierto. Para ellos, la participación con seda no solo mostraba una versión no autóctona del wapululo, sino que se contradecía con la forma como la danza había sido presentada en Puno años anteriores. Es decir, era contraria a la forma como el wapululo había sido “reconocido” por la FRFCP<sup>238</sup>:

Entonces esos que vayan a representar por Lampa a Puno (...) y entonces en ahí feo, feo hemos quedado nosotros. Hemos reclamado, no nos han hecho caso los directivos que han ido (...) Y hemos ido para Puno, hemos ido cantidad de gente, danzarines, bailarines, pero por gusto. El traje nos malogró y porque ya, como estaba ya reconocido [el

---

bayeta en el traje de los jañachos. Ese año, además, los representantes de la comunidad tenían una propuesta de presentación en conjunto con la comunidad de Orcohuayta.

<sup>238</sup> Además, uno de los críticos locales argumentó que el traje de seda se había presentado mal pues combinaba seda con ojotas y no con zapatillas blancas.

traje de bayeta] en la Federación, y porque quieren ahora se la traen (comunero de Enrique Torres Belón).

Estos informantes señalan que, como resultado del uso del traje de seda en los jañachos, el Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa obtuvo un puntaje bajo en el concurso de danzas autóctonas<sup>239</sup> y recibió críticas en Puno. Efectivamente, como se ha podido apreciar, la decisión tomada no coincidía con las lógicas de autenticidad compartidas en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno.

La forma como los informantes reconstruyen este episodio muestra que las reuniones del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa fueron una instancia en la cual, por medio de la interacción formal de individuos, hubo una negociación entre relatos de autenticidad contrapuestos. Tal como se plantearía desde un enfoque de instituciones habitadas (Hallett 2010), también hubo una negociación de significados previamente establecidos. Como resultado de estas reuniones, fue posible que una forma de practicar el wapululo accediera a una instancia (el concurso de danzas autóctonas) a la que antes no había accedido<sup>240</sup>, teniendo la posibilidad de obtener valor simbólico a nivel local y regional por medio de esta participación. Hasta cierto punto, se puede afirmar que la decisión otorgó legitimidad al traje de jañacho elaborado en base a seda (y capital simbólico a quienes lo usan), en tanto fue reconocido por una institución tan importante en el campo local como el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa<sup>241</sup>. Sin embargo, el cambio de significados y el acoplamiento al relato de autenticidad que defendía el uso de trajes de seda generó algo similar a lo que Hallett (2010:62) denomina “tensión epistémica” (*epistemic distress*), es decir “un desplazamiento del significado, la seguridad y las expectativas” (Hallett 2010:62). Como se puede apreciar, los críticos de la decisión identifican una ruptura del orden establecido, que condujo a un caos donde antes había orden

---

<sup>239</sup> El año 2017, el conjunto quedó en 15° lugar, con 90.77 puntos.

<sup>240</sup> Esto no quiere decir que se antes se haya impedido participar a quienes estaban a favor del uso del traje de jañacho a base de seda. Hasta el día de hoy, personas que están a favor de una u otra versión del traje pueden participar y participan en el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa como danzantes.

<sup>241</sup> De hecho, algunos informantes señalaban que en estas reuniones se había determinado que el traje de los jañachos había sido inicialmente de seda.

y en el cual no se podía esperar los mismos resultados que en años anteriores. En esta evaluación influyó el punto de vista percibido de los jurados y espectadores de Puno, es decir, la desfamiliarización (Foster 2011:93) previamente existente.

Sin embargo, el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa solamente se presentó con trajes de jañacho en base a seda en 2017. Debido a las críticas (a la tensión epistémica), al percibido mal desempeño, a problemas logísticos<sup>242</sup> y a la influencia de las personas asociadas a la directiva del Conjunto, el año 2018 se decidió volver a retomar la participación con trajes de bayeta. De esta forma, el Conjunto decidió retornar al orden previo y permanecer dentro de la lógica del campo regional para poder sostener su capital simbólico en éste. Nuevamente, esta institución otorgó legitimidad al uso del traje de bayeta, estableciendo una distancia con el relato de autenticidad favorable al uso de trajes de jañacho a base de seda. Por otro lado, debido a las tensiones, desde el año 2018 se invitó a participar en la organización únicamente a los elencos ganadores de los concursos de barrios y urbanizaciones; las comunidades campesinas se podían sumar voluntariamente si así lo deseaban<sup>243</sup>. Así, se limitó la participación de grupos de cultores (miembros de comunidades campesinas, con relatos de autenticidad heterogéneos) en la toma de decisiones.

A raíz de este debate, además, se trató el tema del traje de los jañachos en relación a las bases del concurso de wapululos. Nuevamente, el tema se trató en una reunión que se dio en fechas muy cercanas a la reunión ampliada de febrero de 2017, y durante la elaboración del expediente de declaratoria. Como se mencionó en el capítulo 2, las bases son planteadas por el municipio, pero ratificadas en reunión ampliada con las autoridades de los distintos barrios y urbanizaciones que participan en el concurso. En este caso también hubo una

---

<sup>242</sup> Muchas personas no devolvieron los trajes de jañacho que habían sido confeccionados y prestados por el municipio.

<sup>243</sup> Miembros de algunas comunidades manifestaron, por su parte, haber perdido el interés de trabajar con el conjunto. Esto se debió a las tensiones producidas en el año 2017 y a su opinión negativa sobre el trabajo de esta institución. Por otro lado, en 2019 muchos miembros del barrio ganador el año anterior tampoco estaban interesados en participar.

votación y se decidió que se pediría a barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos que usen obligatoriamente el traje de seda. A las comunidades se les exigió solamente que sus jañachos estuvieran uniformes y se vistieran, o bien todos con traje de seda, o todos con traje de bayeta. Estas disposiciones se mantienen hasta el año 2019, con la excepción de que ese año se permitió el uso de trajes de jañacho a base de bayeta en todas las categorías. Además, desde 2019 “de acuerdo de los delegados, los jañachos que bailen con seda espejo es con zapatilla y jañachos que bailen con bayeta es con ojota” (Municipalidad Provincial de Lampa 2019a:3)<sup>244</sup>.

Nuevamente, por medio de una instancia formalizada de interacción entre individuos se enfrentaron los dos relatos de autenticidad contrapuestos y se realizaron modificaciones en los significados previos. De esta manera, en los años 2017 y 2018, el municipio otorgó mayor legitimidad al traje de jañacho a base de seda y su correspondiente relato de autenticidad. Quienes danzaban con este traje, por consecuente, obtenían mayor reconocimiento (capital simbólico), al menos dentro del concurso. Al contrario, se limitó hasta cierto punto la participación con traje a base de bayeta en una instancia tan importante a nivel local como es el concurso de wapululos. En cambio, en la siguiente gestión municipal se optó por otorgar validez y valor simbólico a ambas versiones del traje de jañacho. En cambio, se limitó la posibilidad de participación a versiones “no auténticas” de ambos trajes, por medio de una instancia participativa. Así, además, se refuerza la uniformidad de los vestuarios que ya se manifestaba desde años anteriores (ver capítulo 2). Las decisiones a nivel del concurso local no generaron tantos comentarios como aquellas tomadas en el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, siendo menos polémicas.

Como se puede apreciar, el proceso de declaratoria fue solo una de las instancias donde interactuaron los distintos agentes locales y relatos de autenticidad sobre el wapululo lampeño. Casi en paralelo, se discutía el traje de

---

<sup>244</sup> A las comunidades campesinas también se les dio la posibilidad de que los jañachos dancen descalzos, en ambas versiones del traje (Municipalidad Provincial de Lampa 2019b:3). En el concurso hubo barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos que también optaron por esta opción.

los jañachos en relación a los dos concursos más importantes en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. En los tres casos, el debate se dio en reuniones formales, instancias participativas facilitadas por las entidades encargadas, en las que participaron representantes de barrios, urbanizaciones y comunidades campesinas. Es decir, instancias dentro de un marco institucional en las que interactuaron individuos específicos. La forma como se desarrollaron estas tres instancias fue producto de la situación de los agentes dentro del campo local, de los recursos (capitales) y significados (relatos de autenticidad) que manejaron.

Sin embargo, en las reuniones vinculadas a los concursos se discutió mucho más a profundidad el tema del traje de los jañachos<sup>245</sup>. La participación relativa de los distintos grupos que conforman el campo de producción y consumo de bienes relacionados al carnaval de Lampa es distinta a la que tuvieron en el proceso de declaratoria. La FPFCL como tal no tuvo ninguna aparición durante el proceso. Las reuniones fueron moderadas por la MPL (regidores y funcionarios), en su calidad de ente organizador del concurso y patrocinador del Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. En ese sentido, implicaron a instituciones que ya formaban parte del campo del carnaval, sin introducir en él a alguna otra institución. Por otro lado, las reuniones condujeron directamente a la toma de decisiones respecto del wapululo; a diferencia del proceso de declaratoria, en el que las reuniones fueron una de muchas instancias por medio de las cuales se elaboró un expediente. Teniendo en cuenta todas estas diferencias en las instancias participativas, es lógico que las decisiones tomadas se diferencien del relato patrimonial que se manifestó en el expediente de declaratoria.

---

<sup>245</sup> El tema discutido en ambas reuniones fue uno relacionado directamente con las oposiciones dicotómicas de un relato de autenticidad (Theodossopoulos 2013), y que formaba parte de los elementos en disputa dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Los consensos sobre autenticidad existentes a nivel local (algunos de los cuales, como se mencionó en el capítulo 2, son compartidos por los agentes del campo regional) no son puestos en tela de juicio en ninguna de estas instancias.

Fue particularmente importante en el debate la vinculación del campo local con el más amplio de producción y consumo de música y danza tradicionales de Puno, por medio de la participación en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria. El debate comenzó a raíz de la forma en que se daba esta participación. Las dos posturas existentes al respecto son equiparables a los dos relatos de autenticidad contrapuestos respecto del traje de los jañachos, y se manifestaron durante el debate posterior. Así, fue importante la dimensión esocultural de la participación en la festividad (Foster 2015a), así como las perspectivas producto de la desfamiliarización (Foster 2011)<sup>246</sup>.

Debido a que se dieron en relación al campo local y al campo regional, las discusiones reseñadas en la presente sección solo implicaron cambios en las representaciones de wapululo a nivel local, y en una representación puntual de la danza a nivel regional, en la festividad de la Virgen de la Candelaria. De hecho, el traje de jañachos en base a bayeta se siguió usando durante los años que permanecieron vigentes las decisiones, aunque en espacios más limitados. En cambio, el proceso de declaratoria condujo a una representación de carácter más permanente y con alcance nacional.

En cualquier caso, todas estas instancias implicaron la negociación de significados previos. Como resultado de estas discusiones en 2017 se reconoció la validez del traje de jañacho a base de seda, incluso por encima del traje a base de bayeta. Se puede entender esto como un mayor acoplamiento institucional al relato de autenticidad que defiende el uso del traje de seda, situación que generó algo similar a una “tensión epistémica” (Hallett 2010). Esto, en un contexto en el que existían muchas críticas respecto al uso del traje de bayeta en la festividad de la Candelaria y en el que, como se mencionó en el capítulo 2, muchas personas estaban retomando el uso de la otra versión del traje. En los años sucesivos, sin embargo, las instituciones volvieron a una

---

<sup>246</sup> El hecho de que estos debates, basados en relatos de autenticidad locales, hayan cambiado ligeramente la forma en que el wapululo era presentado en el concurso de danzas autóctonas muestra que los agentes locales también tienen agencia en la forma como participan de la festividad de la Virgen de la Candelaria.

postura más favorable al uso del traje de bayeta. Es importante tener en cuenta que la llegada a acuerdos no quiere decir que se haya alcanzado un consenso. Los relatos de autenticidad sobre el uso de traje de seda y de bayeta en la vestimenta de los jañachos siguen vigentes. Es en base a ellos que se construyen las valoraciones respecto a las decisiones tomadas en estas dos instancias.

Además, por medio de este tipo de interacciones se realiza y modifica la dinámica organizacional (Hallett y Ventresca 2006), en este caso dentro del campo local. Esto implica, a su vez, cambios en la posición relativa de los agentes dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Los cambios son operados por los mismos agentes, quienes recurren a sus interpretaciones como estrategias. El hecho de que en 2017 el traje de seda haya ganado más legitimidad y hasta cierto punto se haya institucionalizado fue resultado de las intervenciones y la votación de individuos que consideraban este traje como más auténtico. Esto cambió su posición dentro del campo, otorgando capital simbólico y facilitando su obtención a quienes practicaban el wapululo con el traje de bayeta. Al contrario, quienes danzaban jañachos con trajes a base de bayeta vieron limitado su acceso al capital simbólico dentro del campo. Posteriormente esta limitación se revirtió, en parte gracias a la acción de agentes favorables al uso del traje de bayeta. Por otro lado, este debate modificó ligeramente los mecanismos de participación de los cultores de wapululos en el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa. Es en esta coyuntura de cambios en el campo local y en los significados manejados en éste que se desarrolló el proceso de declaratoria.

#### 4.2. Concepciones locales de patrimonio y declaratoria

No todas las personas conocen el proceso de declaratoria con el mismo nivel de detalle. Entre los informantes, quienes lo recuerdan con más detalle son los directivos de la FPFCL que lideraron el proceso de declaratoria, el ex alcalde



provincial de Lampa y unos pocos intelectuales concedores del wapululo. Funcionarios municipales, comuneros, vecinos del pueblo y la subprefecta de Lampa solo recordaban algunos detalles puntuales del proceso, como alguna reunión ampliada y la entrega del acto de reconocimiento. Algunos comuneros y vecinos no tenían conocimiento alguno sobre el proceso, y señalaban que solo sabían que la declaratoria se había dado y entregado en un acto público en Puno. El detalle con el que cada individuo conoce el proceso de declaratoria está relacionado con su nivel de participación en el mismo. Como se observó en el capítulo 3, fueron justamente intelectuales, municipio y FPFCL quienes tuvieron más participación en el proceso de declaratoria; el resto de agentes locales tuvo una participación mucho más limitada. Las diferencias en la participación también implicaron un nivel diferenciado de contacto con agentes externos y sus lógicas. Solo unas pocas personas dentro del distrito de Lampa (las que participaron en las reuniones ampliadas) tuvieron que interactuar directamente con el Ministerio de Cultura y su lógica (detalladas en el capítulo 3).

Todos los informantes lampeños consultados sabían que el Carnaval Wapululos de Lampa ha sido reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación, pese a que muchos desconocían las circunstancias del proceso de declaratoria. Todos ellos manifestaron opiniones respecto de este reconocimiento. Así, aunque la declaratoria haya sido realizada por unas pocas personas, ha sido asimilada y apropiada por todos los participantes del campo del carnaval de Lampa, en sus propios términos y basados en sus conocimientos y relatos de autenticidad sobre la expresión. Es decir, los lampeños han ido formulando algunos conocimientos sobre la declaratoria. Estos constituyen la dimensión esocultural (Foster 2015a) del patrimonio, es decir, la forma como la declaratoria ha sido asimilada a nivel local. Ahondar sobre esta dimensión de la declaratoria puede ayudar a observar la vinculación que se establece entre ésta y los relatos de autenticidad presentes en el campo del carnaval.

#### 4.2.1. Nociones de patrimonio en Lampa

Durante la investigación, se buscó explorar la dimensión esocultural de la declaratoria como PCN preguntando directamente a los informantes por su

definición de Patrimonio Cultural Inmaterial. No hubo muchas respuestas, y aquellos que respondieron lo hicieron de forma breve. Esto responde a que no existe una discusión respecto al término. A diferencia de los funcionarios del Ministerio de Cultura (cuya situación ha sido descrita en el capítulo 3), los lampeños no participan en discusiones sobre Patrimonio Cultural Inmaterial, ni trabajan cotidianamente con él. Pareciera, en un primer momento, que lo importante dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales en el carnaval de Lampa no fuera el término en sí, sino el reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación y las implicancias del mismo.

El grupo de personas que tiene mayor conocimiento del proceso de declaratoria (ex directivos de la FPFCL y ex funcionarios municipales) tiene una idea compartida sobre el concepto. Para ellos, el Patrimonio Cultural Inmaterial es un bien propio de una zona, parte constituyente de la identidad de un pueblo y de las personas que en él habitan. Este tipo de patrimonio tiene que ser valorado y difundido por quienes lo practican. Además, el Patrimonio Cultural Inmaterial es algo que debe ser reconocido por el Ministerio de Cultura:

Lo que se debería reconocer son este tipo de costumbres, y que lo declaremos como que esto es propio de una ciudad, o es la identidad de un pueblo, del cual pertenece solamente a este pueblo, y debería quedarse en esta provincia, y que a partir de ese lugar podemos dar a conocer todo lo que tiene los alrededores (...) para nosotros un patrimonio es algo que le pertenece a un pueblo y que habría que valorarlo (funcionario municipal).

Esta definición comparte algunas características con aquella de la UNESCO, del Ministerio de Cultura y de sus funcionarios (las dos últimas, mencionadas en el capítulo 3). Al igual que éstas, hace énfasis en que el patrimonio son una serie de prácticas que las comunidades consideran propias (UNESCO 2003:3) y parte constituyente de su identidad (Ministerio de Cultura 2014:10)<sup>247</sup>. También comparten el interés de valorar y conservar las expresiones que son patrimonio cultural. A este nivel hay, por lo tanto, una

---

<sup>247</sup> Además, tanto los relatos de autenticidad locales como algunos documentos del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura 2014) señalan que el PCI se encuentra amenazado, amenaza frente a la cual se tiene que tomar acción. Según algunos autores (Kirshenblatt-Gimblett 2006, Kuutma 2013) la UNESCO tendría una postura similar.

correlación de la forma de entender el patrimonio a nivel local con lo que plantean entidades como la UNESCO y el Ministerio de Cultura. Esto explica que la expresión cuya declaratoria solicitó la FPFCL haya cumplido con los parámetros manejados por los funcionarios del Ministerio de Cultura. Los directivos de esta institución provincial tomaron escogieron esta expresión debido a que el wapululo es practicado en todo el distrito de Lampa y es representativo del mismo<sup>248</sup>.

Sin embargo, las definiciones dadas por los informantes no mencionan aspectos importantes de lo planteado por las instituciones extralocales. Por ejemplo, no se menciona la constante recreación y cambio que estas instituciones consideran que tiene el PCI<sup>249</sup>. Además, a nivel local casi no se mencionó el concepto de salvaguardia. Esto está relacionado a la poca relevancia que actualmente tiene a nivel local el plan de salvaguardia elaborado durante el proceso de declaratoria. A diferencia de lo que sucede en el Ministerio de Cultura, las reflexiones respecto al cambio no se manifiestan en las definiciones de PCI proporcionadas a nivel local ni haciendo mención al concepto de salvaguardia. Más bien, se expresan en las implicancias identificadas de la declaratoria y en las expectativas de los agentes locales (además de en relatos de autenticidad).

#### 4.2.2. La declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación vista desde Lampa

A diferencia de lo ocurrido con la definición de PCI, durante el trabajo de campo prácticamente la totalidad de los informantes expresó su perspectiva respecto de la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. Es interesante constatar que, salvo dos personas, los

---

<sup>248</sup> La correlación puede asociarse a que, desde el principio del proceso de declaratoria, los directivos de la FPFCL (y luego, el resto de agentes) recibieron información sobre PCI por medio del funcionario encargado de la DDC Puno. Sin embargo, también es posible que algunas de estas nociones hayan existido desde antes.

<sup>249</sup> La no inclusión de este aspecto en la definición hecha por algunos informantes puede estar relacionada con el consenso a nivel local de la existencia de algunos cambios negativo en el wapululo lampeño.

lampeños no cuestionaban la declaratoria en sí<sup>250</sup>. También consideraban que la declaratoria implicaba (o *era* por sí misma) una serie de valoraciones y compromisos. También esperaban que a raíz de la declaratoria se tomen ciertas acciones. Analizando estas implicancias y expectativas es posible identificar la forma como los lampeños entienden la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. Además, es posible comprender mejor la forma como se entiende el Patrimonio Cultural Inmaterial a nivel local.

a) Implicancias de la declaratoria

En el capítulo anterior se mencionaron dos implicancias de la declaratoria identificadas por los informantes. Una es la ausencia de acciones concretas llevadas a cabo en relación al Carnaval Wapululos a partir de la declaratoria. Algunos informantes (entre ellos los ex directivos de la FPFCL que llevaron a cabo el proceso de declaratoria) ven esta falta de acciones de forma crítica, como resultado de la inacción de las autoridades. Esto manifiesta la expectativa de que se ejecuten acciones respecto de la expresión.

Una segunda implicancia (señalada por intelectuales y ex directivos de la FPFCL) es la adquisición de compromisos por parte de la comunidad de portadores para con el Ministerio de Cultura, en relación a la expresión declarada. De esta forma, la declaratoria es entendida como el establecimiento de un compromiso relacionado a la conservación y difusión del Carnaval Wapululos de Lampa bajo ciertos parámetros, que serán observados por el Ministerio de Cultura. El compromiso recae en la FPFCL y el municipio provincial. A diferencia de lo planteado por funcionarios del Ministerio de Cultura, casi no se menciona el plan de salvaguardia en este compromiso. Sin embargo, algunos informantes sí plantean que el compromiso incluye asegurar la práctica de la expresión (salvaguardarla) en su originalidad. Como se ha mencionado, qué cosa es original o auténtica sigue siendo objeto de debate:

---

<sup>250</sup>Solo un par de personas se mostraron críticos con el reconocimiento, porque estaban en contra de que las declaratorias fueran aplicadas a una gran cantidad de expresiones culturales, o porque consideran que no tiene ningún efecto en las prácticas declaradas (en general).

Si hay una danza que está declarada patrimonio cultural, nosotros estamos en la obligación de fomentar, de fortalecer, de que este reconocimiento no sea en vano, sino que tenga que ser un reconocimiento real y objetivo, porque usted ha visto, así es el carnaval aquí en Lampa. Por otra parte, nosotros como municipio, lo que nos toca es seguir promoviendo (funcionario municipal).

A esto se suman implicancias que no están directamente relacionadas al establecimiento de relaciones entre distintos agentes. Por un lado, algunos informantes (la mayoría funcionarios municipales) señalan que la declaratoria aumentó el entusiasmo de los lampeños en relación al carnaval y al wapululo. La participación en instancias como el concurso de wapululos y el Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa habría aumentado<sup>251</sup>. De hecho, varios cultores expresaron sentirse contentos u orgullosos por el logro:

Estamos muy contentos porque se ha reconocido nuestro carnaval (...) como está registrado tenemos que bailar más, esa es lo que nosotros pensamos. Lo que yo digo es por ejemplo hay que avisar a nuestros hijos, y nuestros nietos que sigan tocando (...) hay que cultivar más la festividad (comunero de Orccohuayta).

La importancia de la declaratoria a nivel local también se hizo evidente en las diferentes menciones a ésta observadas durante el carnaval. El programa de carnavales elaborado y repartido por el municipio en 2019 dedicó una página entera al reconocimiento. En ella, se copió textualmente parte de la resolución viceministerial, copia que era acompañada por una descripción del wapululo bajo el título “danza wapululos de Lampa, Patrimonio Cultural de la Nación”. Esta denominación también fue usada en numerosas oportunidades por los presentadores de los concursos locales de wapululos. Por otro lado, algunas decoraciones y motivos en las celebraciones de t'inkachi también mencionaban que el wapululo es PCN. En todos estos casos la declaratoria aparece como un título o denominación relacionado directamente a la danza del wapululo más que al carnaval en su conjunto.

---

<sup>251</sup> Como se mencionó en el capítulo 3, si bien al año siguiente de la declaratoria el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa obtuvo el segundo lugar en el concurso de danzas autóctonas en homenaje a la Virgen de la Candelaria en Puno, no se ha podido asociar esto directamente con la declaratoria.

Imagen 11: Detalle de chuspa en el que se hace mención de la declaratoria



Fuente: Elaboración propia.

Motivación y menciones a la declaratoria están relacionadas a que es vista como un reconocimiento importante a la expresión y a quienes la practican. Una gran proporción de informantes señalaron este hecho. Para muchos de ellos, el reconocimiento habría generado que la danza del wapululo sea conocida y difundida no solo a nivel nacional, sino también a nivel mundial. Junto con la expresión se hace más conocido el distrito de Lampa, lo que hace posible que a futuro haya una mayor afluencia turística:

[La declaratoria] ha traído beneficios a Lampa para que el wapululo sea conocido a nivel nacional y a nivel internacional, porque esto trasciende. Entonces sí trae beneficios, y en el aspecto turístico más (...) en el aspecto cultural se da la importancia que se le da nuevamente al wapululo (...) Pero para lograr un poco más se necesita siempre una mayor difusión y publicidad del wapululo lampeño y del carnaval lampeño (intelectual lampeño).

Debido a esto, para algunos informantes la declaratoria hace que el wapululo sea aún más representativo del distrito de Lampa. Desde esta lógica, generaría que los lampeños se sientan más identificados con su tradición y que

estén más motivados a practicarla. A su vez, es a raíz de este reconocimiento que la mayoría de personas en Lampa mantienen una opinión favorable respecto a la declaratoria.

La declaratoria no es el primer reconocimiento que recibe la danza del wapululo lampeño. Como se mencionó en el capítulo 3, el conjunto Wapululos Carnaval de Lampa ya había obtenido premios que son percibidos como relevantes a nivel local. Varios informantes asocian estos premios con la declaratoria, señalando que ambos son el resultado de años de esfuerzo de algunos agentes (ex directivos de la FPFCL) o que el reconocimiento fue merecido en virtud de los logros alrededor de la danza<sup>252</sup>. Esta vinculación entre premios y declaratoria se puede asociar a los supuestos existentes en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno, en el que la participación y premios en concursos de alcance regional otorgan valor simbólico a una expresión<sup>253</sup>.

Como se puede apreciar, a nivel esocultural la declaratoria otorga un valor patrimonial a la expresión declarada, singularizándola (Guerrero 2016:156). Por ende, por medio del reconocimiento se refuerza el capital simbólico de quienes la practican. Dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa, la declaratoria refuerza el consenso sobre la centralidad del wapululo dentro del carnaval. Frente al campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales en la región Puno, el aumento del valor simbólico del wapululo le pone al nivel de otras expresiones ya declaradas en la región<sup>254</sup>. En ese sentido, tal como señala Kirshenblatt-Gimblett (2006:186), la declaratoria conlleva una desigual valoración de bienes culturales, en virtud de la cual las expresiones declaradas son mejores. Sin embargo, se debe tener

---

<sup>252</sup> Algunos informantes inclusive consideraron la participación en concursos como un criterio para que la danza sea reconocida.

<sup>253</sup> Como se mencionó en el capítulo 3, en este campo las danzas que tienen un mayor valor simbólico a raíz de sus logros o participación en los concursos de la festividad de la Virgen de la Candelaria son aquellas consideradas primero por las poblaciones locales para ser reconocidas como Patrimonio Cultural de la Nación.

<sup>254</sup> Algunos informantes se refieren al reconocimiento del wapululo comparándolo con otras expresiones declaradas a nivel regional.

en cuenta que valoración y singularización no son únicamente resultado del régimen de patrimonio nacional. Inclusive más importante es que la declaratoria se da en el marco de un sistema de valoración preexistente a dicho régimen (Bendix, Eggert y Peselmann 2013:18). Si es que la declaratoria hace que el wapululo sea más valorado desde los relatos de autenticidad locales es debido a que ya era considerado auténtico desde antes. De hecho, el valor patrimonial no es necesariamente diferente al que otorgan reconocimientos anteriores<sup>255</sup>.

Por otro lado, y aunque raras veces es mencionado de forma explícita, para varios informantes la declaratoria tiene también un carácter normativo<sup>256</sup>. Para estas personas, los lampeños tienen que practicar la danza de la forma estipulada en el texto final de declaratoria. Una innovación que este fuera de lo establecido en la Resolución Viceministerial implicaría irse en contra del documento. Teniendo esto en cuenta, los términos en que se describe al wapululo en el reconocimiento ganan especial importancia en el campo local:

El traje ha sido siempre rojo y azul y eso lo mantenemos. Y ahora las comunidades así se mantienen. De acuerdo a eso también pues la Federación, como está reconocida, tiene que mantenerse eso (comunero de Enrique Torres Belón).

b) Expectativas a raíz de la declaratoria

Las dimensiones que adquiere la declaratoria a nivel local también se manifiestan en aquello que los informantes esperan que se haga con el wapululo a raíz de la declaratoria. En general, los lampeños no esperan que la declaratoria quede como un hecho aislado, sino que a nivel local se tomen acciones a raíz de ello. Esto es inclusive necesario para que el reconocimiento tenga continuidad o valor<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> Varios lampeños distinguían la declaratoria de reconocimientos anteriores por su alcance nacional (no regional) y su importancia. Sin embargo, otros parecían mencionarlo como un logro más.

<sup>256</sup> El Ministerio de Cultura, sin embargo, no busca que las declaratorias normen la forma de practicar una expresión cultural, sino que cualquier decisión sobre la misma sea llevada a cabo por los mismos portadores.

<sup>257</sup> Algunos informantes se mostraron críticos con la declaratoria o le restaron valor porque, contrariamente a sus expectativas, aún no había conducido a acciones posteriores de parte del Ministerio de Cultura o autoridades locales.



Un grupo de lampeños espera que, a raíz de la declaratoria, los conjuntos de wapululos tengan buenos resultados en los concursos en los que participen. Es decir, esperan que conduzca a la obtención de más reconocimiento (de más capital simbólico). Esta expectativa se manifiesta como un imperativo para algunos directivos del Conjunto Wapululos Carnaval de Lampa<sup>258</sup>. Ellos manifestaron que el reconocimiento obtenido por medio de la declaratoria hacía necesario que se tuviera una participación destacada:

La nominación influye bastante porque es un premio que nos dan a nosotros, por hacerlo cada día más grande, y nos motiva a hacer. Ahora, por ejemplo, si somos patrimonio nos motiva a ser más grandes, porque si no ganamos, o no estamos entre los mejores lugares, qué vamos a hacer, no representamos nada (coreógrafo del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa).

Una mayor cantidad de personas manifestó que se deberían realizar esfuerzos para que la danza siga siendo practicada a nivel del distrito de Lampa. Especial énfasis se pone en que debe haber esfuerzos orientados a jóvenes y niños, es decir, que se asegure la transmisión intergeneracional del wapululo. Se espera que estas acciones sean llevadas a cabo y lideradas por instituciones locales, especialmente la FPFCL y la Municipalidad Provincial de Lampa (en lo que corresponde a asignación de presupuesto). Algunos informantes consideran que el apoyo institucional es una responsabilidad<sup>259</sup>. Que se mencione especialmente a las dos instituciones locales que tuvieron mayor protagonismo durante el proceso de declaratoria muestra la importancia que tienen en el campo local, tal como se mencionó en el capítulo 3<sup>260</sup>. Por otro lado, la existencia de esta expectativa muestra cómo la declaratoria es un recurso y un argumento que puede facilitar la realización de acciones vinculadas al wapululo lampeño. Si bien no es necesaria para realizar acciones de revaloración de la expresión (algunas

---

<sup>258</sup> Esto se manifestó especialmente los días previos a la participación del conjunto Wapululos Carnaval de Lampa en el concurso de danzas autóctonas de la fiesta en homenaje a la Virgen de la Candelaria del año 2019.

<sup>259</sup> Una de las personas que señaló esto como una responsabilidad es el actual alcalde provincial de Lampa.

<sup>260</sup> Algunos informantes también esperan la asignación de presupuesto de parte de la Dirección Desconcentrada de Cultura.

de las cuales ya se estaban dando), se espera que se multipliquen, sean facilitadas y que reciban apoyo institucional a raíz de la declaratoria.

Aunque algunas personas hablan de esfuerzos relacionados a la “mejora” de la danza<sup>261</sup>, la mayoría señalan que la declaratoria debe conducir a “fortalecer”, “conservar”, “revalorar” o “preservar” al wapululo y al carnaval. Es decir, esperan que se realicen una serie de esfuerzos no solo para que más personas en el distrito de Lampa practiquen la danza, sino para que se practique tal como es o tal como fue originalmente:

Era una alegría para nosotros que nuestro Wapululo de la provincia de Lampa ha llegado a ser esto más para nuestro país (...) pero yo quisiera que se respetara tal como su tradicional anterior que era las ropas, las vestimentas más que todo, eso quisiera que se respete y con eso nosotros podemos demostrar lo que nos han declarado Patrimonio Cultural (comunero de Sutuca Urinsaya).

Esto no quiere decir que no se introduzcan elementos nuevos o que se reduzca la velocidad de los cambios, pero sí que éstos no deben atentar contra la autenticidad de la danza. Así, se espera que la declaratoria y las acciones tomadas a raíz de ella se opongan a elementos que tergiversan la danza en una oposición dual, como propone Theodossopoulos (2013) respecto de la autenticidad.

Como se ha podido apreciar, el trabajo de campo muestra que el concepto de Patrimonio Cultural en sí no es muy discutido o relevante en el campo local. La salvaguardia es apenas mencionada. En cambio, la declaratoria en sí es bastante relevante para los lampeños, quienes la interpretan en el marco de sus propios términos y conocimientos. Como resultado, ha surgido una concepción local, esocultural (Foster 2015a) de las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación. Esta concepción local es multidimensional:

---

<sup>261</sup> Los informantes que hablaron de “mejora” lo hicieron sobre todo en relación a lograr una mayor uniformidad en la danza y a obtener mejores resultados en concursos.

- Por un lado, la declaratoria es un acto que otorga un valor simbólico especial a una expresión, en el marco de un sistema de valor propio del campo regional y del campo local. En estos campos, previamente ya existía una valoración desigual de las distintas expresiones de PCI. El valor simbólico asignado por medio de la declaratoria afirma la relación entre la expresión declarada y las personas que la practican, y debe mantenerse por medio de actos posteriores.
- Por otro lado, la declaratoria es vista como un acuerdo, que establece compromisos a largo plazo entre los lampeños y el Ministerio de Cultura, pero también por los portadores en relación a su propia expresión. Aunque se espera que el compromiso sea asumido especialmente por la MPL y la FPFCL, otros agentes pueden participar en él.
- Debido a todo lo anteriormente señalado, la declaratoria es también un recurso (capital simbólico) que se puede usar para realizar ciertas acciones, conseguir más capitales (como el económico)<sup>262</sup> y recibir apoyo de instituciones. Todo esto en relación al wapululo lampeño, cuya práctica se busca promover desde antes de iniciado el proceso de declaratoria.
- Por último, el texto de declaratoria también es una normativa, que muestra los estándares bajo los cuales se tiene que practicar el wapululo.

Como se puede apreciar, la perspectiva on the ground (Foster 2015a) de la declaratoria tiene muy en cuenta el texto final de la Resolución Viceministerial, pero también va más allá de él. No se entiende la declaratoria como un hecho aislado, sino que es el resultado de una serie de hechos previos (que afirmaron el valor del wapululo) y debe conducir a esfuerzos y acciones posteriores que obren sobre la expresión y permitan su continuidad. En cambio, a nivel local se asocia la declaratoria sobre todo a la danza del wapululo lampeño, y menos con el resto de expresiones que forman parte del carnaval lampeño (o con este

---

<sup>262</sup> En tanto que estas acciones implican la asignación de un presupuesto de parte de alguna institución, tal como señala Kirshenblatt-Gimblett (2006) la expresión está asociada al campo de la economía cultural, en el que se la valoriza de determinada manera. Se puede plantear a modo de hipótesis que la declaratoria afectó esta valorización.

evento en su totalidad). Aunque, como resultado de la revisión del expediente desde la DPI, la declaratoria haya abarcado la totalidad del carnaval, a nivel local sigue reforzando la centralidad que ya tenía esta danza (centralidad que era expresada en el expediente de declaratoria).

Esta precepción de la declaratoria está relacionada con la forma como se entiende el Patrimonio Cultural Inmaterial. Más que como un derecho humano universal, se entiende al patrimonio como un bien (Barthel-Bouchier 2013), es decir, como algo susceptible de recibir una valoración que la distinga de las demás (y acceder a ciertos beneficios)<sup>263</sup>. Este bien es propiedad de un determinado grupo de personas que, sin embargo, establecen una vinculación afectiva con él y lo consideran representativo. En virtud de su valor intrínseco (relacionado a su autenticidad) y frente a las amenazas que enfrenta, el patrimonio cultural inmaterial debe ser reconocido y protegido por medio de acciones.

Como se puede apreciar, a nivel local el PCI y la declaratoria son entendidos de forma diferente a lo que plantean agentes externos pertenecientes al régimen de patrimonio nacional (funcionarios, Ministerio de Cultura, UNESCO). Se pueden establecer paralelos entre estas nociones. Por ejemplo, a nivel local existe una preocupación por que la declaratoria conduzca a esfuerzos que hagan viable la práctica y la transmisión intergeneracional del wapululo. Esto es lo que los agentes externos antes mencionados entienden como “salvaguardia” (Ministerio de Cultura 2016:17). Sin embargo, los términos en los que se debe promover la práctica del wapululo y en que se aceptan o no cambios responden únicamente al criterio de los lampeños. Por otro lado, el hecho de que la declaratoria es un compromiso para con el Ministerio de Cultura es algo que está estipulado en los documentos oficiales nacionales. La perspectiva esocultural también comparte con la de los funcionarios del “street-level UNESCO” (Chocano 2018b) la idea que la declaratoria es una valoración

---

<sup>263</sup> De hecho, las personas que criticaban la política de patrimonialización en Lampa señalaron que reconocer como Patrimonio Cultural de la Nación a una gran cantidad de expresiones (como viene haciendo el Ministerio de Cultura) resta importancia a esta política, o da a las declaratorias un mero carácter lírico. Las primeras declaratorias, en cambio, habrían tenido implicancias mucho mayores.

especial que puede ser usada como recurso. En cambio, ningún agente externo contempla que la Resolución Viceministerial pueda ser entendida como una normativa de la expresión<sup>264</sup>. Asimismo, a nivel local no se considera que la declaratoria sea en sí misma una protección, aunque sí puede conducir a acciones que protejan la expresión.

La existencia de esta perspectiva esocultural adquiere relevancia en el caso estudiado. Enraizada en conocimientos locales que existían anteriormente, solo en algunos aspectos es resultado de la interacción con la perspectiva de UNESCO, o de los funcionarios del Ministerio de Cultura. Los agentes locales actuaron durante el proceso de declaratoria tomándola en cuenta. La opinión formada respecto de la declaratoria a nivel local también responde a esta perspectiva. En un régimen de patrimonio en el que se espera que (salvo casos excepcionales) sean los agentes locales quienes se encarguen de la salvaguardia a nivel local, es de esperar que la perspectiva esocultural de la declaratoria tenga un papel importante en la realización de acciones posteriores.

#### 4.3. Declaratoria y relatos de autenticidad en Lampa

Además, la concepción esocultural de la declaratoria está sumamente relacionada con las nociones de autenticidad existentes en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. Como se detalló en el capítulo 2, el valor simbólico atribuido a esta expresión está relacionado a su autenticidad. El valor relacionado a la autenticidad (y el hecho que sea representativa de todo el distrito) motiva la elección de esta expresión para su declaratoria, y se ve reafirmado por medio de ésta. Se espera que las acciones tomadas a raíz del reconocimiento contribuyan a que el Carnaval Wapululos de Lampa siga siendo practicado en su forma auténtica.

---

<sup>264</sup> Algunos informantes del Ministerio de Cultura señalaron que, al contrario, no había intención de reglamentar una expresión por medio de la declaratoria. Por otro lado, a nivel local no se menciona ni tiene relevancia la idea de la declaratoria como la inclusión en un registro nacional de PCI.

Asimismo, se entiende que la Resolución Viceministerial como normativa debe contribuir a mantener la autenticidad de la expresión.

De esta forma, en la declaratoria y a raíz de ella tienen relevancia los relatos de autenticidad manejados a nivel local. Es de esperar que la autenticidad haya sido un criterio tomado en cuenta en las acciones llevadas a cabo por agentes locales durante el proceso de declaratoria. Del mismo modo, las opiniones formadas sobre la declaratoria y el proceso de declaratoria toman en cuenta la autenticidad y qué tanto el documento final refleja ésta.

Como se mencionó en el capítulo 2, algunos supuestos vinculados a autenticidad son compartidos por todas las personas del campo local. Estos supuestos se han manifestado en la declaratoria. Sin embargo, también se debe considerar que los relatos de autenticidad están asociados con ciertos grupos de personas, son heterogéneos y en algunas circunstancias diametralmente opuestos. La participación desigual de los distintos agentes durante el proceso de declaratoria también implica una participación desigual de sus relatos de autenticidad. Debido a ello, la declaratoria puede ser un medio por el cual determinados relatos ganen más legitimidad e importancia frente a otros. No solo por el carácter normativo que algunos le atribuyen a la declaratoria, sino también por la importancia que tiene como reconocimiento, las prácticas asociadas a los relatos que más participaron ganan en valor simbólico, y quienes las practican obtienen un capital simbólico.

Un buen punto de partida para analizar la participación desigual de los relatos de autenticidad en el proceso de declaratoria son los dos documentos más importantes del mismo: el expediente de declaratoria y la Resolución Viceministerial. El primero fue el insumo más importante elaborado directamente por los lampeños. A través de él se formó un relato patrimonial unificado (Guerrero 2016) en el que, sin embargo, no todos tuvieron el mismo nivel de participación. Aquellos que tuvieron más protagonismo en su elaboración (es decir, los ex directivos de la FPFCL y algunos docentes) mantenían en su mayoría el mismo relato de autenticidad respecto a los aspectos del wapululo

más discutidos actualmente<sup>265</sup>. La Resolución Viceministerial, por su parte, refleja la información y el relato patrimonial señalados en el expediente, mediados por la lógica manejada por los funcionarios de la DPI. En el documento, por lo tanto, se manifiestan algunos elementos de relatos de autenticidad existentes en el campo. Asimismo, el contenido de la Resolución es interpretado por cada uno de los lampeños a través de sus propios relatos de autenticidad; en base a esta interpretación, forman una opinión sobre el documento y la declaratoria.

#### 4.3.1. Declaratoria y consensos a nivel local

Por un lado, ambos documentos retoman y reproducen los conocimientos y relatos de autenticidad compartidos por los lampeños, es decir, aquellos presupuestos que señalan lo que está en juego y las reglas del campo (Bourdieu 1990) de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Esto se manifiesta en la centralidad que tiene el wapululo a lo largo del proceso de declaratoria y en la forma como el carnaval es descrito en el expediente y la Resolución Viceministerial que declara a la expresión como Patrimonio Cultural de la Nación.

Durante todo el proceso de declaratoria, los agentes locales hicieron énfasis en la centralidad de la danza del wapululo dentro del carnaval. Como se mencionó en el capítulo anterior, ellos buscaban la declaratoria de la “música y danza Wapululos Carnaval de Lampa”. Según los informantes, la elección de esta expresión habría sido motivada por el hecho de ser representativa y haber ganado concursos.

Los presupuestos propios de este campo se manifiestan con más claridad en el expediente. En él, se describe al wapululo como una danza ancestral de origen prehispánico<sup>266</sup>, que “cambió en muchos aspectos por el mestizaje y la

---

<sup>265</sup> Solamente uno de los docentes conocedores del wapululo cuya obra fue considerada en la elaboración del expediente manifestó tener un punto de vista diferente. En tanto que tuvo una participación limitada en el proceso de declaratoria, no se lo consideró en el capítulo 3 como parte del *cluster* de personas que lo dirigieron.

<sup>266</sup> El expediente replica la hipótesis sobre el origen del wapululo planteada por Quisocala (2004). En varios otros pasajes, el documento es similar a las descripciones realizadas por este autor en sus obras.

influencia de los ciudadanos, conservando sus raíces de origen Pukara” (FPFCL 2017)<sup>267</sup>. Además, en numerosas ocasiones se señala que la danza está relacionada con la actividad agropecuaria y es de origen rural, siendo practicada tanto por los campesinos como por quienes vivían en los barrios tradicionales de Lampa. Así, en el estudio que forma parte del expediente se hace evidente la vinculación de la danza con una categoría étnico racial (Mendoza 2000) al catalogarla como expresión quechua y popular. También se afirman aquellos aspectos del wapululo lampeño que hacen que sea valorado y percibido como auténtico en el campo local, si bien no son formulados directamente como argumentos para conseguir la declaratoria.

En cambio, en el expediente se vincula la trascendencia de la danza con su participación en concursos (especialmente en el de la festividad de la Virgen de la Candelaria), que la han convertido en “uno de los símbolos identitarios más significativos de la Región” (FPFCL 2017)<sup>268</sup>. Esto refleja la importancia que tienen estas instancias en la asignación de valor simbólico a nivel local y regional. Además, de este modo se establece un estrecho vínculo entre el wapululo lampeño y el conjunto que lo practica en la festividad de la Candelaria<sup>269</sup>.

El expediente de declaratoria también describe una serie de eventos que forman parte de la semana de carnavales, pero omite otros. De hecho, solo menciona la realización del wapululo lampeño y a espacios en los que se baila wapululo, en la mayoría de los cuales también se realiza un pago a la tierra (ver cuadro 9). Es decir, se toma en cuenta solo aquellos elementos considerados más auténticos dentro del campo del distrito de Lampa. En cambio, el expediente omite la existencia de elementos introducidos recientemente en el carnaval<sup>270</sup> y

---

<sup>267</sup> En el expediente no se considera que el wapululo sea una danza de origen republicano, tal como señalan algunos informantes. Sin embargo, en parte debido a la inclusión de la postura de algunos intelectuales, no se rechaza la existencia de cambios posteriores.

<sup>268</sup> Los numerosos oficios enviados a la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno por diferentes entidades solicitando la declaratoria del Wapululos Carnaval de Lampa señalan también la participación de la danza en la festividad de la Virgen de la Candelaria.

<sup>269</sup> Esta estrecha asociación es justificada por la importancia que tiene en el campo local y regional la festividad de la Virgen de la Candelaria. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que quienes dirigieron la declaratoria a nivel local estaban asociados al conjunto Wapululos Carnaval de Lampa.

<sup>270</sup> Una excepción es la mención al concurso Hatun Pukllay de Lampa, concurso que comenzó a realizarse el 2003 y cuya realización fue cancelada por falta de asignación de presupuesto del municipio. Su mención



considerados como foráneos (y en ese sentido, no auténticos ni propios de Lampa), como son la tarkada y el cortamonte. También omite la práctica de música, danza y eventos celebrados en el pueblo desde hace décadas, pero que en el relato de autenticidad del campo del carnaval son considerados como mestizos. Es el caso de la pandilla puneña, del concurso de carros alegóricos, del chiuchico y del concurso de pandilla puneña. Por último, no menciona aspectos particulares de la celebración del carnaval en comunidades campesinas específicas, como los cacharparis y concursos que en ellas se realizan los días domingo y lunes de amarguras. Se puede apreciar que los elementos que son omitidos son aquellos que no son representativos del distrito de Lampa (pertenecientes a solo una comunidad o que se practican en otras localidades) o que de alguna manera no son considerados tan auténticos a nivel local<sup>271</sup>.

Cuando los informantes fueron preguntados por el motivo de la exclusión de estos elementos del carnaval, señalaron que se trataba de cosas que, si bien se practicaban en el carnaval, eran totalmente diferentes al wapululo y de un origen diferente.

La resolución y la gestión que se hizo era solamente para el wapululo, el wapululo como una expresión auténtica de Lampa, el wapululo. Lo que ya puedo decirle, la situación del concurso de carros alegóricos y del concurso de pandillas, ya son ya, cómo le puedo decir, actividades que se llevan a cabo a nivel nacional, y las pandillas en la región Puno. Entonces no son propios de Lampa (intelectual lampeño).

El hecho de seleccionar para su declaratoria solo algunas expresiones del carnaval lampeño puede ser entendido como una depuración del carnaval. De esta manera, los directivos de la FPFCL presentaron al Ministerio de Cultura solo aquellas expresiones consideradas de forma unánime como auténticas. Sin embargo, también existen otros argumentos que justifican esta exclusión. Así, algunos de los elementos excluidos han sido introducidos hace pocos años en el

---

puede estar relacionada con la participación de la persona que lo organizó, quien fue uno de los intelectuales que proporcionó los datos en base a los cuales se armó el expediente.

<sup>271</sup> Aunque esto podría ser considerado un “esencialismo estratégico” (Chocano 2018a) orientado a obtener reconocimiento del Estado, se tiene que tomar en cuenta que responde a los supuestos inherentes al campo.

carnaval, o son expresiones que no son exclusivas de Lampa, sino que son practicadas en buena parte de la región <sup>272</sup>.

Cuadro 9: Elementos del carnaval mencionados y no mencionados en la Resolución Viceministerial 020-2018-VMPCIC-MC.

Elementos del carnaval mencionados en el expediente y la Resolución Viceministerial	Elementos del carnaval no mencionados
Wapululo lampeño Carnaval chico Jueves de compadres y jueves de comadres Aya taripay (visita a los muertos) T'inkachi a las ovejas (lunes), las vacas (martes) y los cultivos (miércoles) Concursos de wapululos entre comunidades campesinas (viernes), barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos (sábado) Concurso Hatun Pukllay Cacharpari en el pueblo	Pandilla puneña Tarkada de carnaval Cortamontes Entrada de Ño Carnavalón y concurso de carros alegóricos Chiuchico Visitakuy Concurso de pandilla puneña Cacharparis y concursos en las comunidades campesinas

Fuente: Elaboración propia.

La Resolución Viceministerial y el informe técnico elaborados por el Ministerio de Cultura recogen esta forma de entender y describir el carnaval. En ellos, solamente se mencionan los elementos de la festividad que son considerados en el expediente. Por su parte, el informe técnico recomienda el reconocimiento del Carnaval Wapululos de Lampa por su vinculación con el ciclo productivo agrícola y por ser un “ícono para la identidad local en el ámbito tanto regional como nacional” (Ministerio de Cultura 2018a:6). En el documento se asocia a la expresión con el catolicismo andino, reconociendo que incluye un legado cultural prehispánico. De esta manera, se toman en cuenta varios de los criterios que a nivel local otorgan autenticidad y valor simbólico al wapululo<sup>273</sup>. Algunos de estos criterios de autenticidad locales, de hecho, son semejantes a aquellos usados por los funcionarios del Ministerio de Cultura para determinar si

<sup>272</sup> Es importante considerar que varios de los elementos omitidos también se practican en otros pueblos de la región, por lo que no son patrimonio cultural exclusivo de Lampa. Algunos informantes hicieron hincapié en este hecho. La pandilla puneña, de hecho, ya ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación.

<sup>273</sup> También se define al wapululo lampeño del mismo modo que se hace a nivel local, como una danza vinculada a la celebración del ganado y los cultivos, que además está relacionada al enamoramiento, y en la que se representa el enfrentamiento entre dos grupos de alpacas macho.

una expresión será o no declarada (unicidad de la expresión, antigüedad, enraizamiento en la comunidad local).

Por supuesto, en tanto que la Resolución Viceministerial es un documento que también recoge la lógica del Ministerio de Cultura, no presenta a la expresión exactamente como es entendida por los lampeños. Por ejemplo, si bien se menciona la participación en el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria, no se le otorga tanta importancia. De hecho, no se menciona al conjunto Wapululos Carnaval de Lampa o el resto de reconocimientos del mismo. Sin embargo, el principal cambio es la aparición de la denominación “Carnaval Wapululos de Lampa”. Esta, como se mencionó en el capítulo anterior, ha sido creada por funcionarios de la Dirección de Patrimonio Inmaterial de Lima durante el procedimiento de declaratoria e independientemente de los portadores y sus representantes. En tanto que genera que la declaratoria también responda a la lógica del Ministerio de Cultura, se trata de una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). Sin embargo, la creación de esta denominación no ha traído consigo cambios en la forma como es entendida la expresión a nivel local. Hasta hoy, el concepto no es usado cotidianamente en Lampa para referirse a la danza del wapululo, al carnaval o a alguno de sus componentes. Sin embargo, reconoce la centralidad del wapululo dentro del carnaval de Lampa y la reafirma, equiparando ambas expresiones<sup>274</sup>.

De esta forma, durante el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa se reafirmó la centralidad del wapululo y los actos relacionados a él, a tal punto que solamente a estos se les incluye en la declaratoria final. Este documento reafirma el valor simbólico y la centralidad que tienen a nivel local, en virtud de su autenticidad, su antigüedad y su vinculación exclusiva con el distrito de Lampa. Son solo estas expresiones las que ingresan en el régimen de patrimonio, las que tendrá que monitorear el Ministerio de Cultura y sobre las que los lampeños sienten la responsabilidad de realizar acciones para mantener

---

<sup>274</sup> Como se observó en el capítulo 2, la relación entre carnaval y wapululos es objeto de debate aún a nivel local. Algunas personas también equiparan al wapululo con la totalidad del carnaval.

su autenticidad. Las demás expresiones practicadas en el carnaval, de carácter mestizo o foráneo, son excluidas de este proceso. Por medio de la declaratoria, además, se reafirma la validez de presupuestos y relatos de autenticidad compartidos en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa.

#### 4.3.2. La declaratoria dentro del debate sobre el Carnaval Wapululos de Lampa

La declaratoria también entra a tallar en aspectos del wapululo sobre los que aún no existe un consenso<sup>275</sup> dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. El involucramiento con aspectos polémicos relacionados al vestuario de la danza del wapululo<sup>276</sup> implicó también una toma de postura.

##### a) Declaratoria y trajes de jañacho

Así, la declaratoria abarcó la polémica sobre el traje de los jañachos, tema que aquel entonces ya se encontraba en discusión. Este tema se tuvo en cuenta durante la elaboración del expediente de declaratoria. Como se señaló en el capítulo anterior, el tema se abordó brevemente durante una de las reuniones ampliadas en las que participó el funcionario de la DDC Puno. Fue, sin embargo, dejado de lado por el temor a que el Ministerio de Cultura dejara de apoyar la declaratoria por las discrepancias. Por otro lado, los intelectuales a los que se solicitó información para la elaboración del expediente tenían posturas contrapuestas respecto de este punto.

A este respecto, se debe tener en cuenta que quienes asumieron el liderazgo del proceso de declaratoria a nivel local (los ex directivos de la FPFCL) defienden la autenticidad del traje de bayeta, señalando los argumentos a favor de éste presentados en el capítulo 2. Estas personas han participado en la directiva del Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa, que por varios años ha representado al wapululo con traje de bayeta frente al público regional.

---

<sup>275</sup> No sucede lo mismo con el carnaval de Lampa, sobre el que no existe un debate tan fuerte a nivel local y que solo es mencionado de forma general en la Resolución Viceministerial.

<sup>276</sup> La vestimenta es el aspecto más debatido del wapululo lampeño actualmente. Otro aspecto que recibe algunas críticas es la coreografía, que casi no se menciona en la Resolución Viceministerial.

Finalmente<sup>277</sup>, ellos optaron por que expediente de declaratoria exprese el punto de vista de las personas que defienden el uso del traje de bayeta en los jañachos:

“Vestimenta Autóctona de Wapululos Carnaval de Lampa, antiguamente el traje del pukllanchay de Lampa era la vestimenta con la que contaban las antiguas campesinas y fue de la siguiente manera: los varones vestían trajes de bayeta confeccionados por ellos, con sombrero de lana de cordero (...) sucedió un cambio en los años de la emigración de los jóvenes del sector rural a la ciudad blanca de Arequipa, quienes (...) cambiaron la vestimenta (...) con un hermoso traje de seda tanto la camisa como el pantalón y el uso de zapatillas blancas, así pues el traje de la jañachus tuvo un metamorfosis [sic] que rápidamente fue imitada por los jóvenes de la ciudad y del sector rural. Hasta que las comunidades campesinas Enrique Torres Belón participo en el Concurso de Danzas Autóctonas en honor a la Virgen de la Candelaria de Puno, quienes oficializaron el traje de bayeta en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno y hoy por más de veinte años los Wapululos Carnaval de Lampa, continúa danzando con el traje de jañachu de bayeta blanca” (FPFCL 2017).

De esta manera el expediente, aunque reconoce la belleza del traje de seda, asigna un mayor valor simbólico al wapululo al considerarlo más antiguo y vincularlo a la práctica campesina. Se acude a los argumentos que forman parte del relato de autenticidad que defiende el uso de la bayeta en los trajes de jañachos. La importancia otorgada a lo largo del expediente a la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria permite otorgar un mayor valor simbólico a esta versión del traje, que es reconocida como “oficial”<sup>278</sup> por una importante entidad del campo regional. Así, un proceso relevante en la actualidad (la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria) reforzó una forma de representar la práctica tradicional del wapululo.

Esta valoración es reforzada en otras secciones del expediente. Así, en la sección en la que se describen los trajes de wapululos solo se hace mención a las prendas correspondientes al traje de bayeta (almilla y pantalón de bayeta, faja, ojotas, sombrero de lana de oveja). Como se mencionó en el capítulo 3, el plan de salvaguarda entregado al Ministerio de Cultura también incluye una serie

<sup>277</sup> Uno de los informantes menciona que las autoridades de la FPFCL dudaron en un principio respecto de qué versiones del traje de jañachos y manzanas incluir en el expediente y de qué manera.

<sup>278</sup> En esta cita, así como en algunos testimonios, la opinión de la FRFCP respecto a una versión del traje presentada recurrentemente en los concursos adquiere cierto carácter normativo.

de medidas encaminadas a promover el uso de esta versión del traje. Entre las medidas se encuentran “talleres y programas de enseñanza sobre la textilería antigua con uso de materiales propios (tela de ovinos)”, “talleres para realizar teñidos naturales y elaboración de telares para la producción artesanal de bayetas” y “recuperar el traje de los varones de bayeta”. Todas estas medidas son respuestas ante “la pérdida de originalidad de la indumentaria en la Danza “Wapululos Carnaval de Lampa” (FPFCL 2017).

Durante el procedimiento de declaratoria, los funcionarios encargados recogieron la información manifestada en el expediente<sup>279</sup>. Así, si bien solamente se menciona la antigüedad del traje de bayeta (ya no su vinculación con el sector rural o su legitimación por medio de la participación en la festividad de la Candelaria), el punto de vista que defiende y legitima el uso este traje llega a manifestarse en la Resolución Viceministerial:

“La vestimenta básica de los varones en las comparsas de Wapululos consiste en sombrero blanco o negro de lana de oveja, almilla blanca de bayeta, pantalón blanco de bayeta y ojotas. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, los danzantes han incorporado otro tipo de prendas como camisas de seda, pantalones de dril y camisas de lona” (Ministerio de Cultura 2018b:5-6).

Como se puede observar, el texto final de la declaratoria se basa en los conocimientos articulados que conforman el relato de autenticidad que defiende el uso de trajes de bayeta en los jañachos. A su vez, respalda este relato de autenticidad. Por la forma como se entiende la declaratoria a nivel local, se presenta como un recurso que otorga valor simbólico a esta versión del traje, que ahora es reconocido (y normado) por el Estado como más antiguo. Debido a ello, la declaratoria también refuerza el capital simbólico (legitimidad y reconocimiento) de los grupos de cultores que usan el traje de bayeta dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa<sup>280</sup>. Además, en situaciones específicas insta a realizar acciones que

---

<sup>279</sup> Ninguno de los funcionarios de la DPI con los que se contactó durante la investigación tenía conocimiento de la existencia del debate local sobre los trajes de jañachos.

<sup>280</sup> Los elencos que hacían uso del traje de jañacho a base de bayeta ya poseían capital simbólico con anterioridad, especialmente aquellas que ya tenían una trayectoria reconocida dentro del campo (como el

promuevan el uso del traje de bayeta, que en un futuro reafirmarían el valor del traje y el capital simbólico obtenido por estas agrupaciones<sup>281</sup>. Así, por ejemplo, durante el trabajo de campo se pudo observar que la declaratoria era usada como un argumento adicional para justificar el uso del traje de jañacho a base de bayeta en la festividad de la Virgen de la Candelaria:

“[Un directivo del conjunto Carnaval Wapululos de Lampa, al final del ensayo previo a la festividad de la Virgen de la Candelaria] Hizo énfasis en que todos deberían ir con la vestimenta uniforme y autóctona, pues se trata de un concurso de danzas autóctonas en el que iba a haber 9 jurados. Por esto mismo, el traje de los *jañachos* debería de ser todo de bayeta (...) En general, todas las personas tendrían que usar ojotas y *llicllas* o aguayos de Lampa, bien amarrados, aunque sin cosas en ellos. Este pedido fue reforzado señalando que ahora el wapululo es Patrimonio Cultural de la Nación, es decir, ya “tiene su partida de nacimiento” (apuntes de campo, 2/02/2019).

Así, se podría considerar que, por medio del proceso de declaratoria, algunos grupos de personas obtuvieron una mejor posición dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa.

Las perspectivas on the Ground (Foster 2015a) de la declaratoria y su proceso que tienen los lampeños toman en consideración este detalle. Las personas que defienden la autenticidad del traje de bayeta (entre ellas, ex directivos de la FPFCL y comuneros de Enrique Torres Belón) consideran adecuada la Resolución Viceministerial y la respaldan. Celebran que su versión del traje sea reconocida a nivel nacional como anterior a la seda<sup>282</sup>. Para ellos (especialmente, para los ex directivos), que se mencione ambos materiales implicaría que se puede seguir bailando como jañacho tanto con traje de seda como con traje de bayeta:

Se ha enmendado. Por eso dice, no dice que el traje Wapululo vale. Tanto de bayeta como de seda, vale (...) Entonces, para que no haya

---

de la comunidad Enrique Torres Belón y el Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa). La declaratoria reforzó un capital simbólico ya existente.

<sup>281</sup> Sin embargo, las implicancias de la declaratoria en ese sentido son aún limitadas. A diferencia de los debates y decisiones que se dieron en el marco de los concursos, la declaratoria de por sí no ha conducido al establecimiento de reglas o prohibiciones respecto de la práctica del wapululo en ciertos espacios.

<sup>282</sup> Unos pocos informantes, sin embargo, se manifestaron en contra de que la resolución incluyera al traje de jañacho a base de seda.

discrepancias. Porque fácil era para el Instituto Nacional de Cultura digan no, debe ser seda y la población no aceptaba, entonces había un descontento ahí (...) se acababa el proceso y no había reconocimiento (...) se ha levantado las observaciones, con evidencias, con todo, y se ha preservado de que la danza es tanto con bayeta como con drill (ex directivo de la FPFCL).

En un contexto en el que el valor atribuido a ambas versiones del traje de jañacho está siendo discutido, que la Resolución Viceministerial afirme que el traje a base de bayeta es más antiguo que aquel a base de seda puede ser entendido como un cuestionamiento al valor simbólico de este último traje. También podría implicar un cuestionamiento al relato de autenticidad y a los conocimientos que subyacen a esta valoración. Muchos vecinos del pueblo de Lampa (que prefieren el traje de jañacho en base a seda) critican la forma en que se dio el proceso de declaratoria, que tuvo como resultado esta contradicción. Las críticas son múltiples. Por un lado, señalan que se ha cometido un error al incluir en la declaratoria al traje de bayeta, pues se ha reconocido una versión de la danza que no es ni auténtica ni antigua. Varios informantes que no participaron del proceso de declaratoria consideran que éste fue llevado a cabo por personas específicas, o que no contó con mecanismos participativos. Por ello, no se habría tomado en cuenta el punto de vista de la población:

No ha habido ese considerar de aquellos personajes que conocen qué es wapululos, eso no ha habido esa consulta. Sin la consulta han hecho el reconocimiento como wapululos, y eso a muchos no nos deja. O sea que cuando nosotros leyeramos la historia del carnaval wapululos no está a nuestro criterio de las comunidades (...) no tiene sus principios. O sea que prácticamente esos principios que tiene wapululos no ha tenido (...) Encima está, en la historia existe de que están los jañachos con el traje de bayeta, y eso no es (vecino de Lampa).

Algunos informantes señalan que quienes realizaron el proceso de declaratoria no lo hicieron de forma desinteresada, sino que buscaron intereses personales y obtener capital económico. Afirmando esto, niegan la validez del capital simbólico obtenido por dichos agentes (Bourdieu 2007).

Estas críticas reflejan una serie de problemas en el proceso de declaratoria que no fueron previstos por los principales agentes del proceso o



que no son contemplados en el régimen de patrimonio actual. Además, reflejan que la declaratoria ha generado algo similar a lo que Hallett (2010) denomina un desorden (*turmoil*) epistémico<sup>283</sup>. En un contexto en el que la declaratoria (y todo lo que ella implica) se acopla al relato de autenticidad que defiende el uso de bayeta, aquellos que practican el wapululo haciendo uso del traje de seda experimentan una tensión epistémica (*epistemic distress*). Es decir, un desplazamiento de significados resultado de la ruptura de un orden previo (Hallett 2010). Producto de esta tensión, han reconstruido el proceso de declaratoria atribuyendo un significado negativo al acoplamiento<sup>284</sup>. Como se puede apreciar, las críticas mencionadas líneas arriba se refieren específicamente a este hecho y sus causas<sup>285</sup>. Estas críticas, a su vez, permiten cuestionar el valor simbólico obtenido por el traje de bayeta, y motivan el desarrollo de acciones para regresar al orden anterior. Varias personas señalaron la necesidad de una rectificación en la declaratoria, o inclusive que ésta ya se estaba organizando.

#### b) Declaratoria y trajes de manzana

La declaratoria también se refiere a los trajes de las manzanas, el personaje femenino de la danza del wapululo. Como se mencionó en el capítulo 2, hoy en día la mayor parte usa un traje denominado raso, que combina bayeta o bayetilla negra con tela raso que normalmente es de color rojo o azul. Existen algunos trajes con raso verde, y recientemente se han comenzado a usar rasos de color rosado o amarillo. El uso de estos colores es considerado una tergiversación del traje original por una proporción importante de lampeños. Antes era más frecuente el uso de un traje alternativo con polleras multicolores.

A diferencia de lo que sucedía con el traje de los jañachos, el traje de las manzanas no estaba siendo discutido en paralelo en otras instancias. Los

---

<sup>283</sup> Interpretar las críticas de esta manera no quiere decir que se les niegue validez. Al contrario, muchas de estas críticas están justificadas, y pueden contribuir a mejorar la forma como se llevan a cabo los procesos de declaratoria a nivel regional o nacional.

<sup>284</sup> Hallett denomina a esto una “reconstrucción partisana del significado” (Hallett 2010:63).

<sup>285</sup> La mayoría de estas personas no cuestionan que en sí misma la declaratoria del wapululo, únicamente el proceso y los términos en que se dio.

directivos de la FPFCL mencionaron en el expediente tanto al traje de polleras multicolores como al traje raso. Ambos trajes son señalados en el expediente como antiguos (asignándoles de este modo valor simbólico), pero se indica que el traje raso era usado por la élite mestiza local:

Las mujeres vestían colores multicolores de bayeta y las matronas polleras, saco de bayeta rebozo de color negro con montera (...) actualmente las mujeres usan el traje de raso o queswaska (...) que en los primeros años era exclusividad de las mestizas de la ciudad de Lampa (FPFCL 2017).

En la sección en la que se describe el traje se hace mención únicamente al traje raso con colores rojo y azul. Por otro lado, el expediente incluye fotos del traje raso verde. Esto responde, en parte, a que una ex directiva de la FPFCL es una de las principales promotoras del uso de trajes de ese color en las comparsas de wapululos<sup>286</sup>. Al igual que con el traje de los jañachos, la Resolución Viceministerial recoge y resume la información proporcionada por el expediente. Aunque omite la existencia del traje de polleras multicolores, señala que el raso ha sufrido varias modificaciones. También menciona que el traje puede incluir tela raso verde:

“En el caso de las mujeres, la vestimenta comprende blusa blanca de lana de oveja o bayeta, un saco o chaqueta negra de bayeta o bayetilla y pollera negra de bayeta o bayetilla, bajo la cual llevan más polleras de colores vibrantes. La chaqueta y la pollera están adornadas con raso, bordados y citas azules, verdes, rojas y blancas” (Ministerio de Cultura 2018b:6).

En este caso, tanto el expediente como la Resolución Viceministerial reafirman la centralidad (y el valor simbólico) que el traje raso tenía desde antes del proceso de declaratoria. Este hecho no ha sido criticado por ningún informante<sup>287</sup>. En cambio, sí resulta polémico que el texto final de la declaratoria legitime el uso del raso color verde. De esta forma, parece otorgar capital

---

<sup>286</sup> A diferencia de la mayoría de informantes, esta persona tiene una opinión favorable a la inclusión de colores innovadores en el traje de las manzanas.

<sup>287</sup> En cambio, casi nadie menciona o critica la omisión del traje de polleras multicolores. Esto se debe a que tiene pocos defensores *actualmente*.

simbólico antes negado a las personas que lo usan, además de normar y fomentar la reproducción de este tipo de trajes.

La inclusión del traje raso verde va en contra de la opinión general de que éste es inauténtico, y ha sido duramente criticada por algunos informantes. Nuevamente, la crítica refleja un *turmoil* epistémico (Hallett 2010), en el que el desplazamiento del significado conduce a una valoración negativa del proceso por el cual se incluyó esta versión del traje en la declaratoria. Al igual que en la polémica de los jañachos, hay personas que consideran la inclusión del raso verde un error en la resolución, que respondería a intereses personales:

Entonces hay unas dos o 3 cositas que no estoy de acuerdo en la resolución, más que todo en el color, que hayan metido el verde en la resolución, y eso no es cierto. No es el traje, el color del raso del Wapululo ¿no? Es el rojo y el azul, porque así lo han hecho, así lo han determinado aquellos años los señores, pero por situaciones comerciales o qué se yo están queriendo meter otros colores (intelectual lampeño).

Como se ha afirmado anteriormente, tanto el expediente de declaratoria como la Resolución Viceministerial son dos novelas monográficas (Adell 2015), que presentan un relato patrimonial unificado (Guerrero 2016). Los documentos son también representaciones de la práctica cultural que toman en cuenta relatos patrimoniales previamente existentes a nivel local (Chocano 2018b). Debido a las limitaciones en su formato y a las decisiones de los agentes que las escribieron (directivos de la FPFCL y funcionario de la DPI, respectivamente)<sup>288</sup>, solo muestran algunos conocimientos sobre el Carnaval Wapululos de Lampa. No se presentan todos los relatos de autenticidad, sino solo ciertos argumentos que respaldan el valor simbólico de la expresión o alguno de sus componentes. Si bien la Resolución Viceministerial incluye el punto de vista de los funcionarios de la DPI, no se modifican las perspectivas locales. La descripción de la

---

<sup>288</sup> Expediente de declaratoria y Resolución Viceministerial pueden ser entendidos como tecnologías de poder en tanto que establecen limitaciones y encauzan la elaboración de relatos patrimoniales (Guerrero 2016:136). Efectivamente, el formato en que se presentan ambos documentos establece ciertos temas a tratar y la impronta de presentar un único relato. Sin embargo, por lo menos en lo que respecta al expediente, las limitaciones son mucho menores a las del caso descrito por Guerrero (2016); por ejemplo, no hay un límite de páginas. De esta manera, los agentes del campo y los funcionarios estatales tienen mayor agencia en la definición del contenido de la declaratoria y de la Resolución Viceministerial, respectivamente.

expresión (mucho más concisa) refleja en términos generales el punto de vista ya señalado en el expediente.

Los relatos de autenticidad incluidos en el expediente y la Resolución Viceministerial son aquellos sostenidos por los agentes que participaron en su elaboración. En tanto que los agentes locales participaron de forma desigual en el proceso de declaratoria, no todos los relatos de autenticidad son igualmente incluidos en la representación de la expresión. Ambos documentos reafirman los principales supuestos del campo, resaltando la centralidad del wapululo dentro del carnaval lampeño. Las categorías étnico raciales a las que se asocia la expresión en el expediente son aquellas que ya se habían explorado con anterioridad en el campo. Sin embargo, cuando se aborda el polémico tema de la vestimenta, en el que existen relatos de autenticidad contrapuestos, los documentos adoptan la postura sostenida por los ex directivos de la FPFCL. Es decir, la postura de los agentes locales que tuvieron el mayor nivel de agencia en la elaboración del expediente.

La Resolución Viceministerial es, además, una “representación oficial” respaldada por el Ministerio de Cultura. Debido a la concepción esocultural de la declaratoria manejada en Lampa, este documento otorga un importante valor simbólico a las expresiones que menciona. Quienes las practican obtienen capital simbólico, que puede ser usado para posteriores acciones. En tanto genera cambios en la correlación de fuerzas dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados con el carnaval de Lampa, la declaratoria adquiere también una dimensión política.

Esto se nota con mayor claridad en los elementos discutidos de la práctica del wapululo. En un contexto en el que la autenticidad y antigüedad de ciertas prácticas aún está en discusión, la declaratoria respalda la postura manifestada en el expediente. Si bien reconoce la existencia de otras formas de practicar el wapululo, otorga mayor valor simbólico a aquellas defendidas por los directivos de la FPFCL. Éstos, junto con otros cultores del campo, obtienen mayor capital simbólico. Aquellos cuya representación del wapululo no coincide con la

plasmada en la Resolución Viceministerial, tienen un acceso más limitado a capital simbólico. De esta manera, la representación oficial genera desbalances de poder entre distintas representaciones de la expresión (Chocano 2018b:2).

Los lampeños, algunos de los cuales han leído la Resolución Viceministerial, construyen significados en base al contenido de ésta, que influyen en la perspectiva on the ground (Foster 2015a). Cuando el documento afirma supuestos compartidos en el campo o el punto de vista de algún agente, refuerza los significados y valoraciones que éste ya tenía. En cambio, aquellos cuyo punto de vista sobre aspectos polémicos (el vestuario) no coincide con lo estipulado en la Resolución experimentan una tensión epistémica (Hallett 2010). Por medio de críticas (las cuales son totalmente válidas), reconstruyen el proceso de declaratoria atribuyéndole significados negativos. De esta manera, se pone en cuestión el capital simbólico que algunos agentes obtienen por medio de la declaratoria y se justifican acciones de rectificación posteriores.

#### 4.4. Conclusión

Como se ha podido observar a lo largo del capítulo, al observar procesos de declaratoria como el del Carnaval Wapululos de Lampa es importante tener en cuenta la interacción y negociación de los conocimientos heterogéneos existentes a nivel local. En este caso, los conocimientos están articulados en relatos de autenticidad. Esta interacción es una dimensión de las relaciones entre agentes tanto dentro del campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa como en el campo regional de producción y consumo de música y danzas tradicionales. Por ende, la participación de agentes locales en el proceso de declaratoria implicó la inclusión de relatos de autenticidad en él. Tal como se plantea desde el enfoque de instituciones habitadas (Hallett 2010:67), por medio de las interacciones concretas que conformaron el proceso de declaratoria se recrearon y modificaron significados

previamente existentes. Algunos significados resultantes se han plasmado en documentos.

Tal como señala Guerrero, la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación ha sido evaluada e interpretada por los portadores del Carnaval Wapululos de Lampa (Guerrero 2016:145). Precisamente, el conjunto de significados construidos alrededor de la declaratoria comprende su dimensión esocultural (Foster 2015a). La existencia de una concepción local de PCI, así como las interpretaciones de la declaratoria, muestran la existencia de esta dimensión.

Se han identificado varios paralelos entre la dimensión esocultural de la declaratoria y la lógica UNESCO, pero sobre todo con la del Ministerio de Cultura y de los funcionarios que conforman el street-level UNESCO (Chocano 2018b). Se puede entender esto como el resultado de una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006). Además, se ha producido un ligero cambio en la relación de los portadores con su expresión, tal como propone Kirshenblatt-Gimblett (2006:196). Aspectos como el compromiso asumido con el Ministerio de Cultura y el carácter normativo de la declaratoria también han sido interpretados a nivel local desde el punto de vista imaginado de esta entidad, en una acción que se puede entender como parte de cierta desfamiliarización (Foster 2011, Noyes 2015).

Sin embargo, no se debe perder de vista que la dimensión esocultural de la declaratoria toma en cuenta los conocimientos y relatos de autenticidad previamente existentes a nivel local. No contradice los significados y agendas compartidos en el campo local, sino que los afirma. En ese sentido, así como se aplica una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006), en el caso del Carnaval Wapululos de Lampa se da lo que puede denominarse una operación esocultural. Por medio de esta operación, el acto político de la declaratoria se convierte en un artefacto o recurso que responde a las lógicas y agendas de los principales agentes del campo local. Agentes locales reflejan activamente estas lógicas y agendas a lo largo del proceso de declaratoria. También se manifiestan

tanto en la Resolución Viceministerial como en la forma en que es entendida a nivel local. En Lampa, la declaratoria se convierte en algo ligeramente diferente a lo contemplado por UNESCO o el Ministerio de Cultura peruano (por ejemplo, cuando se entiende la declaratoria como una normativa)<sup>289</sup>.

Por medio de esta operación esocultural, la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa contribuye a cambiar la asignación de capital simbólico dentro del campo local y del campo regional. Esto, respondiendo a la lógica de ciertos agentes dentro de ellos. Por ende, y como se ha podido apreciar a lo largo del capítulo, la importancia de la declaratoria a nivel local está relacionada a que la lucha por los significados es también un campo de batalla (Hallett 2010:68), íntimamente relacionada a la asignación de recursos (capitales).

Un ejemplo que muestra la existencia de una operación esocultural es que se considera que la declaratoria reafirmó el valor (simbólico) de la danza del wapululo. Por ende, la necesidad de actuar con miras a asegurar la continuidad de su práctica. Así, la declaratoria afectó la valorización del patrimonio (Kirshenblatt-Gimblett 2006), reforzando la desigual asignación de valor a expresiones culturales. Sin embargo, solo lo hizo debido a su inserción en un régimen de valor previamente existente (Bendix, Eggert y Peselmann 2013). Asimismo, se debe tener en cuenta que varios agentes locales (entre ellos los ex directivos de la FPFCL) buscaban que la danza del wapululo fuera reconocida y promovida (que se le asignara valor simbólico) desde mucho antes de iniciado el proceso de declaratoria. Ésta en realidad es una de varias acciones realizadas con este fin<sup>290</sup>. Las personas que elaboraron el expediente, partiendo de los presupuestos de la autenticidad y centralidad del wapululo y los pagos a la tierra dentro del carnaval de Lampa, reprodujeron y reafirmaron nuevamente la centralidad de estos elementos.

---

<sup>289</sup> Esto no quiere decir que sea entendida en términos totalmente opuestos a lo contemplado por estas entidades.

<sup>290</sup> Del mismo modo, el hecho que la declaratoria haga especial énfasis en la danza del wapululo y que se interprete que refuerza especialmente el valor de la danza solo puede ser entendido como parte de una adaptación de la declaratoria a las lógicas locales.

El expediente y la Resolución Viceministerial de declaratoria son novelas monográficas (Adell 2015) que muestran un aparente consenso por medio de un relato patrimonial unificado (Guerrero 2016). Sin embargo, en la práctica la declaratoria no ha conducido a una visión unificada del wapululo lampeño. Al igual que existen críticas a las políticas de UNESCO y del Ministerio de Cultura; la forma como la FPFCL ha actuado en el proceso de declaratoria y las implicancias de la misma han sido blanco de críticas. Como en otros casos (Guerrero 2016), la mayor parte de las críticas no cuestionaban la declaratoria del wapululo en sí misma. Más bien, respondían al contraste entre las expectativas de los lampeños, el documento de declaratoria y las implicancias de la misma. Para estos críticos, la declaratoria no contribuye a que la danza se practique en su versión auténtica.

Definitivamente, el aspecto que genera mayor conflicto es el material de los trajes de jañachos. La Resolución Viceministerial respalda la postura de los ex directivos de la FPFCL, si bien trata el tema de forma muy concisa. A nivel local, asigna desigualmente valor simbólico a las distintas prácticas (y capital simbólico a quienes las realizan). Este resultado refleja la desigual participación de agentes con relatos de autenticidad contrapuestos en el proceso de declaratoria (la FPFCL centralizó y articuló las acciones en Lampa). A diferencia del caso estudiado por Guerrero (2016:138), el conflicto no fue mediado por el Estado.

Se puede afirmar que “el proceso mismo activa discusiones en torno a la autenticidad de una práctica o manifestación” (Guerrero 2016.134). Sin embargo, en Lampa las discusiones ya se encontraban activas, y la declaratoria se vio involucrada en ellas. Más adecuado sería afirmar que, como resultado de una operación esocultural, la declaratoria se insertó como proceso y recurso en un campo contencioso previamente existente, en el que se debate la autenticidad y el valor simbólico de variaciones de la expresión.

Es debido a esta operación esocultural que la declaratoria puede accionar sobre los mismos relatos de autenticidad que le dieron forma. El proceso de



declaratoria incluye, desde sus inicios, perspectivas y relatos de autenticidad locales. Una vez terminada, la declaratoria comienza a intervenir sobre los mismos relatos locales, reforzándolos o poniéndolos en cuestión. El hecho que algunos relatos de autenticidad sean reafirmados y otros cuestionados responde a la heterogeneidad misma del campo, así como a la participación desigual de los agentes dentro del proceso de declaratoria. Es así que los términos en que se dio el reconocimiento responden a la lógica de los agentes que más participaron en el proceso, es decir, quienes accionaron sobre él.

De hecho, la declaratoria fue solo una de las acciones que, insertas en el debate, contribuyeron a definir el valor simbólico de las dos versiones del traje de jañacho (y el capital simbólico de sus portadores). La modificación de las bases de los concursos de wapululos y de la forma de participación en el concurso de danzas autóctonas de Puno (sobre el que también existen perspectivas on the ground) fueron sucesos importantes, y se llevaron a cabo paralelamente al proceso de declaratoria. Sin embargo, la postura respaldada por la Resolución Viceministerial es opuesta a las decisiones tomadas en 2017 respecto de ambos concursos. Esto puede asociarse al diferente nivel de participación de agentes locales y a que en el proceso de declaratoria no se debatió la autenticidad del traje de jañacho. Por otro lado, los tres hechos generaron un mayor acoplamiento a un relato de autenticidad específico. Quienes sostenían una postura opuesta experimentaron tensión epistémica (Hallett 2010) y buscaron regresar al orden anterior.

La existencia de una operación esocultural, así como de acciones paralelas al proceso de declaratoria que buscaron cambiar deliberadamente la práctica del wapululo en cierta instancia, confirma que la población local no acepta pasivamente lo estipulado por actores externos. Al contrario, los lampeños son agentes activos que promueven la práctica del wapululo en los términos que consideran convenientes. Actuando de forma estratégica en instancias paralelas, defendieron sus puntos de vista, impulsaron sus propias agendas y modificaron la asignación de capital simbólico tanto en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa

como en el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno.



## CONCLUSIONES

A lo largo del texto, se ha podido observar que en un proceso de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación participan de forma desigual numerosos agentes, que tienen perspectivas y agendas diferenciadas entre sí. Afirmaciones similares son hechas en otros estudios peruanos de procesos de gestión de Patrimonio Cultural Inmaterial (Cánepa 2009; Chocano 2016, 2018a) o de procesos de declaratoria (León 2009, Belaúnde 2012, Guerrero 2016, Chocano 2018b). En cuanto a los agentes locales, algunos estudios afirman que están unidos en una red o tejido social (Cánepa 2009, Chocano 2018b), y deben llegar a un consenso para el logro de una declaratoria (Guerrero 2016). No todos los portadores serían agentes activos en esta clase de procesos, siendo la participación en estos marcadamente desigual (León 2009; Matta 2011, 2016; Belaúnde 2012). Por otro lado, una serie de investigadores (Kirshenblatt-Gimblett 2006, Lacarrieu 2008, Smith 2008, Kuutma 2013, Noyes 2015, entre otros) notan de forma crítica la centralidad y participación de entidades estatales e internacionales (UNESCO).

Este último grupo de autores establece una división dicotómica entre agentes externos y una comunidad de portadores localizada. Si bien la investigación ha contemplado esta división, muestra que detrás de ella existen una serie de agentes heterogéneos e interconectados por medio de redes. Por ende, para entender a profundidad el proceso de declaratoria (u otra política de gestión del PCI) es necesario considerar un acercamiento que tome en cuenta la existencia de agendas interconectadas (Chocano 2018b:9). Por supuesto, tanto la UNESCO como el aparato estatal (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) tienen un rol fundamental. Sin embargo, se debe tener en cuenta la agencia y los puntos de vista sobre el patrimonio existentes a nivel local (Foster 2015a) y entre los funcionarios del “street-level UNESCO” (Chocano 2018b).

La presente investigación buscó profundizar en la forma como se da esta interconexión de agencias y perspectivas locales y extralocales en procesos de gestión de PCI; mostrando cómo conducen a la elaboración de representaciones oficiales de expresiones culturales. Para ello, se analizó el caso de la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. Este tipo de declaratorias, además, han sido poco estudiadas en el caso peruano.

Es fundamental tener en cuenta que esta declaratoria operó sobre expresiones practicadas de forma heterogénea en un complejo contexto local. El carnaval lampeño y el wapululo – que hoy en día es la danza más practicada, valorada y representativa de este carnaval – son expresiones cargadas de significado que forman parte del legado cultural y la identidad de miles de personas, en su mayoría del distrito de Lampa. Estas personas son agentes activos que, en las últimas décadas y hasta el día de hoy, han realizado cambios en su expresión, además de iniciativas orientadas a aumentar su valorización y asegurar su continuidad. Actualmente, por otro lado, coexisten en un mismo espacio formas diferentes de practicar el wapululo y el carnaval. Esto está relacionado, como en otros casos (Cánepa 2009; Chocano 2016, 2018a.), a que las personas dentro de un mismo tejido social tienen agendas, intereses, repertorios y recursos diferenciados.

Tanto las variaciones a través del tiempo como la actual heterogeneidad del Carnaval Wapululos de Lampa están asociados a características del contexto local, que también influyen en el proceso de declaratoria. La heterogeneidad se vincula, por un lado, a la existencia en Lampa de diferentes categorías étnicas y grupos sociales. Como en otros contextos locales en el sur andino (Mendoza 2000, Salas 2006) y en la propia fiesta de la Candelaria (Tito 2012, Almonte 2015), por medio de la danza y otras prácticas propias del carnaval se exploran, celebran y afirman diferentes categorías étnico sociales. Concretamente, frente a expresiones mestizas o foráneas, la danza del wapululo es vinculada en Lampa a la herencia quechua, campesina y popular del distrito; aunque incluye elementos de origen mestizo y ciudadano. No solamente se han dado cambios en el carnaval al mismo tiempo que cambios sociales en el distrito de Lampa.

Además, las diferentes versiones del traje del wapululo – elemento donde la heterogeneidad es más debatida – también son asociadas a categorías étnico sociales.

Otros factores del contexto local también influyen en las variaciones en el wapululo y el carnaval. Por un lado, la participación del wapululo en concursos – destacan los concursos en el carnaval de Lampa y el concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria – no solo aumentó su valoración, sino que institucionalizó (e hizo parte de la tradición) su práctica en elencos “semi profesionales” (Almonte 2015:214) de cientos de integrantes. Destaca la creación del conjunto actualmente denominado Wapululos Carnaval de Lampa, que representa la danza en la fiesta de la Candelaria. La validez de distintas formas de practicar el wapululo es afirmada y discutida por medio de las bases y calificaciones de estos concursos. Un tercer factor a considerar es que la práctica del Carnaval Wapululos de Lampa se da a través de redes de individuos vinculados entre sí (Noyes 2003) y relacionadas a organizaciones existentes en el distrito (comunidades, barrios, conjunto Wapululos Carnaval de Lampa, entre otros). No solo estas organizaciones conforman elencos, sino que en varios casos sus miembros practican el wapululo de forma similar y mantienen opiniones similares respecto a temas polémicos. Por su parte, estas opiniones reflejan discursos que pueden ser considerados relatos de autenticidad debido a que asignan valor de forma esencialista y establecen dicotomías con otras prácticas (Theodossopoulos 2013). Aunque estos relatos comparten muchos supuestos, son opuestos en lo que respecta a los aspectos más polémicos de la práctica del carnaval y del wapululo.

Por último, se debe considerar que tanto la danza wapululo como el carnaval de Lampa están atravesados por relaciones de género y cuentan con roles de género claramente establecidos. Aunque estos roles no parecen marginalizar a la mujer (Blake 2014) directamente, sí restringen su acceso a ciertos papeles (por ejemplo, los de jila, jañacho, músico)<sup>291</sup>. Sin embargo, no

---

<sup>291</sup> Asimismo, la mayoría de intelectuales conocedores del wapululo son hombres. De hecho, durante la presente investigación no se pudo identificar ningún escrito sobre la danza elaborado por una mujer. Sin

solo las mujeres pueden acceder a cargos directivos en elencos de wapululos (impulsando o encabezando numerosas iniciativas), sino que también en su rol de manzanas son sujetos activos en la performance de la danza. Durante el trabajo de campo no se observó que los roles de género fueran puestos abiertamente en cuestión<sup>292</sup>.

Este complejo contexto se puede entender con mejor claridad haciendo uso de la teoría de campos y capitales de Bourdieu (Bourdieu 1990, 1998; Bourdieu y Waqquant 2005; Emirbayer y Johnson 2008). En la investigación se ha delimitado un campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en el distrito de Lampa, en el que participan cultores de comunidades campesinas y barrios<sup>293</sup>, docentes concedores del wapululo, entidades del gobierno local (municipio, subprefectura) y directivos de organizaciones locales relacionadas al wapululo (Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa, conjunto Wapululos Carnaval de Lampa). Un factor a tener en cuenta es que, como todo campo, se trata de una estructura en la que los recursos (capitales económico, social, cultural, simbólico) están distribuidos de forma desigual entre los agentes. La existencia de agendas y relatos de autenticidad contrapuestos hacen de este un campo contencioso, en el que el significado y el valor simbólico de ciertas prácticas es constantemente puesto en tela de juicio. Por ende, el capital simbólico asociado a estas prácticas está siempre en disputa. El debate es llevado a cabo por medio de interacciones cotidianas, enmarcadas en instancias y lógicas institucionales (Hallett y

---

embargo, hoy en día algunas mujeres han comenzado a obtener reconocimiento por su labor en relación a la danza de los wapululos. El ejemplo más claro es el de la ex presidenta de la FPFCL, abordado en el capítulo 3. Pareciera, por ende, que este rol estuviera dejando de ser exclusivamente masculino.

<sup>292</sup> La presente investigación no realiza un análisis exhaustivo del proceso de declaratoria con relación al género. Por un lado, porque las perspectivas que podrían ser consideradas “discurso patrimonial autorizado” (Smith 2008) son asimiladas y reproducidas tanto por funcionarios como por funcionarias del Ministerio de Cultura. Tanto hombres como mujeres han tenido papeles importantes en el proceso de declaratoria, indistintamente de su género (de hecho, a nivel local la principal impulsora de la declaratoria fue una mujer). Por otro lado, la declaratoria no problematiza los roles de género, reproduciendo los presupuestos existentes en el campo local al respecto. Esto no ha sido puesto en tela de juicio, a diferencia de otros aspectos ya mencionados a lo largo de la investigación. Sería importante, sin embargo, que posteriores investigaciones analicen este u otros procesos de declaratoria poniendo énfasis en el género.

<sup>293</sup> El término “barrios” abarca, aquí, a barrios tradicionales, urbanizaciones y asentamientos humanos de la ciudad de Lampa.

Ventresca 2006). Por otro lado, por medio de la participación en la festividad de la Virgen de la Candelaria, la danza del wapululo se vincula con el campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno, con sus propios supuestos, lógicas institucionales y grupos hegemónicos. Los lampeños se adaptan a este campo, manteniendo cierto nivel de agencia en él.

El proceso de declaratoria del cual aquí nos ocupamos se llevó a cabo en un lapso de dos años. Consistió en una serie de interacciones entre agentes locales y extralocales, que se llevaron a cabo en numerosas instancias enmarcadas en lógicas y disposiciones institucionales. A nivel local, el proceso fue articulado y liderado por la presidenta de la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa y su junta directiva. Esta institución realizó una serie de acciones que condujeron a la elaboración de un expediente, con asesoría de un funcionario de la DDC Puno y apoyo del municipio, la subprefectura, autoridades comunales y barriales, intelectuales y algunos cultores. El documento fue enviado a la Dirección de Patrimonio Inmaterial, cuyos funcionarios lo evaluaron y usaron para elaborar un informe técnico. Se realizaron algunos cambios en la descripción y la denominación de la expresión, que se buscó validar con algunos representantes de Lampa. A su vez, el informe fue insumo para la escritura de la Resolución Viceministerial con la que se declaró al Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación.

Al observar la participación de agentes, relatos de autenticidad y perspectivas locales en el proceso de declaratoria, se puede constatar que fue marcadamente desigual. Esta desigualdad refleja, por un lado, las relaciones y posiciones de los individuos en el campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval de Lampa. Quienes lideraron el proceso de declaratoria a nivel local fueron personas vinculadas entre sí que, en virtud a su vinculación con ciertas organizaciones locales – la FPFCL, pero también el conjunto Carnaval Wapululos de Lampa – ya eran mediadores entre los lampeños y agentes externos. Estas personas poseían capital simbólico, cultural y social, de los que hicieron uso durante el proceso. Otros agentes locales participaron en instancias mediadas por la FPFCL o a solicitud de su directiva,

en virtud de la posesión de cierto capital relevante en el campo o de su vinculación a ciertas redes. Por último, la mayoría de lampeños no participó en el proceso ni tuvo conocimiento del mismo.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que la participación de agentes locales implicó la inclusión en el mismo de agendas y relatos de autenticidad diferentes. Aunque con diferencias, todos mostraron interés en reafirmar la valoración de la danza del wapululo y promover su valoración. Sin embargo, un detalle a tomar en cuenta es que quienes dirigieron el proceso tenían relatos de autenticidad similares, especialmente respecto al material del traje de los jañachos.

Así, la participación de agentes locales en el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa está fuertemente enraizada en las cualidades del contexto en el que se practica el carnaval y el wapululo. Esto explica que la forma que tomó el proceso de declaratoria a nivel local haya guardado algunas semejanzas con otros procesos en los que se tomó decisiones respecto de la danza. Una de estas semejanzas es el desarrollo de reuniones ampliadas de carácter formal, en las que participaron representantes de las organizaciones/elencos del distrito de Lampa (barrios, urbanizaciones, conjunto Wapululos Carnaval de Lampa). Otra, la importancia asignada a la participación de la autoridad municipal, de la que se espera apoyo económico y logístico. De esta manera, como en otros procesos de declaratoria en la región Puno (Guerrero 2016), en la declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa las instituciones locales tuvieron un rol central.

Un segundo grupo de agentes que participaron en el proceso de declaratoria fueron miembros del aparato burocrático del Ministerio de Cultura, que forman parte de lo que Chocano (2018b) denomina “street-level UNESCO”. La forma en que los funcionarios de la DDC Puno y la DPI participaron y se relacionaron con los agentes locales – el primero como intermediario y facilitador local, los segundos como evaluadores y elaboradores de un informe técnico – estuvo enraizada y parcialmente determinada por el conjunto de estructuras



institucionales que conforman el régimen de patrimonio (Bendix, Eggert y Peselmann 2013) nacional. Este contempla prácticas y normativas legales que delimitaron la estructura general del proceso de declaratoria. Además, el régimen de patrimonio incluye una perspectiva institucional sobre el PCI manifestada en documentos oficiales, a la que se debió adecuar la expresión. Tanto el marco normativo como la perspectiva institucional responden a los lineamientos planteados en la Convención 2003 de la UNESCO.

Durante la investigación, se ha podido constatar que ni el Ministerio de Cultura ni sus funcionarios actuaron en el proceso como agentes homogéneos e impositivos. Por un lado, las estructuras del régimen de patrimonio y el proceso de declaratoria no solamente tienen particularidades nacionales (Bendix, Eggert y Peselmann 2013, Noyes 2015) e inclusive regionales. Además, dejan bastante margen para la agencia de los agentes locales y de los propios funcionarios. Estos, si bien forman parte de un grupo de especialistas en patrimonio portadores de un discurso autorizado (Lacarrieu 2008, Smith 2008, Coombe 2013, Kuutma 2013), mantienen su propia perspectiva respecto del PCI y las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación. Ponen énfasis en que la declaratoria puede ser usada como un recurso que empodere a las comunidades de portadores en un campo contencioso, teniendo en cuenta sus propias perspectivas y agendas. De forma similar a lo señalado por Chocano (2018b), entienden las declaratorias como un artefacto para cumplir sus propios objetivos y los de las comunidades de portadores. Así, el régimen de patrimonio nacional también está conformado por una serie de individuos relacionados en redes, que tienen puntos de vista heterogéneos sobre el PCI y cada expresión cultural<sup>294</sup>. Por último, se debe tener en cuenta que estos puntos de vista, si bien incluyen valores occidentales (Barthel-Bouchier 2013, Kuutma 2013), no son opuestos ni radicalmente diferentes a los relatos de autenticidad y perspectivas de los

---

<sup>294</sup> En el caso estudiado, además, se pudo constatar que el funcionario asignado por la DDC Puno tenía vínculos previos y mayor cercanía con miembros de la comunidad de portadores. Posteriores investigaciones podrían ayudar a esclarecer si se trata de un caso particular o de un rasgo de los funcionarios regionales en general.

agentes locales. Al contrario, comparten varios criterios de valoración de expresiones culturales y formas de entender una declaratoria.

Durante el proceso de declaratoria, agentes del campo local – por intermedio de la directiva de la FPFCL y el funcionario encargado de la DDC Puno – interactuaron y se relacionaron con los funcionarios de Ministerio de Cultura. Estos últimos realizaron algunos cambios, buscando que la declaratoria se adecuara a sus propios criterios y a los parámetros dispuestos por el régimen de patrimonio nacional. Sin embargo, tomaron en cuenta el punto de vista (imaginado) de la población local, plasmado en el expediente y en comunicaciones directas con sus representantes.

Por su parte, algunas acciones de los agentes locales respondieron a sus propias perspectivas sobre la declaratoria y sobre el accionar de los funcionarios, sustentadas en experiencias previas y comunicaciones con representantes del Ministerio. Al comprender la declaratoria y su proceso tomando en cuenta sus propias agendas y perspectivas, los agentes locales desarrollaron una concepción esocultural (Foster 2015a) del patrimonio cultural inmaterial. Estas perspectivas son heterogéneas y se diferencian en algunos puntos de lo planteado por UNESCO y por el Ministerio de Cultura. Por medio de esta dimensión esocultural, los agentes locales dieron sentido a la declaratoria e impulsaron sus agendas por medio de ella; por ende, es por medio de ella que la población local adquirió cierto nivel de agencia (Foster 2015a). Un componente de esta nueva perspectiva (que inhibió a los lampeños de discutir en las reuniones ampliadas) fue el comenzar a imaginar la expresión desde el punto de vista imaginado de los funcionarios, en lo que puede entenderse como desfamiliarización (Foster 2011, 2015b).

La participación de agentes, relatos de autenticidad y perspectivas en las diferentes instancias que conformaron el proceso de declaratoria se reflejó en la elaboración de documentos, entre los cuales destacan el expediente de declaratoria y la Resolución Viceministerial. Ambos documentos son en realidad novelas monográficas (Adell 2015), documentos que ocultan la existencia de

diferencias y presentan un relato patrimonial (Guerrero 2016) aparentemente consensuado. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el primer documento refleja de manera desigual los relatos de autenticidad presentes en Lampa, respondiendo a la participación desigual de los agentes locales. De hecho, si bien la decisión de llevar a cabo el proceso fue consensuada, el contenido del expediente no lo fue; en cambio, quienes lo elaboraron tomaron en cuenta diferentes puntos de vista. La Resolución Viceministerial toma en cuenta el contenido del expediente, pero añade las perspectivas del Ministerio de Cultura y sus funcionarios.

Como resultado, ambas novelas monográficas son también representaciones del Carnaval Wapululos de Lampa, que incluyen los supuestos y agendas comunes de los agentes locales. La inclusión de puntos de vista externos no contradice en su mayor parte las lógicas locales. Sin embargo, en aspectos de la expresión que son objeto de debate – como el material del traje de los jañachos – reproducen los relatos de autenticidad de los directivos de la FPFCL.

La representación del Carnaval Wapululos de Lampa en la Resolución Viceministerial puede mostrar un consenso aparente (Guerrero 2016) y buscar la creación de un consenso (Kirshenblatt-Gimblett 2006:190). Sin embargo, la forma que tomó la declaratoria fue resultado de la existencia de agendas comunes, pero también de debates sobre la expresión. Discusiones que no activa el proceso de declaratoria (Guerrero 2016:134), sino que existían antes y no fueron resueltas por éste. Asimismo, la declaratoria es el resultado de la interacción desigual, en una serie de instancias de negociación, de funcionarios del Ministerio de Cultura y agentes locales diferenciados y pertenecientes a un campo contencioso. Si bien estas instancias permitieron la participación de numerosos agentes (representantes) locales, en ellas tuvo mayor peso la agencia de quienes lideraron el proceso a nivel local y de los representantes del Ministerio de Cultura. La forma como estos individuos participaron del proceso estuvo enmarcada en y reprodujo una serie de estructuras y lógicas organizacionales (Chocano 2018a). Al respecto, es importante tener en cuenta

no solamente al régimen de patrimonio nacional, sino también a las lógicas y estructuras propias del contexto local de la expresión, sus supuestos y debates.

La forma como agentes, agendas y perspectivas sobre el patrimonio se entrelazaron en el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa permite analizar cómo distintos elementos del proceso son introducidos en lógicas locales y extralocales como instrumentos políticos. Por un lado, el proceso de declaratoria constituyó una operación metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006) por medio de la cual el Carnaval Wapululos de Lampa pasó a responder a las lógicas y objetivos de Ministerio de Cultura y, en último término, de la UNESCO. Las normativas (la estructura) del régimen de patrimonio nacional definió y delimitó la realización una serie de instancias de deliberación y documentos; todos ellos, así como la declaratoria en términos generales, pueden ser entendidos como tecnologías de poder (Coombe 2013, Guerrero 2016). Estas fueron dirigidas o supervisadas por los funcionarios del Ministerio de Cultura, condujeron a la elaboración de una representación que cumplió con los parámetros establecidos en el sistema, es decir, un objeto metacultural (Kirshenblatt-Gimblett 2006).

Por medio del proceso de declaratoria, el Carnaval Wapululos de Lampa ingresó dentro de un sistema nacional y global (Kirshenblatt-Gimblett 2006) de gubernamentalidad neoliberal (Coombe 2013, Kuutma 2013) relacionado al PCI, en el que el Estado Peruano está relacionado a UNESCO. Al hacer esta afirmación, es necesario tener en cuenta que este sistema no conforma una entelequia uniforme u homogeneizadora. No solamente la UNESCO no actúa de forma directa sobre la expresión. Además, el artefacto metacultural construido por medio del proceso de declaratoria no responde a una única lógica. En realidad, responde a la vez a los parámetros, lógicas y agendas de los múltiples agentes asociados al régimen de patrimonio (UNESCO, Ministerio de Cultura como institución, funcionarios individuales). También refleja la forma de entender la expresión de los agentes del distrito de Lampa, quienes ingresan a este régimen por medio del establecimiento de vínculos y compromisos.

Si bien el proceso de declaratoria condujo a cierto cambio en la relación de los lampeños con el Carnaval Wapululos de Lampa (Kirshenblatt-Gimblett 2006:196), se trató de una transformación relativamente pequeña. Al contrario, la declaratoria reforzó muchos supuestos, ideas y prácticas existentes anteriormente en el campo local. Y es que el proceso de declaratoria también puede ser entendido como una operación esocultural accionada por los propios lampeños. Esta operación se llevó a cabo por medio de la manifestación de perspectivas y relatos de autenticidad locales en documentos e instancias del proceso, así como por la forma en la que la declaratoria fue comprendida a nivel local. Es precisamente la declaratoria la que se convirtió en lo que podría denominarse un artefacto esocultural, que responde a la lógica de agentes locales y puede usarse como un recurso. Debido a la participación desigual, este artefacto responde más a la perspectiva de algunos agentes que a la de otros.

Por medio de esta operación esocultural, la declaratoria se introdujo en el contingente campo de producción y consumo de bienes culturales relacionados al carnaval en Lampa. En él, reafirmó la importancia del wapululo dentro del carnaval, así como otros supuestos compartidos por los agentes del campo. En elementos sobre los que existía debate (el material del traje de los jañachos), la declaratoria modificó significados previamente existentes – por ende, la distribución de capital simbólico – de forma favorable para quienes dirigieron el proceso. El proceso de declaratoria fue solo una de una serie de iniciativas llevadas a cabo en diferentes instancias que generaron cambios respecto de estos temas. Cambios que, a su vez, generaron tensión epistémica (Hallett 2010). Por otro lado, la declaratoria como artefacto esocultural fue un esfuerzo deliberado que condujo a la introducción de un nuevo agente institucional (la Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa) en el campo relacionado al carnaval de Lampa.

Se ha podido constatar que la participación de agentes pertenecientes al campo regional en el proceso de declaratoria estudiado fue muy limitada. Únicamente el funcionario de la DDC Puno tuvo una participación relevante. Sin embargo, podría decirse que la operación esocultural realizada por los lampeños

también hizo que la declaratoria reprodujera algunas lógicas del campo de producción y consumo de música y danzas tradicionales de la región Puno. Por ejemplo, la descripción de la danza del wapululo hecha en la Resolución Viceministerial cumple con los criterios por los que una danza es considerada auténtica (autóctona) en este campo. Asimismo, la declaratoria como artefacto esocultural también es un recurso que aumenta el valor simbólico de la danza del wapululo (y del distrito de Lampa) a nivel regional. Este era un objetivo de muchos agentes locales con anterioridad al proceso de declaratoria.

Las conclusiones a las que he llegado en la presente investigación pueden ayudar a reflexionar sobre cómo este y otros procesos de declaratoria contribuyen a cumplir los objetivos planteados por el Ministerio de Cultura y sus funcionarios. En primer lugar, tal como buscan estos últimos, en Lampa el reconocimiento contribuyó a aumentar el valor simbólico de la expresión declarada, lo cual contribuye a garantizar su salvaguardia. Como se ha mencionado en el capítulo 4, por lo menos a nivel local se considera que la declaratoria otorga un valor simbólico especial al Carnaval Wapululos de Lampa. Sin embargo, para muchos lampeños no es suficiente, y consideran necesaria la realización de acciones adicionales (por parte, sobre todo, de las autoridades provinciales) para asegurar la continuidad de su práctica. En segundo lugar, si bien la declaratoria parece contribuir a aumentar la visibilidad de la comunidad de portadores en espacios regionales, no se garantizó un acceso igualitario de la población al proceso. Tal como se ha señalado en otros estudios (León 2009, Chocano 2016, Guerrero 2016), la gran mayoría de cultores de a pie no tuvieron siquiera conocimiento de la realización del proceso pese a que numerosos representantes y autoridades fueron invitados a participar en algunas instancias. Involucrar a la totalidad de miembros de una comunidad de portadores tan grande como la estudiada resulta una tarea realmente complicada. Aun así, una mayor difusión de la realización del proceso a nivel local podría hacerlo más participativo.

Asimismo, se ha podido observar que la participación de representantes locales en el proceso de declaratoria no aseguró que la representación de la

expresión plasmada en la Resolución Viceministerial incluyera por igual todos los puntos de vista locales. Esto no fue posible no solo por la participación desigual de los agentes locales, sino por la amplitud de la comunidad de portadores y porque los relatos de autenticidad pueden ser diametralmente opuestos en algunos aspectos. En ese sentido, la Resolución Viceministerial no fue un texto imparcial, sino una representación entre muchas otras existentes en el campo, que tiene la particularidad de tener un carácter oficial. Por último, algunos aspectos de la perspectiva esocultural de la declaratoria no son contemplados por el Ministerio de Cultura ni sus funcionarios. El ejemplo más claro es el carácter normativo que se le asigna a nivel local, que de alguna manera contraviene la perspectiva de estos últimos.

Finalmente, es posible enumerar una serie de interrogantes y temas que se desprenden de la presente investigación y que podrían ser material de posteriores investigaciones. Como se ha mencionado, el carnaval lampeño y la danza del wapululo son expresiones sumamente complejas y cargadas de significados que solo han sido explorados superficialmente en la investigación. Un análisis profundo de los significados, variaciones e historia de estas expresiones es una tarea que quedó pendiente. Del mismo modo, se puede indagar en torno a la forma como esta expresión es practicada por comunidades de migrantes fuera de la región Puno, y cómo éstas reaccionaron a la declaratoria. Por otro lado, la presente investigación no ha abarcado los efectos de la declaratoria a mediano y largo plazo. Hacer un seguimiento de la práctica de la expresión podría contribuir a entender la relevancia que finalmente tiene la declaratoria y la forma como contribuye a la salvaguardia del Carnaval Wapululos de Lampa.

Por último, durante la investigación se ha podido identificar numerosas acciones realizadas por los mismos lampeños, orientadas de una u otra manera a asegurar la continuidad de la práctica de su wapululo. De particular interés resulta profundizar en la forma como estas acciones se realizan, enraizadas en la estructura y disputas del campo local. Una de las acciones más complejas y relevantes, que involucra una gran cantidad de actores, es la participación en el

concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria. Posteriores investigaciones podrían analizar este concurso desde un punto de vista local, enfocándose en los aspectos micropolíticos y la perspectiva esocultural que se encuentran detrás de la participación de cada conjunto.





## BIBLIOGRAFÍA

- Adell, N. (2015). Polyphony vs. Monograph: The Problem of Participation in a French ICH Dossier. En Adell, N., Bendix, R., Bortolotto, C. & Tauschek, M. (Dir.). *Between Imagined Communities of Practice* (pp. 237-247). Gottingen: Universidad de Gottingen.
- Ahumada, G. (2012). *Análisis de los movimientos corporales, vestuario y música de la danza Carnaval de Vilavila* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú.
- Alfaro, S. (2005). *Estado del arte del Patrimonio Inmaterial en el Perú*. Lima: Comisión Peruana de Cooperación con la UNESCO.
- Alfaro, S. (2016). Diversidade restrita: o regime do patrimonio imaterial e as culturas populares no Perú. *Revista Observatorio Itaú Cultural* (20), 208-221.
- Almonte, M. (2015). *Significado de la diferenciación entre danzas mestizas y autóctonas en Puno. Función del discurso sobre las identidades mestiza e indígena en el marco de la fiesta de la Candelaria* (tesis de maestría). Recuperada de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/4498>
- Amodio, E. (2009). Patrimonios. Del recuerdo al Proyecto de futuro. En Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura (Ed.). *Memorias del X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial en de los Países Iberoamericanos* (pp.28-35). Bogotá: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

- Barthel-Bouchier, D. (2013). *Cultural Heritage and the Challenge of Sustainability*. Walnut Creek: Left Coast Press Inc.
- Belaúnde, L. (2012). Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico* (3), 123-146.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino: modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Lima: IFEA, Instituto de Etnomusicología PUCP, Embajada de Francia en el Perú, CBC.
- Belón de Romero, A. (1972). *Monografía de la provincia de Lampa*. Puno: Los Andes.
- Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (2013). Introduction: Heritage Regimes and the State. En Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (Eds.). *Heritage Regimes and the State* (pp. 11-20). Gottingen: Universidad de Gottingen.
- Blake, J. (2014). Género y patrimonio cultural inmaterial. En UNESCO (Ed.). *Igualdad de Género, Patrimonio y Creatividad* (pp. 48-59). Buenos Aires: UNESCO.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bourdieu, P. y L. Wacquant (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bueno, O. (2013). *Teoría de la danza*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Cánepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cánepa, G. (2000). Poder in-corporado: la constitución de autoridad en las comparsas andinas de danzantes tradicionales. En Ansión, J., Diez, A. y Mujica, L. (Eds.). *Autoridad en espacios locales: una mirada desde la antropología* (pp. 207-219). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cánepa, G. (2009). La gestión de la cultura inmaterial: del archivo al repertorio. En Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura (Ed.). *Memorias del X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial en de los Países Iberoamericanos* (pp. 96-109). Bogotá: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.
- Chatterjee, P. (2007). *La Nación e tiempo heterogéneo*. Lima: IEP-SEPHIS.
- Chocano, R. (2013). Perú. En Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina – CRESPIAL (Ed.). *Salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de los afrodescendientes en América Latina* (pp. 228-295). México: CRESPIAL.
- Chocano, R. (2016, junio). Intangible heritage, tangible struggle: Participation practices, attributes and agendas in a Peruvian music festival. En: *Connecting (to) Heritage Studies in the U.S.: a Consortium*. Conferencia llevada a cabo por la Association of Critical Heritage Studies (ACH-US) y the Heritage Studies Ph. D Program at Arkansas University, Arkansas.
- Chocano, R. (2018a). Producing African-descent: Afro-Peruvian Music, Intangible Heritage, Authenticity and Bureaucracy in a Latin American Music Composition. *International Journal of Heritage Studies* 25 (8), 763-779.

- Chocano, R. (2018b, octubre). Street-level UNESCO: Cultural State Workers' Perspectives on Intangible Heritage Implementation Practices. En: *American Folklore Society Annual Meeting*. Encuentro llevado a cabo por la American Folklore Society, Buffalo.
- Coombe, R. (2013). Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality. En Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (Eds.). *Heritage Regimes and the State* (pp. 113-130). Gottingen: Universidad de Gottingen.
- Cornejo, P. (2015). *Posibilidades turísticas de Lampa*. Juliaca: Impresiones Juliaca.
- Cruz, T. (2015). *K'ajchas de Orurillo. Pervivencia de la danza*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Cuentas, E. (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Lima: Nueva Facultad.
- De la Cadena, M. (2001). Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cusco. En Cánepa, G. (Ed.). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 179-212). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Diez, A. (2003). *Élites y Poderes Locales: Sociedades regionales ante la descentralización*. Lima: SER, DFID.
- Diez, A. (2005). Los sistemas de cargos religiosos y sus transformaciones. En Marzal, M. (Coord.). *Religiones andinas* (pp. 253-286). Madrid: Trotta.
- Diez, A. (2007). Organización y poder en comunidades, rondas campesinas y municipios. En Castillo, P., Diez, A., Burneo, Z., Urrutia, J. y del Valle, P. *¿Qué sabemos de las comunidades campesinas?* (pp. 107-151). Lima: Allpa.
- Diez, A. (2008). Las fiestas patronales como espacios públicos y *locus* de ciudadanía. En Romero, C. (Ed.). *Religión y espacio público* (pp. 149-161). Lima: CISEPA.

- Diez, A. (2016). Antiguos y nuevos temas en los estudios sobre las fiestas patronales en los Andes peruanos. En Romero, C. (Ed.). *Diversidad religiosa en el Perú. Miradas Múltiples* (pp. 61-86). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Emirbayer, M. y Johnson, V. (2008) Bourdieu and organizational analysis. *Theory and Society* (37) 1-44.
- Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (2018). *Bases aprobadas LIV Concurso Regional de Danzas "Virgen de Candelaria 2018"* [Bases de concurso]. Recuperado de <https://perucaporal.com/wp-content/uploads/2018/01/BASES-CANDELARIA-2018.pdf>
- Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa (2017). *Expediente para la declaratoria "Wapululos Carnaval de Lampa" danza emblemática de la ciudad de Lampa* [Expediente de declaratoria].
- Ferguson, J. y Gupta, A. (2017). Espacializando Estados: hacia una etnografía de la gubernamentalidad neoliberal. En Sandoval, P. (Ed.). *Las máscaras del poder. Textos para pensar el Estado, la etnicidad y el nacionalismo* (pp. 261-298). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Flores, M. (1928). *Monografía de la provincia de Lampa*. Arequipa: Tip. Quiroz.
- Foster, M. (2011). The UNESCO Effect: Confidence, Defamiliarization and a New Element in the Discourse on a Japanese Island. *Journal of Folklore Research* 48 (1), 63-106.
- Foster, M. (2015a) UNESCO on the Ground. En Foster, M. y Gilman, L. (Eds.). *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (pp. 1-16). Bloomington: Indiana University Press.
- Foster, M. (2015b). Imagined UNESCOs: Interpreting Intangible Heritage on a Japanese Island. En Foster, M. y Gilman, L. (Eds.). *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (77-92). Bloomington: Indiana University Press.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Frisancho, R. (s/f). *Etnohistoria de Lampa*. s/l: s/e.

Gobierno Regional Puno (2005). *Etnodanzas*. Puno: Gobierno Regional Puno, Gerencia de Desarrollo Social.

Guerrero, S. (2016). *Disputas, consensos y usos del 'patrimonio': la patrimonialización de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno ante la UNESCO* (Tesis de licenciatura). Recuperada de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/13946>

Hafstein, V. (2009). Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation. En Smith, L. y Akagawa, N. (Eds.). *Intangible Heritage* (pp. 93-111). London: Routledge.

Hallett, T. (2010). The Myth Incarnate: Recoupling Processes, Turmoil, and Inhabited Institutions in an Urban Elementary School. *American Sociological Review* 75 (1), 52-74.

Hallett, T. y Ventresca, M. (2006). Inhabited institutions: Social interactions and organizational forms in Gouldner's Patterns or Industrial Bureaucracy. *Theory and Society* (35), 213-236.

Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology Today* 2 (1), 2-4.

Huargaya, M. (2014). *Análisis de la Danza los Llamaq'atis en el contexto cultural e histórico del distrito de Pucará* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional del Altiplano, Puno.

Instituto Nacional de Estadística e Informática (2018). Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda. Recuperado de <http://censos2017.inei.gob.pe/redatam/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (s.f.a). Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Recuperado de <http://censos.inei.gob.pe/cpv2007/tabulados/#>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (s.f.b). IV Censo Nacional Agropecuario 2012. Recuperado de <http://censos.inei.gob.pe/cenagro/tabulados/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (s.f.c). Sistema de Consulta de Centros Poblados. Recuperado de <http://sige.inei.gob.pe/test/atlas/>

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). World Heritage and Cultural Economics. En Karp, I., Kratz, C., Szwaja, L. e Ybarra-Frausto, T. (eds.). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations* (pp. 161-202). Durham: Duke University Press

Kurin, R. (2004). La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica. *Museum International* 53 (1-2), 68-81.

Kuutma, K. (2013). Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes. En Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (Eds.). *Heritage Regimes and the State* (pp. 21-38). Gottingen: Universidad de Gottingen.

Lacarrieu, L. (2008). ¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión. *Boletín Gestión Cultural* (17).

La Serna, J. (2013). *Dioses y mercados de la fortuna. Recorridos históricos del ekeko y las alasitas en el altiplano peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.

La Serna, J. (2015). *Religiosidad, folklore e identidad en el altiplano. Una historia de los universos festivos de la mamita Candelaria de Puno*. Lima: Ministerio de Cultura.

- La Serna, J. (2018). *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de la Diablada y la identidad cultural en Puno*. Lima: Ministerio de Cultura.
- León, J. (2009). National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian Cajón. En Weintraub, A. y Yung, B. (Eds.). *Music and Cultural Rights* (pp. 110-133). Bloomington: Universidad de Illinois.
- Matta, R. (2011). Posibilidades y límites del desarrollo en el patrimonio inmaterial. El caso de la cocina peruana. *Apuntes* 24 (2), 193-207.
- Matta, R. (2016). Food incursions into global heritage: Peruvian cuisine's slippery road to UNESCO. *Social Anthropology* 24 (3), 338-352.
- Mejía, M. (2016). *Evaluación de los recursos turísticos del distrito de Lampa, provincia de Lampa, Puno para la propuesta de un circuito turístico 2016* (tesis de licenciatura). Recuperada de <http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/3667>
- Mendoza, Z. (2000). *Shaping Peruvian society through dance: mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cusco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Cultura del Perú (2014). *Guía sobre Declaratorias de Expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura del Perú (2015). *Resolución Ministerial N°338-2015-MC* [Resolución]. Recuperado de <http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/RM338-2015.pdf>
- Ministerio de Cultura del Perú (2016). *Marco legal de protección del patrimonio inmaterial*. Lima: Ministerio de Cultura.



- Ministerio de Cultura del Perú (2018a). *Informe N° 00047-2018/DPI/DGPC/VMPCIC/MC* [Informe]. Recuperado de [http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/245\\_2.pdf?487801](http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/245_2.pdf?487801)
- Ministerio de Cultura del Perú (2018b). *Resolución Viceministerial Nro. 020-2018-VMPCIC-MC* [Resolución]. Recuperado de <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/209054/rvm020.pdf>
- Ministerio de Cultura del Perú (2020). *Declaratorias del Patrimonio Cultural de la Nación*. Recuperado de <http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/consulta.jsp>
- Municipalidad Provincial de Lampa (2018). *Bases del Tradicional Concurso de Wapululo Carnaval de Lampeño – 2018 barrios, urbanizaciones y AAHH* [Bases de concurso].
- Municipalidad Provincial de Lampa (2019a). *Bases del Tradicional Concurso de Wapululos Carnaval Lampeño inter-barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos 2019* [Bases de concurso].
- Municipalidad Provincial de Lampa (2019b). *Bases del Tradicional Concurso de Wapululos Carnaval Lampeño 2019 inter comunidades campesinas* [Bases de concurso].
- Noyes, D. (2003). Group. En Feintuch, B. (Ed.). *Eigth Words for the Study of Expressive Culture* (pp. 7-41). Champaign: University of Illinois Press.
- Noyes, D. (2015). From Cultural Forms to Policy Objects: Comparison in Scholarship and Policy. *Journal of Folklore Resarch* 52, (2-3), 299-313.
- Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans – Revista Transcultural de Música* (6).

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO.
- Palacios, V. (2008). *Catálogo de la música tradicional de Puno*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Paniagua, F. (2009). *Glosas de danzas del Altiplano Peruano*. Puno: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la Universidad Nacional del Altiplano.
- Patrón, J. (1999). *Trajes típicos de Puno*. Lima: Asociación Cultural Brisas del Titicaca.
- Portilla, E. (2014). “Volveré a bailar por ti”. *Documental sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno* (tesis de maestría). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5860>
- Portugal, J. (1981). *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima: Editorial Universo.
- Quisocala, R. (1997). “Wapululos” Carnaval de Lampa. *Lampa Ciudad Monumental del Perú* 1 (1), 11-12.
- Quisocala, R. (2004). *Wapululo Carnaval de Lampa*. Juliaca: Offset Panamericana Sur.
- Quisocala, R. (2006). “Carnaval de Lampa”. *La pluma e imágenes de Lampa* (1), 38-39.
- Quisocala, R. (2013). Wapululu lampeño. Historial del Wapululo (Wapululo) (Carnaval de Lampa). *El Hocicón*, 14-16.
- Ramos, A. (1990). *Tormenta Altiplánica: Rebeliones Indígenas de la Provincia de Lampa-Puno 1920-1924*. Lima: CONCYTEC.

- Ramos, J. (2016). *Historia de la provincia de Santiago de Lampa*. Juliaca: Offset Continental.
- Ramos, J. (2012). "Carnaval de Lampa "Wapululus"". *Ayarachi* 7 (7), 15.
- Ramos, P. (2016) *Desde Puno para el mundo, Candelaria, fiesta de fiestas*. Puno: Editorial Altiplano.
- Ramos, R. (1962). *Lampa y sus tradiciones*. Puno: Los Andes.
- Ramos, R. (1967). *Monografía de la provincia de Lampa*. Puno: Los Andes.
- Ramos, R. y Apaza, R. (2001). *Análisis situacional del distrito de Lampa*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, Municipalidad Provincial de Lampa.
- Riquelme, I. (2008). *Significado de las illas o mullus en los ritos agropecuarios de carnavales en la comunidad de Rivera Coyлата – Lampa* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Rodríguez, W. (2015). Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno. En Onofre, L., Núñez, M. y Rodríguez, W. *Festividad Virgen de la Candelaria Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (pp. 7-19). Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Rostagnol, S. (2015). ¿El patrimonio tiene género? Una mirada al patrimonio cultural inmaterial desde la perspectiva de género. En Ministerio de Cultura de Argentina. *Primer Encuentro Nacional de Patrimonio Vivo* (pp. 300-306). Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- Salas, G. (2006). Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Quyllurit'i. En Cánepa, G. y Ulfe, M. (Eds.). *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú* (pp. 243-288). Lima: CONCYTEC.

- Sistema de Información sobre Comunidades Campesinas del Perú - SICCAM (2016). *Directorio 2016 de comunidades Campesinas del Perú*. Lima: Instituto del Bien Común, Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Smith, J. (2008). Heritage, Gender and Identity. En Graham, B. y Howard, P. (Eds.) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 159-178). Cornwall: Ashgate Publishing Limited.
- Superintendencia Nacional de Registros Públicos (SUNARP) (2014). *Inscripción de asociaciones. Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa FPFCL*.
- Tamayo, J. (1984). *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Ediciones Treintatrés.
- Taylor, S. y Bogan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Tito, C. (2012). *Performance e identidad en la fiesta 'carnavalesca' de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión* (Tesis de maestría). Recuperada de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4896>
- Theodossopoulos, D. (2013). Introduction: Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas. *Anthropological Quarterly* 86 (2), 337-360.
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Valencia, A. (2007). *Danzas autóctonas de Puno*. Puno: Gobierno Regional Puno, Gerencia de Desarrollo Social.
- Vega-Centeno, I. (2008). Estado del arte sobre Patrimonio Inmaterial: Perú. En Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de América Latina – CRESPIAL (Ed.). *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial* (pp. 279-328). Cusco: CRESPIAL.

- Velezvia, J. y Quintainlla, R. (1984). *Diagnóstico de la comunidad campesina de Sutuca Urinsaya provincia de Lampa – Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Vilca, G. y Zea, R. (2018). *Palca, Umbral de significaciones*. Juliaca: Hijos de la Lluvia.
- Vizcarra, A. (1957, julio 30). Importancia del folklore en la escuela primaria. *Los Andes, diario de la tarde*.
- Wacquant, L. (2008). Pierre Bourdieu. En Stones, R. (Ed.). *Key Sociological Thinkers* (pp. 261-277). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Wolcott, H. (1994). *Transforming qualitative data: description, analysis, and interpretation*. Thousand Oaks: Sage.
- You, Z. (2015). Shifting Actors and Power Relationships: Contentious Local Responses to the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Contemporary China. En Foster, M. y Gilman, L. (Eds.). *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (pp. 113-130). Bloomington: Indiana University Press.

ANEXOS

ANEXO 1: GLOSARIO DE SIGLAS

APROFOL	Asociación Provincial de Folklore de Lampa
DPI	Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura
DGPC	Dirección General de Patrimonio Cultural
DDC Puno	Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno
DDC	Dirección Desconcentra de Cultura (en general)
FPFCL	Federación Provincial de Folklore y Cultura de Lampa
FRFCP	Federación Regional de Folklore y Cultura de Lampa
INC	Instituto Nacional de Cultura
MPL	Municipalidad Provincial de Lampa
PCI	Patrimonio Cultural Inmaterial
PCN	Patrimonio Cultural de la Nación
SPL	Subprefectura Provincial de Lampa
UGEL Lampa	Unidad de Gestión Educativa Local de Lampa
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
VMPCIC	Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

## ANEXO 2: MAPA DEL PUEBLO DE LAMPA



### LEYENDA

- BARRIO ARRIBA
- BARRIO CENTRAL
- AUTENTICO BARRIO ABAJO
- URBANIZACION SANTA ROSA
- URBANIZACION NUVA ESPERANZA
- BARRIO BARRANCO
- UNION BARRIO ABAJO
- URBANIZACION PUENTE COLONIAL

Fuente: Elaboración propia.

ANEXO 3: COMUNIDADES CAMPESINAS, BARRIOS, URBANIZACIONES Y  
ASENTAMIENTOS HUMANOS

**Barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos**

1. Unión Barrio Arriba
2. Auténtico Barrio Abajo
3. Barrio Central
4. Unión Barrio Abajo
5. Asentamiento Humano Juan Velasco Alvarado
6. Urbanización Barranco
7. Urbanización Santa Rosa
8. Urbanización Nueva Esperanza
9. Asociación Pro Vivienda Puente Colonial

**Comunidades campesinas**

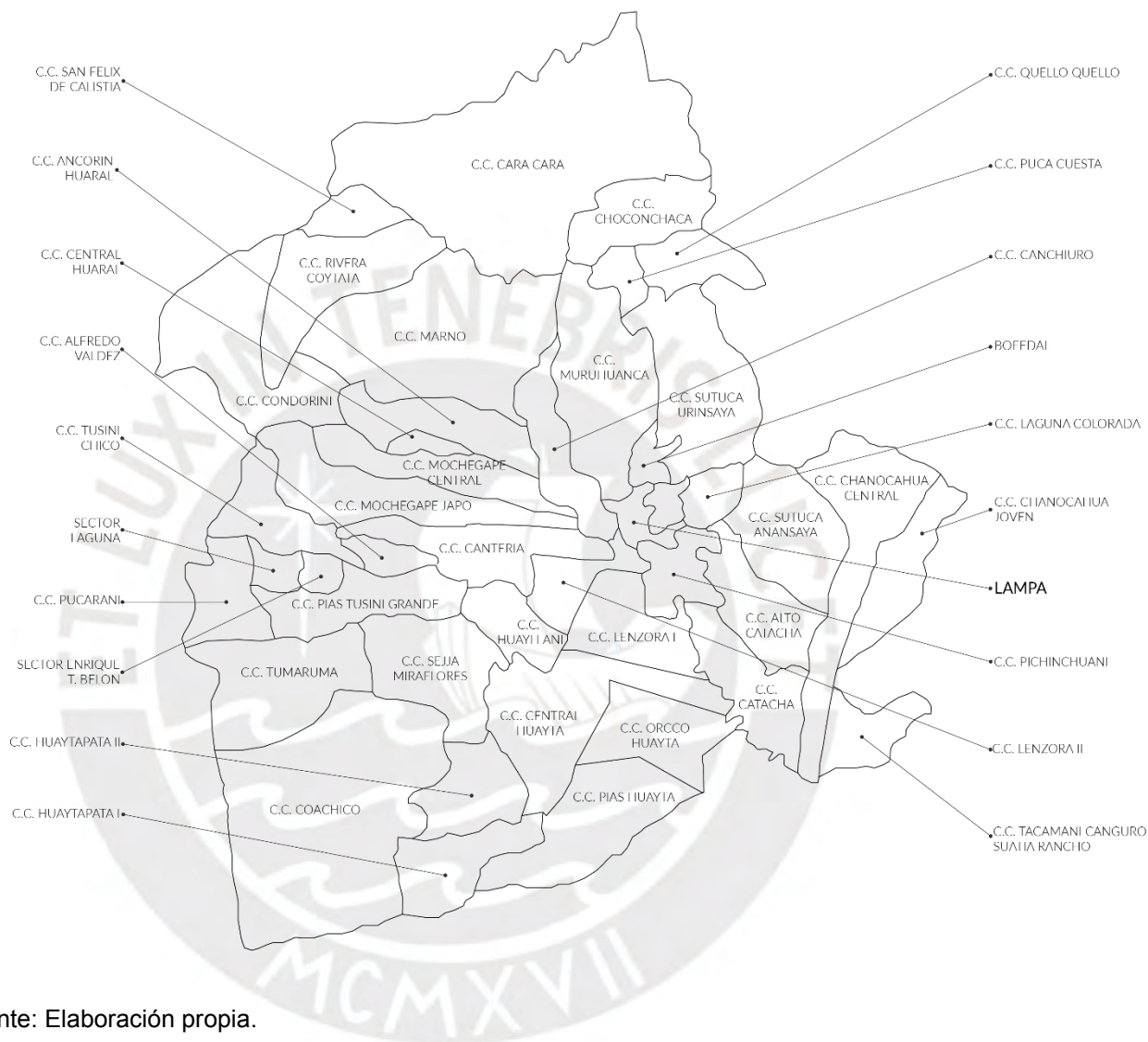
10. Alto Catacha
11. Ancorin Huaral
12. Canchiuro
13. Cantería
14. Caracara
15. Caritani
16. Catacha
17. Central Huayta
18. Chañocahua Joven
19. Choconchaca
20. Coachico
21. Condorini
22. Enrique Torres Belón
23. Huayllani
24. Huaytapata
25. Laguna Colorada
26. Lenzora



27. Marno
28. Moquegache Japo
29. Moquegache Central
30. Muruhuanca
31. Orcco Huayta
32. PIAS Chañocahua Central
33. PIAS Huaral Central
34. PIAS Huayta
35. PIAS Tusini Grande
36. Pichinchuani
37. Puca Cuesta
38. Pucarini
39. Quello Quello
40. Rivera Coylata
41. San Felix De Calistía
42. Sejja Miraflores
43. Sutuca Anasaya
44. Sutuca Urinsaya
45. Tumaruma
46. Tusini Chico



**ANEXO 4: MAPA CATASTRAL DE LAS COMUNIDADES CAMPESINAS DE  
LAMPA**



Fuente: Elaboración propia.

ANEXO 5: LISTA DE INFORMANTES ENTREVISTADOS DURANTE EL  
TRABAJO DE CAMPO<sup>295</sup>

Deseo agradecer expresamente a todas aquellas personas que accedieron a ser entrevistadas durante la investigación. Es solo gracias a su amabilidad y comprensión, y a que dedicaron unos minutos, que ha sido posible la realización de este trabajo.

Informantes en el distrito de Lampa

- Albino Carreón
- Bernardina Quispe
- Carlos Arana
- Celia Aréstegui
- Ciriaco Díaz
- Clever Huaynacho
- Dina Ramos
- Edgar Méndez
- Edwin Callata
- Elbira Humpiri
- Fortunata Quispe
- Gaspar Miranda
- Gregorio Melitón
- José Barrionuevo
- Juan Frisancho
- Julio Hañari
- Leonardo Núñez
- Miguel Mamani
- Miguel Quispe
- Percy Mamani
- Renato Corrales

---

<sup>295</sup> No contempla a algunos informantes que solicitaron expresamente mantenerse en el anonimato.

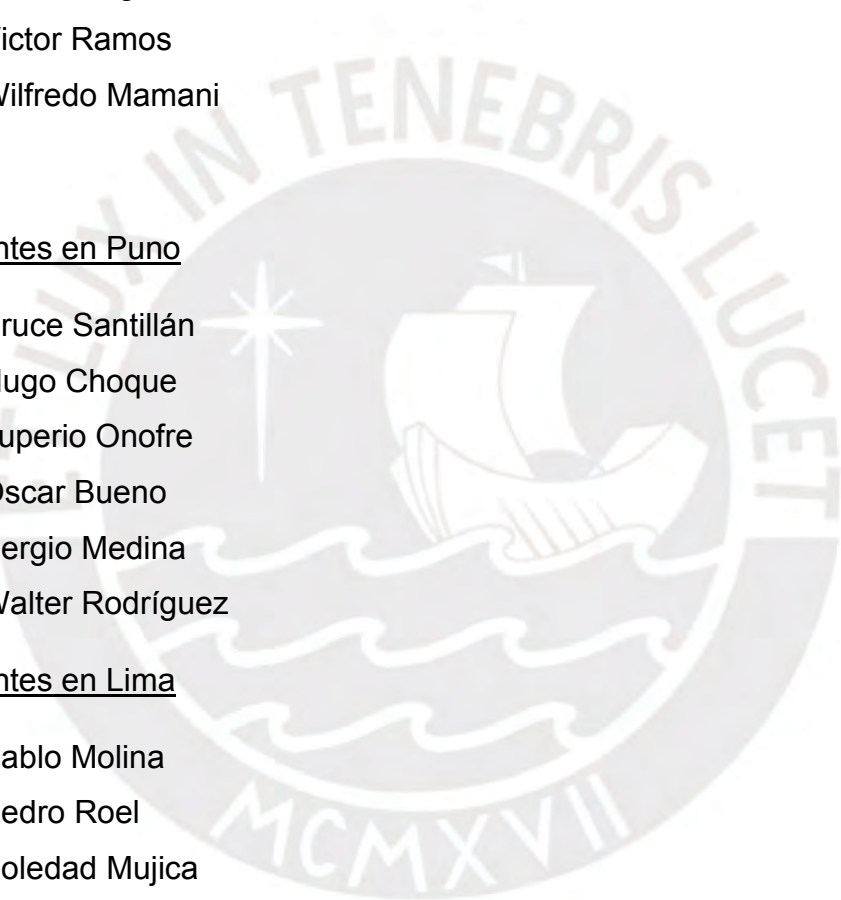
- Roberto Quisocala
- Roberto Ramos Castillo
- Rubén Frisancho
- Rudy Quisocala
- Santos Ticona
- Simón Machaca
- Sonia Delgado
- Victor Ramos
- Wilfredo Mamani

#### Informantes en Puno

- Bruce Santillán
- Hugo Choque
- Luperio Onofre
- Óscar Bueno
- Sergio Medina
- Walter Rodríguez

#### Informantes en Lima

- Pablo Molina
- Pedro Roel
- Soledad Mujica



**ANEXO 6: LISTA DE EVENTOS OBSERVADOS DURANTE EL TRABAJO DE CAMPO**

<b>Fecha</b>	<b>Descripción del evento</b>
Setiembre de 2018	Actos proselitistas electorales con participación de wapululos
19/01/2019	Ofrenda a la tierra por inicio de ensayos del conjunto Carnaval Wapululos de Lampa
20/01/2019	Carnaval Chico
De 27/1/2019 a 2/02/2019	Ensayos del conjunto Carnaval Wapululos de Lampa
3/02/2019	Concurso de danzas autóctonas de la festividad de la Virgen de la Candelaria
27/02/2019	Jueves de comadres
02/03/2019	T'inkachi de la familia Delgado en Enrique Torres Belón
03/03/2019	Concurso de carros alegóricos
04/03/2019	Visita a los difuntos o <i>aya taripakuy</i>
04/03/2019	T'inkachi de comuneros de Enrique Torres Belón
05/03/2019	T'inkachi de la familia Delgado en Ccatacha
06/03/2019	T'inkachi de la Municipalidad Provincial de Lampa en fundo Queto
07/03/2019	Concurso de pandillas de carnaval
08/03/2019	Concurso de wapululos inter comunidades
09/03/2019	Concurso de wapululos inter barrios, urbanizaciones y asentamientos humanos
10/03/2019	Concurso de carnavales en Palca

Fuente: Elaboración propia.