

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La docencia de danzas folclóricas peruanas como posible práctica de apropiación cultural en Lima del siglo XXI

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

***Diana Cardozo Hidalgo***

Asesora:

***Pamela Maria Lastres Dammert***

Lima, 2020

## Resumen

El presente texto pretende determinar de qué manera la docencia de danzas folclóricas peruanas podría ser considerada una práctica de apropiación cultural en Lima de la actualidad. La respuesta tentativa ante ello es que su docencia puede llegar a ser apropiación cultural hoy en día en la capital; debido a que se trataría de una extracción de la danza de su contexto histórico social que la valora solo a nivel estético y comercial, perpetuando de esta manera la desigualdad social entre el extractor y la colectividad autora de la danza. Para determinar la validez de esta hipótesis, se toman evidencias históricas como lo son la colonización, la Independencia y la República peruanas. Estas demuestran la manipulación permanente de nuestra diversidad cultural por parte de los distintos grupos de poder de cada etapa, a costa de una constante discriminación étnico racial. A su vez, se explica que este hecho originó el interés por la docencia de danzas folclóricas en Lima y cómo esta, desde sus inicios, fue un tema polémico en cuanto a su “autenticidad”. Se debaten también las posibilidades de tomar las danzas folclóricas como herramienta de reparación de brechas sociales ante el racismo y etnocentrismo perpetuados desde la colonia. Por otro lado, se presenta la influencia del capitalismo y la globalización en la perpetuación de la desigualdad social, empobrecimiento e invisibilización de las colectividades originarias. Ello se da debido a la facilidad de mercantilización, manipulación e instrumentalización de las manifestaciones culturales de dichas comunidades; lo cual es causado por una falta de políticas de protección de su patrimonio cultural. Frente a ello, se propone la práctica de principios interculturales que permitan el intercambio igualitario de la diversidad cultural y la implementación de leyes especialmente diseñadas para el entendimiento y protección del patrimonio.

## **Abstract**

This text aims to determine in what way the teaching of Peruvian folk dances could be considered a practice of cultural appropriation in Lima today. The tentative answer to this is that their teaching can become cultural appropriation today in the capital; because it would be an extraction of the dance from its social historical context that values it only on an aesthetic and commercial level, thus perpetuating the social inequality between the extractor and the community that created the dance. To determine the validity of this hypothesis, historical evidence such as the Peruvian colonization, Independence and Republic are taken. These demonstrate the permanent manipulation of our cultural diversity by the different power groups of each stage, at the cost of constant ethnic-racial discrimination. In turn, it is explained that this fact originated the interest in teaching folk dances in Lima and how this, from its beginnings, was a controversial issue regarding its “authenticity”. The possibilities of taking folk dances as a tool to repair social gaps in the face of racism and ethnocentrism perpetuated since the colony are also debated. On the other hand, the influence of capitalism and globalization is presented in the perpetuation of social inequality, impoverishment and invisibility of the original collectivities. This occurs due to the ease of commercialization, manipulation and instrumentalization of the cultural manifestations of these communities; which is caused by a lack of protection policies for their cultural heritage. Faced with this, the practice of intercultural principles that allow the equal exchange of cultural diversity and the implementation of laws specially designed for the understanding and protection of heritage is proposed.

## **Tabla de contenidos**

Introducción	1
Capítulo 1. Apropiación cultural en la historia peruana y la polémica de la docencia de danzas folclóricas	3
Capítulo 2. Desigualdad social, pobreza e invisibilización enfrentadas a la propuesta intercultural	13
Conclusiones	22
Recomendaciones	23
Referencias bibliográficas	24

## **Introducción**

La presente investigación aborda a la docencia de danzas folclóricas peruanas como posible práctica de apropiación cultural en Lima del siglo XXI. Este fenómeno es un tema que se denuncia fervientemente en la actualidad de manera tan transversal que las artes escénicas no escapan de ser incidentes en esta práctica. En ese sentido, resulta pertinente reflexionar sobre la incidencia de la docencia artística en este debate ético. Aún más si se trata de la enseñanza de danzas autóctonas de nuestro país, puesto que estas se ven afectadas por un trasfondo histórico de discriminación y racismo que las artes escénicas tienen la posibilidad y responsabilidad de frenar. Por lo tanto, el presente tema resulta académicamente relevante; dado que hoy nos encontramos en una época en que la ética es muy tomada en cuenta a la hora de juzgar la labor artística y en la que la sociedad está mirando hacia un modo de interrelacionarse más justo e igualitario.

Este trabajo pretende demostrar que la docencia de danzas folclóricas puede llegar a ser un tipo de práctica de apropiación cultural en Lima del siglo XXI, debido a que es una extracción de la danza de su contexto histórico social que le da una valoración puramente estética, perpetuando la desigualdad social entre el extractor y la colectividad de donde se extrajo la danza. Asimismo, se busca analizar esta valoración estética que se le da a la danza al extraerla de su contexto histórico social y cómo ello facilita la desigualdad social entre el extractor y la colectividad. Para tal fin, se requiere explicar las prácticas de apropiación cultural a través de la docencia de danzas folclóricas.

Así, en el primer capítulo se hablará de los hechos históricos que permiten hablar hoy en día de la apropiación cultural como un tema latente en la Lima actual. Se comenzará resaltando el impacto de la colonización y cómo este ha dejado una suerte de herencia racista y etnocentrista que ha ido

mutando a lo largo de los periodos posteriores. Se hablará, entonces, de la etapa de Independencia y de la era Republicana, en las cuales se observan antecedentes de apropiación cultural de elementos indígenas andinos. Se verá cómo este interés superficial desembocó en el indigenismo, el cual propició el surgimiento de la docencia de danzas folclóricas en la capital peruana. Sobre este último punto, se discutirá desde lo ético para determinar si en tal acontecimiento se presenció apropiación cultural. Se presentará también al folclor como una oportunidad de reparar heridas históricas con las comunidades indígenas y afrodescendientes.

En el segundo capítulo, se presentará el contexto actual influido por el capitalismo y la globalización y cómo este permite que la apropiación cultural signifique la perpetuación de la desigualdad social entre los grupos extractores del elemento cultural y las colectividades dueñas del mismo. De este modo, se presentan conceptos como la mercantilización, instrumentalización y manipulación arbitraria. Estos demostrarán que la extracción y descontextualización de los elementos emblemáticos de las culturas originarias facilitan el enriquecimiento de las empresas, a costa del empobrecimiento y precarización de las vidas indígenas o afroperuanas. Se observará que esto se da por falta de políticas de protección a estas culturas ancestrales. Frente a ello, se propone como solución la idea de la interculturalidad, la cual sugiere un intercambio justo e igualitario entre las culturas que habitan un mismo espacio multicultural.

## **Capítulo 1. Apropiación cultural en la historia peruana y la polémica de la docencia de danzas folclóricas**

Latinoamérica es una región caracterizada por la multiculturalidad y el Perú es una muestra parcial y, sin embargo, muy representativa de ello. Según el Ministerio de Cultura (MINCUL, 2020), a lo largo del territorio coexisten múltiples grupos culturales que han desarrollado manifestaciones propias y únicas en respuesta a sus entornos particulares. Esta institución sostiene, además, que ello desemboca en una riqueza cultural que es palpable hasta el presente. No obstante, cabe añadir que a esto se le suma un proceso doloroso y determinante para la región, cuyos rezagos también son observables hasta la actualidad: la colonización.

Este hecho trajo muchísimas consecuencias que influyen actualmente en los fenómenos del presente trabajo. Una de ellas es el intercambio cultural forzoso ocasionado por las políticas hegemónicas de la corona española que introdujeron arbitrariamente su cultura y la africana a Perú (Zúñiga y Ansión, 1997). Otra de las consecuencias de esta etapa, según Dager (2015), es el racismo y la discriminación étnico-racial; dada por la supremacía europea que esclavizó a indígenas y africanos, encasillándolos en un estereotipo deshumanizante de salvajismo, embrutecimiento y holgazanería. El autor indica que ambos fenómenos han pervivido a lo largo de los siglos en diversas estructuras del sistema, migrando tal vez en su modo de operar, pero manteniendo esta brecha de desigualdad social y violencia. Ello, paradójicamente según el autor, es acompañado a lo largo de la historia por una revaloración de las culturas autóctonas como símbolos de identidad peruana.

Así, para profundizar en esta última afirmación, es pertinente introducir un concepto acuñado en los últimos años: la apropiación cultural. Para comprender su relación con lo expuesto se puede citar a Sosa (citado en Barrera, 2020) y Ceballos (2020), quienes definen el término como la adopción realizada por parte de un grupo de poder de elementos culturales pertenecientes a una colectividad discriminada racial y étnicamente. Los autores sostienen que esta extracción consiste en utilizar estas manifestaciones culturales solo desde su valor mercantil y estético, obviando los fines rituales y cargas simbólicas e históricas asignados por la comunidad dueña. Asimismo, añaden que dichos elementos, en manos de estos sectores hegemónicos, tienen una visibilidad mayor que permite su enriquecimiento permanente a costa de la precarización de las comunidades.

Como se observa, Ceballos (2020) sostiene que esta descontextualización o extracción perpetúa la desigualdad social histórica entre el extractor y la colectividad autora del elemento; puesto que se basa en ideologías capitalistas impuestas por la cultura occidental dominante. Argumenta que estas consisten en los conceptos de propiedad, bienes y agencia empresarial; los cuales sobreponen autoritariamente a la cosmovisión de las comunidades que no necesariamente considera estas ideas. De esta manera, según el autor, al no retribuir, reconocer o beneficiar a la comunidad autora por la mercantilización realizada, se perpetúa la pobreza de las mismas.

Dicho esto, se puede afirmar que la apropiación cultural tiene implicancia en el contexto limeño; pues, a partir de lo dicho en los párrafos iniciales, se puede decir que nuestra sociedad ha reproducido el etnocentrismo de la colonia (Luna, 2007) hasta trasladarla a nuestras relaciones culturales actuales. Esta idea se puede demostrar a partir de Dager (2015), quien postula que los periodos de Independencia y República en el Perú fueron liderados por un círculo criollo elitista



que tomó elementos de la cultura incaica prehispánica para utilizarlos como símbolos patrios. Afirma que era con el objetivo de confeccionar una idea de nación; es decir, un pasado común y un espíritu de peruanidad ideológicamente unificador que facilite la dominación. Paralelamente, comenta el autor, esta argolla intelectual discriminaba a sus contemporáneos indígenas, señalándolos “científicamente” como la descendencia degenerada de los Incas.

Otro argumento histórico para evidenciar que la apropiación cultural es consecuencia de la herencia colonial es el indigenismo surgido a fines del siglo XIX. Favre (2007) lo define como un movimiento ideológico, político, cultural y social que ve al indio como un interés investigativo y elemento crucial en el marco de la problemática nacional. Según Degregori (1979), surge por la incapacidad de las élites de integrar al Perú como nación, evidenciada en la derrota de la Guerra con Chile. El autor comenta que esto, sumado al surgimiento de la burguesía que promueve el desarrollo de mercados internos, hace que se promueva el indigenismo como “ideología antifeudal”. Aunque en realidad, según el autor, solo buscaban someterlos al nuevo sistema económico. Aclara, entonces, que la corriente finalmente tuvo un tinte pasadista, exotizante, paternalista y populista; es decir que, por intereses privados, solo valoró al indio histórico y estereotipado, mas no al contemporáneo.

Las secuelas del indigenismo perduraron hasta mediados del siglo XX; pues, según Ramírez (2016), se vieron traducidas a políticas nacionales gestionadas en la época conocida como el Oncenio de Leguía (1919-1930). El autor menciona que ellas impulsaron el arte y la música folclórica partir de la promoción de fiestas y concursos; los cuales, en realidad, se daban a costa de la aún existente explotación del indígena. Sostiene que este interés del Estado por difundir el

folclor se mantuvo en la década de los 40 y 50 a través de una “institucionalización del folclor” que consistió en la creación de la Sección de Folklore en el Ministerio de Educación y de normas que fiscalizasen la práctica del folclor “auténtico” por medio del otorgamiento de autorizaciones para interpretarlo en eventos. Adicionalmente, el autor comenta que surgió la profesión de la antropología peruana, la cual tendía prioritariamente al estudio y revaloración de lo indígena.

Es en este contexto donde comienza la problemática de la docencia de danzas folclóricas, puesto que la moda indigenista y la promoción estatal del arte originario hace que surja la primera escuela limeña de folclor, que tuvo como directora a una mujer de clase alta. Según Ramírez (2016), Rosa Elvira Figueroa fundó en 1948 la Escuela de Danza y Música Folklóricas Peruanas, con la cual academizó y profesionalizó este arte por medio de la certificación de sus egresados. Comenta que sus intenciones, además de difundir el folclor en sectores sociales que discriminaban este arte, eran representar transversal y unitariamente la identidad peruana. Es decir, quiso incluir a todas las regiones y etnicidades en su repertorio. Frente a su iniciativa, según el autor, surgieron críticas y oposiciones del sector purista que, como se dijo líneas arriba, buscaba la autenticidad en el folclor. Esta crítica, comenta el autor, fue personificada por el antropólogo José María Arguedas.

Este personaje, junto con Figueroa, resulta trascendente para entrar en la discusión sobre los límites que definen la apropiación cultural en la docencia de danzas folclóricas. Para dar a entender este punto es necesario mencionar que, según Giesecke (2007), Arguedas fue funcionario del Ministerio de Educación que valoró el folclor como vehículo para una educación que respete la diversidad peruana, erradicando el etnocentrismo y promoviendo el diálogo entre culturas. Así, según la autora, procuró incorporar el folklore en el sistema escolar con el fin de que los docentes

tengan un acercamiento más asertivo con los alumnos de origen indígena rural; y, a su vez, estos reafirmen sus tradiciones por medio de expresiones como el baile.

Asimismo, Alfaro (2005) comenta que Arguedas promovió el ingreso del folclor a los medios masivos y oficiales de Lima. Explica que, además de escribir ensayos antropológicos al respecto, persuadió constantemente la producción de discografía folclórica, así como la oferta de conciertos en distintos coliseos de la ciudad. De esta manera, el autor comenta que apostó por reivindicar lo andino e indígena por medio de su fusión con la modernidad, resaltando la capacidad de adaptación y reinvención de estas comunidades. En conexión con lo que se dijo en párrafos anteriores sobre la búsqueda de autenticidad en el folclor por parte del Estado, este autor aclara que Arguedas trabajó mucho para cerciorarse que esta inserción del folclor en lo urbano sea auténtica en el sentido de “vigente”. Es decir, no manifestando una identidad que exalte al indio histórico, sino al contemporáneo.

Como se puede ver, Arguedas ha sido relevante dentro de esta promoción del folclor provocada por el indigenismo. Es así que criticó duramente el trabajo de Figueroa, argumentando que la docencia del folclor no era una práctica auténtica; pues aquello que se puede calificar con ese adjetivo solo es transmisible por herencia social y oral exclusiva de los pueblos, de generación en generación y en contextos muy específicos (Arguedas, 1964a). El autor, además, objetaba que ella pretendía hacer estilizaciones meramente formales sin investigar a cerca del origen de las danzas; es decir, sostenía que solo ciertas personas conocedoras eran legítimas para difundir folclor (1964b). En ese sentido, Arguedas criticaba al agente que realizaba la acción de difundir; pues en

este caso no era el adecuado, ya que se trataba de las élites no investigadoras, no oriundas, que producían algo con pretensiones originarias para las mismas élites.

Efectivamente, si se analiza el caso de Figueroa, Ramírez (2016) comenta que ella resaltó lo mestizo y criollo en su propuesta y perpetuó una identidad nacional donde lo indígena representa el pasado o lo alejado. Frente a ello, el autor propone que su proyecto fue constructivista, performativo y narrativo. Es decir, que ideaba una peruanidad como un supuesto sentimiento unánime que surge de manera natural por la diversidad cultural. Además, comenta que se trataba de una mujer de clase alta que tomó estos elementos originarios y los manipuló a su criterio para beneficio de su proyecto. Resalta que, a raíz de ello, tuvo mayor visibilidad al punto de considerar su obra como lo representativo de la peruanidad. En ese sentido, es una forma de exclusión a aquellas poblaciones que pretendió representar. Es decir, era algo hecho por la élite y desde una perspectiva limeña que perpetuó el centralismo de la capital al momento de pensar al Perú entero.

No obstante, si prestamos atención a las consecuencias del proyecto de Figueroa en los años que sucedieron a la creación de su escuela, notaremos que muchos de sus egresados crearon innumerables elencos nuevos de folclor (Ramírez, 2016). En ese sentido, el autor comenta que se posiciona como la difusora y preservadora de expresiones originarias, antes desprestigiadas en las argollas hegemónicas. Menciona que, al día de hoy, son productos artísticos de gran demanda por la misma profesionalización que requieren para su calidad. El autor añade que Figueroa también pensó en el aprendizaje como una alternativa de conocimiento de todo eso que Arguedas le reclamaba ignorar, además de un medio para la construcción de valores nacionales. Tal fue el nivel

de polémica con el caso de Figueroa que, según el autor, a pesar de todo, el mismo Estado apoyó económicamente el funcionamiento de la escuela y, años después, le exigió desprivatizarla.

Este caso histórico permite evidenciar la compleja discusión sobre definir si la docencia de danzas folclóricas es una práctica éticamente responsable con estas comunidades que, como se ha visto al inicio, son históricamente marginadas en el país. Por un lado, se podría decir que las danzas típicas son el elemento cultural que más asocia la población peruana con “diversidad cultural”, así como la considera la expresión cultural más importante para el país y para sus propias comunidades (MINCUL, 2020). En ese sentido, las danzas folclóricas serían un efectivo puente para la adecuada valoración de la pluriculturalidad y multietnicidad del país. Más aún si se tiene en cuenta la prolongada promoción y ampliación de la oferta de la formación en danzas peruanas presente desde el siglo pasado, como menciona el autor citado.

Un caso ejemplar para este argumento es el que Benza (2009) presenta en su artículo “Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires”. La autora postula que los espacios de docencia realizada por migrantes peruanos trascienden la mera manifestación artística y promueven una concientización en el público respecto de la criminalización imaginada del peruano migrante. Comenta también que la apropiación colectiva de la danza cumple una labor similar a la de aquellas esferas sociales como la familia donde las personas son libres de forjar sus identidades. En este sentido, la docencia de danzas folclóricas permite generar puentes de intercambio y apreciación e identidad. Aunque cabe resaltar que el factor de que la docencia sea impartida por peruanos no limeños, según los presenta la autora, resulta crucial para esta adecuada vía de resistencia cultural.

Sin embargo, existen posturas puristas que sostienen que lo que sucede fuera del contexto original o ritual no es folclor, sino una proyección folclórica (Álvarez, 2015). Según el autor, esto quiere decir que, si el elemento se puede enseñar, academizar o tecnificar, entonces no es folclor. Indica que el folclor es aquello que se da en un tiempo y espacio únicos; mientras que la proyección es reproducible y repetible; además que involucra a actores nuevos que no necesariamente se vinculan directamente con el hecho y que añaden sus propias subjetividades. Frente a esta perspectiva, cabría plantear la pregunta de si esta proyección folclórica es ética y hasta qué punto.

Sobre ello, existe el argumento que las manifestaciones culturales son naturalmente sometidas a adaptaciones, continuidades e innovaciones circunstanciales y que, en realidad, el argumento purista solo se ha hecho susceptible a la modernidad, ignorando que el cambio sucedió también de manera constante en periodos pasados (Velasco, 1990). En la misma línea, Alfaro (2005) sostiene que exponer al folclor en los medios o al mercado significa generar una memoria colectiva, una suerte de conexión entre el folclor pre-migratorio o ancestral y el moderno o urbanizado.

Actualmente la búsqueda de “autenticidad” puede resultar nociva al restringir la plasticidad, innovación y transformación inherente a la cultura y sus manifestaciones (Salvador y Abellan, 2020). Frente a ello, Álvarez (2015), sostiene que esta constante manipulación ha convertido esta tarea artística en algo muy empírico e informal. Considera necesario, entonces, estructurar y sistematizar esta actividad, advirtiendo siempre la identidad del autor o recreador para ver con mayor claridad el contexto en el que se desarrollan estas nuevas coreografías. Como se puede observar, la recreación de estos coreográfica es inevitable; pues, en sus inicios, ya muy lejanos y de consecuencias inalterables, fueron aquellas como Figueroa que buscaron reconstruir un legado

cultural censurable por muchos. Por lo tanto, no tendría que tener un tinte negativo su manipulación.

Además, si se mira el problema desde el aspecto político legal, se puede citar a la Constitución Política del Perú (1993, Artículo 2) que manifiesta que el Estado debe reconocer y proteger la pluralidad étnica y cultural nacional, propiciar el acceso a la cultura y fomentar su desarrollo y difusión. En concordancia con ello, el MINCUL (2020) tiene como principio de su “Política Nacional de Cultura al 2030” fomentar la preservación, protección, promoción, valoración y transmisión del patrimonio cultural inmaterial en sus múltiples variantes, así como salvaguardar los derechos culturales. La institución menciona que son aquellos que toda persona tiene para elegir participar libremente en la vida cultural de la comunidad; lo cual incluye el derecho a la educación y formación cultural siempre que se respeten los derechos y la diversidad cultural de los demás.

Frente a estas declaraciones se podría deducir que para el MINCUL sería relevante fomentar la educación en danzas folclóricas; pues concretamente planean: desarrollar espacios de transmisión de saberes culturales en dinámicas de encuentro intercultural, así como mecanismos para la atención, prevención y sanación del racismo y la discriminación étnico-racial de entidades públicas y privadas. Ello, a partir de que su diagnóstico sugiere que existe poco conocimiento de la población respecto a las distintas prácticas culturales que coexisten en nuestro país o que incluso su acercamiento es desde una posición meramente exotizante (2020).

Definitivamente el folclor es una potencial herramienta de inclusión y reparación social y, por tanto, de importante difusión a través de la docencia. Pero, como ya se ha mostrado, es un arma de doble filo que puede caer en faltas éticas muy fácilmente. Estamos, por lo tanto, ante un choque entre una multiculturalidad sanadora de brechas sociales y un racismo etnocentrista y colonial que nos lleva a preguntarnos cuáles son los límites para estas prácticas tan relevantes y a la vez tan delicadas de abordar. Por ejemplo, como medida ética, Álvarez (2015) menciona que para utilizar como materia prima el hecho folclórico debe investigarse a profundidad para trabajarlo con responsabilidad y profesionalismo. Esto, dado que el danzante folclórico, al bailar, incorpora en su cuerpo ciertas formas que pertenecen a otros; es decir, a un lenguaje ancestral ajeno que evoca en el danzante al personaje de la danza.

Como se verá en el siguiente capítulo, aún no existen políticas oficiales ni eficientes para regularizar el peligro de la apropiación cultural; por lo que recae en la ética y responsabilidad de cada artista o creador, que busca utilizar la docencia del folclor para generar ingresos, el establecer sus propios límites que respeten el origen del mismo. En ese sentido, a partir de lo expuesto, se puede decir que la enseñanza de danzas folclóricas es apropiación cultural si: se centra exclusivamente en valorar la estética de la danza; obvia su contexto de producción, historia y sentido original otorgado por la comunidad autora; es impartida por una persona perteneciente a uno o más grupos de poder; y es remunerada, pero no retribuye, reconoce o beneficia a los miembros de la comunidad autora. A continuación, se verá cómo estas faltas éticas perpetúan la desigualdad social entre el extractor y la comunidad dueña de la danza.



## **Capítulo 2. Desigualdad social, pobreza e invisibilización enfrentadas a la propuesta intercultural**

Como ya se ha expuesto, la apropiación cultural se caracteriza por faltas éticas que mantienen las dinámicas racistas y etnocentristas de la herencia colonial. Por consiguiente, corresponde explicar cómo estas faltas y dinámicas continúan con el ciclo de pobreza, precariedad e invisibilidad de las comunidades originarias y afrodescendientes. Para ello, es necesario insertar a la discusión dos fenómenos muy presentes en la actualidad: el capitalismo y la globalización. En cuanto al primero, se puede decir que facilita la mercantilización de elementos culturales emblemáticos, en vista de que es un sistema económico absolutista que se impone frente a la cosmovisión de las comunidades discriminadas étnico-racialmente (Luna, 2007).

Dentro de esta dominación capitalista, la mercantilización de las culturas oprimidas es una práctica de cosificación reduccionista (Contreras et al., 2016), ya que les asigna un valor económico y las convierte en un producto o recurso explotable para las empresas (Salvador y Abellan, 2020). Adicional a esto, el autor anterior afirma que esta instrumentalización de la cultura la posiciona como un superficial elemento diferenciador, distintivo y exclusivo para las empresas que les permite lucrar a costa del universo simbólico ritual obviado. Frente a ello, según el mismo autor, cabe comprender que esto resulta en la prolongación de la superioridad étnica occidental; en tanto este ejercicio capitalista no toma en cuenta que las cosmovisiones originarias no necesariamente contemplan o comparten esta visión de sus elementos como mercancías con valor monetario utilitario. Por el contrario, probablemente solo les hayan asignado fines rituales.

De esta forma, se cae en usos no autorizados de elementos culturales trascendentes que, según Barrera (2020), permiten a los grupos de poder seguir enriqueciéndose a partir de la libre descontextualización de los mismos. La autora comenta que esto se agrava en la medida que en muchos de estos casos la retribución, reconocimiento y beneficio para las comunidades por esta comercialización de sus elementos culturales es nula. En consecuencia, se deduce que estas prácticas, según la autora, perpetúan la pobreza y precariedad en las condiciones de vida de las comunidades indígenas o afrodescendientes; situación que, como se mostró en el capítulo anterior, viene arrastrándose desde la colonia.

En este punto, cabe cuestionar cómo la demanda de mercado de estos elementos, paradójicamente, aporta a la invisibilización de estas comunidades. Pues bien, como se argumentó en el capítulo anterior, todo parte de una valoración trivial de la estética de las culturas y un paralelo racismo hacia los grupos pertenecientes a ellas. Esta conducta histórica en la actualidad se renueva y repotencia con la globalización; la cual, según Luna (2007) es una tendencia homogenizante que ve a la diversidad como amenaza. No obstante, comenta la autora, en vista de que esta diversidad ha sobrevivido tanto tiempo a pesar de los esfuerzos de las culturas dominantes por uniformizarlas; la globalización, junto con el capitalismo, adoptan una nueva y conveniente bandera y es la del multiculturalismo.

Sobre este, se dice que, en el capitalismo globalizado, la identidad cultural se convierte en una moda de valor aumentado que está en demanda en un mercado influido por tendencia del multiculturalismo. Ello deviene en la romantización de los pueblos indígenas, idealizados para un consumo estereotipador que carece de reflexión sobre las verdaderas realidades políticas y sociales

de estos grupos culturales (Salvador & Abellan, 2020). Lo que sucede ahí, plantea Alfaro (2005) es que esta pantalla de la multiculturalidad en el capitalismo no es más que una idea de vacía de la globalización que dice respetar las culturas locales, pero solo si estas no cuestionan el sistema opresor. A partir de estas ideas, se puede concluir que la multiculturalidad que quiere promulgar el capitalismo es pretenciosa (Contreras et al., 2016); ya que, como se ha demostrado, no visibiliza de manera legítima a los grupos originarios.

Como causa de esto, Luna (2007) afirma que el multiculturalismo de la globalización en realidad mantiene a las culturas aisladas, sin que tengan relación entre ellas, propiciando el ejercicio de poder de unas sobre otras. En ese sentido, comenta que este multiculturalismo globalizado no propicia el enriquecimiento ni comunicación mutua que, como se vio en el capítulo anterior, es una salida a la cual se aspira cuando se trata de resolver brechas en una sociedad culturalmente diversa. Así, este hermetismo y jerarquía le resulta más rentable al capitalismo global, pues le permite seguir valiéndose de los mecanismos de usurpación indeterminada de elementos culturales, a merced de los derechos de las comunidades, para así obtener la mayor ganancia posible por la explotación de los mismos.

En adición a estas postulaciones, cabe desarrollar ideas sobre el papel del consumidor en este ciclo de precarización e invisibilización. Según Bourdieu (2002), el consumo es un modo de distinción entre clases sociales, ya que dan información sobre la “calidad” de quien consume. De acuerdo al autor, esto se da porque este consumo tiene cierto costo. De esta manera, la exclusividad que representan los elementos culturales originarios en el mercado globalizado, aporta estatus en los consumidores; quienes, de igual manera, se encuentran inmersos en el espíritu de la

multiculturalidad. Cabe añadir que, dentro de ese espíritu, los elementos también pueden funcionar como generadores de placer (Lipovetsky, 1990). Por lo tanto, en concordancia con Salvador y Abellan (2020), se presenta un imaginario occidental de un consumidor que aporta a la banalización de la cultura, frente a un mercado que busca satisfacer su necesidad de distinción y placer.

Adicionalmente, existe otro nivel de invisibilización que ocurre en el propio elemento apropiado. Salvador y Abellan (2020) plantean que la introducción arbitraria de este en el mercado puede afectar la construcción actual de la identidad de las comunidades. Spooner (1991) sostiene respecto a esta alteración que ella se produce en el propio objeto cultural y se origina desde la relación entre el productor “oficial” y sus consumidores. De acuerdo al autor, esto permite que se deje de lado los simbolismos propios de la cultura de origen y se le asigne otros, los cuales serán asumidos como auténticos por los consumidores en el futuro. Este intercambio de signos entre el ofertante y el consumidor le quita poder a las comunidades de decidir sobre el discurso de sus propias culturas. En efecto, como propone Velasco (1990), el mercado se ha apropiado del folclor al punto de exigirle a un pueblo que se muestre según la imagen que de él se tiene.

Una vez demostrado el impacto del capitalismo y la globalización en los elementos de las culturas tratadas, es pertinente determinar de qué manera esto es aplicable a la docencia de las danzas folclóricas. Se parte de la circunstancia en la que la enseñanza sea remunerada. Con ello, se puede hacer el paralelo con las empresas que reciben ganancias por los elementos extraídos. Luego, para poder identificar la desigualdad, es necesario añadir el supuesto de que la persona docente es parte de un grupo social de poder (por ejemplo, una persona blanca). Por último, se

añade que su docencia rescata únicamente la estética y el valor comercial, dada la demanda multicultural. Asumiendo por omisión que no hay más detalles que alteren estas circunstancias planteadas, se puede afirmar que este docente estaría cayendo en apropiación cultural.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, esto se ve fundamentado en la medida que esta actividad económica no beneficia, reconoce ni retribuye a la o las comunidades autoras de las danzas impartidas (Ceballos, 2020). En ese sentido, se trata de una persona privilegiada por su posición de poder (en este caso dada por su piel) que adopta libremente uno o más elementos de una cultura históricamente invisibilizada sin autorización de la misma. Con ello se enriquece a costa de que se esté perpetuando la pobreza y precariedad que esta comunidad ha experimentado históricamente como consecuencias del racismo, superioridad racial y etnocentrismo. Asimismo, reproduce la banalización, cosificación o instrumentalización del elemento cultural en cuestión, pues lo descontextualiza de la simbología original que la comunidad autora le pudo haber dado a las danzas en cuestión, valorándolas únicamente por su característica diferenciadora en el mercado.

Es oportuno añadir que, al igual que en el sistema capitalista, donde tanto el productor como el consumidor toman parte en la dinámica; en el caso planteado, quien consume esta docencia estaría perpetuando la invisibilización por medio de la mera búsqueda de una exclusividad distintiva y un placer personal generado por el deseo de “sentirse parte de una peruanidad” (Ramírez, 2016). Asimismo, en caso que tanto el consumidor como el docente pertenezcan a uno o más grupos de poder, se puede afirmar que estarían practicando una re-significación del elemento cultural que excluye a las comunidades originarias y, a su vez, deciden modificaciones sobre sus identidades. El panorama, en efecto, recuerda al caso de la directora Figueroa, citado en el primer capítulo.

Dicho esto, es importante añadir que también se ha expuesto la dificultad sobre utilizar o no ciertos elementos culturales por temor a los delgados límites de la apropiación cultural. Así pues, como se defendió en el capítulo anterior, cuando se habla de danzas folclóricas, se está hablando de una oportunidad de intercambio cultural y generación de diálogo; esto significa una posibilidad de reparar los daños históricos causados a las comunidades discriminadas. Se ha visto también la relevancia de esta manifestación cultural particular en Perú, así como el inherente deber del Estado de preservar y difundir cultura con el objetivo de cerrar las brechas del racismo y la discriminación. A partir de ello y los conceptos expuestos hasta aquí, surge la interrogante de cómo afrontar una problemática en la que existe la opción de caer en todas las faltas éticas presentadas, como también de participar de la posibilidad de revaloración e intercambio justo.

Una de las posibilidades más concretas y disponibles en el medio es la de la propiedad intelectual. Sobre ello, Ceballos (2020) comenta que, en la actualidad, las expresiones culturales pueden ser protegidas por estas herramientas ya existentes. No obstante, continúa, en 1997 las comunidades indígenas manifestaron su rechazo, pues estas ofrecen solo registrar los elementos como marcas; lo cual no protege el conocimiento ancestral que hizo que estos surjan. Luego, sostiene que otro inconveniente es que la ley de propiedad intelectual debe recaer sobre un único individuo y no sobre una comunidad. Asimismo, sugiere que la vigencia limitada de los derechos en relación a la vida de su autor juega en contra; ya que, una vez culminado ese intervalo, las creaciones pasarían a ser de dominio público. Como se ha explicado, tal propósito no necesariamente es aprobado ni fue pensado por las comunidades para sus expresiones culturales.

Por tanto, de acuerdo al autor, estos mecanismos legitiman la manipulación de los recursos culturales de los pueblos para propósitos comerciales. Es decir, existen vacíos legales que permiten aún que cualquier persona o empresa transforme estos elementos ancestrales en mercancía (Salvador y Abellan, 2020). Esto se da debido a que esta ley de propiedad intelectual no ha sido precisamente formulada para proteger el patrimonio inmaterial de comunidades originarias específicamente. En ese sentido, Ceballos (2020) considera la precariedad de las políticas de protección una práctica, en primer lugar, colonialista, pues son instrumentos impuestos por países desarrollados que avalan la apropiación cultural. En segundo, racista, pues minimiza el valor de sus conocimientos. Y, en tercero, usurpatoria, ya que en esencia legitima el robo.

Dicho esto, de acuerdo con Le Mûr (2015), el problema de derechos de protección va más allá de respetar la propiedad intelectual, pues finalmente estos son conceptos que la mayoría de las comunidades no contemplan. Se trata, nuevamente, de los problemas estructurales de racismo y etnocentrismo. Frente a esta inexistencia de leyes adecuadas para la protección de las culturas originarias, Salvador y Abellan (2020) proponen la creación de una ley que garantice el porcentaje de las ganancias a los pueblos indígenas por el uso de sus elementos de parte de corporaciones que se benefician de su explotación. Así también, el fin de esta ley es volver obligatoria la explícita autorización o prohibición de las comunidades cuando una persona o empresa desee reproducir, difundir o modificar sus elementos para comercialización; garantizando que el titular pueda ser una comunidad y no necesariamente un individuo.

Es así que se puede postular que, para llegar a la planificación y ejecución ideal de este tipo de políticas es necesario aplicar un concepto que Benza (2009), Contreras (2016), Giesecke (2007),

Luna (2007) y el MINCUL (2020) predicán: la interculturalidad. Según la última fuente, se trata de un espacio de intercambio, diálogo y aprendizaje que busca generar relaciones de equidad entre diversos grupos étnico-culturales a partir del reconocimiento y valoración positiva de sus diferencias. Esto se complementa con lo que sugiere la penúltima autora, pues sostiene que se trata de un tercer espacio en el que los miembros de dos o más culturas se encuentran y negocian significados sin necesariamente asimilarse a la ajena. Es así que, se puede decir que la interculturalidad es la propuesta ética que quiere combatir íntegramente la herencia colonial; la cual, como ya se dijo, es la principal causante del problema del presente trabajo.

En esa misma línea, Luna (2007) comenta que, para lograr una interculturalidad a nivel micro y macro, es necesario el compromiso con principios, normas o acuerdos compartidos de convivencia social y política. Estas, menciona, deben promover el respeto a la diferencia y la lucha contra la pobreza. Asimismo, de acuerdo con la autora, para llegar a este ideal es necesario el reconocimiento consciente de las actuales relaciones de poder existentes y su urgente necesidad de reparación. Por ello, propone que la interculturalidad es un ejercicio de empatía y diálogo y, a la vez, lo plantea como una propuesta ético-política, exhortando a que sea tanto un cambio personal como público de paradigmas. De manera concreta, la interculturalidad como principio normativo se convierte en el orientador de la vivencia personal individual y en principio rector de los procesos sociales (Zúniga & Ansion, 1997).

Resulta relevante llegar a esta reflexión, puesto que existe una probabilidad de que la mercantilización sea una importante benefactora de estas comunidades, siendo una posible fuente de beneficios económicos y desarrollo (Contreras et al., 2016). Frente a ello, Ceballos sugiere que,



para llegar a este punto ideal, deben aplicarse los sistemas “sui generis”. Quiere decir, que los sistemas de propiedad intelectual deben adecuarse a la comunidad y elemento a proteger, en lugar de imponerles procedimientos que no fueron pensados para ellos. Se puede afirmar que es algo similar a lo que Arguedas proponía con la folclorización de la educación.

Finalmente, ¿cómo llegar a una interculturalidad desde la docencia de danzas folclóricas? Luna (2007) sugiere que para una educación intercultural auténtica la educación debe incorporar las tradiciones, conocimientos y saberes indígenas y de otras colectividades étnicas y sus contribuciones al patrimonio universal. En ese sentido, tomando en cuenta la visión de la interculturalidad, se puede afirmar que la docencia de danzas folclóricas es un factor potencialmente transformador de nuestra sociedad actualmente fragmentada.

En tal sentido, la docencia de danzas folclóricas puede llegar a ser, además de un vehículo reparador, una práctica de apreciación cultural. De manera más concreta, cuando se practique la docencia, la persona debe asegurarse de tener un entendimiento profundo de estas culturas. Es decir, debe estar debidamente informada. Luego, debe procurar que su actividad cumpla con el objetivo intercultural de aportar a la reparación de las brechas de la desigualdad. Esto, concretamente, implica retribuir de alguna manera a la comunidad dueña de la o las danzas. Ya sea monetariamente o visibilizándola como parte del aprendizaje de la danza. Finalmente, procurar el diálogo, acercamiento e intercambio constante con el grupo étnico, asegurando una relación igualitaria en la que uno mismo se asegura que es una persona competente y autorizada para difundir aquello que no le pertenece.

## Conclusiones

La docencia de danzas folclóricas es una posible práctica de apropiación cultural en la medida en que la ejecución de dicha actividad sea hecha por una persona perteneciente a un grupo social de poder; que haga una valoración superficial estética de la o las danzas, obviando su contexto original y contenido simbólico; y que, al ser remunerada, no retribuya, reconozca o beneficie a la comunidad dueña de la danza. (p. 14, párrafo segundo)

La práctica de apropiación cultural a través de la docencia de danzas folclóricas se ve explicada por un proceso histórico en el que Perú adoptó una “herencia colonial” de ideologías racistas acompañadas por una admiración superficial por la cultura peruana. Ello ocasionó el surgimiento en el siglo XX del fenómeno de la docencia folclórica en Lima y abrió el debate sobre la autenticidad y legitimidad de esta práctica. (p. 8, párrafo segundo)

La valoración estética y comercial que se le da a la danza al descontextualizarla, perpetúa la desigualdad social entre el extractor y la colectividad autora a causa del capitalismo y la globalización. Estos dos fenómenos facilitan la mercantilización, instrumentalización y consecuente enriquecimiento de los grupos extractores, a costa de la perpetración de la invisibilización, empobrecimiento y precariedad de las comunidades originarias. (p. 19, párrafo segundo)

## **Recomendaciones**

Desde el punto de vista metodológico, se recomienda para estudios posteriores que se haga mayor incidencia en ejemplos específicos donde se vea reflejada, o no, la apropiación cultural en las prácticas de docencia del folclor. Se puede ampliar la investigación hacia el campo musical, tomando en cuenta otros contextos, mas utilizando la misma metodología de análisis histórico e ideológico.

Desde el punto de vista académico, es recomendable para mis colegas artistas seguir investigando sobre estos temas éticos que involucran el reconocimiento de culturas históricamente oprimidas e ignoradas. El presente siglo es el tiempo en que la ética, los derechos humanos y la dignidad cobran mucha importancia, especialmente en el campo de nuestro quehacer artístico. En ese sentido, es recomendable indagar sobre estos temas, para así desarrollar un arte cada vez más crítico.

## Referencias bibliográficas

- Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno en C. M. Pinilla (Ed.) *Arguedas y el Perú de hoy*, (pp. 65-74). SUR Casa de Estudios del socialismo. Recuperado de: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/67.pdf>
- Álvarez, A. (2015). *De la coreografía de la danza tradicional peruana al espectáculo contemporáneo*. Recuperado de: [https://tuxdoc.com/download/de-la-coreografia-de-la-danza-tradicional-peruana-al-espectaculo-contemporaneo-c\\_pdf](https://tuxdoc.com/download/de-la-coreografia-de-la-danza-tradicional-peruana-al-espectaculo-contemporaneo-c_pdf)
- Arguedas, J. M. (1964a) ¿Qué es el folklore?. *Revista Cultura y Pueblo*. 1(1), s.p.
- Arguedas, J. M. (1964b) ¿Qué es el folklore?. *Revista Cultura y Pueblo*. 1(2), s.p.
- Benza, S. (2009). Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires. *Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales*, 27(27), 75-91. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1599>
- Barrera, N. (Productora). (2020). *¿Existe la apropiación cultural en Perú?* [Youtube]. De <https://youtu.be/hvDqbQIRgyg>
- Bourdieu, P. (2002) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Turus.
- Ceballos Delgado, J. M. (2020). Necesidad de protección a los conocimientos tradicionales. Especial mención a las expresiones culturales tradicionales. *Revista La Propiedad Inmaterial*, (29), 25-75. <https://doi.org/10.18601/16571959.n29.02>

Constitución Política del Perú [Const.] Art 2. 29 de diciembre de 1993 (Perú).

Contreras, D. J., Ramírez De la O, I. L. & Thomé Ortiz, H. (2016). Entre el desarrollo económico y la apropiación cultural. Apuntes para el debate sobre la valorización de alimentos emblemáticos. *Estudios Sociales. Revista de Alimentación Contemporánea y Desarrollo Regional*, 25(47), 326-347. Recuperado de:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=417/41744004013>

Dager, J. (2016). *Historiografía y Nación en el Perú del siglo XIX*. Recuperado de:  
<https://es.scribd.com/document/262651616/Historiografia-y-Nacion-en-El-Peru-Del-Siglo-XIX-Dager-Joseph>

Degregori, C. I. (1979). *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el problema indígena en el Perú*. CELATS.

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

Giesecke, M. (2007). Los fundamentos del folklore y su vínculo con la educación. *Revista de antropología*, (5), 179-197. Recuperado de:  
[https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/revis-antrop/2007\\_n5/pdf/a07.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/revis-antrop/2007_n5/pdf/a07.pdf)

Le Mûr, R. (2015). La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural. *Desacatos*, (49), 114-129. Recuperado de: <https://www-proquest-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/docview/1719448537?accountid=28391>

Lipovetsky, G. (1990) *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Editorial Anagrama.

Luna Pineda, F. (2007). Reimaginando el Perú: el diálogo intercultural. *Educación*, 16(30), 7-40.  
Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/educacion/article/view/1796>

Ministerio de Cultura (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Recuperado de:  
[https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC\\_VERSION\\_FINAL\\_2.pdf](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSION_FINAL_2.pdf)

Ramírez, W. (2016). *Representar lo peruano: Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa (1948-1988)* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Salvador, M. & Abellan, N. (2020). Las tejedoras mallas de Guatemala: un proceso activo para la salvaguardia de su patrimonio cultural inmaterial. *Tourism & heritage journal*, 2, 93 – 109. Recuperado de:  
<https://revistes.ub.edu/index.php/tourismheritage/article/view/32139/32367>

Spooner, B. (1991). Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental. En A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas*. Editorial Grijalbo.

Velasco Maillo, H. M. (1990). El folclore y sus paradojas. *Reis*, 49(90), 123-144.  
doi:10.2307/40183432

Zúñiga M. & Ansion J. (1997) *Interculturalidad y educación en el Perú*. Recuperado de:  
[https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Interculturalidad\\_educacion\\_Peru.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Interculturalidad_educacion_Peru.pdf)